

ART & CULT

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Артикульт

ISSN 2227-6165

Шестнадцатый год издания / 16th Year of publication



№61 (1-2026)
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).

Лапина-Кратасюк Екатерина Георгиевна, кандидат культурологии, доцент НИУ «Высшая школа экономики» (Москва, Россия).

Мизиано Виктор Александрович, кандидат искусствоведения, главный редактор «Художественного журнала» (Москва, Россия).

Паперный Владимир Зиновьевич, доктор философии (PhD), адъюнкт-профессор департамента славянских языков и литератур Калифорнийского университета (США).

Смолянская Наталья Владимировна, кандидат философских наук, PhD по философии (Университет Париж 8, Франция).

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

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

Уразова Светлана Леонидовна, доктор филологических наук, доцент, заведующая Научно-исследовательским сектором «Академии медиаиндустрии» (Москва, Россия).

Шишко Ольга Викторовна, учредитель «МедиаАртЛаб» – Центр культуры и искусства, заведующая отделом кино- и медиаискусства ГМИИ им.А.С.Пушкина (Москва, Россия).

Якимович Александр Клавдианович, доктор искусствоведения, действительный член РАХ, главный научный сотрудник Отдела теории искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ (Москва, Россия).

Ямпольский Михаил Бениаминович, доктор искусствоведения, профессор сравнительной литературы и славистики Нью-Йоркского университета (США) (Москва, Россия).

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор

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

Члены редакционной коллегии

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

Штейн Сергей Юрьевич (ответственный редактор), кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ (Москва, Россия).

Улыбина Елена Викторовна, доктор психологических наук, профессор кафедры общей психологии Института общественных наук РАНХ и ГС.

Ответственный секретарь – **Т.И. Кожокару**.

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

ART & CULT
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал
АРТИКУЛЬТ

Научное рецензируемое электронное издание факультета Истории искусства РГГУ

Свидетельство о регистрации Эл № ФС77-45872

выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций

ISSN 2227-6165

Периодичность – 4 раза в год

Учредитель журнала:

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

Адрес редакции:

125047, ЦФО, Москва, Миусская пл., д. 6, корп. 5 (факультет Истории искусства РГГУ)

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

e-mail: editor.articult@rggu.ru

EDITORIAL COUNCIL

President

Khrenov Nikolaj Andreevich, Dr.Habil, Professor, Head research fellow of the Department of artistic problems of mass-media, State institute of Art Studies (Moscow, Russia).

Members of the council

Artjuh, Anzhelika Aleksandrovna, Dr.Habil, professor, Saint-Petersburg institute of cinema and television, professor, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia).

Bakanova, Irina Viktorovna, PhD, associate professor, deputy director in research organisation, State museum of fine arts named after A. Pushkin (Moscow, Russia).

Ganzhara, Ol'ga Anatol'evna, PhD, associate professor, North Caucasus Federal University (Stavropol, Russia).

Gumbrecht, Hans Ulrich, PhD, full professor, Stanford University (USA).

Zizek, Slavoj, PhD, scientific member, institute of sociology and philosophy, University of Ljubjana (Slovenia).

Zvereva, Galina Ivanovna, Dr.Habil, full professor, head of the Department of Sociocultural investigations, chairperson of the Chair of the history and theory of culture at RSUH (Moscow, Russia).

Kondakov, Igor' Vadimovich, Dr.Habil, professor of the Department of Sociocultural investigations at RSUH (Moscow, Russia).

Lapina Kratasjuk, Ekaterina Georgievna, PhD, associate professor, National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russia).

Miziano, Viktor Aleksandrovich, PhD, chief editor of the Art Journal (Khudogjestvennyi Zhurnal) (Moscow, Russia).

Paperny Vladimir, PhD, adjunct professor, Slavic languages and literatures department at UCLA (USA).

Smoljanskaja, Natal'ja Vladimirovna, PhD Universite Paris 8.

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

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

Urazova, Svetlana Leonidovna, Dr. Habil., assistant professor, Head of the Research Department of the Academy of the media industry (Moscow, Russia).

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

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

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

EDITORIAL BOARD

Chief editor

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

Members of the board

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

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

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

Managing secretary – T.I. Kozhokaru.

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

ART & CULT
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
 научный электронный журнал
 АРТИКУЛЬТ

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

Certificate of registration Эл No ФС77-45872

issued by the Federal Service for Supervision of Communications, IT and Mass-Media (Russia).

ISSN 2227-6165

4 issues a year

Founder:

Russian State University for the Humanities (Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education)

Address:

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

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

e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Russian State University for the Humanities, 2026

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

- 5 *А.И. Тимофеев* Искусство меняет кожу: корпоральный поворот 1990-х и метод Валерия Подороги в энактивистской перспективе

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

- 26 *В.А. Спиридонова* Лениниана в дипломных работах студентов живописного факультета Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина (ЛИЖСА им. И.Е. Репина) 1930–1950-х годов
- 45 *Е.В. Забило* «Советский экспрессионизм» в довоенном творчестве Николая Витинга (1910–1991)

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

- 61 *В.А. Замыслова* Ситуация перформанса: к вопросу анализа междисциплинарных явлений в современном искусстве

ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА

- 76 *Е.Д. Тарасова* Ностальгия в проектах российских художников: утопическое измерение

КИНО

- 92 *С.А. Филиппов* Когда и как цвет в кино стал современным?

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

- 106 *П.Е. Елисеева* Интонационный жест в спектре речевых жестов: Андрей Белый и Михаил Чехов

ПСИХОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

- 116 *Р.Ф. Гумерова* Формирования концепта «импульса к вчувствованию» (Einführung) в художественной теории Вильгельма Воррингера: философский контекст Нового времени и демаркация от экспрессионизма

- 128 SUMMARY

CONTENTS

THEORY OF ART

- 5 *A.I. Timofeenko* Art Changes Skin: the Corporal Turn of the 1990s and Valery Podoroga's Method in an Enactivist Perspective

HISTORY OF ART

- 26 *V.A. Spiridonova* Leniniana in diploma works of students of the painting faculty of the I.E. Repin Leningrad institute of painting, sculpture and architecture (LIZhSA) in the 1930s–1950s.
- 45 *E.V. Zabilo* “Soviet expressionism” in the pre-war works of Nikolai Viting (1910-1991)

CONTEMPORARY ART

- 61 *V.A. Zamyslova* The situation of performance art: towards an analysis of multidisciplinary phenomena in contemporary art

VISUAL ARTS

- 76 *E.D. Tarasova* Nostalgia in the projects of Russian artists: a utopian dimension

CINEMA

- 92 *S.A. Filippov* When and how film color became modern?

HISTORY AND THEORY OF CULTURE

- 106 *P.E. Eliseeva* Intonational gesture in the spectrum of speech gestures: Andrey Bely and Michael Chekhov

PSYCHOLOGY OF CULTURE AND ART

- 116 *R.F. Gumerova* The formation of the concept of the “impulse to empathy” (Einfühlung) in the artistic theory by Wilhelm Worringer: the New Age Philosophical context and demarcation from Expressionism

- 128 SUMMARY

Анастасия Игоревна Тимофеевко
Anastasiia Igorevna Timofeenko
аспирант, НИУ Высшая школа экономики (Москва, Россия)
postgraduate student, NRU Higher School of Economics (Moscow, Russia)
timofeenko123@gmail.com

ИСКУССТВО МЕНЯЕТ КОЖУ: КОРПОРЕАЛЬНЫЙ ПОВОРОТ 1990-Х И МЕТОД ВАЛЕРИЯ ПОДОРОГИ В ЭНАКТИВИСТСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ ART CHANGES SKIN: THE CORPORAL TURN OF THE 1990S AND VALERY PODOROGA'S METHOD IN AN ENACTIVIST PERSPECTIVE

В 1990-е в ходе демонтажа советского символического порядка российские исследователи и художники последовательно проблематизировали и концептуализировали тело в терминах дисциплин и политической анатомии, тела-без-органов, техник тел, проекта тела и т.д. Дополняя этот ряд, в статье рассматриваются поверхностные тела или кожа в их взаимодействии со средой, присутствующие в российском искусстве 1990-х, но не в полной мере распознанные и еще не ставшие предметом специального исследования. Кожа в работе трактуется не просто как анатомическая оболочка, но как ключевая поверхность бытия и место кристаллизации связей тела и мира. Для исследования тел на их кожной поверхности используется телесно-ландшафтный подход философа Валерия Подороги, вырабатываемый им для расшифровки многообразия телесно-средовых отношений в литературе и переосмысленный его учеником Дмитрием Тестовым в духе энактивистской эпистемологии.

В работе описывается кожа московского концептуализма, чтобы показать, с какими модусами телесности полемизируют художники в (пост)советской Москве. Анализируются стратегии работы с кожей в московском акционизме, где вместо чувствительных мембран художники изобретают анестезированный доспех. Демонстрируются альтернативные акционизму проекты, где кожа выступает не бесчувственным покровом, но контактной поверхностью. Через исследование телесных метаморфоз в (пост)советском искусстве эпохи транзита в статье раскрывается, как на поверхности кожи проступают и обретают реальность столь разные модусы существования как радикальный отказ от мира ради его перестройки и экологическая со-настройка человека со средой в духе энактивистской эпистемологии.

Ключевые слова: искусство 1990-х, концептуализм, акционизм, кожа, Валерий Подорога, энактивизм, телесность

Для цитирования: Тимофеевко А.И. Искусство меняет кожу: корпоральный поворот 1990-х и метод Валерия Подороги в энактивистской перспективе // Артикульт. 2026. №1(61). С. 5-25. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-5-25

In the 1990s, as the Soviet symbolic order was dismantled, Russian researchers and artists consistently problematized and conceptualized the body in terms of disciplines and political anatomy, bodies-without-organs, body techniques, body projects, and so on. This article examines surface bodies or skin in its interactions with the environment. These bodies are present in Russian art of the 1990s but have not yet been fully recognized and been the subject of specialized research. There skin is not just an anatomical shell, but a key surface of existence and a site of crystallization of body-environment connections. To examine bodies on their skin surfaces the author uses the body-landscape approach of philosopher Valery Podoroga, which he developed to decipher the diversity of body-environment relations in literature and which his student Dmitry Testov reinterpreted in the terms of enactivist epistemology. This paper describes the skin of Moscow Conceptualism to demonstrate the modes of corporeality with which artists in (post-)Soviet Moscow engage. It analyzes strategies for working with skin in Moscow actionism, where, instead of sensitive membranes, artists invent anesthetized armor. Alternative projects to actionism are presented, where skin acts not as an insensitive covering, but as a contact surface. Through an examination of bodily metamorphoses in (post-)Soviet art of the era of transition, the article reveals how such different modes of existence as a radical rejection of the world for its reconstruction and an ecological attunement of the individual with the environment in the spirit of enactivist epistemology emerge and become reality on the surface of the skin.

Keywords: 1990s art, conceptualism, actionism, skin, Valery Podoroga, enactivism, corporeality

For citation: Timofeenko A.I. "Art changes skin: the corporal turn of the 1990s and Valery Podoroga's method in an enactivist perspective." *Articult.* 2026, no. 1(61), pp. 5-25. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-5-25

Введение

В ходе демонтажа советского символического порядка одной из культурных опор и фигур пост-социалистического транзита стало тело. Арт-критик Людмила Бредихина в 1994 году писала о корпоральном насыщении современного искусства: «"Номадическое тело", "кураторское тело", "абстрактное коллективное тело", "тело Кулика", "метафизическое тело Бакштейна"... с такой частотой до последнего времени мелькал только "дискурс"» [Бредихина 1994, с. 59]. Например, художники и кураторы рефлексировали советскую телесность в проекте «Память тела. Нижнее белье советской эпохи» (2000-2001,

A.I. Timofeenko *Art Changes Skin: the Corporal Turn of the 1990s and Valery Podoroga's Method in an Enactivist Perspective*

Музей истории Санкт-Петербурга): демонстрировали, как «заботливые» правила гигиены дисциплинировали тело, а украшенные сорочки были островком индивидуального. Или авторы деконструировали телесные каноны, порой осваивая новые «идеалы»: в «Зарядке» Дмитрия Гутова спортивное тело стало уязвимым и ущербным (1999, галерея Марата Гельмана); Дубосарский и Виноградов иронизировали над телами Голливуда; участники Новой Академии Тимура Новикова возвращались к телам неоклассики. Владислав Мамышев-Монро осваивал флюидную идентичность, используя тело как простейший реквизит для перевоплощений. Алена Мартынова, ломая гендерные стереотипы, утверждала право женщины на свое тело; в проекте «Метафизическое тело Бакштейна» (1994, Галерея XL) даже бестелесный концептуалистский дискурс обрел «телесную» риторику.

Так, в 1990-е годы машина перевода, восполняя упущенное, поставляла исследователям и художникам аналитические аппараты для проблематизации и концептуализации тела в терминах дисциплин и политической анатомии, тела-без-органов, техник тел, проекта тела и т.д. В фокусе были родовая связь тела с властью, социальным порядком, коммунальным существованием, производством, потреблением, желанием, идентичностью, самостью. Дополняя этот ряд, я сосредоточусь на поверхностных телах или коже в их взаимодействии со средой, присутствующих в российском искусстве 1990-х, но еще не в полной мере распознанных, а значит, и не ставших предметом специального исследования. В решении этой задачи я буду опираться на телесно-ландшафтный подход Валерия Подороги, вырабатываемый философом для расшифровки многообразия телесно-средовых отношений в литературе и переосмысленный его учеником Дмитрием Тестовым в духе энактивистской эпистемологии [Тестов 2023]. Следуя за трактовкой кожи как ключевой поверхности существования, где тело встречается с миром [Подорога 1995], я намерена ее аналитически развить и эмпирически насытить, связав наследие Подороги и корпоральный поворот в российском искусстве 1990-х с энактивистским импульсом, который получает современное искусство сегодня.

По мере развертывания текста я буду переходить от отсутствующих или закрытых кожных покровов, выступающих барьером для диалога тела и мира, к избирательно проницаемым мембранам. Я затрону риторику кожных покровов в концептуализме, отмечая, с какими модусами телесности полемизируют художники в (пост)советской Москве. Покажу, как в поисках новой чувствительности столичные акционисты изобретают новую толстокожесть. Сфокусируюсь на художественной работе с телом, где чувствительные мембраны задействуются для рефлексии о телесном опыте и его хрупких, порой болезненных корпоральных отношениях с окружающим миром. В этом контексте деятельность Подороги приобретает значение не только в качестве источника методологических инструментов, но и в качестве объекта исследования. Сотрудничая с московскими художниками и кураторами в рамках проекта «Мастерская визуальной антропологии» (ЦСИ, 1993-1994), философ стал проводником средовой трактовки телесного опыта, транслируя и продолжая идеи А. Бергсона, М. Мерло-Понти, Дж. Гибсона и других, позднее в той или иной степени апроприированные энактивистами. Исследуя телесные метаморфозы в (пост)советском искусстве эпохи транзита, я покажу, как на поверхности кожи проступают и обретают реальность столь разные модусы существования как радикальный отказ от мира ради его пере-стройки и экологическая со-настройка человека со средой.

Смыслы на поверхности кожи

Кожа есть самый большой орган нашего тела. Оболочка, что обособляет и защищает целостность «Я» от внешних воздействий. Мембрана и место контакта, что обеспечивает необходимые жизни синергию и коммуникацию. Экран и поверхность письма, насыщенная капиллярами смыслов и ценностей. На коже проступает индивидуальность в своей уникальности – через отпечатки пальцев, рисунок родинок, шрамы или морщины. На операции с ней направлены действия и социальные практики: ее ретушируют, разрезают, подтягивают, синтезируют, технологически дополняют. Начиная с ритуальных татуировок и до подкожных модификаций Стеларка, артистический модус визуальной культуры шит из лоскутов кожи, которая раз за разом выступает средством художественного выражения, но редко становится предметом рефлексии. Похоже, что, открывая тело в качестве предмета социальных

А.И. Тимофеевко *Искусство меняет кожу: корпоральный поворот 1990-х и метод Валерия Подороги в энактивистской перспективе*

и гуманитарных исследований в начале 1980-х [Turner 2008], о коже забыли. И теперь для включения ее в эпистемологический обиход требуется подбирать аналитические интонации и настраивать оптику.

Было бы неверно утверждать, что современное искусство не имело дела с кожей. В 1960-е Луиз Буржуа, Хармони Хаммонд и Ева Хессе покрывали минималистскую скульптуру «кожей», в 2000-е Пола Гаэтано Ади создала потеющего кожного робота, а в 2020-е Мари Мунк сконструировала предметы мебели с кожными наростами. Эти и многие другие проекты показали, что рефлексия телесной жизни, данной в многообразии аффектов, воплощений, контактов и сцеплений, возможна на поверхности тела. В них кожа раскрывалась не как пассивная оболочка или провокационный медиум, но как символически насыщенный феномен и поверхностная сторона нашего бытия. Кожные проекты искусства не раз вдохновляли и оснащали материалом гуманитарных исследователей, запоздало обративших внимание на кожу.

Важный вклад в (пере)открытие кожи внес психоаналитик Дидье Анзье [Анзье 2011], который, следуя Зигмунду Фрейдю, описывал психическую жизнь в терминах поверхности и оболочки. Анзье говорил о «я-коже» – физическом и ментальном покрове – как об условии самости: «Я-кожей я обозначаю некую конфигурацию, которую Я ребенка использует, основываясь на своем переживании поверхности тела, на протяжении ранних фаз своего развития для репрезентации самого себя в качестве Я, контейнирующего психическое содержимое» [Анзье 2011, с. 45]. На коже происходит первая встреча с миром до других органов чувств; потеря младенцем единого телесного образа с матерью и обретение автономии. Позднее Джей Проссер в своей работе о трансгендерности, телесности и идентичности [Prosser 1998] усложнил сформулированные Анзье отношения кожи и самости, задаваясь вопросом: как «Я» проступает на поверхности и что с ним происходит после перекройки кожи, например, в художественной хирургии Орлан?

Интерес к многообразию бытований и трактовок кожи в истории, культуре, искусстве, мирах технологического производства, субъективном опыте продолжился в программных трудах Сары Ахмед и Джеки Стейси [Ahmed 2001], Клаудии Бентьен [Benthien 2002], Стивена Коннора [Connor 2004]. Они задали широкую рамку анализа кожи, а за ними последовали работы, например, Лоры Маркс [Marks 2000], Патриции Маккормак [MacCormack 2006], Констанс Классен [Classen 2005] и др. Ахмед и Стейси откликнулись на предпринятое феноменологией и феминистской критикой «возвращение» тела в качестве локуса жизни, мышления и коммуникации [Ahmed 2001]. Противостоя трактовке тела как универсального, формализованного и социально индифферентного, они писали о коже как «пограничном объекте»: именно на ней социум производит тело, устанавливая его границы и различия. Сборник под их редакцией объединил трансдисциплинарные способы мышления кожей и дермографии (букв. «кожное письмо»), показывая, как кожа становится «носителем» идентичности, культуры и политики через целый спектр сюжетов: от «обнажения» материнского тела в масс-медиа или опыта колонизации на коже до лечения лимфомы и меховой торговли.

Намечая дихотомию кожи, в которой проступает граница между «я» и миром, Бентьен отмечает, что в эпоху современности ее все чаще трактуют как вместилище и оболочку – стену, броню, одежду, тюрьму, защиту внутреннего мира от внешнего. Анатомия, демистифицировавшая тело в XVIII веке, развитие дерматологии и гигиены, осмысление тела как обособленного «буржуазного сосуда» – все это способствовало закреплению за кожей функции и символически нагруженного качества границы [Benthien 2002]. Именно под взглядом анатома кожа видится помехой исследованию жизни тела, а учебники анатомии Нового времени полны освежавших тел, сбрасывающих кожу, как античную тогу. Анатомической перспективе противопоставлено понимание кожи как экрана или мембраны, главенствующее в древности и Средневековье благодаря гуморальной теории и чтению покровов, выдающих тайную жизнь тела и души – от болезней до характера.

Коннор прослеживает становление понимания кожи как мембраны, регулирующей обмен между телом и миром, отвечающей за баланс жидкостей и вывод токсичных веществ [Connor 2004]. В этой трактовке даже порезы выступают не только источником боли, но средством восстановления гармонии. Кожа – пористая, эластичная поверхность письма и обмена, сопрягается с личностью, телом и душой.

A.I. Timofeenko *Art Changes Skin: the Corporal Turn of the 1990s
and Valery Podoroga's Method in an Enactivist Perspective*

Однако обнаруживая тесную связь с идентичностью, кожа сама по себе оставалась невидимой. Примечательно, что анатомия и впоследствии дерматология к XIX веку выделяют кожу как самостоятельный орган, насыщая стратегии ее визуального исследования.

Коннор отмечает, что сегодня направленные на кожу практики усложняются и разрастаются: о ней следует говорить в терминах особой экологии или среды обитания. Следуя Мишелю Серру, он описывает кожу как важный орган раскрытия мира: она интегрирует тело в мир и делает мир доступным телу. На поверхности кожи внутреннее и внешнее переплетаются, и сам мир сшивается из лоскутов веществ, материй, энергий. Метафора ткани – текстильной и телесной – у Серра становится моделью познания, где первичны не структуры и разделения, но сближения, переплетения, смешения: «Я смешиваюсь с миром и мир смешивается со мной», – пишет Серр [Serres 2016, p. 80]. Значимость кожи описывается не в качестве границы, но как условие жизни или «форма всех форм» – едва уловимый горизонт или сцена, где события и смыслы кристаллизуются и случаются. Предшествуя Коннору, о первичности кожи для бытия в мире постулирует Валерий Подорога: «Хочется назвать того, кто позволяет нам жить, чувствовать и не гибнуть, кожным Богом... управляющий всеми нашими порогами чувствительности» [Подорога 1995, с. 44]. Он обращался к синтезу феноменологии Э. Гуссерля и М. Мерло-Понти, психоанализа З. Фрейда и Ж. Лакана, философии А. Бергсона, Г. В. Лейбница, Ж. Делеза и Ф. Гваттари, представляя свой проект топологического описания телесных феноменов и кожных поверхностей.

Телесно-ландшафтный подход Подороги и энактивизм

В топологии или аналитике соположений Подорога тело видится не столько протяженной вещью или совокупностью интенциональных переживаний, но нелокализованной «перцептивной неопределенностью» (А. Бергсон) [Подорога 1995, с. 7]. Средоточие нашего существования, оно принадлежит нам. Будучи внутри тела, мы переживаем психосоматическое единство («Я-чувство») и порождаем образы (не)своего тела. Но тело не подвластно нам полностью: «Разве на это не указывают ограничения, которые задают конечность нашим движениям, жестам, восприятию ... тело ... в глубинном истоке существования принадлежит не вам, а скорее внешнему миру» [Подорога 1995, с. 12]. Подчеркивая «неотделимость от самих себя и от того ближайшего мира, в котором движется, пульсирует, напрягается наша телесная форма», философ исследовал неинтенциональные чувственно-телесные феномены, смещаясь от феноменологического и к топологическому подходу – «страстям, аффектам, случайным эксцессам» [Подорога 1995, с. 8], вплетенным в событийность мира и самим по себе являющимися событиями.

Избегая формализации и стабилизации телесного опыта, он использовал бергсоновский «образ тела»: «Тело представляет актуальное состояние моего осуществления (становления), то, что образуется в моем длении... место прохождения полученных и отосланных движений, соединительная черта между вещами, на которые действую я, и вещами, которые действуют на меня» (Бергсон, цит. по: [Подорога 1995, с. 14]). Продолжая Бергсона, Подорога предлагал собственную схему «образа тела» и альтернативу телесным стратам у Гуссерля со «скрытой семиотической структурой»: не иерархические уровни, но поток и соположение пороговых состояний. Он вычленил три модальности «образа тела» или три порога, сменяющие друг друга: тело-объект, «мое тело», тело-аффект или тело-без-органов. Они различаются по степени, «присущей [телу] жизненности... отражать и пропускать внешние виды энергии» (то есть исходя из отношений тела с миром), которые могут быть помещены в континуум от «исторжения нас из своего тела» под внешними воздействиями (тело дисциплинированное, раненое или исследуемое) до полной неразличимости тела в мире – его потери в «толще связей» [Подорога 1995, с. 18].

В ранних работах Подорога прибегал к топологическому чтению тела для анализа диффузных телесных феноменов в текстах литературы. Как показал его ученик Дмитрий Тестов, аналитика литературы в поздних работах Подороги («Мимезис» и «Антропограммы») поддерживала дистанцированный и картографирующий взгляд, в то время, как «Метафизика ландшафта» (1993 г.) писалась в расчете на «активное взаимодействие с воспринимаемым, кооперацию чувств и действий», направленных на выявление «стратегий передачи в философском произведении телесного опыта» [Тестов 2023, с. 38].

А.И. Тимофеевко *Искусство меняет кожу: корпоральный поворот 1990-х и метод Валерия Подороги в энактивистской перспективе*

Письмо становилось посредником между пишущим и читающим телами, связанных со средой сенсорными активностями. Из философского письма Кьеркегора, Ницше и Хайдеггера Подорога извлек и аккумулировал описания телесных переживаний, ландшафтов и форм движения, разыгрывающихся между ними. Собранные пазлы «в проблесках, коротких фрагментах, метафорах» дополняли друг друга в характеристике спектра телесно-средовых отношений, открытых читающему телу для восприятия и мимесиса [Тестов 2023, с. 40]. Ландшафтная аналитика Подороги не формулировалась им в виде триады «тело-среда-движение». Это сделал Тестов с опорой на энактивистскую эпистемологию.

Сформулированный в 1991 году Ф. Варелой, Э. Томпсоном и Э. Рош, энактивизм был комплексной эпистемической альтернативой и реалистической реконструкции предзаданных качеств мира, и идеалистической пси-проекции. В энактивизме человек и мир находятся в отношениях взаимной спецификации и коэволюции – в структурном сопряжении [Варела 2023]. Описывая взаимодействие человека со средой через воплощенное действие (*embodied action*), энактивисты настаивали на том, что познание есть производная от разнообразия опыта, получаемого посредством «тела, обладающего различными сенсомоторными способностями» [Варела 2023, с. 315]. Они подчеркивали первичность сенсомоторных механизмов в их ситуационном функционировании, определяющих возможности индивида действовать в среде и быть движимым ею. Энактивизм, как зонтичная платформа для описания сложности мира и жизни через триаду «тело-движение-среда», настаивает на усилении связности между субъектом и миром. Он отдает приоритет живому познавательному процессу вместо символических надстроек; процессуальному взаимодействию и взаимостановлению вместо изоляции и автономии; ситуативным пограничным состояниям – безопорности – вместо эссенциалистской глубины.

Говоря об энактивистском модусе концептуализации тела, предпринятой Подорогой, Тестов имел в виду не прямое обращение к энактивистам, а стратегическое сходство в постановке проблемы телесности в ее связи со средой и общность интеллектуальной генеалогии (например, обращение к феноменологии Мерло-Понти). Но именно энактивистская линза позволяет Тестову прояснить «природу телесного чтения» и охарактеризовать метод Подороги. Описывая телесные феномены, философ говорит не об автономном или изолированном теле, но теле средовом и действующем/движимом – то есть разговор о теле как главная цель аналитики невозможен без расшифровки ландшафта и связующего его с телом движения.

Ставя перед собой задачу сохранить энактивистскую логику и телесно-ландшафтный взгляд Подороги, что означает исследовать телесные образы, исходя из их отношений со средой, я нахожусь в поисках инструмента для анализа уже не корпоральных анклавов художественного текста, но художественных акций, объектов, графики и живописи. Настраивая с помощью этих оптик свою аналитическую чувствительность, я надеюсь уловить моменты и способы со-настройки тела и мира, наблюдаемые в визуальных и перформативных искусствах, зафиксировать те области телесного опыта, где сходятся и кристаллизуются необходимые самой жизни отношения и связи. Особое место среди них, согласно «Феноменологии тела», занимает кожа.

Говоря о коже, Подорога имеет в виду «границу – вибрирующую, постоянно меняющую свою линию напряжения, консистенцию, толщину, активность двух сред, совпадающих на ней» [Подорога 1995, с. 46]. Кожа защищает, но отбирает у внешнего мира необходимые для жизни энергии; ограничивает, но соединяет, выступая «дифференцирующим порогом возбуждения» [Подорога 1995, с. 46]. Подорога сопоставляет кожу с досубъективным «прототелесным Эго»: «Необходимо говорить о чувственной ткани, текстуре перцептивный плоти, которая не перестает сплетать между собой чувственные волокна моих взаимоотношений с миром, не проходящих через сознание, но актуализирующихся телесно, в молчащем ЭГО» [Подорога 1995, с. 48]. Осмысление здесь кожи направлено не столько на биологическую границу, сколько на поверхность, разделяемую живыми формами, становящаяся местом встречи, сложного взаимодействия и самой жизни. Говоря о свойствах кожи, – в том числе в ходе обсуждений с участниками Мастерской визуальной антропологии, – Подорога ориентируется на экологическую поверхность психолога Дж. Гибсона, где разворачиваются взаимодействия организма со средой – «то, с чем соприкасается животное» [Гибсон 1988, с. 54]. Также на метафизическую

A.I. Timofeenko *Art Changes Skin: the Corporal Turn of the 1990s
and Valery Podoroga's Method in an Enactivist Perspective*

поверхность у раннего Ж. Делеза – подвижную ленту Мебиуса или неориентированную поверхность, бесшовно связывающую слова и вещи в одном событии, на которой производится смысл и теплится жизнь [Делез 2015].

Соединяя разработки из философии, психоанализа и психологии, Подорога предъявляет не кожу в качестве пограничного объекта, но сами пограничные свойства кожи выступают синонимом существования. Именно кожа «и есть промежуток жизни, который мы не в силах покинуть пока живем» – «за кожей ничего нет и нет ничего перед ней» [Подорога 1995, с. 51]. Иметь дело с кожей в данном случае означает иметь дело с живым опытом тела, составляющим основание отношений человека с миром, и стремиться ухватить пульсацию жизни на ее границе, «как если бы вся наша жизнь сосредоточивалась и растекалась по тонкой пленке поверхностных натяжений» [Подорога 1995, с. 51].

Исследуя буквальную и метафорическую кожу художественных проектов в современном искусстве эпохи (пост)социалистического транзита, я буду практиковать топологический подход к телу. Мне будет важно прояснить, каким образом тело проявляет себя и проступает на собственной поверхности в многообразии отношений с ней. Идет ли речь о дисциплинированном теле-объекте или обособленном «моем теле», когда художники работают с кожей? Как, в какие взаимодействия с внешним миром вступают поверхностные тела художественных проектов? Прячутся ли они внутрь себя, враждебно противостоят окружающему или открываются касаниям Другого? Рассматривая телесный план искусства, данный через кожу, я также намерена проследить жизнь тел, сосуществующих в одной социальной, политической, культурной среде: в опыте изоляции неофициального советского искусства или в атмосфере перестроечных 1990-х, когда социально-политические потрясения сосуществуют с неограниченным творческим экспериментом.

Мне представляется символичным, что размышления о коже и пограничности жизни Подороги, пронизанные эпистемологическим, этическим и политическим отказом от стабилизации субъекта и мира, проступают на переходе от советских к постсоветским (и нес советским) формам существования. Там, где другие отбрасывают, отрицают, ищут новые ориентиры, подражают, ностальгируют, Подорога направляет взгляд на чувствительные поверхности со-настройки – кожу. Для энактивиста, которым Подорога, конечно же, не был, только из этой точки и возможна трансформация способов существования.

Тела-без-кожи московского концептуализма

Отличительной чертой московского концептуализма была его связь с советским режимом. Подобно англо-американским коллегам, советские авторы исследовали природу и задачи искусства, отношения языка и изображения. Они также рефлексировали советский мир и положение художника в нем: коммунальный быт, идеологические штампы и мифы, политическое устройство и культурные нормы. Они выстраивали дистанцию от канонов соцреализма, крупных официальных заказов и партийных мероприятий, разделяя жизнь на внешний мир советского официоза и подпольный мир творческого интеллигента. Если в 1960-е годы навязанная подпольность еще была окутана «романтическим ореолом», то авторы 1970 – 1980-х годов видели в этом «ограниченность, несвободу... “ощущение нелепости, безнадежности своей судьбы”», как описывала этот сдвиг Екатерина Бобринская [Бобринская 2013, с. 174].

Комментируя телесность концептуализма, Екатерина Деготь писала, что, поддаваясь инерции страха перед физической угрозой и оказываясь частью «коллективного тела», авторы демонстрируют «скованность телесного чувства», и искусство ориентировано на разрыв с телом: «[тело] либо не дотягивает до реальности, остается в безопасной плоскости метафор, либо расплывается в тотальности и банальности повседневного опыта. В любом случае в нем мало телесного: искусство будто не решается на буквальность» [Деготь 1994, с. 12]. Деготь отмечала, что если в западном арт-мире идентичность проступает телесно, то в советском искусстве тело подобно тюрьме для сознания – для «единственной и последней аутентичности». Так, телесность концептуализма описывается в терминах вынужденной инфантильности: «Телу остается только то, что не занято телесностью коммунальной: искусство,

А.И. Тимофеевко *Искусство меняет кожу: корпоральный поворот 1990-х и метод Валерия Подороги в энактивистской перспективе*

можно сказать, снимает с себя всякую ответственность за тело, поскольку на границы его влиять не может, и углубляется в перипетии сознания» [Деготь 1994, с. 13].

Продолжая мысль Деготь о вторичности телесных феноменов в концептуализме, мы говорим не столько об отсутствующем теле, но отсутствующей коже. В комментарии к аффективной прозе Достоевского у Подороги есть важное замечание о телесной жизни героев, лишенных индивидуальной защитной оболочки и, как следствие, возможности достичь близости с миром: «Близость определяется касанием – не столько как чисто физическим действием, сколько открытостью всего мира навстречу касаниям. В мире Достоевского действует иной вид касаний, проникающая сила которых настолько велика, что от них ни один из персонажей не может найти защиты. И это вполне понятно, ведь персонажи Достоевского – это образы людей без кожи» [Подорога 1995, с. 55]. В концептуальных альбомах Ильи Кабакова мы встречаем таких людей-без-кожи – героев, дистанцированных от мира и утративших поверхность контакта.

Альбомы «Десять персонажей» (1970-1976) Кабакова повествуют о жизни десяти одиноких людей. Как отмечал Виктор Тупицын, они воплощают «коммунально-речевую телесность» – охватывают «спектр отношенческих клише, речевых актов и стереотипов поведения, вырисовывающих экзистенциальный профиль коммунальности» [Тупицын 1998а, с. 65]. Они также выражают страхи своего автора – обитателя художественного подполья, о котором Кабаков вспоминал: «особый климат подпольной художественной жизни, который присутствовал, как густой настой, во всех мастерских-подвалах, комнатухах, где обитала художественная богема... По отношению “к верхним людям” тут было как бы три варианта: показать им, что мы тоже существуем, спокойное равнодушие ... и третий – паническое чувство опасности, желание забиться и стать незаметным, чтобы не прибили. Я принадлежал к этим последним» [Кабаков 1999, с. 20].

Если в комнатухах художников шли интеллектуальные и творческие дискуссии, то опыт изоляции в альбомах гипертрофируется. Местами обитания коммунальных обывателей становятся полностью изолированные от событийности и диалога места. Так, «Вшкафусидящий Примаков» воспринимает мир сквозь дверцы шкафа: разнообразие жизни уравнивается в непроницаемой темноте, а предметы являются в виде парящих слов-означающих. «Украшатель Малыгин» боится выйти в центр комнаты, существуя у стен. «Вокноглядящий Архипов» смотрит из окна больничной палаты на жизнь, от которой он изолирован. Область видения «Мучительного Сурикова», которая оказывается диапазоном контакта никчемного статиста с миром, предельно зашорена – жестко ограничена и сужена: «Когда я пытался разглядеть в жизни то, что меня окружало, то результатом всегда был небольшой обрывок, наподобие скважины, а все остальное было закрыто от меня плотной пеленой», – говорит персонаж. Но именно эти «выжидательные кумулятивные пункты», в которых обитают персонажи Кабакова, – «углы, каюты, гробы, шкафы, комнатенки» – Подорога рассматривает как убежища и расширения тел-без-кожи, прячущихся и съжившихся, не способных выйти на свет [Подорога 1995, с. 54]. Жизнь этих тел и их взаимодействие с миром едва распознаются, в стертом виде проступая в репликах коммунальной речи, или же замещаются фрагментами интерьера и другими панцирями, поддерживающими границы тела: «Внешнее окружение – интерьер комнаты – действует как ограничивающее движение препятствие. И тем не менее эта внешняя пространственность придает персонажам форму, которую они сами не в силах для себя создать» [Подорога 1995, с. 54].

Искусственные оболочки маркируют непреодолимую дистанцию между миром и героями: запуганными, ненужными и маргинальными. Если спортивное тело *homo soveticus* покрыто доспехами из мускулатуры, позволяя бесстрашно осваивать земной и космический миры, то шкафы подпольного жителя тяжеловесны и неподвижны: «для многих персонажей Достоевского внешняя пространственность интерьера той же комнаты играет роль своего рода кожного панциря (писатель использует другое слово – «скорлупа») ... подобно некоторым видам животных, эти персонажи несут на себе свой собственный дом, ибо, в противном случае, агрессивная и враждебная среда просто убила бы их» [Подорога 1995, с. 55].

Советский герой творит и перекраивает свою социальную, политическую и природную среду, однако обыватель обречен на стороннее наблюдение и бездействие: «взгляд разумных существ, рации-

A.I. Timofeenko *Art Changes Skin: the Corporal Turn of the 1990s
and Valery Podoroga's Method in an Enactivist Perspective*

ональный взгляд на совершенно нерациональную реальную ситуацию того времени... Раньше в понятие интеллигенции входили поведение и поступки: освобождение и просвещение других... все было подпольно, была полная изолированность», – писал Кабаков [Московский 2014, с. 70]. Кожа homo soveticus вмещает на себе множество касаний (семьи, коллектива, страны и всего мира), но у героев Кабакова поверхность контакта отсутствует. Лишенные экологии со средой, они тем самым лишены кожи – ключевой соединительной границы, открывающей мир телу и тело миру. Если для энактивизма существование проступает в активном освоении и взаимодействии, то жизнь обывателей не длится долго – в конце каждого альбома герой исчезает в пустоте.

Если в графических абсурдистских новеллах Кабакова отсутствие кожи, о которой вслед за Подорогой я размышляю как о контактной поверхности взаимодействия, реализуется макроскопически – через застывший крупный план замочной скважины или выпадение изолированного статиста из жизни, то в акциях «Коллективных действий» (далее – КД) масштаб изменяется. Ядром акции были «пустые действия» загородом: не имеющие символическое содержание регламентированные акты (например, преодоление дистанций, наблюдение, залезание в трубу). Их целью было достижение интенсивного внутреннего переживания: восприятие происходящего как здесь и сейчас, предельное внимание к собственным реакциям, ощущениям и мыслям. Андрей Монастырский, ключевая фигура КД, писал: «нас в нашей работе интересует именно область психического, “внутреннего”... переживание происходящего как происходящего по преимуществу “внутри” освобождающегося сознания – такова общая задача акций» [Монастырский 1980]. «Получение духовного опыта» достигалось путем инструментализации тела: инструкции регулировали «механику зрительных тел и механику тел организаторов акций» [Монастырский 1980].

Пустые действия происходили в безграничных полях и лесах, лишенных семантической нагрузки города. Если Подорога «расшифровал» телесный образ марионетки в письме Кьеркегора, связанный с широтой пустыни и движением возвышения, то у КД проступает триада из пустого действия, пустого пространства и пустого тела. Последнее лишено конкретики и индивидуальности: у него нет четкого абриса и обособляющей от простора природы оболочки. У КД тела часто проступают лишь вдали: оказываются точками в поле, растворяются на горизонте, уходят в лес или прячутся в яму (например – акция «Третий вариант», 1978), загадочно пропадают на пути к зрителю (например – акция «Комедия», 1977). Как отмечает Деготь, «перформансы КД варьировали *gestus* появления (“Появление”, “Десять появлений”, “Третий вариант”), однако оно никогда не разрешалось в телесном присутствии, а было лишь предлогом для “потери из виду”» [Деготь 1994, с. 13]. Неразличимость тел создает ироничные фальсификации: так, в акции «Десять появлений» (1981) участники думали, что смотрят на собственную фотографию, но там были запечатлены организаторы акции в другой момент времени.

Энактивизм, описывая сложность мира триадой «тело-среда-действие», говорит об уникальности и ситуативности ее проявления: конкретному человеку (с его сенсомоторной активностью, пережитым опытом, освоенными навыками и оптиками) соответствует конкретная среда, осваиваемая определенными действиями – стилем раскрытия мира: «Стиль мира проявляется в том, как объекты и ситуации имплицитно ссылаются друг на друга, заявляют друг друга, вместе, или в том, как не манера действий человека некоторым образом выражает, кто или что он есть», – отмечает Альва Ноэ, ссылаясь на феноменологов [Ноэ 2023, с. 101]. У КД такая специфичность стирается, а Екатерина Андреева символично описывает их практики как «исследование пограничного модуса недоволенности» [Андреева 2012, с. 191]. В каком удобном пространстве растворяется анонимное тело, лишенное метафорической кожи – границы, которая отличает и обособляет, тем самым соединяя и создавая условие контакта.

Доспех анестезии или толстокожесть московских «телесников»

В 1990-х вместо языковых игр и персонажности концептуализма художники стремятся к новой чувственной реальности, жонглируя уже не концептами и идеями, но – аффектами. Зазор «между литературной культурой (культурой литературных опосредований) и актуальным жизненным опытом, эмпирически проживаемой жизнью» [Бак-Морс 1999] они заполняют соматикой, находясь в поисках

А.И. Тимофеевко *Искусство меняет кожу: корпоральный поворот 1990-х и метод Валерия Подороги в энантивистской перспективе*

воплощенного взаимодействия с миром вместо изолированного существования. Оглядываясь на опыт мирового искусства (например, читая в журналах об экстремальных перформансах Криса Бердена [Голдберг, 1991] или кожных скульптурах Пола Тека [Левин 1992]), российские авторы начинают имплицитно или эксплицитно работать с телом, в том числе на его поверхности – на коже.

Ярким антиподом концептуализму, не оставляющему места для контактных поверхностей жизни, были московские акционисты или «телесники», как насмешливо их прозвали старшие коллеги. Там, где концептуализм делал ставку на знак и след, акционисты выбирали прямое действие, направленное на освобождение мира и его десоветизацию, – «скандал, партизанскую войну, провокацию, немую речь, автоматическое письмо» [Подорога 2013, с. 144]. Они часто выступали против политико-культурных и институциональных реалий перестройки: устраивали баррикаду на Большой Никитской (акция «Баррикада на Большой Никитской», 1998, Москва); звали президента Ельцина на бой после начала войны в Чечне (акция Александра Бренера «Первая перчатка», 1995, Москва); оккупировали телами Красную площадь (акция «Э.Т.И.-текст», 1991, Москва) и портили картины Малевича (Акция Александра Бренера, Музей Стеделик, 1997). «Скандал это первое соприкосновение с реальностью», – прокламировал Осмоловский [Осмоловский 1993, с. 5]. Играя роль авангардистов-революционеров, акционисты писали: «изменение человеческих отношений, кардинальное пересоздание всей эмоциональной, психической, самосознающей сферы человека может быть сейчас задачей художника» (А. Бренер) [Бренер 1995]; «сущность искусства сегодня – это уничтожение границ искусства, погружение в реальность» (О. Кулик) [В чем сущность 1993, с. 31]; «это волевое усилие по формированию стиля жизни и образа мышления свой эпохи» (А. Осмоловский) [В чем сущность 1993, с. 31].

Для освоения и перестройки реальности не единственной, но одной из ключевых стратегий акционизма был шок: «чтобы создать шок-эффект, годится буквально все: порнография, призывы к насилию и национальной розни, извращения, потоки крови, трупы...» [Осмоловский 1993, с. 8]. «Шоковая терапия» была неотделима от интенсивного телесного переживания реципиента, которое путает мысль и обезоруживает концепты: вместо интерпретации и созерцания – учащенные сердцебиение и дыхание, дрожь и пот, оцепенение и заостренное внимание. Создавая «новую антропологию – антропологию актуальной телесности» [Подорога 2013, с. 145], акционисты «атаковали» сознание зрителей акции «не через речь или ум, а через тело», стремясь «вернуть» себя и зрителя в реальность и вовлечь «в жесткую практику переделки собственного тела и тел других» [Подорога 2013, с. 145]. Например, характеризуя 1990-е, Бренер говорит о наступившей «эпохе осязательного отношения к миру» после «эпохи оптического», где самосознание боялось тела [Бренер 1995, с. 47]. Утверждая чувственность и аффект как основу для «полноценного разговора с миром» и опыта присутствия, он пишет о «моментах высшего напряжения, когда человек бывает в наибольшей степени собою... [когда] его взор обращен не внутрь, на свое “я”, но вовне» – «в мгновения серьезной опасности или предельного физического напряжения, в моменты эротической поглощенности» [Бренер 1995, С. 47].

Шок был направлен как на тело зрителя, так и на тело акциониста: последнее часто выступало художественным инструментом или «холстом». Экстремальные воздействия на свое тело Тупицын связывал с «неспособностью плоти ужиться с чуждыми ей формами идентичности» в эпоху транзита [Тупицын 1998а, с. 191]. Там, где индивидуальное «я» растворялось в коллективном теле, акционисты использовали насилие, чтобы отстоять свое тело, высвободить его из коммунальных конвенций и вернуть его вместе с правом на уникальность «я». Валерий Подорога видел в этом также уничтожение «идеи приватного (собственного) тела», которое становится «отбросами, хламом, пустой скорлупой, брошенной на асфальт», телом, «покинутым своим владельцем» [Мастерская 2000, с. 232]. Нередко уничтожая и унижая тело, «телесники» неизбежно покрываются отталкивающей и изувеченной кожей.

Обнаженная кожа Бренера, появляющаяся во многих его акциях, оказывается не столько жестом открытости, но защитным механизмом, запускающим вытеснение эмоций и ценностно окрашенных отношений оторопью и аффектом. Как отмечал Михаил Рыклин, «физическая нагота даже создает иллюзию защищенности в травмирующей ситуации <...> от доминирующих состояний раздетости и раздеваемости, которых <...> в состоянии социальной анархии, переживаемой нами, не может избегнуть

A.I. Timofeenko *Art Changes Skin: the Corporal Turn of the 1990s and Valery Podoroga's Method in an Enactivist Perspective*

ничто» [Рыклин 1997, с. 117]. Выстраивая дистанцию, нагота может отталкивать неидеальностью кожи. Так, про акцию «Любит не любит» Бренера (1994, Галерея XL) Мамышев-Монро вспоминал: «Что же касается центрального объекта [выставки]... это, простите, уже ни в какие ворота не идет. Это было ужасно и оскорбительно для меня – эстета. Эти прыщи на спине, этот пот... Это несовершенство форм... Уверен, что многим посетителям зрелище было отвратительно так же, как и мне» [Ковалев 2007, с. 139]. Чрезмерность кожи даже вызывает привыкание и скуку, приглушая производство аффекта: в проекте Анны Альчук «Фигуры закона» среди обнаженных мужчин лишь Бренер остается в белье – «позирование в трусах оказалось в его случае более трансгрессивным» [Рыклин 1997, с. 122].

Кожа акционизма принимает на себя множество ударов. Голый Кулик (акция Олега Кулика и Александра Бренера «Последнее табу, 1994, галерея Марата Гельмана) бегаёт в образе собаки по асфальту, бросается на людей и в лобовые стекла машин, «охрипнув от лая, не чувствуя ни холода, ни опасности» [Ковалев 2007, с. 163]. На измученной коже грязь, пот, удары и порезы. Едва защищающий колени, ладони и ступни скотч мешает: «долго наматываю себе скотч на ноги, а он липнет к волосам, неприятно», вспоминал Кулик [Ковалев 2007, с. 163]. Или его тело привязано к едущей машине (акция «Русское Сафари», 1995, Москва), «рискуя потерять не только свободу выбора, но и значительную часть кожного покрова» [Ковалев 2007, с. 215]. Возмущая зрителя и не жалея тела, Осмоловский обещает драться «до первой крови» с первым, кто скажет слово (акция в рамках Мастерской визуальной антропологии, 1993, ЦСИ): ведь отвращение – движущая сила искусства и оно невербально. Скрепки на коже Бренера в акции «Кровавое вколачивание скрепок» (1994, ЦДХ) пугали Юлию Пospelову: «обнажает бледную ягодицу и аппаратом для скрепления листов бумаги продырявливает насквозь... на коже виден багровый след. Тут я не выдерживаю, возмущенно кричу Гельману: “Почему вы позволяете мучиться этому несчастному?!”» [Ковалев 2007, с. 151]. Олег Мавроматти, зашивая губы, пронзает кожу иглой и стягивает слизистые черными нитями, когда в соседней комнате лежит «полуразложившийся труп» из кусков мяса – кожа достигает своей мертвой точки (акция группы «Секция абсолютной любви» «Зашивание губ», 1995, ЦСИ).

Порой кожа подвергается телесным модификациям, чреватými не только радикальным (пере)определением себя, но и нанесением себе ущерба. Алена Мартынова перекраивает кожу и танцует с бинтами на лице после пластической операции (акция «Танцующее божество», 1996). Утверждая кожу «холстом» для искусства, она фиксирует на видео бритье лобка (рядовая пытка над женским телом), который покрывает краской: постепенно очищенная от волос и крови кожа становится декоративной плоскостью и идеализированным фоном, но не поверхностью живого «несовершенного» тела женщины (проект «Технологии радикального жеста», 1995). Император ВАВА вырезает на груди корону – логотип компании «МММ», превращая кожу в кровавый «рекламный» щит для финансовой пирамиды (акция «Рождение солнечного человека», 1995, хладокомбинат «Айс-Фили»). Предлагает зрителям мороженное с собственной кровью, заливая «пространство вокруг себя потоками мифогенных выделений» [Ковалев 2007, с. 171]. В проекте «Валькирия» он прорезает скальпелем на ногах колючую проволоку, оставляя зрителя смотреть, как кровь стекает по ногам (1998, галерея Марата Гельмана). Здесь Андрей Ковалев писал, как телесная поверхность смешивается с потоком знаков и образов: «самые экстремальные практики сливаются с общим шумом, производимым живописью, графикой, скульптурой, инсталляциями.. висели фотографии прошлых акций и картинки с популярными в народе знаками – свастика, пацифик и пр... Картинки были окутаны колючей проволокой» [Ковалев 2007, с. 331].

Тело акциониста часто становится скандалом и машиной для зрелищ, а кожа – анатомическим доспехом, обеспечивая специфическую форму контакта с миром – демонстративную нечувствительность к его воздействиям, отсутствие боли и стыда. Вся полнота значений кожи сведена к защитной оболочке: подвергаясь опасному для целостности тела и психики шоку, акционисты анестезируют телесные покровы для минимизации ущерба. Доспех анестезии защищает как в ситуации искусства от реакции публики или садомазохистских жестов, так и символически активизирует дискурс выживания в турбулентную постсоветскую эпоху: «захлестнутая волной преступности и меркантилизма, вся страна вовлечена теперь в процесс физического (телесного выживания)», писал Тупицын [Тупицын 1998b, с. 52].

А.И. Тимофеевко *Искусство меняет кожу: корпоральный поворот 1990-х и метод Валерия Подороги в энантивистской перспективе*

Об акционизме и неолиберальном измерении 1990-х в терминах выживания писал Джонатан Брукс Платт: идентичность «умеющего выживать» становится необходимой в условиях потери символической власти и идеологических координат, жесткой конкуренции на фоне экономической и социальной катастрофы [Платт 2018].

Шокирующие операции с кожей усиливают дистанцию между Другим, продолжая парад нечувствительности в «эпоху выживания»: «чудовищную нечувствительность к боли (другого), которая вменяется в вину обществу, отвергаемому актуальным, особенно акционистским, искусством» [Фокин 2001]. Целостность кожи не ценится в ее частых модификациях. Для Коннора кожные модификации постмодерна говорят о желании уничтожить носитель «первичного насилия» – разрушить «холст», где внешняя власть оставляет свои знаки и клейма и лишает субъекта своего тела [Connor 2004]. Однако уничтоженная поверхность письма – пустая оболочка – может потерять возможность ценностного насыщения: на ней нет «живого» места для новых символов идентичности или коммуникативных следов мира.

Стремясь к «абсолютному разговору с миром», телесники преодолевают изоляционизм концептуализма и выходят в открытую среду. Однако осваивая социальное и политическое пространство, в терминах экологии со-существования они сохраняют и телесно усиливают дистанцию с миром. Они утверждают разрыв с собственным телом, доводя до экстаза и анестезируя кожу, и лишаясь тем самым полноты телесных переживаний; разрыв со зрителем, подвергая его шоковому воздействию и побуждая изолироваться от «опасности»; разрыв с окружающим миром, упуская его касания на бесчувственной коже. Вместо людей-без-кожи, вынуждено ушедших в подполье или перипетии сознания, акционизм изобретает толстокожесть как стратегию защиты и выживания, борьбы и перестройки – экспрессивной и жесткой, где необходим прочный кожный доспех.

Отпечатки и слепки

В 1991 году вышел каталог «Введение в конфигуративность», объединивший постконцептуалистские практики молодых художников под кураторской оптикой Людмилы Бредихиной [Введение 1991]. Разрабатывая тезис о конфигуративности, Бредихина имела в виду работы, которые не «ускользают» в дискурс и не имеют заметной «авторской интенции», но оказываются открыты и пластичны для внешнего понимания – «уровень смысла принадлежит зрителю» [Введение 1991]. Среди таких проектов, описываемых в терминах коммуникативности, были эксперименты с контактными поверхностями кожи у Алексея Беляева-Гинтовта, Анны Чижовой и сотрудничавшей с ней британской художницы Патриции Кокс. Беляев-Гинтовт практиковал технику «ручной печати», оставляя на холсте следы прикосновений ладони: «Всматриваясь, видишь всадницу, девочку, собаку... видишь четкие отпечатки линий рук (хиромантия), отпечатки пальцев (дактилоскопия)» [Введение 1991, с. 10]. «Я стал рисовать на холсте ладонями, пытаюсь с помощью их отпечатков принести на этот холст трехмерность, объект, личное и персонифицированное отношение», – говорил Гинтовт, утверждая телесное присутствие на поверхности холста [Алексей Беляев-Гинтовт 2010]. Чижова и Кокс работали со слепками тела: Чижова копировала уникальные изгибы своего тела, Кокс соединяла свои и чужие слепки с предметами мебели – так, спинка стула продолжалась в слепке спины. В проекте «Следы на подиуме» (1991, галерея «Риджина») слепки разместились на мраморных и снежных подиумах, чтобы «подточить изнутри холод гипсовых объектов» и представить «жест снятия, отслоения, отстранения, в ходе которого пустотная анонимность изнанки вытесняет персональность обличья» [Галерея 1993, с. 100].

В отпечатке эластичная плоть каменеет и объективируется, проходя путь редукции до изображения, экспоната, товара или фрагмента манекена. Одновременно отпечатки и слепки несут в себе след тела в уникальности его тактильного переживания, когда краска и бумага проступают на кончиках пальцев или гипс обволакивает кожу так, что в поле внимания попадает каждый сантиметр тела. В этом колебании между личным и анонимным, присутствием и отсутствием можно усмотреть окаменевший слой поверхностных эффектов, где живое тело и неживая материя со-прикасаются и со-формируются. Тело творит образ и моделирует художественную форму, в то время как гипс или краска выявляют

A.I. Timofeenko *Art Changes Skin: the Corporal Turn of the 1990s
and Valery Podoroga's Method in an Enactivist Perspective*

абрис тела с его неповторимыми линиями, позволяя ему проступить на собственной поверхности. Следы кожи становятся воплощением самости и идентичности. Качество материи имеет значение для поверхности контакта. Уникальные отпечатки пальцев Гинтовта проявились на бумаге: телесное присутствие предъясняется в виде плоскостной карты кожного покрова из мельчайших линий. У Анны Чижовой уже не едва заметные папиллярные узоры, но обобщенные объемы и впадины телесных поверхностей воплотились в слепке, будучи обычно скрытыми от взора (впадина под коленкой или ключица).

Со временем слепки Чижовой стали строительным материалом для новых архитектурных композиций. В проекте «Развоплощение», реализованном в Лаборатории ЦСИ в 1993 году, слепки покрывали белые стены, соединялись в идеальный куб или подобие греческого храма, демонстрируя со всей очевидностью круговорот материи и форм. В своем комментарии к этому проекту, задуманному в качестве подготовительного эскиза для лондонского интерьера в стиле «боди-арт», критик Юлия Колерова отмечала телесно-ландшафтную связность отпечатков, «которые человек оставляет на окружающих предметах, разрушая и вновь формируя, организуя ближнее и дальнее пространство: от интерьера комнаты до ландшафтных планов» [Колерова 1993].

Покровы, предъясвленные в слепке, буквально перерастали в ландшафтные поверхности, формируя окружение уже для других тел. Такое преобразование поверхности человеческого тела в предметы, принадлежащие внешнему миру (и наоборот), повторялось у Кокс в «Риджине»: «[Стул] на наших глазах теряет самождественность, переживает своего рода генетическую мутацию, заворачиваясь в застывшие, окаменевшие одежды» [Галерея 1993, с. 103]. Границы тел и разграничения между ними здесь оказываются величиной феноменологически переменной. Не заканчиваясь кожей, переживаемое тело продолжается в предметах, насыщая их, как отмечал Подорога, достоверностью и субъективной насыщенностью собственного присутствия: «Ближайшее к нам пространство является в сущности тактильным пространством, т.е. все вещи имеют в нем место только по отношению к вашей особой чувствительности» [Подорога 1995, с. 49].

Мастерская визуальной антропологии

Гинтовт, Кокс и Чижова не исследовали кожу целенаправленно. Однако в Мастерской визуальной антропологии кожа получила рефлексию и концептуализацию в художественных проектах. Мастерская проходила в московском ЦСИ в 1993-1994-х гг. в виде регулярных семинаров с философами, художниками и арт-критиками под кураторством Виктора Мизиано. Среди импульсов проекта Мизиано отмечал жажду новых внеэкспозиционных и интерактивных форм работы [Мастерская 2000, с. 11]. Будучи в «атмосфере повышенного эмоционального и этического напряжения» 1990-х, участники искали место для дискуссии и диалога вместо провокаций московского акционизма [Мастерская 2000, с. 11]: здесь уже Виктор Мазин говорил о «бессознательном желании запустить проект нового рефлексивного искусства» [Мазин 2002].

Мастерская строилась вокруг «интеллектуального обаяния» приглашенного к сотрудничеству Валерия Подороги: он задавал темы встреч, придумывал домашние задания, предлагал собственный метод и стиль мышления. Мазин подчеркивал меньшую вовлеченность Подороги в арт-мир по сравнению, например, с философом Рыклином. Такое сотрудничество говорит о желании создать «непосредственную встречу искусства и философии» [Мазин 2002], где взаимонепонимание открывает новые идеи и сюжеты. Семинары через призму аналитической антропологии Подороги выводили вопросы о роли и задачах искусства на разговор о восприятии и мышлении, времени и мифологии, насилии и отвращении, телесности и чувственности, вдохновляя участников на самостоятельные и внелабораторные развития тем: в скандальных акциях Александра Бренера, проектах Гии Ригавы, экспозициях группы АЕС или критических текстах Елены Петровской.

Встречи были организованы вокруг тем «Поверхности», «Отвращение – совращение» и «Геракл как изготовитель кож». Первая и третья темы создавали пространство для совместного открытия и рефлексии кожных поверхностей контакта. В «Поверхностях» речь шла не о буквальной плоскости.

А.И. Тимофеевко *Искусство меняет кожу: корпоральный поворот 1990-х и метод Валерия Подороги в энантивистской перспективе*

Ориентирами здесь выступали метафизическая поверхность у Ж. Делеза и экологическая поверхность Дж. Гибсона в их значимости для событийности жизни: «Все события существования происходят только на кожной поверхности» [Подорога 1995, с. 50]. Вне зависимости от стиля трактовки поверхности, соединяющей в себе мир, тело и искусство, именно она выдвигалась Подорогой в топологических экспериментах Мастерской «основным слоем бытия или, точнее, основным способом сцепления между собой разнородных вещей и объектов мира. Способы существования человека в мире, – их неукорененность, переплетение и взаимо-становление – в ткани художественного события может/должен схватить художник, скользя по поверхности» [Мастерская 2000, с. 51].

Кожа, которую Подорога наделяет свойствами связывания, взаимодействия, событийности и индивидуальности, мыслится как один из модусов существования поверхности: «Можно рассмотреть определенные антропологические характеристики поверхности, и тогда она станет поверхностью человеческого тела – все той же кожей» [Мастерская 2000, с. 58]. Другой возможностью ее актуализации становится искусство: «Войти в поверхность, обнаружить себя в качестве эффекта поверхности – для современного искусства такая же очевидность, как для классической живописи погоня за глубиной» [Мастерская 2000, с. 51]. Наконец, сама выработка художественного метода неразрывно связана с демонтажом и пересборкой своих нерелексивно-поверхностных отношений с миром: «Художник <...> должен отрефлексировать в себе эту невидимую точку сцепления собственного тела с миром и попытаться уничтожить ее в ходе аналитического расследования ее власти над собой <...> точку, где как мы знаем, мир прикасается к нему...» [Мастерская 2000, с. 51]. Подорога побуждал «расколдовать собственную жизнь» и «собрать ее обратно к себе»: настраивал быть «интуицией современного восприятия» и хватывать способы существования на поверхности, открывая пространство для их трансформации.

В диалоге с философом группа АЕС (Татьяна Арзамасова, Лев Евзович, Евгений Святский) для первой темы Мастерской представили проект «Телесные поверхности» (ранее показанный на ярмарке «АРТ МИФ 1993» на стенде галереи Марата Гельмана). В серии фотографий были запечатлены фрагменты кожи: их можно было в любом порядке (пере)собрать на экспозиционном стенде. Приближенная в объективе кожа выступала самостоятельно в отрыве от конкретного тела. Это была попытка ухватить кожу в творческом акте и сделать ее видимой: «показать чистый феномен поверхности тела человека... обычно кожу не используют как феномен... Многие работают с телом, но это уже не кожа. Наконец, создается много произведений, имеющих некое дополнительное значение, типа рисование по коже, втыкания туда игл, боди-арта» [Мастерская 2000, с. 19]. Домашнее задание о поверхностях, в ходе выполнения которого АЕС задались вопросом о телесной жизни на своей границе, вдохновило на дальнейшие внелабораторные эксперименты группы с кожей и предвосхитило другие проекты Мастерской, в которых кожа была топологически, эстетически и эпистемологически открыта.

Например, в групповом проекте «Телесное пространство» (1995, ЦДХ), АЕС представили средовую инсталляцию «Поверхность тела» (Skin project), куда также входили фотографии «Телесных поверхностей». В инсталляции они стремились представить тело как обыденное и общее – «политическое, мета-сексуальное понимание тела» [Проект выставки 1995]. Кожа здесь исследуется и рассматривается в качестве медиума особого рода. Как отмечается в экспликации, кожа «не просто покрывает тело, она смиряет нас с существованием другого <...> Проект стремится к созданию новой коммуникативности» [Проект выставки 1995]. Экспозиция выстраивалась как полифоническое и неструктурированное тело, частью которого должен был стать зритель: фото-конструкторы из фрагментов кож располагались напротив забинтованных столбов с кричащими ртами или отпечатками стоп на полу, соседствующими с шипами. Не оказываясь личной и персональной, кожа выступала разделяемой всеми со-присутствующими универсальной и анонимной поверхностью взаимодействия.

Швы и шрамы

Помимо коммуникативного начала, в «Поверхностях тела» на мысли о кризисных, опасных, деструктивных и попросту страшных формах взаимодействия и поврежденных телесных покровах наводили бинты, шипы и мотивы расчлененного тела. В другом проекте шов стал центральным

A.I. Timofeenko *Art Changes Skin: the Corporal Turn of the 1990s and Valery Podoroga's Method in an Enactivist Perspective*

экспонатом АЕС (проект «Шов», 1994, галерея Марата Гельмана): гигантская гиперреалистичная фотография медицинского шва покрывала лежащий на столе столб и вертикальную колонну. По краям столбы были замотаны в бинты. Стол покрывала белоснежная скатерть, напоминающая хирургический стол. Жуткие объекты были единственным наполнением минималистичной и «стерильной» экспозиции. Кажется, только завершилась медицинская операция: зашивание кожных тканей тонкими нитями и предварительная анестезия.

За год до Мастерской философ Сюзан Бак-Морс предложила понятие «анэстетика» для описания современного эстетического опыта в его телесной – на поверхности кожи переживаемой – локализации [Бак-Морс 1994]. Опираясь на работы Вальтера Беньямина, она пишет о заморозке чувствительности (чувственной анестезии), поступающей, начиная со второй половины XIX века в мирах модерности на фоне нормализации перманентного шока. Избыточное и шоковое воздействие внешних раздражителей – опыт войны, новых технологий и социальных катастроф – приводит к изменениям в ежедневной работе синэстетической системы человека. Вместо интеграции в мир, накопления опыта и впечатлений ее роль становится противоположной: «вызвать в организме оцепенение, умертвить чувства, подавить память» для защиты от внешних угроз [Бак-Морс 1994, с. 182]. Если «самоанэстезирующие защитные реакции тела» произвольны, то, пишет Бок-Морс, культура сама поддерживает и производит анестезирующий эффект вслед медицинским практикам анестезии. Например, создается компенсаторная реальность в фантасмагориях массовой культуры, что «дают анестезирующий эффект, не приводя организм в состояние оцепенения, а обрушивая на чувства лавину впечатлений» [Бак-Морс 1994, с. 185]. Чувственную анестезию Бак-Морс описывает в терминах отчуждения и потери не только ценностного контакта с миром, но и утраты самого себя как личности и политического субъекта.

Продолжая тезис об анестезированной культуре и рассуждая о медикализованных телах современности, Подорога характеризовал шов как «операционную метку». В мире, где большая часть хирургических вмешательств осуществляется под наркозом, она отдаляет человека от истории собственного тела, боли и субъективности. Шву противопоставлен шрам, «в котором сохраняется память о боли, героика ее преодоления» [Подорога 2007, с. 135]. С приходом общества тотальной анестезии швы постепенно вытесняют шрамы. Боль становится «безымянным зрительным субстратом», собственной тенью среди экранов с фантазиями и спектаклями. «Идеология тотальной анестезии постепенно овладевает всем цивилизационным сообществом, и все обыденное пространство жизни оказывается в плену этой привычки не-страдания» [Подорога 2007, с. 130].

АЕС открывает кожу как универсальную и соединительную поверхность всех тел, однако контактная поверхность здесь редуцируется до анонимной и лишенной чувствительности хирургической метки: «когнитивная система синэстетики превратилась, скорее, в когнитивную систему анестетиков» [Бак-Морс 1994, с. 182]. О диагностике культуры анестезии у АЕС пишет арт-критик Александр Балашов: «диагностика безболезненности, когда любое вскрытие поверхности, любая операция в теле культуры или на теле человека остаются поверхностным маневром на карте или в анатомическом атласе, молчаливым и безответственным разглядыванием изображений» [Балашов 1996, с. 49]. В общество тотальной анестезии органично встраиваются и акционисты: «Наступление на господствующие образы метафизического и семиотического тела происходит не за счет игнорирования его существования, но путем демонстрации изнанки довлеющих схем... [акционизм] запускает механизм раздражения, трогает и воздействует», – писал о телесниках Валерий Савчук [Савчук 2001, с. 106]. Анестезируя кожу для производства шока, они одновременно атакуют и перегружают синэстетическую систему зрителя, эстетизируя насилие и усиливая «привычку не-страдания».

Анестезии кожи противостояла питерская группа «Запасной выход» (далее ЗВ), заявившая о своей принадлежности «школе экзистенциального перформанса», где ведется поиск выхода к «телесности как переживанию кожей», которое идет «через проживание индивидуальной реакции на окружающий мир» [Базилева 2008, с. 99]. ЗВ была основана студентами и преподавателями Мастерской паратеатральных форм под идейным руководством художника-нонконформиста и педагога Юрия Соболева. Она занималась в Царском селе на отдалении от ключевых художественных площадок и уде-

А.И. Тимофеевко *Искусство меняет кожу: корпоральный поворот 1990-х и метод Валерия Подороги в энантивистской перспективе*

ляла особое внимание личному опыту тела: в проектах часто встречается обнажение буквальной и/или метафорической кожи в ее уязвимости, чувствительности и опасной открытости.

Сергей Никокошев в работе «Что украшает художника» (1995) вырезает рамку на животе вокруг шва, оставшегося у автора после двух операций. «Операционная метка» не скрывается, но интенсифицируется и переживается вне анестезирующего эффекта и дополняется новым шрамом. «Основной мотив культурной стратегии последнего десятилетия – это косметическая хирургия сокрытия любых изменений, коснувшихся тела. Следы и изменения несущественны... Никакое тело не единично. Оно всего лишь эпизод в серии предъявлений образов, между которыми нет различий», – писал Балашов о швах АЕС [Балашов 1996, с. 49]. Противоположно этому у Никокошева на первый план выходит история телесных изменений и их интенсивное переживание на коже: рядовой медицинский шов обретает свое уникальное обрамление.

Евгения Логинова в работе «Присвоение тела (Подсвечник)» (1995) закрепляет две свечи на плечах так, что раскаленные металлические подсвечники и текучий воск обжигают обнаженную кожу. В «Русалочке» (1995) Наталья Зубович остроту телесному переживанию контакта придают не свечи, а лезвия, привязанные к подолу платья: в течение часа художница танцевала с ними, буквально перемещаясь по острию. Подтеки воска и крови, ожоги и порезы создают рисунок и задают ритм болезненного контакта. Говоря об экзистенциальном измерении боли и обществе анестезии, Виталий Лехциер трактует усиление «жажды боли» как тоску по интенсивности переживания и присутствию: «Опыт боли остается последним форпостом подлинного, в силу чего оказывается востребованным современным акционным искусством, ориентированным на критику симуляций и поиск островков реального, аутентичного контакта с миром и самим собой» [Лехциер 2018, с. 46]. В работах Логиновой, Зубович и Никокошева проступает жажда боли, которая становится средством субъективации и возвращения телесной жизни в фокус – эдаким средством радикальной коммуникации, утверждающей мир вокруг и себя в нем через заострение присутствия.

Поверхности прикосновений

В начале 2000-х Лора Маркс зафиксировала рост научного и артистического интереса к прикосновению, называя «осязательной эстетикой» смещение от текстового и визуального модусов анализа, выражения и существования к тактильному [Маркс 2019]. В (пост)советском искусстве периода транзита «телесники», даже отойдя от текстоцентричности концептуализма, не работают последовательно с тактильными поверхностями. Маркс обобщает специфику осзания в терминах подрыва «различения между субъектом и объектом, между воспринимающим и воспринимаемым... прикосновение считается слишком близким по отношению к вещи» [Маркс 2019, с. 61]. Акционизм же утверждает не сближение, но разрыв между субъектом/телом и миром: он обращается не к экологическим жестам касания и диалога, но выстраивающему дистанцию шоку. Однако ЗВ часто используют потенциал осзания для насыщения отношений тела и среды, стремясь к близости и связности в духе энантивизма. ЗВ направляет внимание на тактильные поверхности тела, где перспективное видение сменяется движением на ощупь, кожа предстает взгляду в своей фактурной зернистости, а вместо речи и криков на первый план выходят касания.

В «Красоте самой природы» (1996-1997) Зубович пускает по обнаженному телу улиток, а затем – ужей. Иронизируя над культом «натуральной» красоты и одержимостью косметикой, художница выбирает прямой контакт вместо стерильности, неприкосновенности и идеальности. На ее коже не парфюмированные крема, но – отталкивающие обитатели природного мира: даже на самых сокровенных участках тела вьется клубок ужей или собираются в кучку улитки. Слизь, грязь, мурашки, неожиданные движения и скольжения, на которые неподвижная Зубович даже не смотрит: вместо страха и отвращения – открытость касаниям жуткого Другого.

В работе «Не-Я» (1995) Зубович забинтовывает голову, помещая под бинт красные ягоды в районе глаз. Раздавленные ягоды проступают в кроваво-красных пятнах: «прозревая», художница уходит от зрителя, двигаясь на ощупь. В «Slow Way» (1999-2000) обнаженная Лиза Морозова лишает себя зрения

A.I. Timofeenko *Art Changes Skin: the Corporal Turn of the 1990s and Valery Podoroga's Method in an Enactivist Perspective*

и слуха, тактильно осваивая пространство: оставляет за собой каштаны и двигается обратно, собирая их, или идет по санкт-петербургскому Манежу, «фиксируя свои тактильные ощущения от воспринимаемого» с помощью бусинок во рту – на слизистой [Ковалев 2007, с. 389]. Уязвимая художница прокладывает свой путь и переживает встречи с предметами и людьми, раскрывая мир на подушечках пальцев.

А совместный перформанс Морозовой с Владимиром Быстрым «Неприкосновенный запас» (2000) представляет собой хореографию соприкосновений двух тел. За ширмой Морозова делала Быстру массаж: зритель видел их через полупрозрачную ткань и движение силуэтов напоминало интимный контакт. Настоящая интимность же воплощалась в простых прикосновениях и сопровождающем их разговоре: в переживании пробудившихся от касаний воспоминаний, связанных с определенной частью тела. Совместное раскрытие телесной истории и размытие границ между своим и чужим телом шло с оглядкой на работу Подороги: «рождаются встречные воспоминания, разговор ведется с апелляцией к книгам Подороги о теле и т.д. Принципиально важна одновременность проживания и анализа индивидуального и коммуникационного опыта» [Ковалев 2007, с. 402]. Доминанта осязания органично вписывается в поиски ЗВ – жажда взаимодействия и коммуникации с миром, вступающая в переключку с феноменологическим, выдержанным в духе Мерло-Понти, тезисом Маркса: «Осязание напоминает нам о том, что мы неотделимы от мира, что наши границы не заканчиваются кожей, что чувство собственного “я” возникает из нашего чувственного бытия в мире» [Маркс 2019, с. 63].

В рамках семинаров Мастерской тоже проступала диалогичность касания и познавательный потенциал осязания. Например, Александр Алексеев и Татьяна Добер обратились к детскому восприятию, рассуждая о поверхностях. Их домашнее задание «Исследование поверхности» представляло собой видео с девочкой, взаимодействующей с разными предметами на природе: «В качестве идеального реципиента мы снимаем нашу полуторагодовалую дочку, которая действительно любит исследовать поверхности: щупать, трогать, стучать, бросать камни» [Мастерская 2000, с. 27]. Образ тактильно осваивающего мир ребенка задавал рассуждение о непосредственном контакте с реальностью; об отсутствии некоего неизбежного разрыва между человеком и миром: «У ребенка контакт с тектоническими силами происходит наиболее непосредственно. Ребенок проживает с землей одну жизнь», – описывал Алексеев [Мастерская 2000].

Владимир Сальников для семинара создал серию фотографий с прикосновениями ладони к обнаженной коже, говоря о преодолении дистанции и отчуждения. В рамках комментирования проекта раскрывалась многозначность и амбивалентность телесного контакта: от нежности до насилия, от близости до безразличия. Сальников отмечал, что из сотни фотографий выбрал именно те, где ладонь полностью касается кожи другого (порой она даже хватает и на коже проступает давление): «я выбрал из них те, где прикосновение полное, потому здесь для меня важен момент преодоления отчужденности» [Мастерская 2000, с. 113]. Однако Подорога говорил, что касание становится прикосновением не из-за полноты физического воздействия: «Прикосновение – касание слегка, “нежнейшее”... мягкое, скользкое, поверхностное... Прикосновение идет от руки, но само прикосновение результат не только руки... Касание – достаточно безличная стадия установления тактильной дистанции по отношению к любому объекту» [Мастерская 2000, с. 114]. Подчеркивая этическое измерение проекта, Подорога предлагал в едва уловимых движениях ладони различить либо состоявшуюся связность и контакт, либо непреодолимую дистанцию: «как, в таком случае, отличить при-косновение от хватания», – вопрошал философ [Мастерская 2000, с. 113]?

Мембраны

Фигурой избирательной проницаемости контактной поверхности является мембрана. Так, в выставочном проекте Алены Романовой «Штудии» (1996, НИИ культурного и природного наследия) тела формировались из тонкой сетчатой проволоки. Ведя «поиски образа человека и через это образ мира» [Штудии 1996], художница фрагментировала тела: близ стены на решетке располагались сетчатые головы, торсы, кисти рук, чьи силуэты дублировались на стене в виде теней. Определяя тело через мембрану, Подорога говорит о «мельчайшем тканевидном (клеточном) фильтре, через который

А.И. Тимофеевко *Искусство меняет кожу: корпоральный поворот 1990-х и метод Валерия Подороги в энактивистской перспективе*

осуществляется прогон различных видов энергии, а также их продуктов, секретий» [Подорога 1995, с. 46]. Сохраняя свое очертание, тела в проекте Романовой оказываются мембранами особого рода, проницаемыми для взгляда и света: «Металлическая сетка <...> послушно сканирует поверхность и при этом, будучи прозрачной, не препятствует пытливому взгляду увидеть внутренность вещей» [Штудии 1996]. Внутренность здесь отделена от внешнего плана существования только тонким слоем, о хрупкости которого писала участница Мастерской Елена Петровская: «Прикоснитесь к проволоке (вам позволит художник), и вы кое-что узнаете о текучем существовании тел. Вы этого не хотели, но проволока поддалась, образовав вмятину в месте неосторожного прикосновения» [Петровская 1996]. Леонид Лернер вскользь упомянул «компьютерный аспект» выставки и связь сетки Романовой с Глобальной паутиной [Выставки №18 1997]. Лернер не развивает это сравнение в сторону фильтра, однако наводит на мысль о современном теле – болезненно проницаемом для аффектов, информации, вирусов и взгляда камеры, чья уязвимая проволочная модель проступила в «Штудиях».

Для финальной темы Мастерской «Геракл – изготовить кож» Владимир Куприянов взял момент смерти героя, когда яд, которым был пропитан плащ Геракла, смешался с потом и прошел сквозь поры. Куприянов представил серию фотографий, где приближенная до предела кожа рук чередовалась с оголенным мужским торсом – призрачным и затуманенным, несущим в себе момент мучительной боли. Чередуя кадры, художник создал ритм и рисунок переключения между раскрытыми порами и страдающим телом: жизнь и смерть Геракла разыгрывались на пористотой поверхности тела. «Тканевидный фильтр», призванный избирательно пропускать или отталкивать, может быть рассмотрен в терминах этического выбора с оглядкой на теорию аффекта Бенедикта Спинозы в прочтении Ж. Делеза. Аффект как нерепрезентативное переживание Спиноза связывает со способностью действовать: «Мы духовные автоматы... наша способность к действию или наша сила возрастает или убывает непрерывным способом, по непрерывной линии, и именно это мы и называем affectus, именно это мы и называем «существовать» [Делез 2001, с. 17]. Существование состоит из непрерывных встреч и взаимодействий своего тела с другими: их смесь есть аффекция – одно тело аффектирует, когда другое оказывается аффектированным. В способности быть аффектированным проступает сама жизнь с ее печалью и радостями – повышением или понижением способности к действию: «когда я отравлен, моя способность быть аффектированным полностью выполнена, но она выполнена таким способом, что моя способность действия стремится к нулю... когда я испытываю радость, то есть когда я встречаю некое тело, которое вступает в отношения с моим, моя способность быть аффектированным в равной степени выполняется, и моя способность действовать растет» [Делез 2001, с. 26]. Кожный фильтр, допускающий буквальную возможность быть аффектированным, обеспечивает необходимые жизни встречи, обмен и синергию. Однако как показывает образ Геракла у Куприянова, выход из подпольного существования в мир, раскрытие чувствительного кожного покрова и движение на встречу совместной экологии всегда несет в себе риск быть отравленным.

Заключение

Телесный ландшафт столичного российского искусства 1990-х годов можно картографировать и рассматривать по-разному: например, имея в виду тело как объект культурных норм, власти, гендерных стереотипов, анатомии или хрупкую материю на фоне виртуализации и капитализации мира. «Кожная оптика» в тандеме с энактивистским прочтением топологии Подороги позволяет увидеть жизнь тела не столько в терминах политики или социума, но через призму интенциональных и неинтенциональных отношений и аффектов, ситуативно кристаллизующихся между телом и миром – как экологию со-существования, взаимно-зависимости и со-формирования. Будучи не просто анатомической оболочкой, но контактной и ключевой для жизни поверхностью, кожа раскрывает, как в художественных практиках проступают и проблематизируются разные модусы телесности – разные способы существования: от опыта изоляции до жажды присутствия и взаимодействия.

Смотря на кожу, возможно не только описать и дифференцировать телесно-средовые отношения в проектах 1990-х, но и вернуться к предшествующему им неофициальному советскому искусству.

A.I. Timofeenko *Art Changes Skin: the Corporal Turn of the 1990s and Valery Podoroga's Method in an Enactivist Perspective*

Проанализировать телесный план концептуализма, часто ускользающий от внимания исследователей на фоне проблем дискурса, языка, художественного стиля и социо-политической ангажированности. Так, на отсутствующей коже «вторичных» тел московского концептуализма проступают разные стратегии жизни маргинала и нонконформиста: макроскопическая стратегия побега в подполье, когда тело из страха лишается контакта с миром, или микроскопические практики развоплощения, когда телесная жизнь уступает психической и лишается собственной – на коже проступающей, – индивидуальности.

Выбранный для анализа московский акционизм нередко описывается в терминах авангардной художественной борьбы, преодолевающей бестелесность, дискурсивность, изоляционизм и бездействие коллег-концептуалистов. Однако на коже акционизма видно, что он активно осваивает мир, но выстраивает с ним специфические неэкологические отношения: утверждает разрыв и отталкивает, намеренно лишается восприимчивости к внешним воздействиям. Преодолевая и одновременно наследуя советскому нонконформизму, он изобретает новую форму нечувствительности, редуцируя многообразие кожного покрова до жесткого доспеха.

Стратегии транзита 1990-х, осуществляемые как политически, культурно и институционально, так и поверхностно и телесно, не ограничиваются толстокожестью акционизма. Часть столичных художников, в том числе вдохновленные феноменологическим и экологическим дискурсом Валерия Подороги, были нацелены как на возвращение телесных переживаний в фокус внимания, так и на воплощенный и интенсивно переживаемый контакт с миром. В Мастерской Подороги, близких ей проектах и более отдаленных инициативах фокус с тела как объекта дисциплины или скандала сместился на контактные поверхности кожи. Здесь кожа выступала не как вторичная анатомическая оболочка и претерпевавшая удары доспех, но была открыта в качестве «носителя» уникальной телесной истории, разделяемого всеми покрова, проницаемой мембраны и места прикосновений. На анатомической и метафизической коже альтернативных акционизму проектов переплелись множество касаний: одним телом была с легкостью открыта, другие вызвали тревогу, третьим – невозможно было противостоять. Однако важно, что в момент открытых возможностей и тревожных неопределенностей транзитного десятилетия, среди желаний нового будущего и страха перед повторением прошлого, на коже искусства проступила новая этика. Намеренно не имея ввиду экологическую и энвайронментальную логику энактивизма, художники тем не менее искали пути возвращения экологии тела и среды: художественным методом оказывалась не столько деконструкция и перекройка мира, но проявление и исследование пограничных состояний и связей жизни, т.е. направление внимания на границу со-настройки.

«Кожная оптика» может быть продолжена в новых географиях, дополняя исследование «телесного поворота» в перестроечных 1990-х гг. Даже следуя чуть дальше Москвы в Санкт-Петербург можно увидеть другие способы работы с телесными поверхностями: гладкую кожу античных тел в Новой Академии Тимура Новикова или вторую кожу как одежду в практиках группы «Фабрики новых одежд». Сегодня, за границами перестроечной эпохи, диалектика кожи разворачивается в новых масштабах и траекториях – совмещает на себе диаметрально противоположные способы существования и воплощения, демонстрируя сложность мира. Например, в пределах 2025 года кожа оказывается метафорой для земной поверхности и планетарной экологии, как в проекте «Кожа Земли» (2025, Нижегородская экобиеннале). Одновременно на небольшой дистанции от такого экологического дискурса текстильные лоскуты Алины Бровиной («Скажи мне, где цветы?», 2025, галерея «осси ми») – фрагменты изодранной кожи – воплощают предельный страх современного тела быть уничтоженным – разорванным на куски.

ИСТОЧНИКИ

- Алексей Беляев-Гинтов 2010 – Алексей Беляев-Гинтов // Собака.ру, 2010. Режим доступа: <https://www.sobaka.ru/oldmagazine/shou/4551> (дата обращения: 23.07.2025)
- Бак-Морс 1999 – Бак-Морс С. Интервью с Виктором Тупицыным, 1999. Режим доступа: <https://conceptualism.letov.ru/Viktor-Tupitsyn-Buck-Morss.html> (дата обращения: 23.07.2025)
- Бредихина 1994 – Бредихина Л. Выставки // Художественный журнал. 1994. № 4. С. 59-60.
- Бренер 1995 – Бренер А. Конец оптики // Художественный журнал. 1995. № 8. С. 46-48.
- В чем сущность 1993 – В чем сущность искусства? // Художественный журнал. 1993. № 2. С. 30-31.
- Введение 1991 – Введение в конфигуративность / сост. Людмила Бредихина. – Москва: Риджина, 1991.

А.И. Тимофеевко *Искусство меняет кожу: корпоральный поворот 1990-х и метод Валерия Подороги в энактивистской перспективе*

- Выставки №18 1997 – Выставки №18 // Художественный журнал. 1997. № 18. С. 72-92.
 Галерея 1993 – Галерея Риджина. Хроника. Сентябрь 1990 – июнь 1992 / сост. Людмила Бредихина. – Москва: Риджина, 1993.
 Голдберг 1991 – *Голдберг Р.* Перформанс. Золотой век // Декоративное искусство. 1991. № 5. С. 4-6.
 Епихин 1994 – *Епихин С.* Метафизическое тело Бакштейна, 1994. Режим доступа: <https://xl.gallery.ru/exhibition/corpus-metaphysicum-baksteini-143> (дата обращения: 23.07.2025)
 Кабаков 1999 – *Кабаков И.* 60-е – 70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве. – Триалети: Wiener Slavistischer Almanach, 1999.
 Колерова 1993 – *Колерова Ю.* Анна Чижова. Развоплощение, 1993. Режим доступа: <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/E1280> (дата обращения: 23.07.2025)
 Левин 1992 – *Левин К.* Звезда Пола Тэка // Искусство. 1992. № 1. С. 12-14.
 Мастерская 2000 – Мастерская визуальной антропологии, 1993-1994: Документация проекта / Проект документации. – Москва: Художественный журнал, 2000.
 Монастырский 1980 – *Монастырский А.* Предисловие к первому тому «Поездок за город», 1980. Режим доступа: <https://conceptualism.letov.ru/KD-preface-1.html> (дата обращения: 23.07.2025)
 Московский 2014 – Московский концептуализм. Начало. Каталог выставки. – Нижний Новгород: ГПСИ, 2014.
 Осмоловский 1993 – *Осмоловский А.* НЕЦЕЗИУДИК-1993 (последний манифест) // Радек. 1993. с. 3-13.
 Петровская 1996 – *Петровская Е.* Спасите наши души, 1996. Режим доступа: https://alyonaromanova.tilda.ws/studies_1996 (дата обращения: 23.07.2025)
 Проект выставки 1995 – Проект выставки «Телесное пространство», 1995. Режим доступа: <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/E1280> (дата обращения: 23.07.2025)
 Штудии 1996 – Штудии. Опыт осмысления пространства, 1996. Режим доступа: https://ru.alyonaromanova.com/studies_1996 (дата обращения: 23.07.2025)

ЛИТЕРАТУРА

- Андреева 2012 – *Андреева Е.* Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва–Ленинград 1946–1991. – Москва: Издательство «Искусство-XXI век», 2012.
 Анзье 2011 – *Анзье Д.* Я-кожа / пер. с фр. *С.Ф. Сироткина.* – Ижевск: ERGO, 2011.
 Базилева 2008 – *Базилева И.* Опыт преодоления, или куда ведет «Запасной выход» // Художественный журнал. 2008. № 70. С. 96-100.
 Бак-Морс 1994 – *Бак-Морс С.* Эстетика и анестетики // Кабинет. 1994. № 8. С. 175-201.
 Балашов 1996 – *Балашов А.* Критика диагностики // Художественный журнал. 1996. № 12. С. 48-51.
 Бобринская 2013 – *Бобринская Е.* Чужие? Том 1. Неофициальное искусство. Мифы. Стратегии. Концепции. – Москва: BREUS, 2013.
 Варела, Томпсон, Рош 2023 – *Варела Ф., Томпсон Э., Рош Э.* Отелесненный ум / пер. с англ. *К. Тулутовой.* – Москва: Фонд «Сохранение Тибет», 2023.
 Гибсон 1988 – *Гибсон Дж.* Экологический подход к зрительному восприятию / пер. с англ. *А.Д. Логвиненко.* – Москва: Прогресс, 1988.
 Деготь 1994 – *Деготь Е.* Загадочное русское тело // Художественный журнал. 1994. № 3. С. 12-13.
 Делез 2015 – *Делез Ж.* Логика смысла / пер. с фр. Я. И. Свицкого. – Москва: Академический проект, 2015.
 Делез 2021 – *Делез Ж.* Лекции о Спинозе / пер. с фр. *Б. Скуратова.* – Москва: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2021.
 Ковалев 2007 – *Ковалев А.* Российский акционизм 1990-2000. – Москва: WAM, 2007.
 Лехциер 2018 – *Лехциер В.* Болезнь: опыт, нарратив, надежда. Очерк социальных и гуманитарных исследований медицины. – Вильнюс: Logvino literatūros namai, 2018.
 Мазин 2002 – *Мазин В.* Мастерская визуальной антропологии. 1993-1994 // Новая русская книга. 2002. № 1. Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nrk/2001/3/valerij-savchuk-konversiya-iskusstva.html> (дата обращения: 23.07.2025)
 Маркс 2019 – *Маркс Л.* Осязательная эстетика // Художественный журнал. 2019. № 108. С. 60-72.
 Мерло-Понти 1999 – *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия / пер. с фр. *И.С. Вдовинной.* – Санкт-Петербург: Ювента Наука, 1999.
 Ноэ 2023 – *Ноэ А.* Все переплетено / пер. с англ. *В.В. Федюшина.* – Москва: АСТ, 2023.
 Платт 2018 – *Платт Дж.Б.* Московский акционизм и неолиберальная революция // Художественный журнал. 2018. № 104. С. 100-115.
 Подорога 1995 – *Подорога В.* Феноменология тела. – Москва: Ad Marginem, 1995.
 Подорога 2007 – *Подорога В.* Полное и рассеченное // Психология телесности между душой и телом / сборник: ред. сост. *В.Л. Зинченко, Т.С. Леви.* – Москва: АСТ, 2007. – С. 67-138.
 Подорога 2013 – *Подорога В.* Kairos, критический момент. Актуальное произведение искусства на марше. – Москва: Grundrisse, 2013.
 Подорога 2021 – *Подорога В.* Метафизика ландшафта. – Москва: Канон +, 2021.
 Рыклин 1997 – *Рыклин М.* Искусство как препятствие. – Москва: Ad Marginem, 1997.
 Савчук 2001 – *Савчук В.* Конверсия искусства. – Санкт-Петербург: ООО «Издательство “Петрополис”», 2001.
 Тестов 2023 – *Тестов Д.* Телесное чтение: проблема среды в аналитической антропологии Валерия Подороги // Философский журнал. 2023. Т. 16. № 4. С. 35-54.
 Тупицын 1998a – *Тупицын В.* Коммунальный (пост)модернизм. Русское искусство второй половины XX века. – Москва: Ad Marginem, 1998.
 Тупицын 1998b – *Тупицын В.* Тела насилия // Художественный журнал. 1998. №19-20. С. 52-55.
 Фокин 2001 – *Фокин С.* Валерий Савчук. Конверсия искусства // Новая русская книга. 2001. № 3. Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nrk/2001/3/valerij-savchuk-konversiya-iskusstva.html> (дата обращения: 23.07.2025)
 Ahmed, Stacey 2001 – *Ahmed S., Stacey J.* Thinking Through the Skin. – London: Routledge, 2001.
 Benthien 2002 – *Benthien C.* Skin: On the Cultural Border Between Self and World. – New York: Columbia University Press, 2002.
 Classen 2005 – *Classen S.* The Book of Touch. – Oxford: Berg, 2005.
 Connor 2004 – *Connor S.* The Book of Skin. – New York: Cornell University Press, 2004.
 MacCormack 2006 – *MacCormack P.* The Great Ephemeral Tattooed Skin // Body & Society. 2006. Vol. 12. P. 57-80.
 Marks 2000 – *Marks L.* The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. – Durham 36. and London: Duke University Press, 2000.
 Prosser 1998 – *Prosser J.* Second Skins: The Body Narratives of Transsexuality. – New York: Columbia University Press, 1998.
 Serres 2016 – *Serres M.* The Five Senses. A Philosophy of Mingled Body. – London: Bloomsbury, 2016.
 Turner 2008 – *Turner B.* The Body & Society. Explorations in Social Theory. – London: SAGE, 2008.

A.I. Timofeenko *Art Changes Skin: the Corporal Turn of the 1990s and Valery Podoroga's Method in an Enactivist Perspective*

SOURCES

- Alexey Belyaev Gintovt (2010), *Sobaka.ru*, available at: <https://www.sobaka.ru/oldmagazine/shou/4551> (Accessed: 23 July 2025).
- Bak-Mors, S. (1999), "Interview with Viktor Tupitsyn", available at: <https://conceptualism.letov.ru/Viktor-Tupitsyn-Buck-Morss.html> (accessed: 23 July 2025).
- Bredikhina, L. (1994), "Exhibitions", *Moscow Art Magazine*, no. 4, pp. 59-60.
- Bredikhina, L. (ed) (1991), *Vvedenie v konfigurativnost'* [Introduction to configurativity], Ridzhina, Moscow, Russia.
- Bredikhina, L. (ed) (1993), *Galereja Ridzhina. Hronika. Sentjabr' 1990 – ijunj 1992* [Regina Gallery. Chronicle. September 1990 – June 1992], Ridzhina, Moskva, Russia.
- Brener, A. (1995), "The end of optics", *Moscow Art Magazine*, no. 8, pp. 46-48.
- Epikhin, S. (1994), "Backstein's Metaphysical Body", available at: <https://xl.gallery.ru/exhibition/corpus-metaphysicum-baksteini-143> (accessed: 23 July 2025).
- "Exhibitions №18" (1997), *Moscow Art Magazine*, no. 18, pp. 72-92.
- Goldberg, R. (1991), "Performance. The Golden Age", *Dekorativnoe iskusstvo*, no. 5, pp. 4-6.
- Kabakov, I. (1999), *60-e – 70-e... Zapiski o neoficial'noj zhizni v Moskve* [The 60s – 70s... Notes on unofficial life in Moscow], Wiener Slavistischer Almanach, Trialeti, Georgia.
- Kolerova, Yu. (1993), "Anna Chizhova. Disembodiment", available at: <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/E1280> (accessed: 23 July 2025).
- Levin, K. (1992), "The star of Paul Thek", *Iskusstvo*, no. 1, pp. 12-14.
- Monastyrs'kij, A. (1980), "Preface to the first volume of "Trips out of Town"", available at: <https://conceptualism.letov.ru/KD-preface-1.html> (accessed: 23 July 2025).
- Moskovskij konceptualizm. Nachalo. Katalog vystavki* [Moscow Conceptualism. The Beginning. Exhibition Catalog] (2014), National Center for Contemporary Arts, Nizhny Novgorod, Russia.
- Osmolovskij, A. (1993), "NECESIUDIC-1993 (the last manifesto)", *Radek*, pp. 3-13.
- Petrovskaya, E. (1996), "Save our souls", available at: https://alyonaromanova.tilda.ws/studies_1996 (accessed: 23 July 2025).
- Proekt vystavki "Telesnoe prostranstvo", 1995* [The exhibition project "Bodily Space", 1995] (1995), available at: <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/E1280> (accessed: 23 July 2025).
- Shhudii. Opyt osmysleniya prostranstva* [Studies. The experience of comprehending space] (1996), available at: https://ru.alyonaromanova.com/studies_1996 (accessed: 23 July 2025).
- Visual Anthropology Workshop, 1993-1994: Project Documentation / Documentation Project* (2000), Khudozhestvennyj zhurnal, Moscow, Russia.
- "What is the essence of art?" (1993), *Moscow Art Magazine*, no 2, pp. 30-31.

REFERENCES

- Ahmed, S. and Stacey, J. (2001), *Thinking Through the Skin*, Routledge, London, UK.
- Andreeva, E. (2012), *Ugol nesootvetstviya. Shkoly nonkonformizma. Moskva–Leningrad 1946–1991* [The Angle of Incongruence. Schools of Nonconformism. Moscow–Leningrad 1946–1991], Izdatel'stvo "Iskusstvo-XXI vek", Moscow, Russia.
- Anzieu, D. (2011), *Ya-kozha* [The Skin-Ego], transl. from French by S.F. Sirotkin, ERGO, Izhevsk, Russia.
- Bak-Morss, S. (1994), "Aesthetics and anaesthetics", *Kabinet*, no. 8, pp. 175-201.
- Balashov, A. (1996), "Critique of Diagnosis", *Moscow Art Magazine*, no 12, pp. 48-51.
- Bazileva, I. (2008), "Experience of overcoming, or where the "Emergency exit" leads", *Moscow Art Magazine*, no. 70, pp. 96-100.
- Benthien, C. (2002), *Skin: On the Cultural Border Between Self and World*, Columbia University Press, New York, NY.
- Bobrinskaya, E. (2013), *Chuzhie? Tom 1. Neoficial'noe iskusstvo. Mify. Strategii. Konceptii* [Aliens? Vol. 1. Unofficial Art. Myths. Strategies. Concepts], BREUS, Moscow, Russia.
- Classen, C. (2005), *The Book of Touch*, Berg, Oxford, UK.
- Connor, S. (2004), *The Book of Skin*, Cornell University Press, New York, NY.
- Degot', E. (1994) "The Mysterious Russian Body", *Moscow Art Magazine*, no. 3, pp. 12-13.
- Deleuze, G. (2011) *Logika smysla* [Logique du Senses], transl. from French by Ya. I. Svirskij, Akademicheskij proekt, Moscow, Russia.
- Deleuze, G. (2021), *Leksii o Spinoze* [Leçons sur Spinoza], transl. from French by B. Skuratov, Ad Marginem Press, Muzej sovremennogo iskusstva "Garazh", Moscow, Russia.
- Fokin, S. (2001), "Valery Savchuk. Conversion of art", *Novaya russkaya kniga*, no. 3, available at: <https://magazines.gorky.media/nrk/2001/3/valerij-savchuk-konversiya-iskusstva.html> (accessed: 23 July 2025).
- Gibson, J. (1988) *Ekologicheskij podhod k zritel'nomu vospriyatiju* [The Ecological Approach to Visual Perception], transl. from English by A. D. Logvinenko, Progress, Moscow, Russia.
- Kovalev, A. (2007), *Rossijskij akcionizm 1990-2000* [Russian Actionism 1990-2000], WAM. Moscow, Russia.
- Lekhcier, V. (2018), *Bolezn': opyt, narrativ, nadezhda. Ocherk social'nykh i gumanitarnykh issledovanij mediciny* [Illness: Experience, Narrative, Hope. An essay in Social and Humanitarian Studies of Medicine], Logvino literatūros namai, Vilnius, Litva.
- MacCormack, P. (2006), "The Great Ephemeral Tattooed Skin", *Body & Society*, vol. 12, pp. 57-80.
- Marks, L. (2019), "The Tactile Aesthetics", *Moscow Art Magazine*, no. 108, pp. 60-72.
- Marks, L. (2000), *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham and London, UK.
- Mazin, V. (2002), "Visual Anthropology Workshop. 1993-1994", *Novaya russkaya kniga*, no. 1, available at: <https://magazines.gorky.media/nrk/2001/3/valerij-savchuk-konversiya-iskusstva.html> (accessed: 23 July 2025).
- Merleau-Ponty, M. (1999), *Fenomenologiya vospriyatija* [Phénoménologie de la perception], transl. from French by I. S. Vdovina, Yuventa Nauka Publ., St. Petersburg, Russia.
- Noe, A. (2023), *Vse perepleteno* [The Entanglement: How the World Makes Us], transl. from English by V.V. Fedyushin, AST, Moscow, Russia.
- Platt, Dzh.B. (2018), "Moscow Actionism and the Neoliberal Revolution", *Moscow Art Magazine*, no. 104, pp. 100-115.
- Podoroga, V. (1995), *Fenomenologiya tela* [Phenomenology of Body]. Ad Marginem, Moscow, Russia.
- Podoroga, V. (2007), "Full and Dissected", *Psikhologiya telesnosti mezhdu dushoj i telom* [Psychology of Corporeality between Soul and Body], collection, edited by V. P. Zinchenko, T. S. Levi, AST, Moscow, Russia, pp. 67-138.
- Podoroga, V. (2013), *Kairos, kriticheskij moment. Aktual'noe proizvedenie iskusstva na marshe* [Kairos, the Critical Moment. The Contemporary Artwork on the March], Grundrisse, Moscow, Russia.
- Podoroga, V. (2021), *Metafizika landshafta* [Metaphysics of Landscape], Kanon +, Moscow, Russia.

А.И. Тимофеевко *Искусство меняет кожу: корпоральный поворот 1990-х
и метод Валерия Подороги в энактивистской перспективе*

- Prosser, J. (1998), *Second Skins: The Body Narratives of Transsexuality*, Columbia University Press, New York, NY.
- Ryklin, M. (1997), *Iskusstvo kak prepyatstvie* [Art as an Obstacle], Ad Marginem, Moscow Russia.
- Savchuk, V. (2001), *Konversiya iskusstva* [Art Conversion], ООО "Izdatel'stvo "Petropolis"", St. Petersburg, Russia.
- Serres, M. (2016), *The Five Senses. A Philosophy of Mingled Body*, Bloomsbury London, UK.
- Testov, D. (2023), "Embodied Reading: The Problem of Environment in Valery Podoroga's Analytical Anthropology", *Philosophy Journal*, vol. 16, no. 4, pp. 35-54.
- Tupitsyn, V. (1998), *Kommunal'nyj (post)modernizm. Russkoe iskusstvo vtoroj poloviny XX veka* [Communal (Post)modernism. Russian Art of the Second Half of the 20th Century], Ad Marginem, Moscow, Russia.
- Tupitsyn, V. (1998), "Bodies of Violence", *Moscow Art Magazine*, no. 19-20, pp. 52-55.
- Turner, B. (2008), *The Body & Society. Explorations in Social Theory*, SAGE, London, UK.
- Varela, F., Thompson, E. and Rosch, E. (2023), *Otelesnennyj um* [The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience], transl. from English by K. Tupulova, Fond "Sokhranim Tibet", Moscow, Russia.

Научная статья / Research article
УДК/UDC 378.016:7+7.036+75.041.5
DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-26-44

Василина Андреевна Спиридонова
Vasilina Andreevna Spiridonova
соискатель, Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина (Санкт-Петербург, Россия)
PhD Candidate, St. Petersburg Academy of Arts
named Ilya Repin (Saint Petersburg, Russia)
vas.spir@yandex.ru

ЛЕНИНИАНА В ДИПЛОМНЫХ РАБОТАХ СТУДЕНТОВ ЖИВОПИСНОГО ФАКУЛЬТЕТА ЛЕНИНГРАДСКОГО ИНСТИТУТА ЖИВОПИСИ, СКУЛЬПТУРЫ И АРХИТЕКТУРЫ ИМЕНИ И.Е. РЕПИНА (ЛИЖСА ИМ. И.Е. РЕПИНА) 1930–1950-Х ГОДОВ

LENINIANA IN DIPLOMA WORKS OF STUDENTS OF THE PAINTING FACULTY OF THE I. E. REPIN LENINGRAD INSTITUTE OF PAINTING, SCULPTURE AND ARCHITECTURE (LIZhSA) IN THE 1930s–1950s.

В статье исследуется феномен ленинианы в контексте советской системы высшего художественного образования 1930–1950-х годов. Формирование канонических образов В.И. Ленина рассматривается как результат государственной политики институционализации высшего художественного образования через деятельность Всероссийской Академии художеств (ВАХ), а затем Академии Художеств СССР. Новизна исследования состоит в анализе дипломных работ студентов живописного факультета Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина (ЛИЖСА им. И.Е. Репина), ранее не становившихся предметом специального изучения. Этот материал позволяет проследить методику обучения композиции и формирование исторического жанра изнутри образовательной системы, а также выявить преемственность дореволюционным традициям Академии («школы Репина»). Статья вносит вклад в понимание механизмов формирования советского художественного канона, демонстрируя взаимосвязь между государственной культурной политикой, институциональной структурой образования, сохранением профессиональных традиций и созданием ключевого идеологического нарратива в изобразительном искусстве. При этом анализ студенческих работ свидетельствует, что даже в жестких идеологических рамках сохранялось пространство для индивидуальной творческой интерпретации.

Ключевые слова: Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина (ЛИЖСА им. И.Е. Репина), дипломная работа, лениниана, советская живопись 1930–1950-х годов, Всероссийская Академия художеств, Академия Художеств СССР, «школа Репина», историко-революционная картина, соцреализм, высшее художественное образование в СССР

Для цитирования: Спиридонова В.А. Лениниана в дипломных работах студентов живописного факультета Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина (ЛИЖСА им. И.Е. Репина) 1930–1950-х годов // Артикульт. 2026. №1(61). С. 26–44. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-26-44

The article examines the phenomenon of Leniniana within the context of the Soviet higher art education system of the 1930s–1950s. The formation of canonical images of V.I. Lenin is viewed as a result of state policy that institutionalized art education through the All-Russian Academy of Arts (VAKh) and later the USSR Academy of Arts. The study's originality stems from its focus on an unexplored corpus: the graduation projects of painting students from the I.E. Repin Leningrad Institute (LIZhSA). This material allows for tracing the methodology of composition training and the formation of the historical genre from within the educational system. It also reveals the continuity of pre-revolutionary academic traditions (the "Repin school"). The article contributes to understanding the mechanisms behind the formation of the Soviet artistic canon. It demonstrates the interconnection between state cultural policy, the institutional structure of education, the preservation of professional traditions, and the creation of a key ideological narrative in visual art. At the same time, the analysis of student works shows that even within strict ideological frameworks, there was an opportunity for individual creative interpretation.

Keywords: I.E. Repin Leningrad Institute of Painting, Sculpture and Architecture (LIZhSA), diploma work, Leniniana, Soviet painting of the 1930s–1950s, All-Russian Academy of Arts, USSR Academy of Arts, "Repin school", historical-revolutionary painting, Socialist Realism, higher art education in the USSR

For citation: Spiridonova V.A. "Leniniana in diploma works of students of the painting faculty of the I.E. Repin Leningrad institute of painting, sculpture and architecture (LIZhSA) in the 1930s–1950s." *Articult*. 2026, no. 1(61), pp. 26–44. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-26-44

Введение. Лениниана в системе высшего художественного образования СССР 1930–1950-х годов.

Важнейшим этапом сталинской политики в области высшего художественного образования стало основание в 1932 году в Ленинграде Всероссийской Академии художеств (ВАХ). Главным звеном в ее структуре была бывшая Императорская Академия художеств (после реформы 1893 года – Высшее

В.А. Спиридонова *Лениниана в дипломных работах студентов живописного факультета Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина*

художественное училище при Императорской Академии художеств (ИАХ) в Петербурге – Петрограде), которая, после череды преобразований начала XX века, вернулась в «русло реализма» в качестве Института живописи, скульптуры и архитектуры Всероссийской Академии художеств (ИЖСА ВАХ). Кульминацией процесса государственной институционализации искусства в сталинскую эпоху стало ее преобразование в 1947 году во всесоюзную Академию художеств с президиумом в Москве (АХ СССР). В состав Академии художеств СССР вошли, помимо прочих институций, два главных художественных вуза страны – ленинградский Институт им. И. Е. Репина (получивший имя художника в 1944 году), и московский Государственный художественный институт, с 1948 года носящий имя другого передвижника – В. И. Сурикова.

В сталинские десятилетия идеалом стало не индивидуальное свободное творчество, а институционально оформленная профессиональная деятельность. Поэтому приоритетными для обновленной Академии были вопросы единства образовательных программ и подготовки квалифицированных кадров в сфере искусства. Ученик И.Е. Репина и первый президент Всероссийской Академии художеств – И.И. Бродский отмечал, что ему, вступившему на свой пост в 1934 году, «необходимо было прежде всего провести решительную борьбу за повышение качества “выпускаемой продукции” Академии, «ибо производственный брак превышал все нормы» [Бродский 1938, с. 5]. В 1947 году одной из важнейших задач Академии художеств СССР оставалось «обеспечение неуклонного подъема и развития советского изобразительного искусства во всех формах на базе последовательного осуществления принципов социалистического реализма и дальнейшего развития лучших прогрессивных традиций искусства народов СССР, и, в частности, русской реалистической школы» [Первая 1949, с. 3]. Как отмечает В.Г. Лисовский, «воссоздание академической школы на традиционной основе почти “автоматически” должно было превратить ее в школу социалистического реализма, сделать проводником и защитником официальной идеологии в искусстве» [Лисовский 1997, с. 169].

За основу советской Академии были взяты ее дореволюционные достижения, а именно методика преподавания П.П. Чистякова и живопись И.Е. Репина и В.И. Сурикова (чьи имена, начиная с послевоенного времени, по-прежнему носят два главных художественных вуза страны). По верному замечанию С.М. Грачевой, «Академия художеств превращалась в оплот традиционного реалистического искусства, идеалом которого оставалось творчество И.Е. Репина и В.И. Сурикова, то есть их искусство начинает буквально канонизироваться советской властью, поскольку в нем власть нашла тот самый образец жанровой или сюжетной картины, которому должны были подражать художники соцреализма» [Грачева 2009b, с. 241].

В 1930-е годы «благотворное влияние реалистического наследия XIX века» [Первая 1949, с. 18] в академическую среду несли непосредственные ученики И.Е. Репина: И.И. Бродский, И.Я. Билибин, И.Э. Грабарь, Д.Н. Кардовский, А.М. Любимов, А.П. Остроумова-Лебедева, Н.Ф. Петров и другие; двое из них (И.И. Бродский и И.Э. Грабарь) в свое время стояли во главе Академии. К началу Великой Отечественной войны ведущие мастерские живописного факультета Ленинградского института находились под руководством выдающихся представителей реалистической школы, получивших образование еще в дореволюционный период: М.И. Авилова, М.П. Бобышева, Б.В. Иогансона, В.М. Конашевича, А.А. Осмеркина, А.А. Рылова, Р.Р. Френца и других. Именно они, художники «старого поколения», «были носителями коммуникативной памяти о дореволюционной эпохе и непосредственными хранителями традиций российского искусства в целом и стилистического многообразия в частности» [Янковская 2007, с. 98]. В конце 1930-х – 1940-е годы им на смену пришли выпускники уже советской Академии: П.П. Белоусов, А.И. Лактионов, А.А. Мыльников, Ю.М. Непринцев, В.М. Орешников, И.А. Серебряный, Вл.А. Серов и другие.

Реформирование системы художественного образования в 1930-е годы преследовало две основные цели: «пролетаризацию» учащихся и подготовку идеологически выдержанных, технически грамотных специалистов – художников «советского типа». Уже к концу десятилетия обучение в художественных вузах велось по единым, стандартизированным учебным программам, чему способствовали всесоюзные методические конференции по художественному образованию. Первые учебные программы по

V.A. Spiridonova *Leniniana in diploma works of students of the painting faculty of the I.E. Repin Leningrad institute of painting, sculpture and architecture (LIZhSA) in the 1930s–1950s.*

живописи, рисунку и композиции были разработаны уже в 1938 году; ключевую роль в этой работе сыграл Б.В. Иогансон, занимавший должность профессора кафедры живописи в Московском и Ленинградском институтах. После реорганизации Всероссийской Академии художеств Академия художеств СССР усилила внимание к методическим вопросам: вторая и третья сессии (1948–1949), посвященные художественному образованию, привели к пересмотру учебных планов и перераспределению кадров среди педагогов-художников в столичных вузах.

Если за идейное воспитание студентов отвечали открывшиеся в институтах кафедры марксизма-ленинизма, то постижение профессионального мастерства, как и прежде, базировалось на копировании античных слепков, изучении анатомии, штудийном рисунке и развитии навыков сюжетной композиции. С реставрацией академических принципов подготовки художников в высшее художественное образование вернулись классическая иерархия жанров и понятие «картинности»: «Наиболее ценными жанрами в изобразительном искусстве стали сюжетно-тематическая картина, а также парадный портрет, парадный пейзаж, парадный натюрморт, то есть жанры, приближающиеся по своей сути к сюжетной картине и несущие на себе отпечаток официального стиля. Даже критические обзоры выставок тех лет строились по определенным композиционным схемам: от анализа “картинных произведений” к “второстепенным” жанрам и видам искусства. В любом произведении более всего ценилась картинность» [Грачева 2009b, с. 240].

Советская Академия художеств, следуя традициям Императорской Академии, сохранила приоритетное положение исторического жанра в системе художественного образования. Как отмечает Н.А. Яковлева, «из всего многообразия жанров исторической живописи критического реализма были избраны два – социально-исторический, в соответствии с новыми задачами преобразованный в историко-революционный, и исторический портрет» [Яковлева 2005, с. 500]. В обоих поджанрах ключевое место занимали изображения вождей – В.И. Ленина и И.В. Сталина, что постоянно акцентировалось в официальных установках Академии художеств. Именно в академической среде, прежде всего – Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, являвшегося непосредственным преемником традиций Императорской Академии художеств и Высшего художественного училища при ИАХ, создавались каноничные произведения советской исторической живописи и ленинианы, в частности.

Изобразительная лениниана 1930–1950-х годов формировалась в неразрывной связи с системой высшего художественного образования СССР. На сегодняшний день существует целый ряд фундаментальных работ, репрезентирующих и интерпретирующих советское искусство, за авторством как отечественных (Е.А. Андреева, Ю.Б. Борев, И.Н. Голомшток, Б.Е. Гройс, Е.Ю. Деготь, Е.А. Добренко, В.С. Манин, А.И. Морозов, В.З. Паперный, Н.С. Степанян, Н.А. Хренов, М.А. Чегодаева, А.К. Якимович и другие), так и зарубежных исследователей (К. Аймермахер, В. Боннелл, М. Каллерн-Боун, Д. Кинг, Я. Плампер, А. Эллис и другие). Однако феномена ленинианы перечисленные авторы касаются опосредованно, рассматривая его лишь в общем контексте своих научных трудов. Существующие же исследования, посвященные образу В.И. Ленина в живописи 1930–1950-х гг., сосредоточены преимущественно в монографиях выдающихся художников-педагогов Академии – И.И. Бродского, Б.В. Иогансона [Сокольников 1957], Ю.М. Непринцева, В.М. Орешникова [Черейская 1954], Вл.А. Серова [Лебедев 1965] и других, написанных еще в советское время. В связи с этим возникает сложность в выстраивании единого и объективного нарратива, необходимого для понимания такого важного составляющего школы, как преемственность. Современные работы В.Т. Богдан [Богдан 2013], С.М. Грачевой [Грачева 2009a; Грачева 2009b; Грачева 2009c; Грачева 2022], В.Г. Лисовского [Лисовский 1997], А. Сазикова [Сазиков 2020], посвященные Академии художеств, заполняют многие лакуны, связанные с ее историей и системой образования, но не концентрируются на специфическом феномене ленинианы. Аналогично исследователи советского исторического жанра редко рассматривают лениниану в контексте учебного процесса, ограничиваясь анализом известных произведений признанных мастеров и оставляя в стороне вопрос о том, как канон формировался и интерпретировался в рамках образовательной практики [Яковлева 2005; Куафман 1951].

В.А. Спиридонова *Лениниана в дипломных работах студентов живописного факультета Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина*

Главными свидетелями значимости ленинианы в творчестве студентов Академии художеств становятся сами исторические источники эпохи. Ключевым из них является газета «За социалистический реализм» – печатный орган Всероссийской Академии художеств, а позже парткома Института имени И.Е. Репина, выходившая (с перерывами) в 1930–1950-е годы. На ее страницах публиковались учебные и дипломные работы, критические статьи по вопросам культурной политики и академической жизни, а также обзоры ежегодных выставок дипломов, где лениниане неизменно отводилось заметное место. Важные сведения содержатся также в материалах сессий Академии художеств СССР, на которых обсуждались проблемы художественного образования [Первая 1949; Третья 1949; Четвертая 1950], и в специализированных сборниках, систематизирующих архивные и методические материалы по истории Академии [225 лет 1983; Вопросы 1971-1985; Выставка 1939; Императорская 2016; Юбилейный 2007]. Особую ценность для данного исследования представляют оцифрованные фонды Музея Академии художеств, где хранится основная часть дипломных работ выпускников живописного факультета Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина [Музей б.д.].

Таким образом, данное исследование фокусируется на ранее не изученном материале – студенческих дипломных картинах, посвященных образу В.И. Ленина и созданных на живописном факультете Ленинградского института имени И.Е. Репина. Этот корпус работ позволяет обозначить методические установки Академии художеств СССР и отдельных преподавателей Ленинградского института, воспроизводившиеся в процессе обучения композиции и формировавшие жанр изнутри образовательной системы. Анализ дипломов выявляет, как лениниана, уступавшая в 1930–1950-е годы по частоте обращения лишь сталиниане и (после 1945 года) военной теме, осваивалась студентами – от прямого цитирования каноничных работ профессоров до поисков самостоятельных художественных решений и интерпретаций.

Студенческая живописная лениниана: в поисках интерпретации образа В. И. Ленина.

Преподавание композиции было краеугольным камнем высшего художественного образования в СССР. Несмотря на приоритет исторической живописи в академической системе, многие педагоги настаивали на постепенном освоении студентами этого сложного жанра. Так, в Московском государственном художественном институте имени В.И. Сурикова выстроилась система, при которой на первых курсах задания по композиции ставили «на темы, связанные с непосредственным наблюдением студентов, далее – на темы из литературных произведений, а на старших курсах – на большие политические и исторические темы» [Первая 1949, с. 139]. Подобный подход приветствовался и в Ленинградском институте [Ивановский 1938, с. 4]. Реализация исторического жанра возлагала на образовательное учреждение обязанность по обеспечению обучающегося «документальными материалами», а на студента – их «идеологически верное» освоение и творческую интерпретацию. Обязательной практикой для молодого художника, обратившегося к образу В.И. Ленина, было ознакомление с экспозициями ленинских музеев, а также с ленинианой Н.А. Андреева, посмертной маской работы С.Д. Меркурова и другими каноничными произведениями. Вопрос о необходимости обучения студентов работе с хроникальными материалами непосредственно в художественных вузах не раз поднимался на методических совещаниях Академии художеств СССР. Таким образом, студенческая лениниана естественным образом сконцентрировалась преимущественно на эскизах и дипломных работах.

Несмотря на попытки унифицировать методику преподавания композиции в художественных вузах, тематика дипломных работ сохраняла значительное разнообразие. Студенты выбирали как литературные образы, жанровые «бытовые» сцены, так и исторические полотна, где доминировала лениниана, уступавшая в 1930–1950-е годы по популярности лишь сталиниане. Безусловно, большинство дипломов послевоенного периода было посвящено войне – теме, ставшей частью личной биографии для многих преподавателей и учащихся. Однако именно в начале 1950-х годов, вслед за разработкой педагогами художественных вузов новых ленинских тем, наблюдается всплеск дипломных работ, посвященных вождю. Динамика роста интереса к «ленинским темам» очевидна: в 1937 году историко-революционные сюжеты выбрали 19 из 41 выпускника живописного факультета (из них 5 – лениниану),

V.A. Spiridonova *Leniniana in diploma works of students of the painting faculty of the I.E. Repin Leningrad institute of painting, sculpture and architecture (LIZhSA) in the 1930s–1950s.*

а к 1951 году таких работ стало 13 из 48, причем число обращений к образу В.И. Ленина выросло до 8 [Юбилейный 2007, с. 43-67]. Об этих достижениях в 1950 году на 4-й сессии Академии художеств СССР говорил профессор и ректор Ленинградского института имени И.Е. Репина А.Д. Зайцев: «Круг тем значительно расширился. Темы, посвященные жизни и деятельности вождей нашей партии – В.И. Ленину и И.В. Сталину, темы нашей действительности, исторические темы, темы Великой Отечественной войны – вот чем характеризуется содержание эскизов наших студентов» [Четвертая 1950, с. 36].

Выдающиеся образцы ленинианы сталинского времени создавали ученики И.И. Бродского: П.П. Белоусов, Ю.М. Непринцев, В.М. Орешников, Вл.А. Серов, закончившие аспирантуру Ленинградского института в 1930-е годы. Несмотря на скромную оценку И. И. Бродским достижений своей мастерской (считавшим «слабым звеном» своих студентов композицию [Бродский 1936, с. 1-2]), историческая роль его учеников оказалась исключительной – они стали эталонными представителями советской академической школы. Более того, именно в творчестве П.П. Белоусова, Ю.М. Непринцева, В.М. Орешникова и особенно Вл.А. Серова лениниана И.И. Бродского нашла свое развитие: разработка ленинской темы стала для них важной художественной задачей уже в студенческие годы.

Отправной точкой в творчестве Владимира Серова, определившей его дальнейший путь в искусстве, стала картина «Приезд В. И. Ленина в Петроград» (1931–1937) (рис. 1, 2), выполненная по



Рис. 1.
Владимир Серов. Приезд В.И. Ленина в Петроград в 1917 году (эскиз дипломной работы)
(мастерская В.Е. Савинского). 1931. Холст, масло, 43,5x102 см. Тверская областная картинная галерея.



Рис. 2.
Владимир Серов. Встреча В.И. Ленина у Финляндского вокзала в Петрограде 1 апреля 1917 года
(мастерская И. И. Бродского). 1937. Холст, масло, 296,5x424 см.
Государственный центральный музей современной истории России, Москва.

В.А. Спиридонова *Лениниана в дипломных работах студентов живописного факультета Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина*

окончании мастерской В.Е. Савинского. Это произведение ознаменовало фокус художника на многофигурной исторической (и, прежде всего – ленинской) композиции, продолжавшей традицию монументальных полотен его наставника в аспирантуре И.И. Бродского. Уже в годы учебы Вл.А. Серов снискал славу, подобную ученической славе К.П. Брюллова. Среди студентов Академии конца 1930-х годов «говорили о том, что Серов умеет по-настоящему рисовать и писать большую картину» «в хороших традициях русской реалистической школы», что «по тем временам было неслыханное новаторство» [Лебедев 1965, с. 94]. Именно «большая тематическая картина» на историческую, и в особенности ленинскую тематику, стала «художественным кредо» Вл.А. Серова.

В 1939 году Петр Белоусов закончил академический курс дипломной работой «Свидание И.В. Сталина и В.И. Ленина на квартире рабочего в Лесном в 1917 году» (рис. 3, 4). Вопреки академической тенденции к написанию масштабных многофигурных композиций, П.П. Белоусов остановился на камерном решении, выдвинув на первый план эмоциональное взаимодействие персонажей через выразительность их жестов и мимики – подход, роднящий его работу с психологическими историческими композициями Н.Н. Ге. Несмотря на некоторую театральность, в обзоре дипломных работ 1939 года профессор Московского института имени В.И. Сурикова Н.Э. Радлов выделил в качестве достоинств картины П.П. Белоусова именно удавшиеся молодому художнику «психологические характеристики



Рис. 3.
Петр Белоусов.
Ленин и Сталин в революционном подполье
(1917 год) (эскиз дипломной работы)
(мастерская И.И. Бродского). 1938.



Рис. 4.
Петр Белоусов.
Свидание И.В. Сталина и В.И. Ленина
на квартире рабочего в Лесном
в 1917 году (мастерская И.И. Бродского).
1939. Холст, масло, 248х279 см.
Научно-исследовательский музей при
Российской Академии художеств,
Санкт-Петербург.

V.A. Spiridonova *Leniniana in diploma works of students of the painting faculty of the I.E. Repin Leningrad institute of painting, sculpture and architecture (LIZhSA) in the 1930s–1950s.*

вождей»: «и интеллектуальный темперамент Ленина и волевое начало Сталина нашли убедительное выражение» [Радлов 1939, с. 6]. Оцененная на «отлично», работа с успехом экспонировалась на выставке дипломов 1939 года в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина [Выставка 1939] и неоднократно репродуцировалась в советской печати.

В 1938 году мастерскую И.И. Бродского окончил Юрий Непринцев. В годы учебы в аспирантуре (1938–1941) под руководством Б.В. Иогансона и Р.Р. Френца художник работал над историко-биографическими произведениями, создав в том числе ряд графических листов, посвященных вождям (литография «В.И. Ленин и И.В. Сталин в Смольном 1917 год» (1938), офорт «Товарищ Ленин и товарищ Сталин перед Октябрем (На Выборгской стороне)» (1940) и другие). Уже в послевоенный период Ю.М. Непринцев обратился к образу В. И. Ленина в живописи. В масштабном полотне «Последнее выступление В.И. Ленина на Пленуме Московского совета 20 ноября 1922 года» (1940) (рис 5, 6) художник стремился создать так называемый «эффект присутствия», изобразив вождя на сцене



Рис. 5.
Юрий Непринцев. Последнее выступление В.И. Ленина на Пленуме Московского совета 20 ноября 1922 года (эскиз). До 1940. Холст, масло, 70х90 см. Государственный музей политической истории России, Санкт-Петербург.



Рис. 6.
Юрий Непринцев. Последнее выступление В.И. Ленина на Пленуме Московского совета 20 ноября 1922 года. 1940. Холст, масло, 161х204 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

В.А. Спиридонова *Лениниана в дипломных работах студентов живописного факультета Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина*

Большого театра, увиденного глазами аудитории. В отличие от барочной пышности подобных сцен у А.М. Герасимова, Ю.М. Непринцев, используя более сдержанную цветовую гамму, добился эффектной «сценической» выразительности через контраст освещенного центра зала и затемненных лож театра. И хотя трактовка образа В.И. Ленина у Ю.М. Непринцева лишена ярко выраженного авторского начала (ибо пластически цитирует известные скульптуры В.В. Козлова (в эскизе) и И.Д. Шадра), тем не менее в техническом, композиционном и колористическом отношении картина представляет собой выразительный образец академической ленинианы.

«Методическим образцом» ленинианы в академической среде, прежде всего, выступали полотна профессоров Академии. Реминисценции их произведений, как и других канонических образцов ленинианы, частое явление в творчестве студентов (дипломные работы Н.Н. Баскакова (рис. 7), Г.А. Богданова (рис. 8), Г.Г. Комарова (рис. 9), Н.В. Овчинникова (рис. 10) и других). В.П. Ефанов, анализируя дипломные проекты учащихся Московского института, критиковал их не только за «штампованность» и «однообразие» трактовки образов В.И. Ленина и И.В. Сталина, но и за ограниченность тематики:



Рис. 7.

Николай Баскаков. В.И. Ленин в Смольном (эскиз дипломной работы) (мастерская Б.В. Иогансона). 1951. Холст, масло, 200x270 см. Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник.



Рис. 8.

Георгий Богданов. Ходоки у Ленина (мастерская Б.В. Иогансона). 1939. Холст, масло, 157x198 см. Государственный музей политической истории России, Санкт-Петербург.



Рис. 9.
Григорий Комаров. В.И. Ленин и красногвардейцы (мастерская Н.Ф. Петрова). 1939. Холст, масло, 175x252 см. Научно-исследовательский музей при Российской Академии художеств, Санкт-Петербург.



Рис. 10.
Николай Овчинников. Подписание декрета об образовании автономии Чувашии (мастерская Р.Р. Френца). 1950. Холст, масло, 131x158 см. Чувашский государственный художественный музей.

«Темы над любимыми нашим народом образами В.И. Ленина и И.В. Сталина тоже решаются в эскизах штампованно, однообразно. Обычно берется только тема выступлений В.И. Ленина и И.В. Сталина, как будто в их большой и замечательной жизни не было ничего другого, кроме выступлений. А ведь какой богатый материал можно взять в этом отношении из истории партии, из истории гражданской войны!» [Четвертая 1950, с. 128]. Действительно, при создании дипломных работ студенты, по понятным причинам, редко выбирали малоизученные сюжеты, предпочитая идти по «проторенной дорожке уже найденных решений» [Коровкевич 1951, с. 3]. Существование большого количества однотипных и зачастую слабых в художественном отношении картин можно рассматривать в двух аспектах: как часть общей проблемы ленинианы сталинской эпохи, часто страдавшей низким качеством при обилии произведений, так и в контексте типичных трудностей учебного процесса в целом. Как справедливо отметил преподаватель Ленинградского института имени И.Е. Репина В.М. Орешников: «В конце концов, всем нам известно, что не каждый даже из числа одаренных учащихся может писать, скажем, историческую картину» [Стенограмма 1952/53].

В.А. Спиридонова *Лениниана в дипломных работах студентов живописного факультета Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина*

Тем не менее ряд дипломных работ выпускников живописного факультета Ленинградского института имени И.Е. Репина отличался определенным тематическим и композиционным своеобразием. Таковы работы Александра Пушкина «В.И. Ленин в Казанском университете» (1950; мастерская Р.Р. Френца) (рис. 11) и Ивана Андреева «Ленин и Крупская среди студентов ВХУТЕМАСа» (1951; мастерская М. И. Авилова) (рис. 12). Оба автора выбирают тот сюжет ленинианы, который был им эмоционально и жизненно близок – тему студенчества, что во многом и предопределило историческую и психологическую достоверность их работ. Показав молодого вождя, увлекающего за собой на сходку группу студентов, А.Т. Пушкин добился оригинального решения композиции: центробежное диагональное движение, насыщенный колорит, интересно найденные позы студентов и, главное, образ молодого вождя, чей характер напоминает по эмоциональной силе скульптуру молодого Володи Ульянова В.Е. Цигаля. Дипломная работа А.Т. Пушкина выделяется своим профессионализмом не только в рамках академической ленинианы, но и на фоне немногочисленных произведений 1930–1940-х годов, посвященных студенческому периоду жизни В.И. Ленина (в числе которых работы П.А. Алякринского,



Рис. 11.

Александр Пушкин. В.И. Ленин в Казанском университете (мастерская Р.Р. Френца). 1950. Холст, масло, 212х227 см. Научно-исследовательский музей при Российской Академии художеств, Санкт-Петербург.



Рис. 12.

Иван Андреев. В.И. Ленин и Н.К. Крупская среди студентов ВХУТЕМАСа в 1922 году (мастерская М.И. Авилова). 1951. Холст, масло, 171х219 см. Научно-исследовательский музей при Российской Академии художеств, Санкт-Петербург.

V.A. Spiridonova *Leniniana in diploma works of students of the painting faculty of the I.E. Repin Leningrad institute of painting, sculpture and architecture (LIZhSA) in the 1930s–1950s.*

В.Д. Воронова, Б.И. Кожина и других). И.И. Андреев в своем дипломе напротив использует центро-стремительную композицию, противопоставляя статичные образы В.И. Ленина и Н.К. Крупской оживленной группе студентов вокруг них. Исторические маркеры (вроде плаката Окна РОСТА на стене) органично сочетаются с подмеченными бытовыми деталями реальной учебной мастерской Ленинградского института. Этот синтез придает картине И.И. Андреева общее впечатление натурной убедительности – столь важного качества для академических студенческих работ и столь редкого даже в «официальной» лениниане сталинского времени.

Дипломные работы студентов мастерской Б.В. Иогансона – Алексея Еремина («В.И. Ленин в сибирской ссылке», 1951) (рис. 13) и Игоря Раздрогоина («Отъезд В.И. Ленина и Н.К. Крупской из села Шушенское», 1952) (рис. 14) – обращаются к еще одной мало разработанной к 1950-м годам теме ленинианы – сибирской ссылке вождя. В жанровом отношении обе картины наследуют традиции «пейзажной ленинианы», восходящей к А.А. Рылову, где именно пейзаж задает как сюжетный, так и колористический тон всей композиции. Оба выпускника демонстрируют владение навыками построения многофигурной сцены и передачи «народных типажей», отсылающих как к классикам-передвижникам (В.Г. Перову, И.Е. Репину, В.И. Сурикову), так и к советским академистам (И.И. Бродскому и его школе). Если у А.Г. Еремина пейзаж (выполненный «с большим чувством проникновения в смысл события» [Ивановский 1951, с. 3]) носит более обобщенный характер (напоминая пейзажные мотивы многочисленных картин «В.И. Ленин в Разливе»), то И.А. Раздрогин предпринимает попытку исторической реконструкции. Он не только убедительно передает звонкую суровость сибирской зимы, но и вполне достоверно изображает дом, где жили ссылки, а также бытовые детали (костюмы, вещи) провожающих их крестьян. Само обращение студентов к не самому хрестоматийному сюжету и его решение через пейзажную живопись свидетельствуют не только об утверждении «пейзажной ленинианы» как полноправного канона, но и о ее развитии в академической среде, подчеркивая значение сильной пейзажной школы в ленинградской художественной традиции.

Даже разрабатывая более «традиционные» ленинские сюжеты, студенты стремились выйти за рамки утвердившихся шаблонов. Примером этого служат эскиз Сергея Бузулукова (1950; мастерская Б.В. Иогансона), созданный для Всесоюзного конкурса 1949 года «Ленинский Комсомол – верный



Рис. 13.

Алексей Еремин. В.И. Ленин в сибирской ссылке (мастерская Б.В. Иогансона). 1951. Холст, масло, 165x260 см. Научно-исследовательский музей при Российской Академии художеств, Санкт-Петербург.



Рис. 14.

Игорь Раздвогин. Отъезд В.И. Ленина и Н.К. Крупской из села Шушенское (мастерская Б.В. Иогансона). 1952. Холст, масло, 182х301 см. Научно-исследовательский музей при Российской Академии художеств, Санкт-Петербург.

помощник большевистской партии в строительстве коммунизма в нашей стране» (рис. 15) и дипломная картина Николая Телупова (1951; мастерская В. М. Орешникова) (рис. 16), посвященные выступлению В.И. Ленина на III съезде ВЛКСМ. Оба произведения развивают композиционные принципы, заложенные в более ранних канонических работах: картине П.П. Белоусова «В.И. Ленин среди делегатов III съезда РКСМ» (1949) (рис. 17) и коллективном полотне «Выступление В.И. Ленина на III съезде Комсомола», созданном под руководством Б.В. Иогансона (1950) (рис. 18). С белоусовской работой их роднит общая схема: вслед за композицией профессора Академии, студенты располагают фигуру В.И. Ленина в левой части холста, окружая ее «тесным кольцом взволнованной молодежи» [Коровкевич 1951, с. 3]. В решении же пространства (более широкого, нежели у П.П. Белоусова) ощущается



Рис. 15.

Сергей Бузулуков. В.И. Ленин на III съезде ВЛКСМ (эскиз) (мастерская Б.В. Иогансона). 1950. Холст, масло, 70х96 см. Научно-исследовательский музей при Российской Академии художеств, Санкт-Петербург.

V.A. Spiridonova *Leniniana in diploma works of students of the painting faculty of the I.E. Repin Leningrad institute of painting, sculpture and architecture (LIZhSA) in the 1930s–1950s.*



Рис. 16.
Николай Телепов. В. И. Ленин на III съезде Комсомола (мастерская В.М. Орешникова). 1951. Холст, масло, 219x178 см. Научно-исследовательский музей при Российской Академии художеств, Санкт-Петербург.



Рис. 17.
Петр Белоусов. В.И. Ленин среди делегатов III съезде РКСМ. 1949. Холст, масло, 164x135 см. Государственный исторический музей, Москва.



Рис. 18.
Творческая бригада (Д.К. Тегин, В.В. Соколов, Н.Н. Чебаков, Н.П. Файдыш-Крандиевская) под руководством Бориса Иогансона. Выступление В.И. Ленина на III съезде Комсомола. 1950. Холст, масло, 350x480 см.

В.А. Спиридонова *Лениниана в дипломных работах студентов живописного факультета Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина*

влияние монументального полотна Б.В. Иогансона. Однако главное своеобразие работ С.А. Бузулукова и Н.А. Телеева проявилось в трактовке образа самого вождя. В нем чувствуется поиск более естественной постановки фигуры, благодаря чему в студенческих эскизах В.И. Ленин показан без излишней театральности, свойственной произведениям их наставников. Для обеих работ также характерна яркая живописность и этюдность. Однако если в эскизе С.А. Бузулукова «этюдная манера» объясняется самой формой работы, то в дипломе Н.А. Телеева «эскизность» рассматривалась как признак «незавершенности». Как отмечала академическая критика в лице профессора Ленинградского института А.Д. Зайцева, «Картина – это не этюд, и задача школы – готовить кадры не этюдистов, а мастеров, способных создать законченные реалистические произведения» [Первая 1949, с. 127]. Тем не менее, несмотря на подобное распространенное в академической среде замечание, обе студенческие работы были высоко оценены за свои несомненные художественные достоинства.

Дипломные работы 1949 года Григория Чепца (мастерская Б.В. Иогансона) (рис. 19) и Николая Бабасюка (мастерская Р. Р. Френца) (рис. 20) также объединяет общий мотив: изображение В.И. Ленина и И.В. Сталина на ступенях Смольного, где вожди, окруженные солдатами и матросами, дают начало революции. Несмотря на общность темы, практически гризайльного колорита и плот-



Рис. 19.
Григорий Чепец. В.И. Ленин и И.В. Сталин
в Смольном накануне Октябрьского Восстания
(мастерская Б. В. Иогансона). 1949. Холст, масло, 281х242 см.
Научно-исследовательский музей при
Российской Академии художеств, Санкт-Петербург.



Рис. 20.
Николай Бабасюк. Вожди Октября (мастерская Р.Р. Френца). 1949. Холст, масло, 243х354 см.
Научно-исследовательский музей при Российской Академии художеств, Санкт-Петербург.

V.A. Spiridonova *Leniniana in diploma works of students of the painting faculty of the I.E. Repin Leningrad institute of painting, sculpture and architecture (LIZhSA) in the 1930s–1950s.*

ной живописи (свойственных многим студенческим работам 1930–1950-х годов), композиционные решения двух художников кардинально отличаются. Г.Л. Чепец, избрав вертикальный формат, акцентировал внимание на фигуре В.И. Ленина, выходящего из здания Смольного. Масштабная арка и расступившаяся толпа солдат и матросов, обращенных к вождю, подчеркивают центральное положение Владимира Ильича, придавая сцене торжественную статичность и центростремительность. Н.Л. Бабасюк в работе «Вожди Октября», напротив, отказался от вертикального формата (хотя и рассматривал его в эскизах (рис. 21)), что позволило ему создать практически кинематографически эпичную сцену. Фигура В.И. Ленина смещена вправо согласно правилу «золотого сечения», а заданное им движение приобретает центробежный характер. Примечательно, что в обоих случаях студенты композиционно и тонально выделяют именно В.И. Ленина, а не И.В. Сталина, показанного позади фигуры Владимира Ильича и даже несколько в его тени. Обе работы были удостоены высшей оценки, однако именно динамичное полотно Н.Л. Бабасюка – к тому времени не впервые успешно проявившего себя в историческом жанре – получило особое признание профессуры Академии. Благодаря своей «законченности и мастерству исполнения», а также «хорошему колористическому чутью, владению рисунком и формой» [Эткинд 1950, с. 4] дипломная работа Н.Л. Бабасюка неоднократно экспонировалась на крупных выставках и публиковалась в качестве методического образца.

Разумеется, не все студенческие дипломы, посвященные лениниане, получали высокую оценку профессуры. Работа над «столь ответственной темой» требовала от молодого автора особой подготовки – как профессиональной (композиция, рисунок, колорит), так и идейной. В связи с чем именно дипломные полотна с образами В.И. Ленина или И.В. Сталина чаще других становились предметом развернутых критических разборов на страницах газеты «За социалистический реализм». Характерным примером подобной «публичной защиты дипломных картин» служит обсуждение работы студента Запрыгаева «Ленин на III съезде Комсомола» (рис. 22). Профессора Н.Э. Радлов, А.И. Савинов,

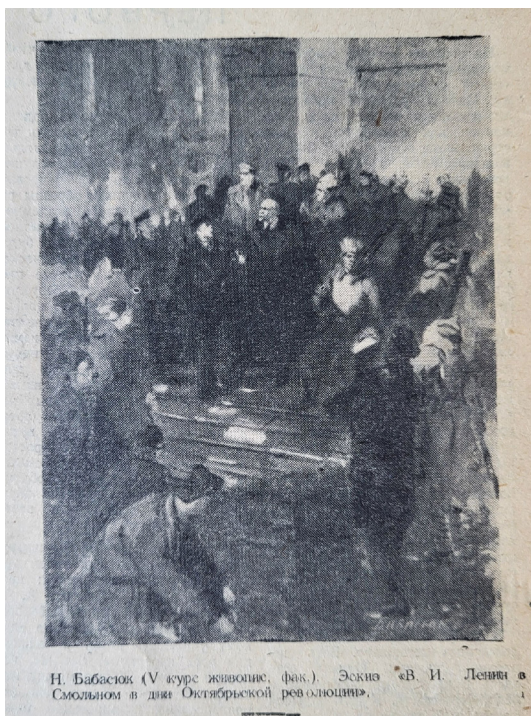


Рис. 21.
Николай Бабасюк.
В.И. Ленин в Смольном в дни Октябрьской революции
(эскиз дипломной работы) (мастерская Р.Р. Френца). До 1949.



Рис. 22.
Запрыгаев. Ленин на III съезде Комсомола
(мастерская И.И. Бродского). 1936.

В.А. Спиридонова *Лениниана в дипломных работах студентов живописного факультета Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина*

П.А. Шиллинговский и другие представили детальный разбор композиционных и технических «неудач» работы, хотя и отметили ее отдельные достоинства. Показательно замечание Н.Э. Радлова о том, что «этюды и картины» студента (вероятно, выполненные на хорошем уровне) давали «возможность надеяться, что с менее сложной темой художник мог бы справиться лучше» [Обсуждение 1936, с. 4]. В ответной речи сам автор, соглашаясь с критикой, признавался, что много работал над образом вождя, но «для такой серьезной, сложной картины срок в год оказался недостаточным» [Обсуждение 1936, с. 4]. К сожалению, оценить работу Запрягаева взглядом сегодняшнего зрителя не представляется возможным – она известна лишь по черно-белой газетной репродукции. Однако с методической точки зрения эта публикация остается ценным свидетельством того, как студентами Ленинградского института осваивался сложный жанр исторической картины и ленинианы, в частности.

Несмотря на это, интерес к исторической картине и лениниане среди студентов активно поощрялся: тематическими конкурсами и выставками, победители которых получали престижные сталинские стипендии, публикациями о выставках профессоров, раскрывающими «секреты мастерства», а также заметками об успехах самих учащихся, обратившихся к образу вождей. Эта система способствовала не только развитию ленинианы, но и глубокому освоению методики работы над историческим полотном. Вполне закономерно, что значительная часть выпускников конца 1940-х – начала 1950-х годов впоследствии успешно продолжила работу над исторической картиной в своем творчестве, в том числе над образом В.И. Ленина. Вопреки жесткому идеологическому контролю высшего образования в сталинское время, в художественных вузах многие критические разборы преследовали в первую очередь учебные цели. Критиками выступали сами профессора Ленинградского и Московского институтов, чьей главной задачей было воспитание художников-профессионалов. Анализ их публичных высказываний, равно как и самих дипломных работ студентов, показывает, что картины выпускников прежде всего оценивались с точки зрения мастерства, а не по их «соответствию идеологии». Такой открытый диалог между профессурой (многие из которой занимали также высокие посты в Академии художеств СССР и государственных органах) и студентами стал важным фактором профессиональной преемственности, послужившим становлению одной из сильнейших школ реалистической живописи в мире – чего, во многом, не хватает современной академической системе.

Заключение.

Начатое в 1930-х годах возрождение дореволюционных традиций академической школы, а также возобновление на ее основе профессиональной подготовки художников стало ключевым моментом для возникновения в СССР «самой блестящей школы реалистического искусства XX столетия» [Bown 1998, р. 137]. Значимость, которую сталинский режим придавал системе образования как фундаменту для социализации и политической мобилизации масс, не ограничивается исключительно контекстом официальной идеологии и социального курса государства. Богатые академические традиции, соединенные с опытом реалистического (прежде всего в его «передвижническом» варианте) искусства, позволили Академии и после революции сохранить творческий потенциал и важное место в отечественной культуре. Наиболее ярко это проявилось в практике создания масштабных исторических полотен, которые в стенах Академии вновь обрели статус самодостаточных произведений.

Даже в условиях жестких идеологических требований ленинианы 1930–1950-х годов, профессора и студенты Московского, и особенно Ленинградского вузов, сумели тематически и стилистически обогатить жанр пейзажными, «драматургическими», фольклорными решениями. В.Г. Лисовский справедливо утверждает, что «деятельность реформированной в очередной раз Академии не уместилась в отведенные ей властью узкие идеологические рамки: искренне отстаивая ценность тех методических и методологических принципов, которые выковывались веками, педагоги обновленного вуза в конечном счете преследовали ту же цель, что их предшественники много лет назад, а именно – воспитать настоящих профессионалов, способных своим искусством открывать людям мир прекрасного» [Лисовский 1997, с. 169]. В контексте Академии, лениниана, как ключевой жанр советской исторической живописи, демонстрирует высокую профессиональную преемственность, идущую от «школы Репина»

V.A. Spiridonova *Leniniana in diploma works of students of the painting faculty of the I.E. Repin Leningrad institute of painting, sculpture and architecture (LIZhSA) in the 1930s–1950s.*

через И.И. Бродского, И.Э. Грабаря, Б.В. Иогансона, Р.Р. Френца и других к их ученикам – П.П. Белоусову, Ю.М. Непринцеву, В.М. Орешникову, И.А. Серебряному, Вл.А. Серову и другим, в свою очередь воспитавшим следующее поколение советских живописцев, чей талант раскроется уже в 1960–1970-е годы. Унаследовав от «передвижнической» Академии естественность композиции, высокое живописное мастерство, базирующееся на достижениях пленэрной живописи, мажорное настроение, советская художественная школа сформировала новый академический канон, который был много шире теоретических рамок соцреализма, и который по-прежнему заслуженно считается эталоном отечественного реалистического искусства.

ИСТОЧНИКИ

- 225 лет 1983 – 225 лет Академии художеств СССР. Каталог выставки программ и дипломных работ / под ред. *Е. Гришиной, И. Татариновой*. – Ленинград: Искусство, 1983.
- Бродский 1936 – *Бродский И.* Наша школа должна стать образцовой // *За социалистический реализм*, 1936, № 7. С. 1-2.
- Бродский 1938 – *Бродский И.* За социалистический реализм! Статьи, доклады и выступления по вопросам художественного образования. – Ленинград: Академия художеств, 1938.
- Вопросы 1971-1985 – Вопросы художественного образования: сборник научных трудов (Академия художеств СССР, Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина) / отв. ред. *И. Бартевев*. – Ленинград: б. и., 1971–1985.
- Выставка 1939 – Выставка дипломных работ художественных вузов 1939 года / Комитет по делам искусств при СНК Союза ССР, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина [каталог] / сост. *Т. Вебер* и другие. – Москва, Ленинград: Искусство, 1939.
- Ивановский 1938 – *Ивановский П.* О композиции // *За социалистический реализм*, 16 февраля 1938, №6 (66). С. 4.
- Ивановский 1951 – *Ивановский П.* Постоянно и с увлечением работать над композицией // *За социалистический реализм*, 5 февраля 1951, №2 (310). С. 3.
- Императорская 2016 – Императорская Академия художеств в культуре Нового времени: Достижения. Образование. Личности. К 260-летию Академии художеств / Коллективная монография / рук. проекта и отв. ред. *Е.А. Тюхменева*. – Москва: БуксМАрт, 2016.
- Коровкевич 1951 – *Коровкевич С.* О дипломных картинах // *За социалистический реализм*, 15 октября 1951, №9 (317). С. 3.
- Музей б.д. – Музей Академии художеств // artsacademymuseum.org. Режим доступа: <https://collection.artsacademymuseum.org/> (дата обращения: 14.12.2025).
- Обсуждение 1936 – Обсуждение картины т. Запрягаева «Ленин на III съезде Комсомола» // *За социалистический реализм*, 17 ноября 1936, №25. С. 4.
- Первая 1949 – Первая и вторая сессии [Академии художеств СССР]. Доклады, прения и постановления 22-24 ноября 1947 года; 20–27 мая 1948 года. – Москва: Академия художеств СССР, 1949.
- Радлов 1939 – *Радлов Н.* О дипломных работах факультета живописи // *За социалистический реализм*, 23 июля 1939, № 24–25. С. 6.
- Стенограмма 1952/53 – Стенограмма заседания Совета живописного факультета, посвященного итогам 1-го семестра 1952/53 учебного года // НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 5. Ед. хр. 788.
- Третья 1949 – Третья сессия [Академии художеств СССР]. Вопросы теории и критики советского изобразительного искусства. 24 января – 1 февраля 1949 года. – Москва: Академия художеств СССР, 1949.
- Четвертая 1950 – Четвертая сессия [Академии художеств СССР]. Итоги перестройки художественного образования. Доклады, прения и постановления. 3–8 февраля 1950 года. – Москва: Академия художеств СССР, 1950.
- Эткинд 1950 – *Эткинд М.* О дипломных картинах // *За социалистический реализм*, 1 мая 1950, №9 (296). С. 4.
- Юбилейный 2007 – Юбилейный справочник выпускников Санкт-Петербургского Государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина Российской Академии художеств, 1915–2005 / авт.-сост. *С.Б. Алексеева*. – Санкт-Петербург: б.и., 2007.

ЛИТЕРАТУРА

- Богдан 2013 – *Богдан В.* Академия художеств 1920-е – начало 1930-х // Третьяковская галерея, 2013, № 2 (39). С. 62-77.
- Грачева 2009а – *Грачева С.* Из истории Российской академии художеств в первой половине XX века // Петербургские искусствоведческие тетради. Выпуск 16 / сост. *А. Раскин, Н. Фролова, Л. Митрохина*. – Санкт-Петербург: Ассоциация искусствоведов (АИС), 2009. – С. 31-47.
- Грачева 2009б – *Грачева С.* Российское академическое художественное образование в первой половине XX века: апология традиции и проблемы современности // Вопросы образования, 2009, № 2. С. 236-253.
- Грачева 2009с – *Грачева С.* «Сообразуясь с истинною и благороднейшею целью искусств...». Из истории Российской академии художеств первой половины XX века // Искусствознание, 2009, № 3–4. С. 568-585.
- Грачева 2022 – *Грачева С.* Всероссийская академия художеств (ВАХ): страницы истории (1932–1947) // Искусство Евразии, 2022, № 4 (27). С. 82-105.
- Кауфман 1951 – *Кауфман Р.* Советская тематическая картина 1917–1941. – Москва: Академия наук СССР, 1951.
- Лебедев 1965 – *Лебедев А.* Владимир Александрович Серов. – Москва: Искусство, 1965.
- Лисовский 1997 – *Лисовский В.* Академия художеств. – Санкт-Петербург: ООО «Алмаз», 1997.
- Сазиков 2020 – *Сазиков А.* Первые выставки Академии художеств СССР (1948–1956) // *Academia*, 2020, №1. С. 89-103.
- Сокольников 1957 – *Сокольников М.* Борис Владимирович Иогансон. Жизнь и творчество. – Москва: Советский художник, 1957.
- Черейская 1954 – *Черейская М.* Виктор Михайлович Орешников. – Москва: Советский художник, 1954.
- Яковлева 2005 – *Яковлева Н.* Русская историческая живопись. – Москва: Белый город, 2005.
- Янковская 2007 – *Янковская Г.* Искусство, деньги и политика: художник в годы позднего сталинизма. – Пермь: Пермский государственный университет, 2007.
- Bown 1998 – *Bown M.* Socialist Realist Painting. – New Haven & London: Yale University Press, 1998.

SOURCES

- 225 let Akademii khudozhestv SSSR. Katalog vystavki programm i diplomnykh rabot [225 Years of the USSR Academy of Arts. Exhibition Catalogue of Programme and Diploma Works] (1983), Iskusstvo, Leningrad, USSR.
- Bartenev, I. (ed.) (1971–1985), *Voprosy khudozhestvennogo obrazovaniia: sbornik nauchnykh trudov (Akademiia khudozhestv SSSR, Institut zhivopisi, skul'ptury i arkhitektury im. I. E. Repina)* [Issues of Art Education: Collection of Scientific Works (USSR Academy of Arts, I. E. Repin Institute of Painting, Sculpture and Architecture)], Leningrad.
- Brodskii, I. (1936), "Our School Must Become Exemplary", *Za sotsialisticheskii realizm*, no. 7, pp. 1-2.
- Brodskii, I. (1938), *Za sotsialisticheskii realizm! Stat'i, doklady i vystupleniia po voprosam khudozhestvennogo obrazovaniia* [For Socialist Realism! Articles, Reports and Speeches on Issues of Art Education], Akademiia khudozhestv, Leningrad, 1938. USSR.
- Chetvertaia sessiia (Akademii khudozhestv SSSR). Itogi perestroiki khudozhestvennogo obrazovaniia. Doklady, preniia i postanovleniia. 3–8 fevralia 1950 goda [Fourth Session (of the USSR Academy of Arts) Results of the Reorganisation of Art Education. Reports, Discussions and Resolutions. 3–8 February 1950] (1950), Akademia khudozhestv SSSR, Moscow, USSR.
- Etkind, M. (1950), "On Diploma Paintings", *Za sotsialisticheskii realizm*, 1 may 1950, no. 9 (296), p. 4. (in Russian)
- Imperatorskaya Akademiia khudozhestv v kul'ture Novogo vremeni: Dostizheniia. Obrazovanie. Lichnosti. K 260-letiiu Akademii khudozhestv [The Imperial Academy of Arts in the Culture of the Modern Age: Achievements. Education. Personalities. On the occasion of the 260th anniversary of the Academy of Arts] (2016), BuksMArt, Moscow, Russia.
- Iubileinyi spravochnik vypusnikov Sankt-Peterburgskogo Gosudarstvennogo akademicheskogo instituta zhivopisi, skul'ptury i arkhitektury imeni I. E. Repina Rossiiskoi Akademii khudozhestv, 1915–2005 [Jubilee Reference Book of Graduates of the St. Petersburg I.E. Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture of the Russian Academy of Arts, 1915–2005] (2007), Saint Petersburg, Russia.
- Ivanovskii, P. (1938), "On Composition", *Za sotsialisticheskii realizm*, 16 february 1938, no. 6 (66), p. 4.
- Ivanovskii, P. (1951), "To Work on Composition Constantly and with Enthusiasm", *Za sotsialisticheskii realizm*, 5 february 1951, no. 2 (310), p. 3.
- Korkevich, S. (1951), "On Diploma Paintings", *Za sotsialisticheskii realizm*, 15 october 1951, no. 9 (317), p. 3.
- Muzei Akademii khudozhestv [Museum of the Academy of Arts], artsacademymuseum.org, available at: <https://collection.artsacademymuseum.org/> (accessed: 14 December 2025).
- "Discussion of Comrade Zapryagaev's Painting "Lenin at the 3rd Komsomol Congress"", *Za sotsialisticheskii realizm*, 17 november 1936, no. 25, p. 4.
- Pervoia i vtoroia sessii (Akademii khudozhestv SSSR). Doklady, preniia i postanovleniia 22–24 noiabria 1947 goda; 20–27 maia 1948 goda [First and Second Sessions (of the USSR Academy of Arts). Reports, Discussions and Resolutions 22–24 November 1947; 20–27 May 1948] (1949), Akademia khudozhestv SSSR, Moscow, USSR.
- Radlov, N. (1939) "On Diploma Works of the Painting Faculty" *Za sotsialisticheskii realizm*, 24 July 1939, no. 24-25, p. 6.
- Stenogramma zasedaniia Soveta zhivopisnogo fakul'teta, posviashchennogo itogam 1-go semestra 1952/53 uchebnogo goda [Transcript of the Meeting of the Council of the Painting Faculty Dedicated to the Results of the 1st Semester of the 1952/53 Academic Year], NBA RAKh, fond. 7, op. 5, ed. khr. 788.
- Tret'ia sessiia (Akademii khudozhestv SSSR). Voprosy teorii i kritiki sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva. 24 ianvaria – 1 fevralia 1949 goda [Third Session (of the USSR Academy of Arts). Issues of Theory and Criticism of Soviet Fine Art. 24 January – 1 February 1949] (1949), Akademia khudozhestv SSSR, Moscow, USSR.
- Vystavka diplomnykh rabot khudozhestvennykh vuzov 1939 goda [Exhibition of Diploma Works of Art Higher Education Institutions in 1939] (1939), komitet po delam iskusstv pri SNK Soiuzu SSR, Gosudarstvennyi muzei izobrazitel'nykh iskusstv im. A.S. Pushkina, Iskusstvo, Moscow, Leningrad, USSR.

REFERENCES

- Bogdan, V. (2013), "The Academy of Arts, the 1920s-early 1930s", *Tret'yakovskaya galereya*, no. 2 (39), pp. 62–77.
- Bown, M. (1998), *Socialist Realist Painting*, Yale University Press, New Haven & London, UK.
- Chereiskaya, M. (1954), *Viktor Mikhailovich Oreshnikov* [Viktor Mikhailovich Oreshnikov], Sovetskii khudozhnik, Moscow, USSR.
- Gracheva, S. (2009), "From the history of the Russian Academy of Arts in the first half of the twentieth century", *Peterburgskie iskusstvo-vedcheskie tetradi*, issue 16, Assotsiatsiia iskusstvovedov (AIS), Saint Petersburg, Russia, pp. 31-47.
- Gracheva, S. (2009), "Russian academic art education in the first half of the twentieth century: an apologia of tradition and the problems of modernity", *Voprosy obrazovaniia*, no. 2, pp. 236-253.
- Gracheva, S. (2009), "Conforming to the true and most noble aim of the arts..." From the history of the Russian Academy of Arts in the first half of the twentieth century", *Iskusstvovedenie*, no. 3-4, pp. 568-585.
- Gracheva, S. (2022), "All-Russian Academy of Arts (VAKh): pages of history (1932–1947)", *Iskusstvo Evrazii*, no. 4 (27), pp. 82-105.
- Iankovskaya, G. (2007), *Iskusstvo, den'gi i politika: khudozhnik v gody pozdnego stalinizma* [Art, Money and Politics: The Artist in the Years of Late Stalinism], Permskii gosudarstvennyi universitet, Perm, Russia.
- Kaufman, R. (1951) *Sovetskaia tematicheskaia kartina 1917–1941* [Soviet thematic painting, 1917–1941], Akademiya nauk SSSR, Moscow, USSR.
- Lebedev, A. (1965), *Vladimir Aleksandrovich Serov*, Iskusstvo, Moscow, Russia.
- Lisovskii, V. (1997), *Akademiia khudozhestv* [Academy of Arts], ООО "Almaz", Saint Petersburg, Russia.
- Sazikov, A. (2020), "The first exhibitions of the USSR Academy of Arts (1948–1956)", *Academia*, no. 1, pp. 89-103.
- Sokolnikov, M. (1957), *Boris Vladimirovich Ioganson. Zhizn' i tvorchestvo* [Boris Vladimirovich Ioganson. Life and work], Sovetskii khudozhnik, Moscow, Russia.
- Yakovleva, N. (2005), *Russkaya istoricheskaya zhivopis* [Russian historical painting], Belyi gorod, Moscow, Russia.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. Владимир Серов. Приезд В.И. Ленина в Петроград в 1917 году (эскиз дипломной работы) (мастерская В.Е. Савинского). 1931. Холст, масло, 43,5x102 см. Тверская областная картинная галерея.
Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=35710119>
- Рис. 2. Владимир Серов. Встреча В.И. Ленина у Финляндского вокзала в Петрограде 1 апреля 1917 года (мастерская И. И. Бродского). 1937. Холст, масло, 296,5x424 см. Государственный центральный музей современной истории России, Москва.
Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=57725351>
- Рис. 3. Петр Белоусов. Ленин и Сталин в революционном подполье (1917 год) (эскиз дипломной работы) (мастерская И.И. Бродского). 1938.
Источник: За социалистический реализм, 14 апреля 1938, №14 (74). С. 1.

V.A. Spiridonova *Leniniana in diploma works of students of the painting faculty of the I.E. Repin Leningrad institute of painting, sculpture and architecture (LIZhSA) in the 1930s–1950s.*

- Рис. 4. Петр Белоусов. Свидание И.В. Сталина и В.И. Ленина на квартире рабочего в Лесном в 1917 году (мастерская И.И. Бродского). 1939. Холст, масло, 248x279 см. Научно-исследовательский музей при Российской Академии художеств, Санкт-Петербург. Источник: <https://collection.artsacademymuseum.org/entity/OBJECT/29805?person=3564308&index=12>
- Рис. 5. Юрий Непринцев. Последнее выступление В.И. Ленина на Пленуме Московского совета 20 ноября 1922 года (эскиз). До 1940. Холст, масло, 70x90 см. Государственный музей политической истории России, Санкт-Петербург. Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=5875634>
- Рис. 6. Юрий Непринцев. Последнее выступление В.И. Ленина на Пленуме Московского совета 20 ноября 1922 года. 1940. Холст, масло, 161x204 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6166451>
- Рис. 7. Николай Баскаков. В.И. Ленин в Смольном (эскиз дипломной работы) (мастерская Б.В. Иогансона). 1951. Холст, масло, 200x270 см. Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=64307119>
- Рис. 8. Георгий Богданов. Ходоки у Ленина (мастерская Б.В. Иогансона). 1939. Холст, масло, 157x198 см. Государственный музей политической истории России, Санкт-Петербург. Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=5879400>
- Рис. 9. Григорий Комаров. В. И. Ленин и красногвардейцы (мастерская Н.Ф. Петрова). 1939. Холст, масло, 175x252 см. Научно-исследовательский музей при Российской Академии художеств, Санкт-Петербург. Источник: <https://collection.artsacademymuseum.org/entity/OBJECT/29866?query=комаров&index=2>
- Рис. 10. Николай Овчинников. Подписание декрета об образовании автономии Чувашии (мастерская Р.Р. Френца). 1950. Холст, масло, 131x158 см. Чувашский государственный художественный музей. Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=5008011>
- Рис. 11. Александр Пушкин. В.И. Ленин в Казанском университете (мастерская Р.Р. Френца). 1950. Холст, масло, 212x227 см. Научно-исследовательский музей при Российской Академии художеств, Санкт-Петербург. Источник: <https://collection.artsacademymuseum.org/entity/OBJECT/30146?query=пушкин&index=2>
- Рис. 12. Иван Андреев. В.И. Ленин и Н.К. Крупская среди студентов ВХУТЕМАСа в 1922 году (мастерская М.И. Авилова). 1951. Холст, масло, 171x219 см. Научно-исследовательский музей при Российской Академии художеств, Санкт-Петербург. Источник: <https://collection.artsacademymuseum.org/entity/OBJECT/29791?query=вхутемас&index=1>
- Рис. 13. Алексей Еремин. В.И. Ленин в сибирской ссылке (мастерская Б.В. Иогансона). 1951. Холст, масло, 165x260 см. Научно-исследовательский музей при Российской Академии художеств, Санкт-Петербург. Источник: <https://collection.artsacademymuseum.org/entity/OBJECT/29843?query=еремин&index=1>
- Рис. 14. Игорь Раздвогин. Отъезд В.И. Ленина и Н.К. Крупской из села Шушенское (мастерская Б.В. Иогансона). 1952. Холст, масло, 182x301 см. Научно-исследовательский музей при Российской Академии художеств, Санкт-Петербург. Источник: <https://collection.artsacademymuseum.org/entity/OBJECT/31083?query=раздвогин&index=1>
- Рис. 15. Сергей Бузулуков. В.И. Ленин на III съезде ВЛКСМ (эскиз) (мастерская Б.В. Иогансона). 1950. Холст, масло, 70x96 см. Научно-исследовательский музей при Российской Академии художеств, Санкт-Петербург. Источник: <https://collection.artsacademymuseum.org/entity/OBJECT/29821?query=бузулуков&index=6>
- Рис. 16. Николай Телепов. В. И. Ленин на III съезде Комсомола (мастерская В.М. Орешникова). 1951. Холст, масло, 219x178 см. Научно-исследовательский музей при Российской Академии художеств, Санкт-Петербург. Источник: <https://collection.artsacademymuseum.org/entity/OBJECT/30192?query=телепов&index=1>
- Рис. 17. Петр Белоусов. В.И. Ленин среди делегатов III съезде РКСМ. 1949. Холст, масло, 164x135 см. Государственный исторический музей, Москва. Источник: <https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/111163?fund=23&index=42>
- Рис. 18. Творческая бригада (Д.К. Тегин, В.В. Соколов, Н.Н. Чебаков, Н.П. Файдыш-Крандиевская) под руководством Бориса Иогансона. Выступление В.И. Ленина на III съезде Комсомола. 1950. Холст, масло, 350x480 см. Источник: <https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/5802069>
- Рис. 19. Григорий Чепец. В.И. Ленин и И.В. Сталин в Смольном накануне Октябрьского Восстания (мастерская Б. В. Иогансона). 1949. Холст, масло, 281x242 см. Научно-исследовательский музей при Российской Академии художеств, Санкт-Петербург. Источник: <https://collection.artsacademymuseum.org/entity/OBJECT/30190?query=чепец&index=0>
- Рис. 20. Николай Бабасюк. Вожди Октября (мастерская Р.Р. Френца). 1949. Холст, масло, 243x354 см. Научно-исследовательский музей при Российской Академии художеств, Санкт-Петербург. Источник: <https://collection.artsacademymuseum.org/entity/OBJECT/29811?query=бабасюк&index=0>
- Рис. 21. Николай Бабасюк. В.И. Ленин в Смольном в дни Октябрьской революции (эскиз дипломной работы) (мастерская Р.Р. Френца). До 1949. Источник: За социалистический реализм, 1 мая 1950, №9 (296). С. 4.
- Рис. 22. Запрягаев. Ленин на III съезде Комсомола (мастерская И.И. Бродского). 1936. Источник: За социалистический реализм, 17 ноября 1936, №25. С. 4.

Екатерина Викторовна Забило
Ekaterina Viktorovna Zabilo
аспирант, НИУ Высшая школа экономики (Москва, Россия)
PhD student, NRU Higher School of Economics (Moscow, Russia)
zabilo22@yandex.ru

**«СОВЕТСКИЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ»
В ДОВОЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ ВИТИНГА (1910–1991)
“SOVIET EXPRESSIONISM”
IN THE PRE-WAR WORKS OF NIKOLAI VITING (1910-1991)**

В статье подробно рассмотрен процесс зарождения и становления экспрессионизма в пространстве русского и советского искусства первой половины XX века. Проанализированы различные оценки этого течения и степень его влияния на русскую культуру. Особое внимание уделено периоду 1920–1930-х годов – времени эволюции и трансформации экспрессионизма и его репрезентации в советском искусстве. В центре исследовательского внимания автора – творчество Николая Иосифовича Витинга (1910–1991), чья живопись, графика и дневниковые записи являются прекрасным свидетельством внимания советских молодых художников к искусству немецкого экспрессионизма и развития самостоятельной советской линии этого течения. Также в статье поставлен вопрос о терминологии, связанной с этим явлением: «советский экспрессионизм» как стилевое течение внутри советского модернизма.

Ключевые слова: Н. Витинг, советский экспрессионизм, советский модернизм, социальная история искусства, советская живопись

Для цитирования: Забило Е.В. «Советский экспрессионизм» в довоенном творчестве Николая Витинга (1910–1991) // Артикульт. 2026. №1(61). С. 45-60. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-45-60

The article examines in detail the process of the origin and formation of expressionism in the space of Russian and Soviet art of the first half of the 20th century. The various assessments of this trend and the degree of its influence on Russian culture are analyzed. Special attention is paid to the period of the 1920s and 1930s, the time of the evolution and transformation of expressionism and its representation in Soviet art. The author's research focuses on the work of Nikolai Iosifovich Viting (1910-1991), whose paintings, graphics and diary entries are excellent evidence of the attention of Soviet young artists to the art of German expressionism and the development of an independent Soviet line of this trend. The article also raises the question of terminology related to this phenomenon: "Soviet expressionism" as a stylistic trend within Soviet modernism.

Keywords: N. Viting, Soviet Expressionism, Soviet Modernism, social history of art, Soviet painting

For citation: Zabilo E.V. "Soviet expressionism" in the pre-war works of Nikolai Viting (1910-1991)." *Articult.* 2026, no. 1(61), pp. 45-60. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-45-60

Введение: дискуссии вокруг термина «экспрессионизм»

Влияние экспрессионизма на русское искусство в течение долгих лет остается дискуссионным вопросом. Написано множество статей [Хренов 2013; Асоян 2014; Доронченков 2018; Дединкин 2021; Турчинская 2023] и научных монографий [Терехина 2005; Балашов 2005; Ковалов, Марголит, Киреева 2019], проводились выставки (например, «Экспрессионизм в русском искусстве», прошедшая в 2018 году в Русском музее), а в 2003 году была организована отдельная конференция, по итогам которой выпущен сборник «Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма». При этом спектр высказанных мнений поражает своей полярностью: от серьезных сомнений в том, что экспрессионизм как сложившееся течение вообще присутствовал в русском искусстве [Сарабянов 2003; Бойко 2003; Асоян 2014] до утверждения его в качестве «большого стиля» всей первой половины XX века [Турчинская 2023]. Сложился и двойственный подход «утверждения-отрицания»: «Да, экспрессионизма в России не было. И в то же время он был. И он везде» [Хренов 2013].

Такой повышенный интерес свидетельствует об актуальности и злободневности этой темы в наши дни. Тем более, что область исследований экспрессионизма в большинстве своём ограничивалась художественным пространством авангарда, а периоду становления советского искусства 1920–1930-х годов уделялось

E.V. Zabilo “Soviet expressionism” in the pre-war works of Nikolai Viting (1910-1991)

меньше внимания. Между тем в эти годы экспрессионизм стал одним из предлагаемых вариантов формального воплощения нового пролетарского искусства, которое планировали создать в молодом советском государстве, а отдельные деятели культуры настойчиво позиционировали себя как экспрессионисты. Например, И.В. Соколов в 1919 году основал общество поэтов-экспрессионистов, где экспрессионизм объявлялся синтезом всех ветвей футуризма, и с его помощью планировали найти «maximum экспрессии нашего восприятия» [Соколов 1924, с. 214]. В сфере изобразительных искусств также были сформированы сообщества художников, занимавшие позиции, близкие к экспрессионизму: участники объединения «Цех живописцев» в своём уставе обещали следовать по пути «живописного экспрессионистического реализма» (цит. по: [Фофанов 2019, с. 20]), а художникам ОСТ в 1928 году Я. А. Тугендхольд предлагал меньше ориентироваться на «неврастенический германский экспрессионизм» [Тугендхольд 1930, с. 138]. Популярность экспрессионизма в эти годы была столь велика, что Н. Пунин сетовал: «Экспрессионизмом забиты все углы, художники набиты им, как куклы; даже конструктивизм становится экспрессивным» [Пунин 2009, с. 715]. Ещё один пример самоопределения советского художника в качестве экспрессиониста – воспоминания Николая Иосифовича Витинга (1910–1991): «Экспрессионизму в какой-то степени я остался верен в течение всей своей жизни художника» [Витинг 2019, с. 19]. Н. Витинг – советский живописец и график, участник объединений «Цех живописцев» (1926–1930) и Объединения работников искусств (ОРИ, 1930–1932), чьё творчество является прекрасной иллюстрацией важности экспрессионизма для советского искусства. В данной статье на примере наследия Н. Витинга мы подробно рассмотрим проблему экспрессионизма в советском искусстве: его истоки и теоретические обоснования, а также его тематические и формальные особенности.

Но прежде стоит оговорить, что именно мы понимаем под термином *экспрессионизм*. Сам термин всегда находился в поле широких обсуждений и дискуссий, а в процессе своего вхождения в общепринятый оборот претерпел ряд смысловых трансформаций. Например, признанных классиков немецкого экспрессионизма – художников группы «Мост» в течение 1905-1913 годов не называли экспрессионистами [Gordon 1966, p. 368], а на выставке Берлинского Сецессиона 1911 года термин *Expressionisten* впервые прозвучал в отношении группы французских художников, среди которых был Пикассо, Брак, Вламинк, Дерен, Фриез, Пюи и другие [Katalog 1911, p. 11]. Одним из источников появления данного термина исследователи называют педагогическую систему Гюстава Моро, который использовал слово *expression* (с фр. – *самовыражение, выразительность*) применительно к живописи, в его студии проходили обучение многие из художников, названных экспрессионистами на выставке Берлинского Сецессиона [Gordon 1966, pp. 368-371]. Анри Матисс, также ученик Моро, в своих «Записках художника» 1908 года называет *экспрессию* главной целью, к которой он стремится [Bagt 1951, p. 119]. В альманахе «Синий всадник» Франц Марк, описывая объединения экспрессионистов Германии – «Мост», «Новый Сецессион», «Новое мюнхенское объединение» – использует словосочетание «*Die “Wilden” Deutschlands*» (немецкие дикие, немецкие фовисты) [Magc 1914, p. 5-7]. И только начиная с 1914 года, термин *экспрессионизм* стал применяться по отношению к немецким художникам [Fechter 1914], закрепившись в современном искусствоведческом лексиконе как конкретно-историческое немецкое модернистское течение.

Учитывая, что изначально термин *экспрессионизм* имел более широкое значение и применялся к целому ряду художников постимпрессионизма и фовизма, чьё творчество так или иначе было связано с повышенной экспрессией изображения, искаженными формами или обращением к примитиву, есть основания рассматривать *экспрессионизм* не только как исторически-конкретное течение модернизма, но и как особый язык, набор определенных инструментов художественного высказывания, свойственный в той или иной мере художникам разных стран и периодов. Возникает вполне правомерный вопрос. Какова же специфика этого пластического языка? Размышляя о формальном воплощении экспрессионизма, Д.В. Сарабьянов определял важнейшие его свойства: «...крайнюю степень деформации реальности, остроугольные ритмы или близкое им по пластическому смыслу перенапряжение изгибов, открыто кричащие сочетания красок, подчеркнутую контурность при обозначении цветового пятна, нарочитую небрежность наложения мазка, символизирующую творческую свободу, контрастность в сопоставлении линии и плоскости, своеобразную центростремительность композиции» [Сарабьянов 2003, с. 3-4]. Но кроме чисто внешних проявлений, *экспрессионизм* трактуется как «...форма выражения максимальной экспрессии, эмоциональной энергии

образов и форм» [Сахно 2003, с. 145], момент субъективного переживания художника, чувственная форма восприятия окружающего мира, доведенная до своей максимы. Язык экспрессионизма всегда яркий, дерганный, резкий – это повышенная интонация, почти крик. Такое ощущение создаёт динамичная композиция, ломанные линии, заостренные контуры, контрастные цвета, небрежный или упрощенный рисунок, быстрый, порывистый мазок – художник не прописывает детали, под обобщение попадает всё, что не несет сильного чувства, что снизит эмоциональное восприятие работы. Именно в таком ключе мы рассматриваем *экспрессионизм* в данной статье – как художественный язык, набор определенных формальных приёмов, которые усиливают эмоциональность и экспрессивную артикуляцию авторского высказывания.

История появления экспрессионизма в России имеет некоторые общие черты с европейским вектором развития этого течения. Например, в отечественном искусстве, как и в европейском, были свои протокспрессионисты – в этом контексте исследователи обычно отмечают позднее творчество Николая Ге и Михаила Врубеля [Сарабьянов 2003, с. 4-6], а один из теоретиков немецкого экспрессионизма – Ф. Гюбнер – называл Достоевского «истинным экспрессионистом» [Гюбнер 1923, с. 58]. Кроме этого, именно двух русских художников (видимо, Кандинского и Явленского – прим. Е. З.) Франц Марк назвал проводниками новых идей в Мюнхене, вокруг которых организовалось сначала «Новое мюнхенское объединение», а затем и «Синий всадник» [Марк 1914, р. 5-7]. Исходя из этих фактов, можно предположить, что то мироощущение, которое породило экспрессионизм в Европе, было достаточно характерно и для российского общества рубежа XIX-XX веков. Обостренное чувственное восприятие действительности и эсхатологические ожидания в полной мере проявились в русском символизме и вполне могли стать основой для развития отечественного варианта экспрессионизма. Это позволяет назвать некоторые работы Серова, Добужинского, Кузнецова, Судейкина и других художников из объединений «Мир искусства» и «Голубая роза» «ростками экспрессионизма» в России [Сарабьянов 2003, с. 5].

Ещё одна общая черта европейской и российской линии развития экспрессионизма – обращение к примитиву. Но если во Франции для фовистов источником вдохновения, в основном, служило экзотическое искусство коренных народов французских колоний Океании и Африки, в Германии художники чаще обращались к наследию местной средневековой готики, то в России это были иконопись и лубок: искусство религиозное, с одной стороны, и ремесленное, низовое, с другой. Такое противоречивое сочетание могло стать одной из причин значительных отличий дальнейшего развития экспрессионизма на территориях Российской империи и Германии. Спокойный, медитативный строй русской иконописи и жизнерадостно-наивное искусство лубка и народного творчества с его глубокой ремесленной традицией подтолкнули художников русского авангарда скорее в сторону более оптимистичного французского фовизма и неопримитива, нежели немецкого экспрессионизма с его подчеркнутой экзальтированностью, эсхатологическими ожиданиями и социальной критикой. Примечательным кажется тот факт, что впервые картины немецких экспрессионистов были показаны в России на выставке «Бубнового валета» 1912 года [Поспелов 1990, с. 252-253], однако, работы Л. Кирхнера, А. Макке, Ф. Марка, Э. Хеккеля и др. не вызвали почти никакой реакции в отечественной критике и прессе того времени [Турчин 2003, с. 51; Доронченков 2018].

Исследователи русского авангарда чаще всего приходят к выводу, что экспрессионизм в России мог бы случиться, и даже начал своё развитие, но в силу ряда причин изобразительное искусство пошло немного иным путем – через сезаннизм, неопримитивизм и кубизм к абстракции и конструктивизму [Сарабьянов 2003; Бойко 2003; Асоян 2014]. Но если раздвинуть временные рамки исследования вплоть до конца 1930-х годов и более внимательно присмотреться к тому искусству, которое существовало между авангардом и соцреализмом, то можно найти интереснейшие примеры «советского экспрессионизма», которые нуждаются в более подробном изучении и осмыслении. Именно этому явлению уделено особое внимание в данной статье. Термин «советский экспрессионизм» пока дискуссионный и нуждается в уточнении, а потому взят в кавычки, но он уже используется в различных исследованиях, посвященных советскому искусству. Например, именно так названа книга о кино: «Советский экспрессионизм: от Калигари до Сталина» [Ковалов, Марголит, Киреева 2019], а Н. Витинг, рассуждая об объединении «Цех живописцев», писал: «Что объединяло художников “Цеха”? Во-первых, формальный признак: наиболее активными художниками этого общества были ученики А. В. Шевченко, группировавшиеся вокруг своего учителя, а во-вторых, общность

E.V. Zabilo “Soviet expressionism” in the pre-war works
of Nikolai Viting (1910-1991)

творческих устремлений. Художники “Цеха” сознательно считали себя экспрессионистами, *советскими экспрессионистами*» (курсив – Е.З.) [Витинг 2019. с. 18].

Причины популярности экспрессионизма в СССР

Прежде всего, нужно определить, что стало причиной роста популярности экспрессионизма в советском искусстве в первые десятилетия после Октябрьской революции? Этот особый интерес был во многом обусловлен поиском подходящей формы для нового пролетарского искусства, которое планировали создать в недрах социалистического государства [Фофанов 2019, с. 10]. Исходя из марксистской идеологии, для пролетариата, нового правящего класса, требовалось найти такие же новые и, конечно, пролетарские формы духовной «настройки», и 1920-е годы прошли под знаменем непримиримых дискуссий о том, каким должно быть пролетарское искусство и культура. В идеологическом поле конкурировали наиболее разработанные концепции производственного искусства, которые отстаивали «левые» художники, и подход более традиционно-ориентированной группировки передвижнического толка – АХРР – с их идеей понятного массам реализма. Между этими крайними позициями существовал целый спектр промежуточных решений, которые в той или иной мере использовали формальные достижения авангарда, но применяли их к новым задачам построения советской культуры. В этом разрезе современное искусство Веймарской Германии, где были сильны социалистические настроения, казалось более подходящим примером, нежели буржуазное искусство других европейских стран.

После недолгого периода изоляции, наступившего в годы Гражданской войны, советское государство постепенно выстраивало новые международные контакты. В числе первых, с кем удалось добиться дипломатического урегулирования отношений, была Веймарская Германия, деятели культуры которой стали сотрудничать с художниками из советской России. Например, С. Фофанов в своей статье упоминает, как в 1918 году с текстом «Воззвание прогрессивных русских художников к немецким коллегам» от отдела ИЗО Наркомпроса в Германию был отправлен бывший военнопленный немецкий художник Л. Бер, а Л. Лисицкий в 1921 году уехал в командировку в Германию для «налаживания культурных связей» [Фофанов 2019, с. 12]. 16 апреля 1922 года был подписан Рапальский договор: страны договорились об экономическом сотрудничестве и культурном обмене, в связи с чем в октябре 1922 года в галерее Ван Димена в Берлине была организована выставка советского искусства, а в 1924 году в Москву были привезены работы немецких художников. «Первая всеобщая германская художественная выставка» открылась в Москве в залах Исторического музея 19 октября 1924 года. Выставка была поделена на 4 части: так называемое политическое искусство (О. Нагель, Г. Гросс, О. Дикс, К. Кольвиц и др.), работы экспрессионистов (М. Пехштейн, О. Кокошка, Э. Нольде и др.), абстракция (П. Клее, Р. Беллинг, К. Швиттерс и др.) и конструктивизм (В. Гропиус, Л. Мохой-Надь и др.). За отбор экспонатов и организацию экспозиции с немецкой стороны отвечали художники Отто Нагель и Эрих Иогансон, участники «Красной группы», непосредственно связанной с Коммунистической партией Германии (КПГ). Отбор работ имел некоторый идеологический оттенок – нужно было привезти в Союз самые прогрессивные примеры немецкого искусства, наиболее близкие к левому движению и обличающие пороки буржуазного общества, но при этом далеко не все немецкие художники и коллекционеры были готовы отправить работы в далекую Россию участвовать в достаточно политизированной акции [Дединкин 2021]. Это, в итоге, несколько испортило впечатление от выставки: критики вменяли ей отсутствие «исчерпывающей *всеобщности*» (курсив – Я.Т.) [Тугендхольд 1924], избыток сексуальных мотивов и мистики, а также давящую атмосферу безысходности, признавая при этом важное социальное значение такого искусства для Германии, но не для СССР, где революция уже свершилась [Федоров-Давыдов 1924b]. Прохладная реакция критиков, однако, не помешала высокой посещаемости выставки в Москве. По официальным данным её посетили около сорока тысяч человек. После Москвы экспозицию показали в Саратове и Ленинграде, однако, там публика уже не так активно реагировала на немецкое искусство [Дединкин 2021].

В 1926 году в Москве прошла ещё одна выставка – «Революционное искусство Запада», она была организована Государственной академией художественных наук (ГАХН) и Всесоюзным обществом культурной связи с заграницей (ВОКС) в здании бывшей картинной галереи Румянцевского музея. Целью выставки было «... положить начало объединению революционно-художественных направлений, групп и отдельных

Е.В. Забило «Советский экспрессионизм» в довоенном творчестве
Николая Витинга (1910–1991)

художников в европейском масштабе» [Каталог 1926]. На выставке были представлены работы художников и писателей из более, чем 10 стран, их работы «... так или иначе были связаны стилистическим методом экспрессионизма, заимствованного из Германии. Из чего можно сделать вывод, что к середине 1920-х годов сложилось четкое представление о том, что художественным языком нового политического искусства стал экспрессионизм» [Фофанов 2019, с. 15].

В этот период в советском общественном поле шло активное обсуждение проблемы экспрессионизма: в периодической печати появлялись полемические статьи, посвященные экспрессионизму в литературе, живописи и театре [Луначарский 1922; Гимельфарб 1922; Фабрикант 1923], велось обсуждение немецкой выставки [Луначарский 1924; Тугендхольд 1924; Федоров-Давыдов 1924b], выпускались переводы работ немецких теоретиков экспрессионизма [Вальцель 1922; Браудо, Радлов 1923; Марцинский 1923], в театрах шли постановки по произведениям немецких драматургов-экспрессионистов, произведения немецких авторов закупались для музейных коллекций СССР: часть работ с «Первой всеобщей германской художественной выставки» была приобретена для Государственного музея нового западного искусства (ГМНЗИ), музея Революции и ГАХН [Фофанов 2019, с. 15]. Один из самых ранних случаев покупки и дальнейшей рецепции коллекции графики немецких экспрессионистов, принадлежавших «Товариществу пролетарского искусства» Фридриха Брасса в Берлине, которая в ноябре 1920 года была привезена в Петроград, исследует в своей диссертации М.О. Дединкин [Дединкин 2024].

При этом оценки данного явления сильно отличались друг от друга. С одной стороны, мы встречаем, например, позицию Луначарского, отмечавшего, какая «огромная агитационная сила» содержится в немецком экспрессионизме [Луначарский 1922, с. 26]. В подобном ключе высказывался и А.А. Федоров-Давыдов, который, анализируя влияние европейского искусства, отмечал, что из двух тенденций, господствовавших в тот момент в западной живописи – неоклассицизм и экспрессионизм – именно последний мог привнести в искусство молодой советской страны положительные черты. По мнению Федорова-Давыдова, нужно было отбросить тематику немецкого экспрессионизма и усвоить его эмоциональную выразительность, ведь «пафос и героическое не могут быть переданы пассивными методами натурализма», а «экспрессионистическая страстность, острота изображения, подчеркивание характерного в явлении и опускании деталей, насыщенность агитационным содержанием, – все это те положительные черты, которые могут и должны быть усвоены нами. Таковую ударную, страстность и динамичность я и называю “экспрессионистическим реализмом”» [Федоров-Давыдов 1924а, с. 4]. С другой стороны, – критики отзывались об экспрессионизме негативно, подчеркивая его буржуазный характер. Особого внимания в этом вопросе заслуживает книга Л.Я. Зивельчинской «Экспрессионизм» 1931 года, где автор признает, что «экспрессионизм как в теории, так и на практике еще оказывает влияние как на революционное искусство на Западе, так и на пролетарское искусство в СССР» [Зивельчинская 1931, с. 6], а также опровергает, что экспрессионизм есть «чисто немецкое явление» [Зивельчинская 1931, с. 13], тем не менее она относит это течение к буржуазному искусству и авторитетно заявляет: «Если художник воспринимает эпоху пролетарских революций, как трагическое время, то он чужд пролетариату» [Зивельчинская 1931, с. 84]. С этой точки зрения вполне понятны интенции Федорова-Давыдова использовать только формальную сторону немецкого экспрессионизма для усиления агитационного содержания советского искусства, отбросив при этом общую тематику и настроение течения. Во многом его предложение было программно воплощено рядом советских художников в конце 1920-х – начале 1930-х годов, о чём будет сказано ниже.

«Советский экспрессионизм» в творчестве Николая Витинга

В середине 1920-х годов на культурную сцену СССР пришло новое поколение художников: первая советская молодежь, выпускники ВХУТЕМАСа и различных студий времен НЭПа – участники педагогического эксперимента авангарда как новой системы художественного образования, построенной после 1918 года. Сознание этого поколения формировалось в кардинально иных условиях, нежели у их учителей из числа авангардистов: жажда революционных разрушений сменилась романтическим оптимизмом строительства новой страны и новой жизни. На полотнах этих молодых художников отразилось невероятно интересное по своей выразительности обращение к различными художественным приёмам и стилям. Для этого

E.V. Zabilo “Soviet expressionism” in the pre-war works of Nikolai Viting (1910-1991)

поколения формальные эксперименты перестали быть самоцелью, фокус внимания сместился в область смыслов, множество языков авангарда стали рабочим инструментом для разговора на важные темы, которые выдвигала новая советская действительность: победа революции, трудовые подвиги, строительство новой жизни и становление нового человека.

К сожалению, до настоящего времени не существует единого научного подхода и методологии описания искусства этого поколения художников, прошедших школу авангарда и начавших самостоятельную творческую карьеру прямо накануне утверждения единого метода соцреализма, но не вписавшихся в эту парадигму. Например, Александр Балашов называет такую ситуацию *поставангардом*: «Поставангард – это полифоническая культура, сложившаяся в 1920-х годах и переживающая множественность составляющих ее явлений и языков, их непохожесть, неравнозначность и разнонаправленность» [Балашов 2025, с. 18]. Антон Успенский использовал термин *неполярное искусство*, имея в виду художественное пространство между крайностями авангарда и соцреализма [Успенский 2011]. Надежда Плунгян и Александра Селиванова, в свою очередь, чаще всего вписывают работы этого поколения художников в более широкое пространство *советского модернизма* [Плунгян 2022], которое встраивает советское искусство в общеевропейское культурное и научное поле, где термин Soviet modernism также последнее время широко используется [Kachurin 2013; Vronskaya 2022]. На наш взгляд, это соотносится с концепцией «множественных модернов» (multiple modernities) из исторической социологии Ш. Эйзенштадта и Й. Арнасона [Масловский 2011], где советский проект анализируется как один из вариантов развития модерности. Сопоставление советского, немецкого и американского искусства межвоенного периода с точки зрения кросс-культурных исследований – ещё один популярный исследовательский дискурс последних лет [Gillen 2023]. Определение *советский модернизм*, как нам кажется, гармонично сочетается с концепцией «советского экспрессионизма», образуя общее терминологическое поле, в котором «советский экспрессионизм» можно рассматривать в качестве стилевого течения внутри *советского модернизма*. Попробуем разобраться, что из себя представляет «советский экспрессионизм», в чём его специфика и главные отличия от европейской линии развития этого художественного движения.

Учитывая все факты, приведенные выше, вполне понятен интерес молодых советских художников к немецкому экспрессионизму. Например, Николай Витинг посещал немецкую выставку 1924 года и в своих воспоминаниях отметил: «... острейшее впечатление оставила эта выставка на восприимчивую юношескую душу. <...> Значит, искусство может изображать не только красивое и прекрасное, но и безобразное и даже отвратительное. Да ещё и сама форма может быть уродливой. И все же это подлинное искусство. Оно действует на душу, будоражит ее» [Витинг 2019, с. 55]. Во многих ранних работах художника достаточно ярко отражено это впечатление: сцены из повседневной жизни, исполненные в подчеркнуто заостренной манере, близкой к немецкому экспрессионизму, производят то самое будоражащее воздействие – бытовая обстановка легко приобретает оттенок мистической сакральности, будто подчеркивая грандиозность и одновременно болезненность перемен, происходящих с обществом и человеком тех лет. Например, монотипия «Чернильница отца» 1931 года, хранящаяся в музее «Новый Иерусалим» (рис. 1) – уникальный оттиск настроения художника. После революции Николай Иосифович пережил несколько страшных утрат: в 1919 году от испанки умер его старший брат Гордиан, затем – мать, в начале 1930-х заболел отец, глубокое впечатление на Витинга оказало известие о кончине Маяковского. Хрупкость человеческой жизни особенно остро ощущалась художником в этот период: «... нет большего мучения у человека, чем сознание несовместимости бесконечного и времени, жизни и смерти» [Витинг 2019, с. 107]. Чернильница отца, его книги, пресс, решенные в упрощенной, нарочито беспечной манере, теряют свои материальные свойства реальных предметов, становясь своеобразными символами памяти. Беспокойные черные мазки формируют контуры и темный фон, деликатное включение контрастных цветов – желтого и синего – добавляют образу мягкости и оттенок сакральной символики. Язык экспрессионизма превращает бытовой натюрморт в художественный монумент, вместилище дорогих воспоминаний.

Юность поколения Н. Витинга пришлась на годы Революции и гражданской войны. Трагичность и одновременно значимость произошедших событий подталкивала молодых художников к обостренному восприятию действительности и её отражению в подчеркнуто эмоциональных формах, делая язык экспрессио-



Рис. 1.
Н. Витинг «Чернильница отца» 1931 г., бумага, монотипия, 35,4 x 42 см.
ГБУК МО «Музей "Новый Иерусалим"».

низма подходящим способом фиксации такого мироощущения. Например, работа старшего товарища Николая Витинга по «Цеху живописцев» – Бориса Голополосова «Борьба за знамя» (1928 г. Холст, масло. 144×153 см. Собрание Стеллы и Вадима Аминовых, Москва) передаёт личные впечатления художника от перестрелки в 1905 году, свидетелем которой он, будучи ещё совсем ребенком, невольно стал: «... рядом со мной упал бородатый рабочий, на моего отца похожий – первая жертва. Лицо печальное-печальное, насмерть. Если бы я не видел это лицо, не смог бы написать *Борьбу за знамя* – порыв того времени» (курсив – О.Р.) (цит. по: [Ройтенберг 2008, с. 261]). Работа производит неизгладимое впечатление: в центре хаотичной композиции две тёмные фигуры, одна из которых держит алый флаг, а вокруг – сумятица, дёрганные движения, искажённые лица, выстрелы и кровавые всполохи. «Я хотел схватить тему за хвост, революцию показать цветами сильными – красными, синими зелёными, жёлтыми», – рассказывал о картине автор (цит. по: [Ройтенберг 2008, с. 80]). Для Голополосова эти события очень сильно эмоционально окрашены, он пережил их лично и не может говорить о них по-другому: язык реализма не подошёл бы для таких впечатлений, не дал бы нужного накала. Голополосов неоднозначно принял революцию и её последствия: отец художника, «... дворянин по происхождению, инженер-железнодорожник, принимал активное участие в революциях 1905 и 1917 годов, прошел через аресты и тюремное заключение, а в 1923-м вышел из партии. Сын стал свидетелем тяжелого мировоззренческого кризиса отца» [Ермакова 2019, с. 6]. Эта амбивалентность легко считывается в работах Голополосова: за бравурной тематикой изображения советской действительности («Ленин – вождь пролетариата», 1929 г. Холст, масло. 73 × 277 см. ГТГ) в давящем колорите, особой изломанности форм, чёрных контурах скрывается ощущение страшной трагедии.

Н. Витинг младше Голополосова на 10 лет, его воспоминания о революционных событиях менее болезненны и наполнены детской непосредственностью. В своих мемуарах Николай Иосифович тепло описывает родительский дом под Брянском, радость, с которой его семья восприняла известие о Февральской революции, восстание солдат-дезертиров во время установления советской власти в их области, переезд в Москву и то, как он, 10-летний мальчишка, с друзьями случайно встретили вождя: «Ленин сел в машину, ласково посмотрел на нас и улыбнулся» [Витинг 2019. с. 9]. Художественный язык в работах Витинга мягче, чем у Голополосова: по своим «родовым признакам» это всё ещё экспрессионизм, но гораздо более жизнеутверждающий, пропитанный оптимизмом 20-х годов. Это те же изломанные линии, черные контуры и

E.V. Zabilo “Soviet expressionism” in the pre-war works
of Nikolai Viting (1910-1991)

силуэты, контрастные цвета, дерганный мазок, максимальная экспрессия образа, но общий колорит ярче и теплее, а впечатление от работ легче. Например, на холсте «Интервенция» 1929 года (рис. 2) Витинг намеренно использовал пластический язык экспрессионизма: ядовитый контраст желтого и серовато-голубого, черные ломаные контуры, белые акценты, беспокойные штрихи, напряженные силуэты защитников рубежей Родины, ошестинившиеся корабли захватчиков – это очень значимая страница истории, когда судьба страны висела на волоске, как о таком можно говорить спокойно? Но работа производит позитивное впечатление: это острый момент, который был преодолен благодаря усилиям Красной армии, теперь задача художника – отразить героику этой борьбы, передать стойкость защитников, которые, как вертикальный, почти неподвижный и монолитный силуэт в левой части работы, не пропустили интервентов, встали непреодолимой стеной.



Рис. 2.
Н. Витинг «Интервенция» 1929 г., холст, масло 53 x 71 см.
Государственная Третьяковская галерея.

В этом важное отличие «советского экспрессионизма» от немецкого: в послереволюционной России не было цели передать трагедию рушащегося мира или разложения общества¹ – перед советскими художниками стояли иные задачи. Революция уже свершилась, теперь нужно отразить напряжение и значимость революционной борьбы, важность трудовых подвигов, построение новой жизни и нового советского человека – всё то, что со страниц газет и трибун общественных собраний требовала молодая Страна Советов. Беспредметный язык авангарда или производственного искусства не удовлетворял политический и социальный заказ – требовалась тематическая картина, и язык экспрессионизма стал одним из решений: с его помощью можно было создавать острые работы на социально и политически важные для исторического момента темы, передавать динамизм и значимость эпохи, не уходя при этом в документальный натурализм.

Кроме революционных событий, важное место в советском искусстве занимала тема труда и индустриализации. Построение пролетарского государства подразумевало новую идеологию, где труд стал не только необходимой деятельностью, производящей материальные блага, но и объединяющей идеей, своеобразной заменой религии. Для художников изображение трудового процесса стало ещё и ответом на идеи производственников, которые отрицали значимость станковых видов искусства, – многочисленные сцены с изображением рабочих будней страны стали доказательством важности станковизма даже в новых

¹ Хотя и такие послы, конечно, были – например, работа «Инвалиды войны» Ю. Пименова 1926 года, где ясно читается переключка с О. Диксом, но это антивоенная критика, направленная на борьбу с империализмом уже побежденного строя, а не социальная критика окружающей действительности, как это было в немецком искусстве.

социальных и экономических условиях. Подобный социальный посыл стал причиной появления уникальных произведений, где формальный язык экспрессионизма сочетался с позитивной программой прославления трудового подвига народа.

В качестве примера подобного синтеза экспрессионизма и трудовой тематики можно назвать холст Н. Витинга «На заводе “Серп и Молот”» 1927 года (рис. 3), на котором рабочие черными и желтыми остроугольными силуэтами окружили металлургическую домну, подвешенную над источником тепла и света. Их резкие очертания на фоне теплого землисто-серого фона, решенного отрывистыми мазками, создают ощущение вибрации раскаленного воздуха и ритма порывистых движений – почти танца, превращая трудовой процесс в новое священнодействие, при помощи которого рождался новый, более справедливый, как верили тогда, мир. Витинг восторженно вспоминает своё посещение завода: «Мартеновский цех – точно грандиозная преисподняя. Всё интересно: и рельсопрокатный цех, и листопрокатный, и тот, где выются раскаленные зигзаги проволоки. И всё это сопровождается своеобразной музыкой лязга и грохота. Хочется работать и работать!» [Витинг 2019. с. 91].

В печатной графике Витинг также уделял много внимания теме труда и производства, отражая экспрессивными графическими приёмами динамику социальных и экономических преобразований: яркий контраст черного и белого, остроугольные силуэты, диагональная композиция – происходящее на листах закручивается в тугую спираль, герои исполняют свой ритуальный танец созидания нового мира. Это не тот труд,



Рис. 3.
Н. Витинг «На заводе “Серп и Молот”» 1927 г., холст, масло 73 x 58 см.
ГБУК МО «Музей “Новый Иерусалим”».



Рис. 4.
Н. Витинг «Разогревают битум» 1929 г.,
линогравюра, 12,5 x 9 см.,
частное собрание.



Рис. 5.
Н. Витинг «Рельсопрокатный цех» из серии «Первая пятилетка» 1929 г., линогравюра, 24 x 30 см.,
ГБУК МО «Музей "Новый Иерусалим"».

который изображали передвижники или немецкие экспрессионисты², стараясь передать социальную несправедливость и тяжесть положения низших слоев общества, – советский труд должен был человека облагораживать, превращать в творца новой жизни, её демиурга. Повышенная экспрессия изображения визуализировала этот мистический процесс, задавала нужное настроение (рис. 4-5).

Похожую тактику сочетания языка экспрессионизма и производственной или революционной тематики выбрали и некоторые коллеги Н. Витинга по «Цеху живописцев», а также художники группы ОСТ. В работах Б. Голополосова (например, «У мавзолея Ленина» 1926, Русский музей; «Трактор в поле» 1927, ГМО «Художественная культура русского севера» Архангельск), А. Лабаса («Приезд Ленина в Петроград» 1930, Третьяковская галерея; «Уральский завод» 1925, Екатеринбургский музей изобразительных искусств), Ю. Пименова («Даёшь тяжелую индустрию!» 1927, Третьяковская галерея) и других их современников язы-

² Например, можно сравнить с ксилографией К. Феликсмюллера «Рурский бассейн (Из цеха)» (1920 г., 42,5 × 34,7 см. Государственный Эрмитаж), представленной в статье М. Дединкина [Дединкин, 2021, с. 249] – графические приёмы похожи, но впечатление от работы совсем другое.

ком экспрессионизма отражены актуальные для того времени темы. Примечательно, что в статье Большой советской энциклопедии 1933 года, посвященной экспрессионизму, обозначено, что это течение типично для «искусства переживающих кризис групп буржуазии эпохи империализма», но при этом в некоторой своей части (т.н. веристы – Г. Гросс, О. Дикс, О. Нагель и др.) экспрессионизм «приближался к революционному сознанию» [БСЭ 1933, с. 366-368]. В качестве примеров советских художников, в творчестве которых тенденции экспрессионизма были выражены наиболее ярко, в статье приводятся участники группы «Маковец», а также упоминается «Цех живописцев» и ОСТ [БСЭ 1933, с. 369-370].

Таким образом, «Советский экспрессионизм» стал своеобразным компромиссом между той социальной и политической ролью искусства, которая постепенно формировалась в молодом социалистическом государстве, и художественной индивидуальностью автора, отражением его обостренного восприятия окружающей действительности. Однако если в начале 1920-х годов некоторые авторы ждали от немецкого экспрессионизма откровений, которые смогли бы помочь нащупать новый язык пролетарского искусства [Браудо, Радлов 1923], а также называли его «новой эпохой» и «основой целого миропонимания» [Гюбнер 1923, с. 51], то к концу десятилетия волна критики, достигнув своего апогея, окончательно заклемила экспрессионизм как стиль «искусства загнивающего капитализма» [Зивельчинская 1931, с. 11]. И несмотря на попытку «советских экспрессионистов» вписаться в важную социальную повестку, процесс выстраивания идеологической политики в сфере культуры вынес модернистские течения за скобки официального искусства, лишив советских художников свободы выбора художественного языка. Борьба с формализмом подошла к своему печальному итогу: наивный романтизм послереволюционных лет сменила трагедия невостробованности. Для официального искусства требовались строго определенные художественные приёмы, кто был не готов действовать в узком фарватере соцреализма, был вынужден сменить профессию и замолчать как художник, либо вести «двойную жизнь»: создавать одно искусство для официальной доктрины и совершенно другое – для себя и потомков и, как правило, в стол. В таких условиях экспрессионизм стал ещё более естественным пластическим языком для художников – с его помощью получалось выплеснуть внутренние переживания на холст или лист.

Пожалуй, самая знаковая иллюстрация такой агонии мятущегося духа – картина «Человек стучается о стену» 1938 года Бориса Голополосова (рис. 6), на ней атмосфера удушливой безысходности передана в

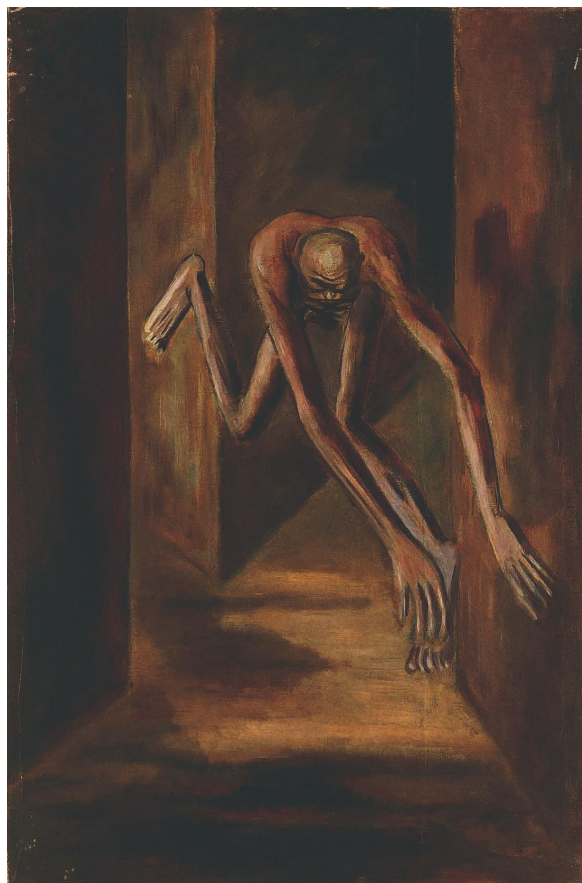


Рис. 6.
Б. Голополосов «Человек стучается о стену
(Психологический сюжет)» 1938 г.,
холст, масло, 108 × 71,6 см.,
частное собрание, г. Москва.

E.V. Zabilo “Soviet expressionism” in the pre-war works
of Nikolai Viting (1910-1991)

давящем, грязно-коричневом колорите и искаженных формах вытянутого, уже не человеческого тела, остро изогнутого в неестественной позе между неумолимо сдвигающимися стенами. У Николая Витинга также есть вещи, пропитанные похожей атмосферой, – например, его автопортрет с завязанным глазом 1936 года, где скупым графическим языком подрагивающих штрихов отражено ощущение потерянности и немой скорби человека, закрывшего глаз белой повязкой (рис. 7). Она – словно белый флаг, выброшенный в акте капитуляции перед беспощадным «ангелом истории» [Беньямин 2000].



Рис. 7.
Н. Витинг
«Автопортрет с завязанным глазом»
1936 г., монотипия, 43 x 34,6 см.
ГБУК МО «Музей “Новый Иерусалим”».

Чуть позже война внесла свои коррективы – трагедия целой страны сменила фокус внимания художников, «формалистические» баталии на короткий период потеряли свою значимость. Николай Витинг ушёл на фронт военным художником, его работы этого периода документальны, они – прежде всего свидетельство событий и подвига людей, а уже потом – результат творческого порыва. Довоенный этап «советского экспрессионизма», пожалуй, наиболее яркий и насыщенный, на этом закончился, но само течение продолжало существовать в советском искусстве, находя своё воплощение в жанре юмористической сатиры [Чунихин 2020], послевоенной живописи и графике, а также в работах следующего поколения нонконформистов, но это уже тема другого разговора.

Выводы

Подводя итоги, следует подчеркнуть, что экспрессионизм как способ особой художественной выразительности стал важным стилем и пластическим языком для ряда советских художников. Он не трансформировался в самостоятельное авангардистское течение, но тем не менее завоевал прочную позицию среди художественных практик искусства 1920–1930-х годов. К числу художников «советского экспрессионизма» можно отнести как хорошо известных – А. Дейнеку, Ю. Пименова, А. Лабаса, Б. Голополова и других их современников, так и незнакомого широкому кругу зрителей Николая Витинга, чьи работы и дневниковые записи являются прекрасным свидетельством внимания советских молодых художников к экспрессионизму. Получив заряд вдохновения от немецких коллег, «советские экспрессионисты» в течение 1920–1930-х годов сформировали самостоятельный вариант этого течения, любопытнейшим образом сочетая взгляд немецкой

Е.В. Забило «Советский экспрессионизм» в довоенном творчестве
Николая Витинга (1910–1991)

«растерявшейся интеллигенции» [Тугендхольд 1924, с. 110] и восторженной советской молодежи. Используя художественные приёмы, характерные для немецкого экспрессионизма, советские художники вкладывали в свои работы межвоенного периода несколько иную художественную интенцию: в 1920-е годы это была попытка отразить пафос революционной борьбы и подвиг трудового народа, где язык экспрессионизма отражал бури эпохи, а к концу 1930-х годов максимальная экспрессия художественного образа помогала передать трагическое ощущение надвигающихся катастроф.

Интенсивность обсуждения проблемы экспрессионизма в советском общественном поле 1920-х–1930-х годов, описанная выше, активное использование экспрессионистических приёмов в различных видах искусства: живописи, литературе, театре, музыке, кинематографе (например, Н.А. Хренов в своей статье упоминает, что С. Эйзенштейн «выражал удивление по поводу слепоты отечественной критики, не усматривающей близости его драматургии экспрессионистскому стилю» [Хренов 2013, с. 333]) этого периода даёт основания говорить о самостоятельной ветви экспрессионизма внутри советского модернизма. Конечно, размах «советского экспрессионизма» несравним с немецким вариантом этого течения, тем не менее считаем целесообразным отнестись к этому явлению с более пристальным вниманием и продолжить его изучение. Следует при этом, на наш взгляд, не игнорируя исторические и социальные контексты, зафиксировать его место в истории советского модернизма и всего советского искусства.

Творчество Николая Иосифовича Витинга, рассмотренное в данной статье, занимает особое место: его наследие не только обладает большой художественной ценностью, но и является важным свидетельством эпохи. Его работы, дневники и воспоминания, охватывающие весь советский период, бережно сохраненные в музеях и частных коллекциях, рассказывают нам ещё незнакомую историю советского искусства, которую только предстоит написать, и «советский экспрессионизм» в этой истории – невероятно захватывающая глава.

Благодарность

Выражаю сердечную благодарность сыну художника – Витингу Борису Николаевичу – за повсеместную поддержку и предоставленные уникальные материалы из семейного архива.

ИСТОЧНИКИ

- Беньямин 2000 – Беньямин В. О понятии истории / Пер. с нем. и коммент. С. Ромашко // Новое литературное обозрение. 2000. № 46(6). С. 71-96.
- БСЭ 1933 – Большая советская энциклопедия / гл. ред. О.Ю. Шмидт. Э – Электрофон. Т. 63. – Москва: Советская энциклопедия, 1933.
- Витинг 2019 – Витинг Н.И. На пороге вечности: Воспоминания. – [Б.м.]: Издательские решения, 2019.
- Каталог 1926 – Каталог выставки революционного искусства Запада / [Предисл.: П.С.Коган]; Гос. Акад. худож. наук и Всесоюз. о-во культур. связи с заграницей. – Москва: Интернацион. (39-я) тип. Мосполиграф, 1926.
- Katalog 1911 – 5. Katalog der XXII Ausstellung der Berliner Sezession. – Berlin: Verlag des Ausstellungshaus am Kurfürstendamm, 1911. Режим доступа: <https://archive.org/details/katalogderausste22berl/page/10/mode/2up> (дата обращения: 30.09.2025).

ЛИТЕРАТУРА

- Асоян 2014 – Асоян А. Русский экспрессионизм – фантом или реальность? // Вестник культурологии. 2014. №1 (68). С. 27-41.
- Балашов 2025 – Балашов А. Двадцатый век: незавершенный проект // Свет между мирами. Искусство 1920–1930-х годов из коллекций Музея «Новый Иерусалим» и Музея искусств Республики Каракалпакстан имени И. В. Савицкого: каталог выставки в Музее «Новый Иерусалим». – Москва: 2025.
- Балашов 2005 – Балашов А. Экспрессионизм. Эстетика маргинального искусства в России XX века. – Москва: Agey Tomesh, 2005.
- Браудо, Радлов 1923 – Браудо Е.М., Радлов Н.Э. От редакции // «Экспрессионизм»: Сборник статей / Под ред. Е.М. Браудо и Н.Э. Радлова. Пер. О. Брошиновская. – Петроград; Москва: Всемирная литература, 1923. – С. 7.
- Бойко 2003 – Бойко Ш. Почему экспрессионизм обошел Россию и русский авангард // Русский авангард 1910-1920-х годов и проблема экспрессионизма / Отв. ред. Г.Ф. Коваленко; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ. – Москва: Наука, 2003. С. 14-25.
- Вальцель 1922 – Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890-1920) / пер. с нем. изд. 1920 г. О.М. Котельниковой, под ред. проф. В.М. Жирмунского. – Петербург: Academia, 1922.
- Гимельфарб 1922 – Гимельфарб Б. Франц Верфель. «Человек из зеркала». Изд. «Всемирная литература» // Известия. 1922. № 259 (1698). С. 6.
- Гюбнер 1923 – Гюбнер Ф.М. Экспрессионизм в Германии // «Экспрессионизм»: Сборник статей / Под ред. Е.М. Браудо и Н.Э. Радлова. Пер. О. Брошиновская. – Петроград; Москва: Всемирная литература, 1923. – С. 49-68.
- Дединкин 2021 – Дединкин М. «Первая всеобщая германская художественная выставка» 1924-1925 годов: искусство немецкого авангарда и советская публика // Искусствознание. 2021. № 4. С. 218-255.
- Дединкин 2024 – Дединкин М.О. «Товарищество пролетарского искусства» Фридриха Брасса: рецепция немецкого экспрессионизма в Советской России: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, 2024.
- Доронченков 2018 – Доронченков И. Если в России не было экспрессионистов, то кого тогда показывают в Русском музее. Интервью В. Шувалова с И. Доронченковым // Журнал «Город 812» от 21.10.2018. Режим доступа: <https://gorod-812.ru/esli-v-rossii-ne-byilo-ekspressionistov-to-kogo-togda-pokazyivayut-v-russkom-muzee/> (дата обращения: 12.01.2026).

E. V. Zabilo “Soviet expressionism” in the pre-war works of Nikolai Viting (1910-1991)

- Ермакова 2019 – *Ермакова Т.А.* «Психологические сюжеты» Бориса Голополосова // Головой о стену. Живопись и графика Б. А. Голополосова 1920–1930-х годов. – Москва: Гос. Третьяковская галерея, 2019. – С. 6-9.
- Зивельчинская 1931 – *Зивельчинская Л.Я.* Экспрессионизм. – Москва; Ленинград: Огиз – Изогиз, 1931.
- Ковалов, Марголит, Киреева 2019 – *Ковалов О., Марголит Е., Киреева М.* Советский экспрессионизм: от Калигари до Сталина. – Санкт-Петербург: Порядок слов, 2019.
- Луначарский 1922 – *Луначарский А.* О новой драматургии в Германии // Известия. 1922. № 171 (1610). С. 4.
- Луначарский 1924 – *Луначарский А.* Германская выставка // Прожектор. 1924. № 20. С. 22–26.
- Марцинский 1923 – *Марцинский Г.* Метод экспрессионизма в живописи / Пер. *Б. Казанского*, под ред. и вступ. ст. *Н.Э. Радлова*. – Петербург: Academia, 1923.
- Масловский 2011 – *Масловский М.В.* Анализ советской версии модерна в исторической социологии Йохана Арнасон // Социологический журнал. 2011. № 1. С. 5-9.
- Плунгян 2022 – *Плунгян Н.* Советский модернизм 1920–1950х: опыт научно-художественного осмысления проблемы в эпоху 2010-х годов // Новое литературное обозрение. 2022. № 6 (178). С. 302-320.
- Поспелов 1990 – *Поспелов Г.Г.* Бубновый валет: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. – Москва: Советский художник, 1990.
- Пунин 2009 – *Пунин Н.* Квартира № 5. // Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания. – Санкт-Петербург: Полиграф, 2009. – С. 712-726.
- Ройтенберг 2008 – *Ройтенберг О.О.* Неужели кто-то вспомнил, что мы были... из истории художественной жизни, 1925-1935. – Москва: Галарт, 2008.
- Сарабьянов 2003 – *Сарабьянов Д.В.* В ожидании экспрессионизма и рядом с ним // Русский авангард 1910-1920-х годов и проблема экспрессионизма / отв. ред. *Г.Ф. Коваленко*; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ. – Москва: Наука, 2003. – С. 3-13.
- Сахно 2003 – *Сахно И.М.* О формах экспрессии и экспрессионизме в поэзии русского авангарда // Русский авангард 1910-1920-х годов и проблема экспрессионизма / отв. ред. *Г.Ф. Коваленко*; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ. – Москва: Наука, 2003. – С. 137-147.
- Соколов 1924 – *Соколов И.* Хартия экспрессиониста // От символизма до «Октября» / сост. *Н.Л. Бродский и Н.П. Сидоров*. – Москва: Новая Москва, 1924. – С. 212-214.
- Терехина 2005 – *Терехина В.Н.* Русский экспрессионизм: теория, практика, критика. – Москва: ИМЛИ РАН, 2005.
- Тугендхольд 1924 – *Тугендхольд Я.* Выставка германского искусства в Москве // Печать и революция. 1924. № 6. С. 105-111.
- Тугендхольд 1930 – *Тугендхольд Я.А.* Искусство октябрьской эпохи. – Ленинград: Academia, 1930.
- Турчин 2003 – *Турчин В.С.* Немецкий акцент в русском авангарде // Русский авангард 1910-1920-х годов и проблема экспрессионизма / Отв. ред. *Г.Ф. Коваленко*; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ. – Москва: Наука, 2003. – С. 43-54.
- Турчинская 2023 – *Турчинская Е.Ю.* Экспрессионизм как «большой» стиль в отечественной живописи первой половины XX века // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2023. № 64. С. 167-184.
- Успенский 2011 – *Успенский А.* Между авангардом и соцреализмом. Из истории советской живописи 1920–1930-х годов – Москва: Искусство – XXI век, 2011.
- Фабрикант 1923 – *Фабрикант М.* Экспрессионизм и его теоретики // Искусство. 1923. № 1. С. 398.
- Федоров-Давыдов 1924а – *Федоров-Давыдов А.* К вопросу о новом реализме в связи с западноевропейскими течениями в искусстве (Печатается в дискуссионном порядке) // Искусство трудящимся. 1924. № 17. С. 4.
- Федоров-Давыдов 1924б – *Федоров-Давыдов А.* О некоторых характерных чертах немецкой выставки // Печать и революция. 1924. № 6. С. 116-123.
- Фофанов 2019 – *Фофанов С.А.* Под знаменем экспрессионизма. Творчество Бориса Голополосова и дебаты об экспрессионизме и политическом искусстве в 1920–1930-х годах // Головой о стену. Живопись и графика Б.А. Голополосова 1920–1930-х годов. – Москва: Гос. Третьяковская галерея, 2019. – С. 10-29.
- Хренов 2013 – *Хренов Н.А.* Возвращаясь к экспрессионизму: экспрессионизм и русская культура // Культура и искусство. 2013. № 3. С. 328-343.
- Чунихин 2020 – *Чунихин К.* Нестрашные ужасы модернизма: эпизод из истории уродства периода оттепели // Новое литературное обозрение. 2020. № 2 (162). С. 222-236.
- Barr 1951 – *Barr A.* Matisse, his art and his public. – New York: Museum of Modern Art, 1951.
- Gillen 2023 – *Gillen E.* Der Neue Mensch Als Menschmaschine: Wechselwirkungen Von Kunst Und Politischer Ökonomie Zwischen Den Weltkriegen in Deutschland, Der Sowjetunion Und Den Vereinigten Staaten Von Amerika. – Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2023.
- Gordon 1966 – *Gordon D.E.* On the origin of the word “expressionism” // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1966. Vol. 29. P. 368-385. DOI: 10.2307/750724
- Kachurin 2013 – *Kachurin P.J.* Making modernism Soviet: the Russian avant-garde in the early Soviet era, 1918-1928. – Evanston, Illinois : Northwestern University Press, 2013.
- Marc 1914 – *Marc F.* Die “Wilden” Deutschlands // *Kandinsky, W., Marc, F.* Der blaue Reiter. – München: R. Piper, 1914.
- Fechter 1914 – *Fechter P.* Der Expressionismus. – München: R. Piper, 1914.
- Vronskaya 2022 – *Vronskaya A.* Architecture of Life: Soviet Modernism and the Human Sciences. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 2022.

SOURCES

- Benjamin, W. (2000), “On the Concept of History”, New Literary Observer], no. 46(6), pp. 71-96.
- Katalog der XXII Ausstellung der Berliner Sezession* [Catalogue of the XXII Exhibition of the Berlin Secession] (1911), Verlag des Ausstellungshauses am Kurfürstendamm, Berlin, Germany, available at: <https://archive.org/details/katalogderausste22berl/page/10/mode/2up> (accessed: 30 September 2025).
- Katalog vystavki revolyutsionnogo iskusstva Zapada* [Catalogue of the Exhibition of Revolutionary Art of the West] (1926), foreword by P.S. Kogan, State Academy of Artistic Sciences and All-Union Society for Cultural Relations with Foreign Countries]. Internatsional'naya (39th) tipografiya Mospoligraf, Moscow, USSR.
- Shmidt, O.Yu. (ed.) (1933) *Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya* [Great Soviet Encyclopedia], E – Elektrofon, vol. 63, Sovetskaya entsiklopediya Publ., Moscow, USSR.
- Viting, N.I. (2019), *Na poroge vechnosti: Vospominaniya* [On the Threshold of Eternity: Memoirs], Izdatel'skie resheniya, Russia.

REFERENCES

- Asoyan, A. (2014), “Russian Expressionism – Phantom or Reality?”, *Bulletin of Cultural Studies*, no. 1 (68), pp. 27-41.
- Balashov, A. (2025), “The Twentieth Century: an unfinished project”, in *Light between worlds. Art of the 1920–1930s from the collections of the New Jerusalem Museum and the I. V. Savitsky Museum of Arts of the Republic of Karakalpakstan: exhibition catalogue at the New Jerusalem Museum, Moscow, Russia*, pp. 12-23.

Е.В. Забило «Советский экспрессионизм» в довоенном творчестве
Николая Витинга (1910–1991)

- Balashov, A. (2005), *Ekspressionizm. Estetika marginal'nogo iskusstva v Rossii XX veka* [Expressionism: The Aesthetics of Marginal Art in Russia in the 20th Century], Agey Tomesh, Moscow, Russia, 2005.
- Barr, A. (1951), *Matisse, His Art and His Public*, Museum of Modern Art, New York, NY.
- Boyko, Sh. (2003), "Why Did Expressionism Skip Russia and the Russian Avant-Garde?", in Kovalenko, G.F. (ed.), *Russkiy avangard 1910-1920-kh godov i problema ekspressionizma* [Russian Avant-Garde of the 1910s-1920s and the Problem of Expressionism], Nauka, Moscow, Russia, pp. 14-25.
- Braudo, E. and Radlov, N. (1923), "From the Editors", in Braudo, E.M. and Radlov, N.E. (ed.) "*Ekspressionizm*": *Sbornik statei* [Expressionism: A Collection of Articles], Vsemirnaya literatura, Petrograd, Moscow, USSR, p. 7.
- Dedinkin, M. (2021), "The First Universal German Art Exhibition of 1924-1925: The Art of the German Avant-Garde and the Soviet Public", *Iskusstveznaniye*, no. 4, pp. 218-255.
- Dedinkin, M. (2024), "Friedrich Brass's 'Association for Proletarian Art': The Reception of German Expressionism in Soviet Russia", Abstract of PhD dissertation, Moscow, Russia.
- Doronchenkov, I. (2018), "If There Were No Expressionists in Russia, Who Are They Showing in the Russian Museum?" (interview by V. Shuvalov), *Gorod 812*, 21.10.2018, available at: <https://gorod-812.ru/esli-v-rossii-ne-byilo-ekspressionistov-to-kogo-togda-pokazyivayut-v-russkom-muzei/> (accessed: 12 January 2026).
- Ermakova, T. (2019), "Psychological Plots by Boris Golopолоsov", in *Golovoi o stenu. Zhivopis' i grafika B. A. Golopолоsova 1920–1930-kh godov* [Head Against the Wall: Painting and Graphics by B. A. Golopолоsov from the 1920s-1930s], Gos. Tretyakovskaya galereya, Moscow, Russia, pp. 6-9.
- Fabrikant, M. (1923), "Expressionism and Its Theorists", *Iskusstvo*, no. 1, p. 398.
- Fechter, P. (1914), *Der Expressionismus* [Expressionism], R. Piper, Munich, Germany, 1914.
- Fedorov-Davyidov, A. (1924), "On the Issue of New Realism in Connection with Western European Trends in Art", *Iskusstvo trudyashchimsya*, no. 17, p. 4.
- Fedorov-Davyidov, A. (1924), "On Some Characteristic Features of the German Exhibition", *Pechat' i revoliutsiya*, no. 6, pp. 116-123.
- Fofanov, S. (2019), "Under the Banner of Expressionism: The Work of Boris Golopолоsov and the Debates on Expressionism and Political Art in the 1920s-1930s", in *Golovoi o stenu. Zhivopis' i grafika B. A. Golopолоsova 1920–1930-kh godov* [Head Against the Wall: Painting and Graphics by B. A. Golopолоsov from the 1920s-1930s], Gos. Tretyakovskaya galereya, Moscow, Russia, pp. 10-29.
- Gillen, E. (2023), *Der Neue Mensch Als Menschmaschine: Wechselwirkungen Von Kunst Und Politischer Ökonomie Zwischen Den Weltkriegen in Deutschland, Der Sowjetunion Und Den Vereinigten Staaten Von Amerika*, Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn, Germany.
- Gimelfarb, B. (1922), "Franz Werfel. 'The Man from the Mirror'. 'Vsemirnaya literatura' Publ.", *Izvestiya*, no. 259 (1698), p. 6.
- Gordon, D. (1966), "On the origin of the word 'expressionism'", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 29, pp. 368-385. DOI: 10.2307/750724
- Gubner, F. (1923), "Expressionism in Germany", in Braudo, E.M. and Radlov, N.E. (ed.), *Ekspressionizm: Sbornik statei* [Expressionism: A Collection of Articles], Vsemirnaya literatura, Petrograd, Moscow, USSR, pp. 49-68.
- Kachurin, P.J. (2013), *Making modernism Soviet: the Russian avant-garde in the early Soviet era, 1918-1928*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois.
- Khrenov, N. (2013), "Returning to Expressionism: Expressionism and Russian Culture", *Kul'tura i iskusstvo*, no. 3, pp. 328-343.
- Kovalov, O., Margolit, E. and Kireeva, M. (2019), *Sovetskiy ekspressionizm: ot Kaligari do Stalina* [Soviet Expressionism: From Caligari to Stalin], Poryadok slov, St. Petersburg, Russia, 2019.
- Lunacharskii, A. (1922), "On the New Drama in Germany", *Izvestiya*, no. 171 (1610), p. 4.
- Lunacharskii, A. (1924), "The German Exhibition", *Prozhektor*, no. 20, pp. 22-26. (in Russian)
- Marc, F. (1914), "The 'Wild Ones' of Germany", *Der blaue Reiter* [The Blue Rider], R. Piper, Munich, Germany.
- Martsinskii, G. (1923), *Metod ekspressionizma v zhivopisi* [The Method of Expressionism in Painting], Academia Publ., Petersburg, USSR, 1923.
- Maslovskii, M. (2011), "Analysis of the Soviet Version of Modernity in the Historical Sociology of Johann Arnason", *Sotsiologicheskii zhurnal*, no. 1, pp. 5-9.
- Plungian, N. (2022), "Soviet Modernism of the 1920s–1950s: An Experience of Scholarly-Artistic Understanding of the Problem in the 2010s", *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 6 (178), pp. 302-320.
- Pospelov, G. (1990), *Bubnovyi valet: Primitiv i gorodskoi fol'klor v moskovskoi zhivopisi 1910-kh godov* [The Jack of Diamonds: Primitivism and Urban Folklore in Moscow Painting of the 1910s], Sovetskiy khudozhnik, Moscow, USSR, 1990.
- Punin, N. (2009), "Apartment No. 5", in *Russkiy futurizm: Stikhi. Stat'i. Vospominaniya* [Russian Futurism: Poems, Articles, Memoirs], Poligraf, St. Petersburg, Russia, pp. 712-726. (in Russian)
- Roitenberg, O. (2008), *Neuzheli kto-to vspomnil, chto my byli... iz istorii khudozhestvennoi zhizni, 1925-1935* [Did Anyone Remember That We Were... From the History of Artistic Life, 1925-1935], Galart, Moscow, Russia.
- Sakhno, I. (2003), "On the Forms of Expression and Expressionism in the Poetry of the Russian Avant-Garde", in Kovalenko, G.F. (ed.), *Russkiy avangard 1910-1920-kh godov i problema ekspressionizma* [Russian Avant-Garde of the 1910s-1920s and the Problem of Expressionism], Nauka, Moscow, Russia, pp. 137-147.
- Sarabyanov, D. (2003), "In Anticipation of Expressionism and Nestled Alongside It", in Kovalenko, G.F. (ed.), *Russkiy avangard 1910-1920-kh godov i problema ekspressionizma* [Russian Avant-Garde of the 1910s-1920s and the Problem of Expressionism], Nauka, Moscow, Russia, pp. 3-13.
- Sokolov, I. (1924), "The Charter of the Expressionist", in Brodskii, N.L. and Sidorov, N.P. (ed.), *Ot simbolizma do "Okt'yabrya"* [From Symbolism to October], Novaya Moskva, Moscow, USSR, 1924, pp. 212-214.
- Terekhina, V. (2005), *Russkiy ekspressionizm: teoriya, praktika, kritika* [Russian Expressionism: Theory, Practice, Critique], IMLI RAN, Moscow, Russia, 2005.
- Tugendkhold, Ya. (1924), "Exhibition of German Art in Moscow", *Pechat' i revoliutsiya*, no. 6, pp. 105-111.
- Tugendkhold, Ya. (1930), *Iskusstvo oktyabr'skoi epokhi* [The Art of the October Era], Academia, Leningrad, USSR.
- Turchin, V. (2003), "The German Accent in the Russian Avant-Garde", in Kovalenko, G.F. (ed.), *Russkiy avangard 1910-1920-kh godov i problema ekspressionizma* [Russian Avant-Garde of the 1910s-1920s and the Problem of Expressionism], Nauka, Moscow, Russia, pp. 43-54.
- Turchinskaya, E. (2023), "Expressionism as a 'Big' Style in Domestic Painting of the First Half of the 20th Century", *Nauchnye trudy Sankt-Peterburgskoi akademii khudozhestv*, no. 64, pp. 167-184.
- Chunikhin, K. (2020), "The Uncanny Horrors of Modernism: An Episode from the History of Ugliness in the Thaw Period", *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 2 (162), pp. 222-236.
- Uspenskiy, A. (2011), *Mezhdru avangardom i sotsrealizmom. Iz istorii sovetskoy zhivopisi 1920–1930-kh godov* [Between Avant-Garde and Socialist Realism: A History of Soviet Painting in the 1920s-1930s], Iskusstvo – XXI vek, Moscow, Russia.
- Val'tsel', O. (1922), *Impressionizm i ekspressionizm v sovremennoi Germanii (1890-1920)* [Impressionism and Expressionism in Contemporary Germany (1890-1920)], Academia Publ., Petersburg, USSR.

E.V. Zabilo “Soviet expressionism” in the pre-war works
of Nikolai Viting (1910-1991)

Vronskaya, A. (2022), *Architecture of Life: Soviet Modernism and the Human Sciences*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
Zivel'chinskaya, L. (1931), *Ekspressionizm* [Expressionism], Ogiz – Izogiz, Moscow, Leningrad, USSR.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Н. Витинг «Чернильница отца» 1931 г., бумага, монотипия, 35,4 x 42 см. ГБУК МО «Музей “Новый Иерусалим”».

Источник: ГБУК МО «Музей “Новый Иерусалим”», печатается с разрешения музея и сына художника – Витинга Б.Н.

Рис. 2. Н. Витинг «Интервенция» 1929 г., холст, масло 53 x 71 см. Государственная Третьяковская галерея.

Источник: архив семьи художника, печатается с разрешения сына художника – Витинга Б.Н. Также эта работа была опубликована: *Ройтенберг О.О.* Неужели кто-то вспомнил, что мы были... из истории художественной жизни, 1925-1935. – Москва: Галарт, 2008. – С. 451.

Рис. 3. Н. Витинг «На заводе “Серп и Молот”» 1927 г., холст, масло 73 x 58 см. ГБУК МО «Музей “Новый Иерусалим”».

Источник: ГБУК МО «Музей “Новый Иерусалим”», печатается с разрешения музея и сына художника – Витинга Б.Н.

Рис. 4. Н. Витинг «Разогревают битум» 1929 г., линогравюра, 12,5 x 9 см., частное собрание.

Источник: архив семьи художника, печатается с разрешения сына художника – Витинга Б.Н.

Рис. 5. Н. Витинг «Рельсoproкатный цех» из серии «Первая пятилетка» 1929 г., линогравюра, 24 x 30 см., ГБУК МО «Музей “Новый Иерусалим”».

Источник: ГБУК МО «Музей “Новый Иерусалим”», печатается с разрешения музея и сына художника – Витинга Б.Н.

Рис. 6. Б. Голополосов «Человек стучается о стену (Психологический сюжет)» 1938 г., холст, масло, 108 x 71,6 см., частное собрание, г. Москва.

Источник: Головой о стену. Живопись и графика Б.А. Голополосова 1920–1930-х годов. – Москва: Гос. Третьяковская галерея, 2019. – С. 83.

Рис. 7. Н. Витинг «Автопортрет с завязанным глазом» 1936 г., монотипия, 43 x 34,6 см. ГБУК МО «Музей “Новый Иерусалим”».

Источник: ГБУК МО «Музей “Новый Иерусалим”», печатается с разрешения музея и сына художника – Витинга Б.Н.

Вера Алексеевна Замыслова

Vera Alekseevna Zamyslova

аспирант, НИУ «Высшая школа экономики» (Москва, Россия)

postgraduate student, NRU Higher School of Economics (Moscow, Russia)

vzamyslova@hse.ru

СИТУАЦИЯ ПЕРФОРМАНСА: К ВОПРОСУ АНАЛИЗА МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ ЯВЛЕНИЙ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

THE SITUATION OF PERFORMANCE ART: TOWARDS AN ANALYSIS OF MULTIDISCIPLINARY PHENOMENA IN CONTEMPORARY ART

Статья посвящена методологической проблеме анализа перформанса как междисциплинарного явления, размывающего границы между искусством и повседневностью. Цель исследования заключается в разработке аналитического инструментария на основе социологической теории фреймов Ирвинга Гоффмана. Материалом послужили практики современного искусства, рассматриваемые в парадигме performance studies. Основной метод исследования – фрейм-анализ, позволяющий реконструировать условные «рамки», определяющие ситуацию перформанса. В результате применения данного подхода автор выявляет механизмы конституирования и трансформации специфической ситуации, определяя динамическое соотношение её ключевых элементов: места, действия и зрителя.

Ключевые слова: перформанс, современное искусство, теория фреймов, Ирвинг Гоффман, performance studies, междисциплинарность, зритель

Для цитирования: Замыслова В.А. Ситуация перформанса: к вопросу анализа междисциплинарных явлений в современном искусстве // Артикульт. 2026. №1(61). С. 61-75. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-61-75

The article addresses the methodological problem of analyzing performance as an interdisciplinary phenomenon that blurs the boundaries between art and everyday life. The aim of the study is to develop an analytical framework based on the sociological frame theory of Erving Goffman. The research material comprises contemporary art practices examined within the paradigm of performance studies. The primary research method is frame analysis, which allows for the reconstruction of the conditional «frames» that define a performance situation. By applying this approach, the author reveals the mechanisms of constitution and transformation specific to this situation, determining the dynamic relationship between its key elements: space, action, and the spectator.

Keywords: performance, contemporary art, frame analysis, Erving Goffman, performance studies, interdisciplinarity, spectator

For citation: Zamyslova V.A. “The situation of performance art: towards an analysis of multidisciplinary phenomena in contemporary art.” *Articult.* 2026, no. 1(61), pp. 61-75. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-61-75

Произведение искусства имеет ряд собственных, уникальных признаков, которые отделяют его от повседневных объектов. Список таких признаков включает, но не ограничивается: использование определенных медиумов и методов, характерных для художественного производства, наличие символического или концептуального значения, нахождение в определенных условиях, не свойственных повседневности, признание статуса группой профессионалов и т.д. Эти признаки можно рассматривать как границы художественного и повседневного, несмотря на то, что часть из них являются осязаемыми и физическими, а другая часть – только умоглядными, увидеть которые нельзя. Так, границей физической могут выступать институциональные и формальные признаки: стены музеев, залов выставок, галерей или мастерские художников. Примером границы метафизической может быть символическое и концептуальное наполнение: все, что имеет отношение к вопросам эстетики, иконографии, знаков и их малейших изменений. То есть все то, что делает предмет именно искусством. Велосипедное колесо, прикрученное к деревянной табуретке, гигантские бетонные строительные блоки, расставленные на пустынном поле с равным удалением друг от друга, деревянные стулья и табуреты, которыми завален проход в переулок. Что-то, что выбивается из привычного, то, чего не должно быть в этом месте или то, что используется не так, как обычно, – является причиной заподозрить вмешательство иного предмета (возможно, вовсе не искусства, но уже и не повседневного). А также – заявление художника как

V.A. Zamyslova *The situation of performance art: towards an analysis of multidisciplinary phenomena in contemporary art*

жест надления предмета художественной ценностью: например, Марсель Дюшан и его рэди-мейды – акт воли автора, возвышающий бытовой предмет в статус искусства [The Definitively 1991]. Еще менее улавливаемая граница, но также релевантная – идея сама по себе [LeWitt 1967]: не реализованная и представленная в виде описания, инструкции или эскиза.

Однако все эти и другие границы актуальны в случае, если сам объект осязаем: имеет материальную форму или образ. Даже инструкции и описания концептуалистов или группы Флюксус имеют форму текста: книг, объявлений, брошюр, каталогов. Но если в качестве объекта искусства возникает вовсе не физический предмет, а действие, перформанс, совершаемый художником или его помощниками – где тогда проходят подобные границы? Действие прежде всего связано с движениями тела, вне зависимости от того, претендуют ли они на хореографию, то есть нечто специально придуманное, или, напротив, вторят самым простым движениям. Ведь и в том, и в другом случаях исполнитель совершает движения, которые позволяет ему физиология человеческого тела и даже больше: в отличие от профессионального спорта или того же танца (например, балета), в перформансах редко встречается что-то, что требует значительных или уникальных навыков. Другими словами, если представить себе перформанс как набор действий, получится банальное перечисление: художник ходил, сидел, стоял, бегал, прыгал и т.д. Но, если художественные действия по своей форме идентичны повседневным действиям, как иначе определить границы? Где будет окончание повседневного и начало художественного движения, если движение само по себе не сильно меняется или не меняется вовсе?

С одной стороны, ответ на этот вопрос может оказаться простым и мало отличимым от аналогичного вопроса к материальному объекту: начало и конец перформанса могут быть каким-либо образом регламентированы, тем самым и оформляя область художественного. Такими регламентами будет расписание или специальное видимое ограничение места действия. Но, с другой стороны, подобные попытки ориентироваться на регламенты лишь формализуют область исследований, предлагая работать с перформансом, как фактом, не обращая внимание на его рамки и границы.

Вопросы теории к феномену перформанса

Теория и критика перформанса за всё время своего развития обращалась к феномену перформанса с несколькими основополагающими вопросами. Одним из центральных – это вопрос влияния и места перформанса в контексте современного искусства вообще и движения против коммодификации в частности. Эта линия получает развитие хронологически раньше остальных и следует за заявлениями об эгалитаризме искусства в 1950-х–1960-х гг. Наиболее полная и содержательная критика коммерциализации искусства и противопоставления ей перформанса принадлежит американскому куратору Люси Липшард, которая в ряде статей 1970-х гг. исследовала активистский и политический потенциал перформанса, подчеркивая нематериальную природу явления и его связь с контекстом [Lippard 1973]. Сама по себе нематериальность рассматривалась как доказательство критического потенциала перформанса и того, что возводит его на позицию одного из самых бескомпромиссных вариантов художественной практики. Искусствовед Пегги Фелан доводит идею о главенстве нематериальности до онтологической неуловимости, называя это “не-отмеченностью перформанса” [Phelan 1993]: его невозможно уловить и любые попытки этого будут являться принципиальным нарушением его основ – это и является неоспоримым преимуществом перформанса перед любым другим видом искусства. Однако к XXI веку потенциал нематериальности перформанса не оправдал возлагаемых на него надежд и уже не является примером победы над капиталистическим устройством искусства. В книге “Художник за работой: сближение искусства и капитализма” словенская философ Бояна Кунст рассматривает перформанс как пример художественной работы, совершаемой в условиях позднего капитализма: неуловимость и нематериальность теперь становится еще одним подтверждением работы экономики внимания. Присутствие зрителя и художника в моменте создания перформанса больше не является актом сопротивления системе – это такой же товар, как и любой материальный объект [Kunst 2015]. Марина Гржинич определяет перформанс и капитализм через “некрократизм”: условие, при котором жизни одних людей напрямую зависят от смерти других, а технологии AI и VR становятся средами переопределения

телесности [Gržinić 2014]. Таким образом, то, что изначально считалось важнейшим достижением нового типа художественной практики, достаточно быстро (не прошло и половины столетия) становится частью системы капитализма.

Следующей областью внимания теории в перформансе становится феноменология. Один из самых влиятельных авторов здесь – немецкая исследовательница театра Эрика Фишер-Лихте. Для нее перформанс – прежде всего событие и со-присутствие, с важной созависимостью трёх главных признаков: исполнителя, зрителя и времени [Фишер-Лихте 2015]. Фишер-Лихте не интересуется эффектом перформанса или его ролью в институциональной теории: ее интересует, как перформанс происходит, что в нем случается и кто в нем участвует. Важно действие само по себе, его процессуальность, телесная выразительность и продолжительность – то есть все то, что возможно вместить в значение слова исполнять (*perform*). Фишер-Лихте показывает, как можно рассматривать перформанс сам по себе, игнорируя различные варианты его понимания – лингвистические, социологические, театральные, танцевальные. Перформанс для нее – это поле глубоко междисциплинарное и потому не сводимое к чему-то одному.

Эта идея, но не сформулированная так четко, лежит в основе исследований американского театрального режиссёра Ричарда Шехнера: он обращается к прояснению трансформативного потенциала перформанса. Его главный исторический референс – древние ритуалы коренных народов [Шехнер 2020]. Подобная антропологическая оптика приводит к определению “прото-перформансов”: всех эзотерических и религиозных действий, занимавших особую нишу в жизни социума. В оппозицию к ним Шехнер ставит бытовые или повседневные ритуалы: утреннего умывания, приемов пищи и т.п. Последние воспроизводят лишь норму или рутину, тогда как “прото-перформансы” претендовали на глубинные изменения всей ситуации в целом, оказывая влияние на включенных и все общество. Для Шехнера это признак и современных практик, и поэтому его интересует то, как создаются подобные ритуалы, что и кого они включают, какие договоренности существуют между всеми участниками и теми, кто остается во внешнем мире.

Однако то, что Шехнер считает примерами рутины, также включается в исследования перформанса. Американский философ Джудит Батлер в книге “Проблемный гендер” показывает, как постоянное цитирование социальных норм конституирует субъекта общества [Butler 1999]. Батлер основывается на лингвистическом понимании перформативности [Austin 1975], но многие ее тезисы связаны с телесными проявлениями, закрепленными в памяти и истории. Если Шехнер не видел в повседневном трансформативного потенциала, то Батлер показывает, что он соответствует самым банальным действиям человека. Ее тезисы, которые на первый взгляд удалены от ключевых вопросов теории перформанса в искусстве и имеют большее отношение к исследованиям гендера в контексте социологии, философии и культурологии, создают напряжение в уже вроде бы решенном вопросе, поставленном Шехнером. Если трансформативный потенциал характеризует лишь прото-перформансы и современные практики, то нет и проблемы разделения художественного и повседневного. Однако Батлер показывает, что повседневное не менее трансформативно, не менее искусственно и не менее конструировано, а значит, на этом уровне не сильно отличается от художественных практик. А так как перформанс, возможно, сильнее любого другого искусства связан с повседневностью, указание Батлер на самовоспроизводство систем через повторяемость стереотипных действий является столь же важным аргументом, как и определение прото-перформативности.

Это указание приводит к реэнактменту, ставшему популярным на рубеже XX–XXI вв. Если попытаться кратко сформулировать определение, реэнактмент – это перформанс, основанный на повторении ранее созданного перформанса, предлагающий пережить уже случившееся. Если у Батлер существует “цитирование нормы”, то реэнактмент является “цитированием жеста”. Критик Ребекка Шнайдер определяет его как материальный архив, передаваемый через тело художника [Schneider 2011]. То есть, кроме размышлений о том, какой эффект создают повторения чего-то, раньше случившегося, эта линия теории подступает к вопросам архивации и репрезентации перформанса: к началу XXI века эти вопросы почти окончательно пресекают стремления оставить перформанс в зоне принципиально не-отмеченного.

V.A. Zamyslova *The situation of performance art: towards an analysis of multidisciplinary phenomena in contemporary art*

Не только Шехнер, Батлер и Шнайдер обращаются к вопросам ситуаций, которые представляет из себя перформанс: тема взаимоотношений между объектом искусства и зрителем становится важным этапом для теории конца XX века. В 1997 году французский куратор Николя Буррио в статье “Реляционная эстетика” постулирует поворот искусства от создания единственного уникального объекта к событийности и конструированию ситуаций [Буррио 2016]. Включая в свои примеры инсталляции, сайт-специфик работы и непосредственно примеры перформансов, Буррио утверждает, что в них происходит включение зрителя и его активация через различные инструменты интерактивности, предлагаемые художниками. Эстетическая теория Буррио становится одной из важных в развитии идей со-творчества, со-производства и вклада каждого зрителя в работу художника. Несмотря на то, что это не было чем-то новым и последующие исследователи неоднократно указывали на различные примеры из художественных практик предыдущих десятилетий, именно в 1990-е гг. “создание ситуаций” ставят в оппозицию к нарочито дорогому и салонному искусству художественного рынка, представленного художниками вроде Джеффа Кунса, Такаси Мураками или группы Young British Artists (Сара Лукас, Трейси Эмин, Демиен Хёрст, Гэри Хьюм, Стивен Парк, Дженни Савиль и др.).

Следом за реляционной эстетикой появляются более фундаментальные исследования, которые можно рассматривать и как развитие идей Буррио, и как дискуссии с его тезисами. Американский искусствовед Клер Бишоп критикует реляционную эстетику за отсутствие четко определенных признаков описываемых произведений-ситуаций и общую невнятность аргументации автора, построенную в основном на заявлениях. В книге “Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства” Бишоп предлагает исторический очерк вовлекающих художественных практик, определяя хронологию развития в XX–XXI вв. С теоретической точки зрения она показывает потенциал перформансов в создании ситуации соучастия и то, как по-разному художники подходят к этой идее [Бишоп 2018].

И Бишоп, и Буррио выделяют вопрос продолжительности как один из основных для всего “искусства соучастия” и перформанса в частности: продолжительное действие, оформленное в одно произведение, на самом деле может включать огромное количество меньших и не всегда напрямую связанных друг с другом событий. Да и общая продолжительность может быть от нескольких минут до нескольких лет. Эту продолжительность отдельно исследует искусствовед Грант Кестер в книге “Ситуации общения: сообщество и коммуникация в современном искусстве”: он определяет, что только увеличение времени может создать нечто действительное, устойчивое и направленное на длительный эффект [Kester 2004]. Разбирая примеры различных художественных проектов, Кестер определяет их как коммуникативное искусство – как и у Буррио не всегда напрямую перформансы, но скорее мультидисциплинарные произведения-события, состоящие из ряда отдельных ситуаций, между которыми возможны временные промежутки. Основной тезис автора связан напрямую с предметом его исследования – количество времени, которое длится проект, влияет на формирование и укрепление связи зрителей-участников и создания новых форм социального взаимодействия.

Резюмируя этот краткий анализ основных векторов развития теории перформанса, видно, как к времени рубежа столетий разные исследователи подошли к понятию ситуации и необходимости разбирать то, из чего она состоит и что ее характеризует. Во вступлении к своей книге “Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства” Клер Бишоп задавалась вопросом о том, как же понять, какая из многочисленных ситуаций, в которых происходит взаимодействие художника и зрителя, является искусством, то есть обладает художественной ценностью, а какая – нет. Аналогично этому вопросу, оставленному без ответа, другие исследователи также избегали попыток прояснения вопроса границ, предлагая или обобщенные и формальные критерии, или – напротив – фокусируясь на более точечных и нюансированных деталях. В основном это вопросы о том, в каких отношениях находился и находится перформанс с историей искусства, социумом, политикой, капитализмом, иными формами искусства. Но и в случае, если исследователь не был заинтересован темой отношений или ситуаций, он все равно прямо или косвенно указывал на наличие некоего пространства внутри, где есть собственные правила и специфика действий. Всё это неминуемо приводит к социологической оптике, которая работает с темами взаимодействия, отношений и ситуаций в широком контексте человеческого

общества. Наша задача: показать потенциал ее применения к теории перформанса, произведя анализ нескольких произведений.

Место и ситуация перформанса

Социолог и философ Ирвинг Гоффман в статье 1974 года «Анализ фреймов. Эссе об организации повседневного опыта» [Гоффман 2003] предлагал рассматривать наличие специфических признаков изменений внутри ситуаций и отношений, как фреймы – наборы правил, по которым человек может ориентироваться и менять свое отношение к происходящему вокруг. Как только меняется ситуация, человек меняет собственное поведение, соответственно, – от ситуации прежде всего зависит то, как человек себя ведет: как он говорит, как смотрит и как воспринимает все, что находится рядом [Гоффман 2003, с. 68]. Уникальные черты или условия ситуации редко или почти никогда не будут представлены эксплицитно, не будут иметь явных физических границ, но тем не менее будут накладывать условия существования для любого, кто будет входить в ту или иную ситуацию.

Перед тем, как перейти к анализу границ перформанса с точки зрения ситуаций, необходимо также оговориться, что действия художников многосоставные, то есть сложны для понимания, а значит, применение к ним только одного метода было бы непростительной ошибкой. Однако в этой статье стоит задача показать то, как перформанс взаимодействует с ситуацией, в которой появляется, как изменяет ее, и как проявляются его рамки. Именно поэтому здесь предлагается использовать теорию Ирвинга Гоффмана и производить анализ произведений через понятие фреймов.

Итак, следует обратиться к перформансу как к определенной ситуации социального взаимодействия, то есть предположить, что перформанс – отдельный фрейм. Несложно представить себе ситуацию, когда искусство остается незамеченным и нераспознанным. Однако возможно представить себе и иную ситуацию, когда искусство оказывается распознано.

Заметить что-то странное, выделить из общего происходящего то, чего быть не должно, нам помогает опыт и привычки: мы ранее уже могли оказываться в такой же или подобной ей ситуации, или минимум знать о ее существовании. В этом случае шанс того, что ситуация будет распознана – гораздо выше. Человек обладает привычкой обращать внимание на поведение окружающих и ориентироваться в незнакомой обстановке по тому, как ведут себя те, кто находится рядом с ним. Это то, что можно назвать поведением, приличествующим ситуации: не всегда очевидные, но считываемые нормы поведения благодаря всеобщей подстройке друг под друга [Гоффман 2003, с. 61]. Отсюда можно сделать вывод, что узнавание перформанса среди любых других ситуаций происходит благодаря опыту человека, ранее или находившегося уже в подобной ситуации, или знающего о ней. Здесь необходимо оставить за скобками то, что каждый перформанс содержит собственные признаки, может быть частью определенного направления и репрезентировать определенные художественные стратегии.

Ответ на вопрос «что происходит» часто начинается с прояснения того, где все происходит, и художники используют это в перформансе особенно часто. И это не удивительно: как уже замечалось выше, отдельно в действиях внутри перформанса редко встречается что-то невероятное.

Однако для перформанса место будет не просто важным критерием или первичным критерием – оно будет критерием концептуальным. Если представить, что объекту искусства редко приходится выбирать место экспонирования из-за особенностей материалов и техник, часто требующих определенных искусственно созданных условий, то перформанс – напротив, не связан с местом на этом уровне. Перформанс может возникнуть где угодно, и поэтому там, где он возникает – определяется специально. Андреа Фрейзер в перформансе «Главные моменты из жизни музея: Беседа в галерее», прошедшем в 1989 году в Филадельфийском музее искусств, появляется в образе экскурсовода в стенах музея, однако проводит группу слушателей по нетипичным для экскурсий местам: туалетам, кафе, холлу музея с фонтаном и т.д. Критика институций, которая является темой этого перформанса, не просто происходит в самой институции, но в тех ее частях, которые связаны с различными вопросами финансирования и редко замечаются посетителями. Кроме этого, за счет того, что Фрейзер отыгрывала «стандартного» экскурсовода музея, речь которого весьма чопорна и полна цитатами, ее обращение к

V.A. Zamyslova *The situation of performance art: towards an analysis of multidisciplinary phenomena in contemporary art*

банальным объектам изменяло и само место. Привычные для описания произведений искусства, выверенные фразы Фрейзер обращались к банальным и повседневным объектам, таким образом переводя на них и фокус внимания.

Если Фрейзер переключала фокус внимания через использование привычной в музее практики к непривычным объектам, то Ив Кляйн во время вернисажа выставки “Пустота” – полностью исключил объекты из пространства. Перформанс, проведенный 28 апреля 1958 года в галерее Ирис Клер, был сделан как реальный вернисаж: посетителям подавали специальные коктейли, приветствовали и предлагали ознакомиться с экспозицией. Экспозицией была выкрашенная в единый цвет галерея: стены, полы, потолок и даже ковер на полу были белого цвета [Poinsot 2008, pp. 255-262]. Кроме этих предметов в помещении ничего не было, если не считать самих пришедших. Вернисажный характер ситуации поддерживался сразу несколькими способами: во-первых, все происходило в галерее искусства, о чем было известно приглашенным. Они, в свою очередь, имели пригласительные билеты, где было указано время, место, название выставки и имя художника. Но внутри самой галереи ничего не было: никакого объекта, никакого текста, никакого объяснения происходящего. Ив Кляйн сконструировал только ситуацию, в которой человек, в ожидании встречи с произведением, ведет себя “подобающе”. То есть произведением являлась сама ситуация вернисажа, которая была лишь подчеркнута местом, специфическим для показов искусства. Этот вывод также подтверждает то, что Кляйн на время своего вернисажа закрыл привычный и основной вход в галерейное пространство, заставив посетителей проходить через маленькую дверь, расположенную в соседнем подъезде.

Кляйн, как художник, в работах которого особым значением обладает то, как сделано произведение, уже показывает, что место само по себе, сколь бы важным оно не было, не способно самостоятельно произвести ситуацию. В “Пустоте” происходит расширение рамки события, связанное с фигурой и ролью зрителя: через необходимость пользоваться иным, непривычным входом в галерею, через отсутствие какого-либо материального объекта внутри, зритель невольно становится участником ситуации, а не просто наблюдает ее со стороны.

Зрители и участники ситуации

Стратегия изменений характера ситуации и расширения ее рамок является постоянной переменной: не только потому, что в каждом отдельном перформансе есть собственные выстроенные отношения между всеми составляющими процесса, но и потому, что каждую идею художники применяют на различный контекст, тем самым внося в нее изменения. Если Ив Кляйн в 1950-х и 1960-х гг. в Париже существовал в мире небольших частных галерей, то уже на рубеже XX–XXI вв. ситуация меняется: основными “сценами” становятся крупные институции. Если Кляйн создает альтернативную ситуацию, подобную реальной, режиссирует все так, что между условной темой (вернисажем) и местом проведения (галереей) нет никакого противоречия, то к началу XXI века реальные ситуации начинают появляться в нетипичных местах. Помещенный внутрь такой нарочитой искусственности зритель оказывается буквально на сцене, то есть его роль становится одновременно и активной, и непредсказуемой.

В перформансе «Шепот Татлина №5» 2008 года кубинской художницы Тани Бругера конная полиция появилась внутри Турбинного зала галереи Тейт Модерн в Лондоне. Здесь в фокусе внимания оказывается ситуация выставочного пространства и те изменения, которые в ней происходят в ходе исполнения запланированного перформанса.

Люди, которые в тот момент оказались внутри музея, были вовлечены в процесс разыгрывания разгона демонстрантов, применяемого во время несанкционированных митингов. В течение всего времени выступления конные полицейские по-разному вторгались в группы людей, разгоняя их и сгоняя определенным образом. Случившуюся ситуацию можно описать так: выставочное пространство стало на время испытательной ареной для воспроизведения тактик конной полиции, где роли толпы исполнялись группами присутствующих внутри зрителей. При этом все понимали определенные границы, в которых заключалась условность ситуации: никто на самом деле никого не разгонял, никто на самом

деле не воспринимал никого как нарушителей. Осознания такой условности не произошло бы, если бы перформанс не случился в музее.

Как вели себя люди внутри этой ситуации? Первоначально, до появления полицейских, посетители Турбинного зала размещались внутри пространства достаточно свободно, расходясь по разным его частям. Как только появились полицейские на лошадях и привлекли внимание, многие зрители стали приближаться к ним, чтобы их рассмотреть: ведь конная полиция – нечастый гость в музее. Однако, когда полицейские начали активно взаимодействовать с собравшейся толпой, люди внутри этой толпы начали испытывать тревогу, стараясь держаться подальше от лошадей: все-таки, несмотря на присутствие в музее, перед ними были большие животные, которые разгоняли и сгоняли их в пространстве [Schwartz 2012]. Гоффман указывает, что, в зависимости от фрейма, роль участника может быть изменена: так в разных ситуациях роли могут быть то активными, то пассивными, что также зависит от изменяющихся условий их восприятия. Если учитывать то, что человек внутри новой для него ситуации будет ориентироваться на реакцию окружающих, то поведение посетителей Турбинного зала будет зависеть от того, как ведут себя исполнители.

Условия перформанса Тани Бругера предполагали несколько последовательно меняющихся ситуаций, отмеченных выше, в которых менялись и роли присутствующих. В первой ее части речь шла скорее о внимательном наблюдении, которое может быть присуще феномену зрительства. Роль зрителя имманентна музею: через это определение выделяется основная функция посетителя музея – он зрит, то есть смотрит, визуально воспринимает происходящее. Зритель сдержан в проявлениях телесности: он может искать лучшие ракурсы, чтобы найти удачную для рассмотрения точку, приближаться или отдаляться от объектов, но при этом, оставаясь с ними на определенной, допустимой дистанции. Как только полицейские перешли к активному взаимодействию, функция наблюдения перестала быть актуальной: допустимая дистанция была снята через действия объектов наблюдения, то есть конных полицейских. Все те, кто подошел посмотреть на полицейских, оказались внутри исполнения постановочного разгона демонстрантов, следовательно, стали участниками этого действия. Для Гоффмана не существует никакого другого определения внутри фрейма, кроме как «участник»: с его точки зрения, невозможно не участвовать в ситуации, если находиться внутри нее [Гоффман 2003, с. 85]. Бездействие здесь также воспринимается как действие, так как ставится вопрос о выборе типа поведения. И, в отличие от ситуации искусства с центральным положением внутри нее физического объекта наблюдения, ситуация перформанса создает участника. Пример перформанса Бругера, как и перформанса Кляйна, показывает, что те, кто еще недавно воспринимал себя как зрителей, с определенного момента больше ими не являлись.

Ситуация внутри ситуации: переключения и настройки

Почему участники перформанса, случившегося в Турбинном зале, не стали вести себя как демонстранты, подыгрывая полицейским, или не убежали, испуганные применяемому к ним насилию? Ведь ситуация, правила которой они приняли или были вынуждены принять, – именно разгон демонстрантов, то есть действие, направленное на насильственное очищение пространства от участников. Причина кроется в условиях: люди изначально не восприняли полицейских на лошадях как возможную угрозу их безопасности, потому что они находились внутри музея. Их социальный опыт логично указывал им, что в музее не может появиться настоящая конная полиция, которая сочтет их за нарушителей порядка, что если внутри музея и возникает конная полиция, то так задумано специально. Лошади и полицейские, перенесенные в ситуацию музея, воспринимаются через условности и интерпретации, как диковинные, удивительные объекты, наподобие любого другого экспонируемого здесь предмета. Конная полиция привлекла к себе внимание как к чему-то удивительному и необычному, но не отменила ситуацию внутри музея.

Затем ситуация снова меняется: полицейские дождались, когда вокруг образовалось определенное количество людей, стоящих рядом друг с другом, и только тогда перешли к активным действиям. Люди в толпе уже не были дистанцированы от наблюдаемого ими, они оказались вовлечены внутрь ситуации:

V.A. Zamyslova *The situation of performance art: towards an analysis of multidisciplinary phenomena in contemporary art*

именно они и были той «толпой демонстрантов», были вынуждены двигаться, отходя от насакивающих на них коней, и перемещаться вслед за остальными в толпе. Этот переход сопровождается изменением в типе участия зрителей, а значит, и переход в новую ситуацию. Так, на одном примере вскрываются последовательно три фрейма, которые дополняют друг друга, как новые условия, которые накладываются на предыдущие: изначальная ситуация музея, появление в ней неожиданного и привлекающего внимание объекта, а за ней – изменение в отношениях зрителей под воздействием действий перформеров.

Рассмотрим иной по характеру пример перформанса, в котором, в отличие от «Шепота Татлина № 5», почти ничего не происходит: «Хорошие чувства в хорошие времена» Романа Ондака – перформанс, проводимый неоднократно в разных местах в начале XXI века. Впервые он был показан в 2003 году перед входом в Художественный музей Кельна. Этот пример важен также и как пример перформанса-партитуры, когда художник прописывает сценарий или условия воспроизведения произведения, и далее оно может случиться уже без его непосредственного присутствия. «Хорошие чувства в хорошие времена» представляет из себя очередь из нескольких человек, которые ведут себя соответственно разыгрываемой ситуации и на возможные вопросы людей отвечают изнутри собственной роли. Ондак устанавливает рамки: очередь должна быть всегда связана с любым из мест искусства, будь то музей, галерея или, как в 2004 году, временные павильоны ярмарки Frieze. Также художник предлагает создавать ситуации не только в логичных для очереди местах, таких как входные зоны, но и, например, между переходами зрительных залов или перед каким-либо произведением. Время исполнения занимает 40 минут, однако оно может быть повторено несколько раз за один день [Ondák 2004, pp. 180-181, 198].

В 2003 году семь человек появились перед входом в музей Kölnischer Kunstverein в Кельне и простояли там на протяжении 40 минут, не двигаясь с места и не проявляя никакой иной активности. Такое расположение группы людей – хорошо знакомый образ ожидания, который становился поводом для сомнений: куда стоят и чего ждут эти люди, стоит ли присоединиться к ним. У Ондака очередь носит искусственный характер, как и разгон демонстрантов у Бругеры: исполнители делают вид и их главная задача – стать барьером для окружающих. Прежде всего барьером для внимания, то есть той самой ситуацией внутри ситуации, которая меняет привычные рамки, а также создает новые. Очередь в музей или очередь перед дверями любого общественного пространства – не редкость в повседневном опыте человека. Очередь может возникнуть по разным причинам: из-за ажиотажа и желания одновременно большого числа людей пройти внутрь, из-за существующего регламента пространства, из-за системы пропускного контроля, когда поток желающих превышает количество контролирующих сотрудников и так далее. То есть первоначально в очереди Ондака нет ничего необычного: художник не сделал из очереди театральное представление, подчеркнув в ней скуку и будничность для восприятия, не гиперболизировал ее какими-либо способами.

Первичный фрейм – ситуация входа в музей – не являлся подсказкой к узнаваемости перформанса. Точнее, он не работал настолько безотказно, как в примере перформанса Тани Бругера работал Турбинный зал Тейт Модерн. Наоборот, он запутывал. Очередь возможно представить перед входом в музей. В 2003 году за 40 минут в здание музея зашли несколько человек. Часть зашедших, пытаясь понять происходящее, ненадолго останавливались: кто-то пытался узнать у стоящих о верности своего первого впечатления, кто-то недоуменно проходил мимо, замечая, что за стеклянными дверями никого нет и никто не сдерживает людей снаружи [Ondák 2004, p. 183]. Все эти сценарии поведения указывают и на сложность распознавания, и на ощущения обмана восприятия: если это не очередь на вход в музей, тогда что это?

В тот момент, когда появляется понимание нелогичности происходящего, наступает момент смены фрейма: когда «определенная деятельность, уже осмысленная в терминах базовой системы фреймов, трансформируется в иной, с точки зрения участников, вид деятельности, <...> происходит систематическая трансформация субъектов, действия, предметов, уже осмысленных в некоторой схеме интерпретации» [Гоффман 2003, с. 104]. Такую трансформацию Гоффман называет переключением – наслаивание нового фрейма на уже существовавший и преобразование смысла происходящего [Гоффман 2003, с. 105-106].

Не только ситуация перформанса, но вообще ни одна из известных ситуаций не может иметь только один фрейм, но всегда есть основной фрейм – то есть тот, который главенствует среди остальных [Гоффман 2003, с. 106]. И в примере перформанса Тани Бругера, в примере очереди Ондака основной фрейм – это музей и опыт пребывания внутри него: именно он оказывает влияние на восприятие происходящего и на возникновение подозрений, которые приводят к переключению и пересмотру всей ситуации. Несмотря на то, что основной фрейм у Бругеры и Ондака работает по-разному, он будет одинаковым из-за важности места: с него будут начинаться описания, он будет генеральным условием, тогда как все остальные будут им определяться. Переключение и там, и там будет работать потому, что ситуация перформанса входит в диссонанс с ситуацией места. Другими словами, ситуация перформанса – это всегда что-то нелогичное, что-то, чего не должно было произойти в известной всем ситуации.

Перформанс вне ситуации музея: церемонии

Если у Кляйна проявлялась сверхчувствительность и нечто экстраординарное, а у Бругеры – вызов и резкое несоответствие места действию, то Ондак нивелирует все составляющие ситуации и предлагает наименее очевидную границу будничности. Но все они пока являются примерами перформансов, происходящих внутри музейных и галерейных стен. При общем ощущении мимикрии “Очереди” Ондака, расположенной перед входом в здание, она принадлежит все же музею, а не улице: не зря Ондак не пытался воспроизвести этот перформанс рядом с иными общественными пространствами, а в некоторых случаях и вовсе помещал происходящее внутрь экспозиций, выстраивая линии ожидания посреди залов. В отличие от него показательная сценическая искусственность действий в перформансе Бругеры контрастирует с окружением, создавая ситуацию, где улица возникает внутри музея. Но что произойдет с ситуацией перформанса, если поменять местами слагаемые: что, если место действия не будет принадлежать миру искусства, а действия художника будут намекать на пространство искусства?

Если бегло рассмотреть историю перформанса через типологию мест, где они случались, то набор основных фреймов может быть таким: ситуации в частных квартирах, ситуации улиц городов или пригородных зон парков и лесов, заброшенных зданий, сквотов и, наконец, ситуации в общественном транспорте. Каждый из этих фреймов будет первичным слоем для переключения социального взаимодействия, основой для возникновения ситуаций, которые работают как фрейм. Но каждый из этих фреймов менее стабилен, чем фрейм музея, потому, что в социальном опыте эти изначальные ситуации не связаны с искусством, и встреча с ним там не такая частая, как в музее.

Например, в этих ситуациях можно сразу оспорить привычную для искусства фигуру зрителя, который наблюдает с дистанции. В указанных выше примерах чаще можно встретить другие социальные роли. На улице встречается прохожий – его функция: идти, перемещаться, двигаться из одной точки в другую. В транспорте мы встречаем пассажира, находящегося в ожидании перемещения в другое место. Учитывая только эти условия – условия смены роли участников основного фрейма – уже возникает проблема, связанная с множественностью вариантов реакций. Так, например, возможно восприятие чего-то необычного, происходящего на улице просто как странной случайности, момента «городского сумасшествия», а вовсе не перформанса как произведения искусства. Существует ли значительное различие для восприятия прохожими между криком Александра Бренера на Лубянской площади в 1995 году и криками случайного человека в городской суете будничного движения? В первом случае это имеет название и занесено в ряд научных и критических работ как перформанс «Чего не доделал Давид» [Напреенко, Новоженова 2018, с. 171-172], во втором – просто акт странного поведения. Так перформансы, случающиеся вне ситуаций, принадлежащих полю искусства, требуют более нюансированного анализа, включающего поиск основного фрейма и изменений в нем, ведущих к переключениям.

С 1991 года по 1999 год художники движения «за Анонимное и Бесплатное Искусство» проводили события «Первомарт» или «День неизвестного художника». Места выбирались заброшенные: недостроенные здания, крыши закрытых зданий или отдаленные городские пустыри. Всегда малолюдные, эти пространства оживали благодаря перформансам, посещаемость которых могла доходить до

V.A. Zamyslova *The situation of performance art: towards an analysis of multidisciplinary phenomena in contemporary art*

сотен человек. Из года в год основной сценарий события почти не менялся: все было построено на принципе симультанных действий, которые можно было свободно инициировать или подключаться к уже происходящим. Были и постоянные, неизменные события, которые поддерживали тему придуманного праздника «Первомарта»: вручение наград, официальные приветственные речи, а также сохранение некоторых деталей оформления, как, например, большого барабана со знаком антикопирайта [За Анонимное б.д.].

С точки зрения фрейма места, этот пример сложен, так как места были различны, хотя и имели одну общую черту: всегда малолюдные или вовсе покинутые в обычные дни. Выбор места следовал концептуальным основам события: заявленный как День неизвестного художника, перформанс состоял из множества разнообразных событий, часто – громких или активных по действиям [Архив б.д.]. А значит, требовал специального места, которое бы позволяло в относительной изоляции провести все запланированные мероприятия.

Первичную роль играло наполнение, построенное на иронии названия “Первомарт”, отсылающего к “Первомаю” в СССР со всеми соответствующими ритуалами. А точнее, с наличием регламентированных церемоний. Кроме этого, играла роль и ирония над различными награждениями. Места действия при этом не играли никакой роли, кроме того, что были условно доступными для проведения подобного саморганизованного, местами хаотичного и посещаемого события.

Характерная для многих перформансов конца XX века стратегия выбора отдаленных и малонаселенных мест позволяла воспроизводить на их территориях практики построения альтернативной реальности [Мухомор 2010, с. 158]. Человек в таком месте не исполняет ни одну из указанных выше ролей: ни зрителя, ни посетителя, ни пассажира, ни прохожего. Не было никого, кто присутствовал бы в таких местах до возникновения перформансов зАиБИ, и не было никого, кто оставался бы после, чтобы суметь проследить трансформацию фреймов. В итоге остается сам по себе перформанс как событие, которое катализирует возникновение специфической ситуации. И в данном примере, ориентируясь на его концептуальные предпосылки, этот перформанс можно понимать как своеобразную церемонию.

Церемония – это торжественная, обязательная часть какого-либо события, которую можно увидеть в разных ситуациях. Например, церемония сочетания браком, несмотря на разность в конфессиях, всегда заканчивается фразой объявления о новом статусе двух людей. Именно фраза «объявляю вас мужем и женой» была в свое время использована британским философом Дж. Остином в статье «Как делать вещи словами» о перформативности языка [Austin 1975]. То есть церемонии не только связаны с перформансом, но и способны изменять существующую реальность, а значит, и претендовать на создание новых фреймов. У Гоффмана церемониалы – одни из самых устойчивых фреймов, таких, которые претендуют на главенство над всеми остальными. Гоффман пишет, что церемонии строятся на привычке и заранее известном развитии событий, а значит, сами по себе являются основой, где бы они не возникали [Гоффман 2003, с. 119].

Однако, анализируя перформанс, необходимо учитывать отличие как от перформативов Остина, так и от трактовки Гоффмана: перформанс не способен изменять реальное положение дел вне ситуации, в которой он существует. Награждение дипломами «Неизвестных художников» не делало этих художников известными, а также не приводило ни к каким жизненным последствиям: зАиБИ лишь отыгрывают церемониал, за которым не следует изменений в чьем-либо статусе. И от участников, пришедших на события, не ожидалось серьезного отношения к награждению: движение не предлагало играть какие-то роли, так же как и конная полиция в случае перформанса Тани Бругера не ожидала, что люди станут вести себя как демонстранты, а Ондак не ждал, что все примут участие в розыгрыше, будут стоять в очереди, несмотря на то, что понимают нелогичность и условность происходящего. Перформанс существует не для того, чтобы менять социальный статус и социальные роли, но он может указывать на искусственность любых наших привычных фреймов. Эта мысль лежит в основе концепции Гоффмана, который, споря с теоремой Уильяма Томаса, что если «ситуация определяется как реальная, она реальна по своим последствиям» [Merton 1995], переносит фокус внимания на роль

В.А. Замыслова *Ситуация перформанса: к вопросу анализа междисциплинарных явлений в современном искусстве*

интерпретатора: «Легкое замешательство нарушит привычный сценарий и едва ли будет замечено теми, кто неправильно распознал ситуацию» [Гоффман 2003, с. 61].

Если рассматривать церемонии критически, то они проявляют стремления человека к социальному статусу, определенным привилегиям и желанию утвердиться в глазах других. Например, церемония вручения наград производится в присутствии многих приглашенных для того, чтобы лишней раз подчеркнуть важность происходящего не только для отдельного человека, но и для общества. Публичность церемонии, однако, говорит об иерархии: человек, которого награждают или чествуют публично – это не просто любой человек. Не все, кто получает какие-либо награды, получает их публично. Наличие публики акцентирует внимание на том, что есть тот, кого чествуют и остальные, которые своим присутствием легитимизируют иерархию в приобретенном статусе.

Многие церемонии обладают регламентами в отношении внешнего вида, манеры говорить, уровня, а иногда и тембра голоса. ЗAiБИ использовало иронию и несерьезность для того, чтобы вскрыть искусственность и сомнительную пользу церемониальности. Иными словами, предлагая отыгрывать ситуацию с изначальной установкой, что в ее реалистичность никто не верит. Внося в перформанс церемониальный характер, художники используют простую игру “примерить маску”, другими словами – предлагают, а точнее, заставляют встать на чужое место, почувствовать себя кем-то, кем на самом деле человек не является, тем самым показывая искусственность не только создаваемой ситуации, но и любой церемонии вообще.

Перформанс вне ситуации музея: игра

Слово «играть» часто применяется к перформансу, хотя и не имеет к нему особого отношения, если рассматривать игру как театральную практику актера. От нее перформанс отличается отсутствием стремления к вживанию в чужую роль на столько, чтобы вызвать доверие окружающих. Так, Тайчин Сье, в течение года исполнявший свои перформансы, оставался внутри них художником Тайчином Сье, а не кем-то иным. Его действия были построены вокруг совершения и повторения повседневных ритуалов. В перформансе 1983 года «Искусство/жизнь» Сье связал себя с художницей Линдой Монтана веревкой в 1,5 метра длиной. Все время года они выполняли рутинные действия и единственным условием было наличие веревки между ними: они спали, ели, выходили гулять и за покупками, занимались работой только вместе [Shaviro 2008]. Ни Сье, ни Монтана не играли при этом роли каких-то иных людей. Александр Бренер, кричащий в центре Лубянки «Я ваш новый коммерческий директор», не играл роль «коммерческого директора», он оставался художником Александром Бренером.

Но между этими двумя примерами есть и различие, принципиальное для этого раздела анализа: Бренер мог не находиться в роли художника до начала перформанса и после него, а вот Сье и Монтана оставались художниками весь год. Потому что художник, как и зритель, посетитель, пешеход или пассажир – это социальная роль. На выставке есть группа участников, роль которых – зрители, есть несколько человек, роль которых – художники, авторы представленных работ (в случае, если художники приглашаются на выставку). В перформансе есть группа, роль которых зрители и участники, а есть один из них, роль которого – художник. Художник в перформансе не может анализироваться как герой спектакля, как (профессиональный) актер и как индивидуум, являющийся (профессиональным) актером, в настоящее время исполняющим роль героя спектакля. Художник в перформансе – это прежде всего автор произведения, возможно – исполнитель, но не роли героя, а роли художника.

Но бывают примеры, в которых роль художника слишком близко соседствует с ролью актера, исполняющего иного персонажа. Так, Олег Кулик в совместной с Александром Бренером акции 1994 года «Бешеный пес, или последнее табу, охраняемое одиноким Цербером», появляется обнаженным и выводимым на поводке, подобно собаке. Его поведение в процессе перформанса также соответствует поведению животного: он огрызается на толпу зрителей, нападает на пешеходов и проезжающие машины и издает громкие нечленораздельные звуки [Российский 2007, с. 163-164]. Пес на привязи – привычный образ сторожа, готового до изнеможения охранять что-то, находящееся рядом. В данном случае это – галерея, то есть место искусства, место, где это искусство приобретает легитимный статус.

V.A. Zamyslova *The situation of performance art: towards an analysis of multidisciplinary phenomena in contemporary art*

Галерея организует выставки, приглашает на них критиков и зрителей, которые, в свою очередь, утверждают или опровергают претензии объектов на статус искусства. Другими словами, “пес”-Кулик охраняет “табу”-искусство. Однако все же Олег Кулик в тот момент не просто человек, играющий пса, он – узнаваемый художник. Рядом с ним – еще один узнаваемый художник. Выбор столь агрессивной формы перформанса, с одной стороны, указывает на место художника, которое, видимо, для Кулика и Бренера заключено в «охране» искусства. С другой стороны, это и своеобразное признание собственной профессиональной (то есть художественной) неполноценности, невозможности создать что-либо и потому обращения к животному инстинкту, проявления злости и отчаяния. Поэтому американский славист Джонатан Брукс Платт сравнивал этот мотив с неолиберальными теориями начала XXI века: «Московская художественная сцена 1990х годов, ограниченная в ресурсах и возможностях, была пронизана духом острой конкуренции; эта атмосфера напрямую сказывалась на практике акционистов. Их трансгрессивные перформансы нередко принимали brutальную форму вызова, бросаемого автором самому себе или кому-то другому» [Брукс Платт 2018]. Не удивительно, что подобный взгляд на этот период в истории перформанса редко выходит за рамки предлагаемых интерпретаций.

Но если использовать здесь фрейм-анализ, вывод о концептуальном значении действий художников не будет выглядеть исчерпывающим. Останутся открытыми вопросы: почему зрители, пришедшие смотреть на этот акт, понимая его художественную и искусственную природу, тем не менее были шокированы происходящим? Почему прямые нападки “пса” воспринимались как реальная опасность, если все должны были понимать ее абсолютную искусственность?

У Гоффмана игра соответствует отдельной ситуации, для возникновения которой необходимо, чтобы все участники осознавали возможный радикализм перемен, происходящий от их действий [Гоффман 2003, с. 109-110]. То есть все участники игры должны знать правила заранее и иметь заранее установленные договоренности друг с другом [Гоффман 2003, с. 153]. Это напрямую связано с тем, чтобы правила не изменялись. Однако вся история перформанса, особенно – перформанса, который проходит вне стен музея или выставочного пространства, это история вечно изменяющихся художественных стратегий, балансирования между тактиками незаметности и девиантности. Олег Кулик и Александр Бренер, которые к моменту перформанса “Бешеный пес” уже обрели известность как радикальных авторов, сделали ставку не просто на шок, но на унимание любых границ допустимости. Кусать за ноги стоящих близко людей? Прыгнуть на капот машины и бить по лобовому стеклу? Искусственность в этом примере совмещалась с сознательной и доведенной до крайности реалистичностью, игнорированию любой границы действия, которую только возможно представить. Ситуация здесь стремилась охватить как можно большее пространство, на которое только была способна.

Перформанс, кроме того, что всегда принадлежит определенному месту, также принадлежит и определенному контексту. Югославская художница Саня Ивекович в 1979 году провела перформанс «Треугольник 2000+», который сохранился в серии фотографий. В день посещения Загреба президентом Югославии Брозом Тито, Ивекович расположилась на балконе своей квартиры, выходящим на одну из улиц, где проезжал кортеж с президентом. Она читала книги, пила алкоголь и симулировала мастурбацию [Грамматика 2015, с. 38-39]. Все действия художницы апеллировали к конкретному появлению президента в кабриолете на перекрытых полицией улицах, патрулируемых снайперами с крыш близлежащих домов. Этот перформанс был бы совершенно не ясен и потерял большую часть своего смысла, если бы он случился в другое время. Как и перформанс Олега Кулика и Александра Бренера потеряет свой концептуальный накал и эффект, если представить его в другой момент. Что само по себе не сложно, поскольку образ пса Кулик использовал несколько раз, в разных местах и в разные моменты, но надо признать, что действительной силой образа обладает только его первое появление в 1994 году. Поэтому еще одним доказательством невозможности отождествления перформанса и игры является неповторимый момент. Это не сложно проверить: чем больше проходит времени с момента перформанса, тем больше требуется усилий для восстановления ситуации и тем тщательнее приходится обращаться к контексту событий, которые происходили в это же время или чуть раньше.

Здесь невозможно обойти феномен реэнактмента, который, как отмечалось выше, появляется и становится востребованным на рубеже XX–XXI вв. Тогда перформанс активно институционализируется: документации включают в архивы музеев, появляются первые масштабные проекты, пытающиеся репрезентировать историю перформанса [Bishop 2018]. Одним из событий, ставших катализатором популярности реэнактмента, были «Семь легких пьес» Марины Абрамович 2005 года. На протяжении нескольких дней в атриуме Нью-йоркского музея Гуггенхайма, художница последовательно воспроизводила выбранные ею произведения 1960-х и 1970-х гг., преимущественно американских и европейских художников. Для этого была выстроена специальная сцена, на которой находился необходимый реквизит, а сама Абрамович появлялась в роли художника-исполнителя [Kennedy 2005]. Например, во время реэнактмента перформанса 1965 года «Как объяснить картины мертвому зайцу», Абрамович появилась в костюме и гриме Йозефа Бойса. Используя для подготовки сохранившуюся видеозапись, она повторила все движения художника, а также его фирменное бормотание. Но в 1965 году Бойс, организовавший вернисаж выставки и созвавший толпу зрителей, никого не пустил внутрь галереи, оставив наблюдать через стеклянные окна за тем, как он медленно ходил и показывал чучелу зайца произведения искусства [Stachelhaus 1987, p. 135]. Зрители оставались на дистанции и не могли никак эту дистанцию преодолеть, не слышали, что он бормочет, просто видели движения его губ. Бойс играл Бойса, то есть себя самого, тогда как Марина Абрамович играла другого, применяя к себе в этой задаче все возможные ухищрения, включая подыгрывание тембру голоса. Зрители в первой ситуации проходили примерно те же этапы, что зрители на выставке «Пустота» Ива Кляйна (как минимум, условия были схожими: маленькая частная галерея, измененный формат просмотра и т.д.). Зрители в музее Гуггенхайма оказались изолированы иначе: они по сути были выдворены из ситуации, которая ограничивалась сценой, где действовала Абрамович: не происходило никакого изменения во взаимоотношениях между художницей и смотрящими.

Конечно, среди реэнактментов есть и менее театрализованные решения, однако изменения контекста всегда оказывают влияние на происходящее и возможно поэтому Абрамович и выбрала столь искусственную и традиционную форму. Поэтому, несмотря на то, что сам по себе фрейм игры не является применимым к перформансу, отдельные его элементы имеют решающую роль и могут указать на разность в работе рамки всей ситуации перформанса. Особенно в случае сравнения нескольких произведений.

Признаки фрейма перформанса

Итак, что же определяет ситуацию перформанса? Какие именно признаки важны в его фрейме?

Во-первых, это место действия. Все специфические признаки ситуации места становятся основой, в которой разворачивается надстройка-фрейм, то есть – перформанс. В случае возникновения в музейном и выставочном пространстве, перформанс активно использует привычные социальные условия, существующие здесь: зрителя, дистанции, искусственности. Возникая на улицах, перформанс апеллирует к отстраненности и разобщенности толпы, а также к другим проявлениям городской жизни. Крики коммерческого директора раздаются среди шума площади, а привязанные друг к другу веревкой художники символизируют связи между людьми в социальной ситуации. Место и его условия существования, все то, что создает и формирует реакции людей внутри него – оказывает определяющее влияние над перформансом, определяя его форму, тип и стратегию художников.

При этом само по себе место не способно спроектировать ситуацию целиком, не имеет самостоятельной власти над происходящим и не всегда может быть заменено на иное, а иногда – и вовсе не имеет большого значения. Пролонгированные перформансы, вроде использованного здесь примера акций «Перформанс длиной в год» Тайчина Сье или мистерий группы «За Анонимное и Бесплатное искусство», показывают, что действия художников и их эффект, а также влияние на восприятие не привязаны к какому-то одному конкретному месту. В случае Сье – это превращение места в что-то абстрактное и подчиненное художественной идее и правилам, которым следует художник, буквально переходя из одной локации в другую. В случае «Первомаев» – это может быть любое место, которое временно свободно от каких-либо ограничивающих действие правил.

V.A. Zamyslova *The situation of performance art: towards an analysis of multidisciplinary phenomena in contemporary art*

Во-вторых, это множественность границ, а следовательно – невозможность определения единого правила для всех существующих и будущих примеров. Следуя теории Гоффмана, в перформансе можно выделить основной фрейм – ключевую и базовую ситуацию, которая имеет влияние на образования всех последующих, но именно эти вторичные ситуации и будут иметь решающее значение. Иначе их можно рассмотреть как уровни, прослеживаемые, например, через трансформацию роли зрителя: от наблюдателя до участника, от отстранения до принуждения действовать и принимать решения.

Какие именно решения будут приняты – никогда не будет являться чем-то очевидным, поскольку перформанс не предлагает единой структуры ситуаций. Всё будет зависеть от множества факторов, и в одном случае зрители примут правила игры (Р. Ондак), в другом – воспримут как фарс (Т. Бругера), в третьем – подыграют (зАиБИ), в четвертом – останутся равнодушными и сохранят границу (М. Абрамович). Единым критерием здесь может быть только то, что в любом случае перформанс – это некоторое предложение искусственно созданной ситуации, с изначальной установкой, что эта искусственность почти или вовсе не скрывается.

В-третьих, это влияние контекста и условий окружающей реальности. Каждый перформанс по-своему взаимодействует с историческим моментом, в котором находится. Исторический момент здесь понимается в самом широком смысле и – одновременно – буквально: как набор событий, происходящих в настоящее время. Такой контекст будет оказывать сильнейшее влияние на все условия, указанные выше, но при этом также не станет универсальным инструментом анализа. Потому что контекст крайне нестабилен, изменчив, а еще способен трансформироваться со временем, приобретая или теряя дополнительные значения.

Таким образом, перформанс – это ситуация с несколькими переменными, взаимозависимыми друг от друга, требующими каждый раз переизобретения методов анализа. Однако теория фреймов позволяет определить точнее их набор, дает возможность увидеть и выделить те составляющие, которые меняются и оформляют перформанс как произведение искусства. Отличие перформанса от повседневных практик и ситуаций может быть выражено именно так: там, где отношения между людьми могут быть проанализированы через создание нескольких общих правил и проявлений закономерностей, перформанс каждый раз будет ускользать от логики, предлагая своеобразное кривое зеркало по отношению к привычной реальности.

ИСТОЧНИКИ

Архив б.д – Архив Музея современного искусства «Гараж». Фонд «Художественные проекты». Объединение «зАиБИ» («За Анонимное и Бесплатное искусство»).

ЛИТЕРАТУРА

- Бишон 2018 – *Бишон К.* Искусственный ад: партиципаторное искусство и политика зрительства / пер. с англ. *Д.М. Невской.* – Москва: V–A–C press, 2018. – 512 с.
- Брукс Платт 2018 – *Брукс Платт Дж.* Московский акционизм и неолиберальная революция // *Художественный журнал.* 2018. № 104. [Электронный ресурс]. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/72/article/1559> (дата обращения: 17.01.2025).
- Буррио 2016 – *Буррио Н.* Реляционная эстетика. Постпродукция / пер. с фр. *С. Шустрова, А. Шестакова.* – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 216 с.
- Гоффман 2003 – *Гоффман И.* Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта. – Москва: Ин-т социологии РАН, Ин-т Фонда «Общественное мнение», 2003. – 750 с.
- Грамматика 2015 – *Грамматика свободы / пять уроков: работы из коллекции Arteast 2000+ Музея современного искусства в Любляне.* – Москва: Музей современного искусства «Гараж», 2015. – 193 с.
- За Анонимное б.д. – *За Анонимное и Бесплатное Искусство.* Внежанровые проекты. Прикладное искусство. [Электронный ресурс]. URL: http://zaibi.ru/practice_other.html (дата обращения: 20.01.2025).
- Мухомор 2010 – *Мухомор / Ред.-сост. С. Обухова.* – Вологда: Б-ка моск. концептуализма Германа Титова, 2010. – 576 с.
- Напренко, Новоженова 2018 – *Напренко Г., Новоженова А.* Эпизоды модернизма: от истоков до кризиса. – Москва: Новое литературное обозрение, 2018. – 192 с.
- Российский 2007 – *Российский акционизм. 1990–2000 / авт.-сост. А. Ковалев // World Art Музей.* 2007. № 28-29. – 415 с.
- Фишер-Лихте 2015 – *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности / пер. с нем. *Н. Кандинской;* общ. ред. *Д.В. Трубочкина.* – Москва: Международное театральное агентство «Play&Play»: Издательство «Канон +», 2015. – 376 с.
- Шехнер 2020 – *Шехнер Р.* Теория перформанса. – Москва: V–A–C Press, 2020. – 488 с.
- Austin 1975 – *Austin J. L.* How To Do Things With Words. – London: Oxford University Press, 1975. – 168 p.
- Bishop 2018 – *Bishop C.* Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention // *TDR: The Drama Review.* 2018. Vol. 62. No. 2. P. 22-42.
- Butler 1999 – *Butler J.* Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. – New York; London: Routledge, 1999. – 221 p.
- The Definitely 1991 – *The Definitely Unfinished Marcel Duchamp / Ed. de Duve T.* – Cambridge (Mass.): MIT Press, 1991. – 488 p.

**В.А. Замыслова Ситуация перформанса: к вопросу анализа
междисциплинарных явлений в современном искусстве**

- Gržinić 2014 – *Gržinić M.* Necropolitics, Racialization, and Global Capitalism: Historicization of Biopolitics and Forensics of Politics, Art, and Life. – Lanham: Lexington Books, 2014. – 290 p.
- Kennedy 2005 – *Kennedy R.* Self-mutilation is the sincerest form of flattery // *The New York Times*. 2005. November 6. [Electronic resource]. URL: <https://www.nytimes.com/2005/11/06/arts/design/selfmutilation-is-the-sincerest-form-of-flattery.html> (дата обращения: 17.01.2025).
- Kester 2004 – *Kester G. H.* *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. – Berkeley: University of California Press, 2004. – 239 p.
- Kunst 2015 – *Kunst B.* *Artist at Work: Proximity of Art and Capitalism*. – Alresford; New York: Zero Books, 2015. – 170 p.
- LeWitt 1967 – *LeWitt S.* Paragraphs on conceptual art // *Artforum*. 1967. Vol. 5. No. 10 (Summer). P. 79-84.
- Lippard 1973 – *Lippard L.R.* *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. – New York: Praeger, 1973. – 272 p.
- Merton 1995 – *Merton R. K.* The Thomas Theorem and The Matthew Effect // *Social Forces*. 1995. Vol. 74. No. 2. P. 379-424.
- Ondák 2004 – *Ondák R.* Exhibition catalogue. – Cologne: Kölnischer Kunstverein, 2004. – 224 p.
- Phelan 1993 – *Phelan P.* *Unmarked: The Politics of Performance*. – London; New York: Routledge, 1993. – 207 p.
- Poinsot 2008 – *Poinsot J.-M.* *Quand l'oeuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés* / Nouv. éd. rev. et augm. – Genève: Les presses du réel, 2008. – 336 p.
- Schneider 2011 – *Schneider R.* *Performance Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. – London; New York: Routledge, 2011. – 222 p.
- Schwartz 2012 – *Schwartz S.* Tania Bruguera: Between Histories // *Oxford Art Journal*. 2012. Vol. 35. No. 2. P. 215-232.
- Shaviro 2008 – *Shaviro S.* *Performing Life: The Work of Tehching Hsieh* // *Performance Logia*. 2008. [Electronic resource]. URL: <http://www.performancelogia.blogspot.com/2008/01/performing-life-work-of-tehching-hsieh.html> (дата обращения: 17.01.2025).
- Stachelhaus 1987 – *Stachelhaus H.* *Joseph Beuys* / transl. by *D. Britt*. – New York: Abbeville Press, 1987. – 224 p.

SOURCES

Arhiv Muzeja sodobnega umetstva "Garazh" [Garage Archive Collection]. *Fond "Hudozhestvennye proekty"* [Artistic Projects Foundation]. *Obshchestvennoye "zAiBI"* [Association 'zAiBI'] ("*Za Anonimnoye i Besplatnoye iskusstvo*" ["For Anonymous and Free Art"]).

REFERENCES

- Austin, J.L. (1975), *How To Do Things With Words*, Oxford University Press, UK.
- Bishop, C. (2018), "Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention", *TDR: The Drama Review*, vol. 62, no. 2, pp. 22-42.
- Bishop, C. (2018), *Iskusstvennyy ad: participatornoye iskusstvo i politika zritel'stva* [Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship], V–A–C press, Moscow, Russia.
- Bourriaud, N. (2016), *Relacionnaya estetika. Postprodukcija* [Relational Aesthetics. Postproduction], Ad Marginem Press, Moscow, Russia.
- Brooks Platt, J. (2018), "Moscow Actionism and Neoliberal Revolution", *Hudozhestvennyy zhurnal*, no. 104, URL: <https://moscowart-magazine.com/issue/72/article/1559> (accessed: 17 January 2025).
- Butler, J. (1999), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, London, USA, UK.
- De Duve, T. (ed.) (1991), *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*, MIT Press, Cambridge (Mass.).
- Fischer-Lichte, E. (2015) *Estetika performativnosti* [The aesthetics of performativity], Mezhdunarodnoye teatral'noye agentstvo "Play&Play": Izdatel'stvo "Kanon +", Moscow, Russia.
- Goffman, E. (2003), *Analiz frejmov: esse ob organizacii povsednevnogo opyta* [Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience], In-t sociologii RAN, In-t Fonda "Obshchestvennoye mnenie", Moscow, Russia.
- Grammatika svobody / pyat' urokov: raboty iz kolekcii Arteast 2000+ Muzeja sodobnogo iskusstva v Ljubljane* [Grammar of freedom / Five lessons: works from the Arteast 2000+ collection of the Museum of Contemporary Art in Ljubljana] (2015), Muzej sodobnogo iskusstva "Garazh", Moscow, Russia.
- Gržinić, M. (2014), *Necropolitics, Racialization, and Global Capitalism: Historicization of Biopolitics and Forensics of Politics, Art, and Life*, Lexington Books, Lanham, Maryland.
- Kennedy, R. (2005), "Self-mutilation is the sincerest form of flattery", *The New York Times*, November 6, 2005, URL: <https://www.nytimes.com/2005/11/06/arts/design/selfmutilation-is-the-sincerest-form-of-flattery.html> (accessed: 17 January 2025).
- Kester, G.H. (2004), *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley, California.
- Kunst, B. (2015), *Artist at Work: Proximity of Art and Capitalism*, Zero Books, Alresford, New York.
- LeWitt, S. (1967), "Paragraphs on conceptual art," *Artforum*, vol. 5, no. 10, Summer, pp. 79-84.
- Lippard, L.R. (1973), *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Praeger, New York.
- Merton, R.K. (1995), "The Thomas Theorem and The Matthew Effect," *Social Forces*, vol. 74, no. 2, December, pp. 379-424.
- Mukhomor* [Fly Agaric] (2010), red.-sost. S. Obukhova, B-ka mosk. konceptualizma Germana Titova, Vologda, Russia.
- Napreenko, G. and Novozhenova, A. (2018), *Epizody modernizma: ot istokov do krizisa* [Episodes of modernism: from origins to crisis], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
- Ondák, R. (2004), *Exhibition catalogue*, Kölnischer Kunstverein, Cologne, Germany.
- Phelan, P. (1993), *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, London, New York, UK, USA.
- Poinsot, J.-M. (2008), *Quand l'oeuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Nouvelle édition revue et augmentée, Les presses du réel, Genève, France.
- Rossijskiy akcionizm 1990–2000* [Russian actionism 1990–2000] (2007), *World Art Muzej*, no. 28-29.
- Schechner, R. (2020), *Teoriya performansy* [Performance theory], V–A–C Press, Moscow, Russia.
- Schneider, R. (2011), *Performance Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, London, New York, UK, USA.
- Schwartz, S. (2012), "Tania Bruguera: Between Histories," *Oxford Art Journal*, vol. 35, no. 2, June, pp. 215-232.
- Shaviro, S. (2008), "Performing Life: The Work of Tehching Hsieh," *Performance Logia*, URL: <http://www.performancelogia.blogspot.com/2008/01/performing-life-work-of-tehching-hsieh.html> (accessed: 17 January 2025).
- Stachelhaus, H. (1987), *Joseph Beuys*, translated by David Britt, Abbeville Press, New York.
- Za Anonimnoye i Besplatnoye Iskusstvo. Vnezhanovye proekty. Prikladnoye iskusstvo* [For Anonymous and Free Art. Ungenred Projects. Handcrafted Art], URL: http://zaibi.ru/practice_other.html (accessed: 20 January 2025).

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.038(470)
DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-76-91

Екатерина Дмитриевна Тарасова
Ekaterina Dmitrievna Tarasova

аспирант, НИУ «Высшая школа экономики» (Москва, Россия)
PhD student, NRU "Higher School of Economics", (Moscow, Russia)
tarasova.wk@gmail.com

НОСТАЛЬГИЯ В ПРОЕКТАХ РОССИЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ: УТОПИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ NOSTALGIA IN THE PROJECTS OF RUSSIAN ARTISTS: A UTOPIAN DIMENSION

Статья посвящена тенденции ностальгии в российском современном искусстве 2010–2025 гг. В качестве самостоятельной стратегии в ее рамках автор выделяет утопическое измерение – проекцию идеала социального устройства на различные исторические эпизоды. В чем заключается специфика данной стратегии? Исследование опирается на теоретический контекст, заданный понятиями ностальгии Светланы Бойм, ретропии Зигмунта Баумана и концепцией «сокращения настоящего» Германа Люббе. На материале выставок Алексея Гинтовта («Москва-центр», 2024), Таисии Коротковой («Темный лес», 2021), Павла Отдельнова («Промзона», 2018), Данини («Диск (D:)», 2019), а также на основе развернутого анализа проектов Сергея Сонина и Елены Самородовой («Утопия и уchronия», 2024) и Рината Волигамси («Двоегорск», 2018) рассматриваются различные подходы к использованию утопического измерения. С опорой на типологию реставрирующей и рефлексивной ностальгии Светланы Бойм автор выявляет специфику заявленной стратегии работы с прошлым, связывая ее с формой опосредованного влияния на будущее.

Ключевые слова: утопия, ностальгия, дом, прошлое, современное искусство

Для цитирования: Тарасова Е.Д. Ностальгия в проектах российских художников: утопическое измерение // Артикульт. 2026. №1(61). С. 76-91. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-76-91

This paper is dedicated to nostalgia in contemporary Russian art from 2010 to 2025. The author identifies a distinct strategy within this trend: the utopian dimension. This means projecting an ideal of social order onto different historical moments. What makes this strategy specific? The research draws on the theoretical concepts of Svetlana Boym (nostalgia), Zygmunt Bauman (retrotopia), and Hermann Lübbe (the "contraction of the present"). The author examines various approaches to the utopian dimension through exhibitions by Alexey Gintovt ("Moscow-Center"), Taisiya Korotkova ("Dark Forest"), Pavel Otdelnov ("Industrial Zone"), and Danini ("Drive D:"). The analysis also focuses on two major projects: Sergey Sonin and Elena Samorodova's "Utopia and Uchronia" and Rinat Voligamsi's "Dvoyegorsk." Using Svetlana Boym's typology of restorative and reflective nostalgia, the author defines the specificity of this strategy. It involves a mediated influence on the future through the way artists work with the past.

Keywords: utopia, nostalgia, home, past, contemporary art

For citation: Tarasova E.D. "Nostalgia in the projects of Russian artists: a utopian dimension." *Articult.* 2026, no. 1(61), pp. 76-91. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-76-91

Идеал в прошлом

В 2010–2025 гг. в проектах российских художников стала особенно заметна тенденция обращения к прошлому. Оно показывается с такой точки зрения, которая нам представляется как ностальгирующая. Иначе говоря, оно выражает некое утраченное совершенство, по которому сожалеют художники. Это прошлое проявлено не только в темах работ, но и в том общем высказывании, которое формируют выставки.

Подобные признаки можно проследить в целом ряде проектов современных российских художников. Среди них – выставка «Москва-центр» Алексея Гинтовта (галерея «Веллум», 2024), где демонстрируются картины идеализированной столицы, застроенной реализованными проектами «бумажной» архитектуры; проект «Темный лес» Таисии Коротковой (ГТГ на Крымском Валу, 2021), в котором показываются руины советской мечты, захваченные силами природы; «Диск (D:)» Данини (галерея «Fragment», 2019), где по экранным образам 90-х угадывается время перемен и возможностей; проект «Промзона» Павла Отдельнова (ММСИ, 2018), где родной город автора показан заложником советского идеала. А также во множестве других проектов, использующих знакомые образы прошлого. Что же объединяет эти высказывания?

© Тарасова Е.Д., 2026

Дата поступления: 23.11.2025. Дата одобрения после рецензирования: 24.03.2026. Дата публикации: 31.03.2026.

Е.Д. Тарасова *Ностальгия в проектах российских художников:
утопическое измерение*

Художественные проекты собирают работы таким образом и создают такую оптику, которая призвана создать представление о прошлом как о некоей утраченной мечте, прекрасной жизни. Рассматривая эти выставки, автор находит в них отражение размышления многих людей, переживающих распад Советского союза как утрату возможности попасть в некое недостижимое место, которого нет в реальности и которое можно назвать утопией, проектом идеального общественного устройства.

Подача прошлого в положительном свете в целом свойственна феномену ностальгии, понимаемой как «тоска по дому», тоска по утраченному времени или месту. Эту трактовку развивают, например, исследователи Светлана Бойм в «Будущем ностальгии» и Зигмунт Бауман в «Ретротопии», где описывают ностальгию как глобальную «эпидемию» современности [Бойм 2013], развивающуюся на фоне стремительного обновления всех социальных сфер. Однако в заявленной тенденции находит место не просто сожаление об утраченном, но также и обращение к разным эпизодам прошлого, от времен императорской России до «лихих» девяностых, через призму некоего идеального общественного устройства.

На примере конкретных художественных проектов автор предполагает показать, как внутри обозначенной ностальгической тенденции в российском современном искусстве может быть выделена отдельная стратегия – утопическое измерение. В отличие от уже описанных арт-критиками подходов работы с прошлым, таких как эстетизация фольклора и традиционной культуры, создание альтернативной мифологии о прошлом, практики работы с архивами в художественных проектах [Хаустова 2022], эта стратегия больше сосредоточена на сопоставлении образа прошлого с утопическим идеалом – утраченным или еще не обретенным.

В рамках нее можно различить два подхода, которые в дальнейшем будут рассмотрены в связи с введенными Светланой Бойм понятиями реставрирующей и рефлексивной ностальгии. Обращение к утопии в прошлом может быть реализовано с разными акцентами – с вниманием к воссозданию утраты или же с осознанием факта невозможности возвращения [Бойм 2013]. Эти подходы, нередко использующие родственные выразительные средства, но и также часто противоположные по смыслу, на наш взгляд, могут быть наиболее контрастно показаны на примере двух проектов. В выставке «Утопия и ухрония» Сергея Сонины и Елены Самородовой (ММСИ, 2024), где фальшивые свидетельства складываются в образ идеального государства времени правления Павла I. А также в выставке «Двоегорск» Рината Волигамси (ММСИ, 2018), где псевдодокументальный сюжет обращен уже к военизированной сталинской эпохе. Оба проекта используют узнаваемые образы прошлого, но строят через них совершенно разные авторские сообщения. Возникает вопрос, с чем связана популярность подобного обращения к прошлому в утопическом измерении в последние пятнадцать лет?

Автор выдвигает гипотезу: несмотря на то, что художники в рамках данного направления обращаются к прошлому, подлинным предметом их переживания выступает будущее. Множественность образов этого будущего проистекает из того, как именно утопия проецируется на конкретные исторические эпизоды. Для анализа стратегий российских художников необходимо рассмотреть специфику понятия утопии, проанализировать, с чем она связана в художественном плане и как она проявляется в той или иной степени в работах современных авторов.

Утопия

Концепция утопии как «места, которого нет» [Мор 1903] впервые появляется, как известно, в одноименном тексте английского гуманиста Томаса Мора. В «Утопии» из острой социальной критики, современной автору Англии XVI века, собирается идеал социального устройства, выгодно контрастирующий с настоящим. Он размещается Мором в другом времени и пространстве, а в названии отрицает собственное существование. Так, утопия изначально предстает не как программа действий, а скорее как мысленный эксперимент – пространство для размышлений о том, чего нет, и, возможно, не может быть – об идеальном устройстве общества.

Механизм идеализации, как акцентирование позитивных сторон предмета и намеренное абстрагирование от его реальных недостатков, выступает обязательным компонентом конструирования утопии. Идеал здесь подается в качестве образца для подражания, к которому нужно стремиться и у

E.D. Tarasova *Nostalgia in the projects of Russian artists:
a utopian dimension*

которого можно перенять часть свойств. И потому двойственность утопии заключается в том, что ее идеал существует в постоянном напряжении между абстрактным понятием и своим реформистским потенциалом. Как замечает философ Е.Л. Черткова, утопия всегда рискует превратиться в детальную модель, подлежащую немедленному воплощению в жизнь [Черткова 1996]. Как можно судить исходя из исторического и литературного наследия XX века, стремление к идеалу часто связано с подавлением индивидуальности ради жесткого порядка, в чем заключается опасность утопии как догмы.

Большое значение понятие утопии приобретает в современном российском контексте, где осмысление советского проекта актуализировалось около 1990-х годов. Объектом интереса тогда выступали «мифы основания» страны, воплощающие ретроспективный взгляд, направленный к моменту начала. Здесь можно вспомнить масштабную международную выставку «Великая утопия. Русский авангард 1915-1932» (ГТГ, 1993), анализирующую художественное наследие ранних советских лет как проявление социального утопизма, и, по ироничному замечанию арт-критика Екатерины Дёготь, хронологически совпавшую с «демонстрацией советской идеологии» [Деготь 1993]. В экспозиции СССР рассматривается как утопия, так и не состоявшаяся, но повлекшая за собой массу сложных социальных преобразований.

Звучание этой темы в работах философа и теоретика культуры Бориса Гройса несколько иное. В фундаментальном тексте «Утопия и обмен» (1993), который опирается на более раннее эссе «Gesamtkunstwerk Сталин» (1987), он, напротив, осмысляет опыт советского искусства как утопический [Гройс 1993]. В своей аналитике, посвященной феномену московского концептуализма, Гройс выстраивает концепцию сталинской эпохи как логичной правопреемницы наследия авангарда, воспринявшей его идеи радикального преобразования мира, но реализовавшей их через тотальное упорядочивание. Иными словами, использовала утопию как догму.

Подобную идею высказывает и художник Илья Кабаков, в «Диалогах» с Гройсом связывающий феномен «советской цивилизации» с построением «рая на Земле» [Кабаков, Гройс 2010], как архетипа, защищенного от опровержения фактом социальных потрясений. Мы видели, как работает Кабаков, большую часть жизни проведший в Советском Союзе, и показывающий не пафос создания этого «рая», а скорее «мусор» и «быт» «маленького человека», так и не увидевшего реализации своих утопических надежд. Но как звучит эта тема уже после конца «рая»?

Кабаков так обозначает свою интенцию относительно дальнейшей работы с дискурсом утопии: «Молодые художники описывают сейчас уже не сам рай, а только рассказы о нем» [Кабаков, Гройс 2010]. В этом высказывании, помимо указания на дальнейшую популярность утопического измерения, есть важный компонент – отсылка к ностальгии без опыта, иными словами, к тоске по временам, в которые современные авторы уже не жили, не имели осмысленного опыта пребывания в этом «раю» [Кабаков, Гройс 2010].

Действительно, для современных художников, работающих с этой темой, распад СССР стал определяющим событием, которое они переживали либо в молодости, либо в детстве, что не могло не повлиять на их мировоззрение. На наш взгляд, это ключевая специфика исследуемой тенденции. Она не находится в диалоге с «утопией» в настоящем, как, например, официальное советское искусство, которое было встроено в доминирующий идеологический контекст, или неофициальное искусство, наоборот, оппозирующее ему [Деготь 1998]. Исследуемой тенденции скорее свойственно проектировать возможные варианты утопий, размещенных в прошлом или утраченном будущем, но никак не в настоящем. Может быть, это проявление эскапизма, избегания настоящего?

Проследить этот момент можно на примере выставки Алексея Гинтовта «Москва-центр» (галерея «Веллум», 2024). Автор демонстрирует зрителю пейзажи Москвы, где Кремль и Архангельский собор соседствует с реализованными проектами утопической архитектуры, такими как Дворец советов или здание Наркоотяжпрома братьев Весниных, а также с неузнаваемой новой застройкой в футуристическом и традиционалистском духе. В основе визуального ряда проекта огромные купола, необъятные площади, колоссальные здания несоизмеримые человеческой фигуре. При этом городской пейзаж здесь очищен от людского присутствия – представление о масштабах стирается соседством зданий с

парящими птицами. Это своеобразный «идеальный» город не для людей. Хотя географически эта утопия еще соотносится с Москвой, ее хронологическая локализация размыта: она могла бы быть как в прошлом, так и в будущем. По крайней мере, следов настоящего в проекте не наблюдается – в картинах идеального города, например, не находят место «капромантизм» нулевых и панельная застройка.

Эскапизм, как избегание неприятного и скучного в картинах иных миров, конечно, пересекается с понятием утопии, также предлагающей «бегство» из настоящего, но отождествлять эти понятия было бы ошибкой [Morris, Kross 2004]. В отличие от эскапизма концепция утопии предлагает перспективность в стремлении к идеалу, гипотетическую возможность его претворения в жизнь. Фантазии об ином социальном устройстве являются не только способом отвлечься от некомфортного настоящего, но и демонстрируют образец для реализации в будущем [Черткова 1996]. Так, избегание настоящего в работах Гинтовта скорее свидетельствует о его неудовлетворительности, не соответствии тому утопическому вектору, с которым в прошлом проектировали образ будущего. Жест автора скорее ретрофутуристичен, он как будто стремится вернуться на «правильный» путь и все же обрести несостоявшуюся утопию.

Возникает вопрос, если обращение к иным временам и пространствам связано с бегством из настоящего в стремлении к идеалу, то, возможно, пространством для расположения утопий могли бы стать сценарии будущего? Однако, даже такие заметные проекты как «Завод утопия» (группировка «ЗИП» 2012) и «Сады Лапласа» (Станислав Шурипа, 2020), в конструируемых образах грядущего лишены реалистичности, автору настоящего исследования они видятся откровенно наивными. Это подмечает и арт-критик Сергей Гуськов, заявляя, что художники, критикуя настоящее в мрачных тонах, будущее при этом почти всегда изображают оптимистично. Причем это свойство конструирования желаемого, безоблачного будущего наблюдается в проектах авторов разных политических воззрений. Критик отмечает излишнюю наивность их сценариев, где не находят место разговор о реальных угрозах [Гуськов 2021]. В подобном умолчании читается страх перед будущим, возможно, именно поэтому прошлое рассматривается авторами как место переноса общественных надежд?

Ретротопия

Британский социолог Зигмунт Бауман в работе «Ретротопия» (2017) предлагает концептуальную рамку, объясняющую смещение утопических ожиданий из будущего в прошлое. Он фиксирует фундаментальную трансформацию социального воображения: если классическая утопия, начиная с Томаса Мора, предлагала образ «рая на земле», размещенного в будущем, то в современной ситуации ориентиром становится идеализированное прошлое [Бауман 2019]. Бауман диагностирует кризис традиционной утопической перспективы, вызванный растущей нестабильностью, неэффективностью государства в обеспечении безопасности и размыванием социальных ролей в условиях глобализации. В текущей ситуации именно прошлое может выступать как образец более действенного и устойчивого социального порядка: «Верная утопическому духу ретротопия питается надеждой примирить, наконец, безопасность и свободу: на что не могла уповать ни исходная мечта, ни утопия, ее первое отрицание; а если и уповали, то безуспешно» [Бауман 2019]. Здесь важным моментом становится отличие классической утопии от ретротопии. Если первая предполагает риск в процессе движения к идеалу в будущем, сопряженный с неизвестностью и отказом от привычного, то вторая предлагает иллюзорное безопасное возвращение в прошлое, где идеал уже воплощен. Перспективное свойство утопии как образца для подражания, таким образом, переворачивается, заставляя воспринимать прошлое как «золотой век».

Действительно, подобные признаки читаются даже в коротком сюжетном «дано» некоторых художественных проектов, принадлежащих этой ностальгической тенденции. Например, выставка Данини «Диск (D:)» (Галерея Fragment, 2019) предлагает зрителю возвращение в 90-е годы при помощи «заключенных» образов, передаваемых через экраны компьютера и телевизора [Хаустова 2019]. Начало нового исторического периода, ознаменованного распадом незавершенной утопии, здесь актуализируется знаковыми картинами горящего Белого дома, панорамами Московского Кремля («Window», 2019), новогодней речи президента («Я ухожу.bmp», 2018), игры «Сапер». На «всплывающих окнах» с бытовыми,

E.D. Tarasova *Nostalgia in the projects of Russian artists:
a utopian dimension*

но в контексте темы наводящими вопросами вроде «Сохранить изменения?» Данини выстраивает со зрителем коммуникацию о разных возможностях, которое содержит прошлое. Здесь Ретротопия обретает конкретное визуальное воплощение, прошлое становится не просто объектом ностальгии, а интерфейсом, при помощи которого можно вносить изменения в настоящее и будущее. Вопреки своим тревожным историческим контекстам, художница все же создает ту последовательность образов, которая возвращает зрителю чувство знакомого и понятного.

Стремление к прошлому, как к пространству знакомого опыта, фиксирует Герман Люббе в своем тексте «В ногу со временем. Сокращенное пребывание в настоящем». Он анализирует актуальный характер настоящего, его все учащающийся разрыв с прошлым и будущим вследствие роста инноваций. По замечанию немецкого философа, в динамической цивилизации модерна, на фоне ускоренного обновления всех сфер социальной жизни, пространство неизменяемого опыта стало уменьшаться: «Сокращение настоящего означает, что в темпоральном отношении прошлое все ближе придвигается к настоящему. Хронологический возраст устаревшего уменьшается» [Люббе 2020]. Что компенсируется развитием исторического сознания в его стремлении к возвращению чувства, знакомого в культуре. И эта необходимость увеличивается прямо пропорционально процессу модернизации. Обращение к прошлому, таким образом, становится способом восполнения этой утраты, что объясняет устойчивый интерес к ретроспективным образам в культуре, включая исследуемые художественные практики.

Восприятие прошлого как пространства знакомого опыта, удобного для проекций возможных утопий, рассматривает Таисия Короткова в проекте «Темный лес» (ГТГ на Крымском Валу, 2021). Художница располагает руины советской научно-технологической утопии в чаше, как бы захватывающей, поглощающей чуда прогресса – секретные объекты, созданные во время холодной войны. В этом читается внимание к руине и констатация факта разрушения не только советской утопии, но и возможного будущего, свободного от этой догмы. Искусствовед Ирина Кулик, в сопроводительном тексте к проекту, выделяет эту ностальгическую интонацию как общую для поколения художницы, которая пусть и свойственна постсоветским художникам в целом, но особое звучание приобрела именно сейчас [Кулик 2021].

Действительно, в проектах российских художников 2010–2025 гг. отчетливо прослеживается тенденция к размещению утопии в прошлом и осмыслению ее как догмы, влияющей на настоящее. Эта черта отличает данное поколение от других постсоветских авторов, которые переживали распад СССР в уже зрелом возрасте. Советский проект выступает для них не столько объектом прямого опыта, сколько «рассказом о рае» [Кабакон, Гройс 2010], то есть культурным мифом, доступным для интерпретаций и фантазий. Так прошлое становится безопасным полигоном для апробации утопических сценариев, которые по тем или иным причинам не могут быть реализованы в настоящем и вызывают страх при проекции в будущее. Утопическое измерение внутри ностальгической тенденции выполняет функцию опосредованного воздействия на грядущее – через проработку на историческом материале несбывшихся надежд и утраченных возможностей.

Ностальгия

Для более детального анализа целей, которые художники преследуют, обращаясь к прошлому в утопическом измерении, представляется продуктивным рассмотреть два сюжета ностальгии. Они объединены общими художественными приемами, но различаются по характеру мотивации обращения к прошлому.

Ключевым для понимания этого различия является понятие «дома», которое американский теоретик культуры Светлана Бойм в тексте «Будущее ностальгии» (2001) определяет как метафорическое пространство безопасности и групповой идентичности. Утрата «дома» вследствие смещения порождает «роман с собственной фантазией» [Бойм 2013]: хронологическая дистанция идеализирует прошлое, превращая его в «фантомную родину», где реальное не отличимо от воображаемого. Механизм ностальгии здесь сближается с конструированием утопии, с той разницей, что идеал помещается не в будущее, а в прошлое.

Примером такой проблематизации можно назвать проект Павла Отдельнова «Промзона» (ММСИ, 2018) о буквально утраченном «доме» – родном городе автора Дзержинске. Через систему «ненадежных свидетельств» [Отдельнов 2019] – набор заводских документов, фотографий из семейного архива, интервью местных жителей, зафиксированных в тексте воспоминания отца, художник выстраивает тревожный образ города-завода химического оружия как изнанки советского утопического проекта. Реальное и воображаемое в его образе находятся в постоянном противоборстве и зависят от позиции держателя архива или автора воспоминаний. Даже творческий метод художника заключается в корректировке оставшихся свидетельств и в создании альтернативных, что отражает подверженность прошлого конструированию совершенно разных нарративов на основе одних и тех же документов.

Характер устанавливаемой связи между реальными свидетельствами прошлого – вот что различает два основных сюжета ностальгии в концепции Светланы Бойм – реставрирующий и рефлексивный. Автор дифференцирует эти сюжеты по задаче обращения к прошлому.

Реставрирующая ностальгия ориентирована на *nostos* – само возвращение и восстановление утраченного «дома». Она стремится стереть «налет времени» [Бойм 2013], представить прошлое как нарратив, где его идеализированное состояние подается как естественное, природное, часто используя для этого символы былой сплоченности в попытке создания исторического континуэнта [Ассман 2004]. Опасность этого подхода заключается в подмене реальности фантазией о прошлом. Поэтому в отношении его идеализированного образа реставрирующая стратегия часто развивает сюжеты возвращения к истокам и теории заговора.

Рефлексирующая ностальгия, напротив, сосредоточена на *algia* – переживании боли утраты и самом разрыве времен. Она не пытается восстановить «дом», а скорее «влюбляется в разрыв» [Бойм 2013] с ним, делая руину основной формой репрезентации прошлого. Такая стратегия работы с прошлым отличается осознанием своей историчности и больше концентрируется на самом налете времени, чем на акте его стирания. Руина здесь становится основной формой контейнирования прошлого, и ее не предлагается восстанавливать. Скорее, встреча с руиной провоцирует размышления о разных возможностях, которое скрывает прошлое, и различных альтернативных вариантах развития событий. Рефлексирующий сюжет ностальгии констатирует невозможность возвращения домой, смягчая иронией это трудное осознание.

Схожую интенцию высказывает и антрополог Алейда Ассман, говоря о потребности, с одной стороны, фактически «реконструировать» историю, а с другой, художественно ее проработать, «реконструировать» [Ассман 2014, с. 272]. Представление о подходах в работе с коллективной памятью и с ее обновлением в будущем так или иначе в профессиональном сообществе связывается с подобной бинарностью. Так и в данном контексте эти комплексы приемов разнятся исходя из ключевой задачи проекта.

Так, сама работа с прошлым находится в напряжении между его реалистичным, узнаваемым образом и утопической, фантазийной репрезентацией. «Дом» в ностальгическом дискурсе предстает как ретроспективная утопия – идеализированный образ, перспективность которого направлена не вперед, а назад. Осознание его утраты в настоящем побуждает художников искать в прошлом пространство подлинности и самоидентифицируемости. Предложенная теоретическая рамка позволяет дифференцировать сообщения современных российских авторов: от стремления восстановить утраченный идеал до рефлексии над самой невозможностью такого восстановления.

«Утопия и ухрония» Сергея Сонины и Елены Самородовой: реставрация несостоявшегося

На основе предложенной теоретической рамки представляется возможным предметный анализ двух контрастных примеров персональных проектов, принадлежащих заявленному тренду. В них сохраняется напряжение между утопическим измерением в репрезентации прошлого и представлением его узнаваемого, реалистичного образа. Какова же цель обращения к прошлому в утопическом измерении в каждом случае? Через какие выразительные средства оно реализуется?

Выставка «Утопия и ухрония» (ММСИ, 2024) представляет собой масштабную музейную ретроспективу проектов Сергея Сонины и Елены Самородовой разных лет, которые собираются в объемное

E.D. Tarasova *Nostalgia in the projects of Russian artists:
a utopian dimension*

и подробное высказывание. На двух этажах особняка на Гоголевском бульваре художники собирают в деталях все элементы своей альтернативной реальности, показываемые ранее в других вариантах сборки (например, на одноименной выставке в галерее «А-с-т-р-а» в 2022 г.).

Пространство экспозиции организовано как провинциальный музей-заповедник. Зрителю предлагается объемная коллекция предметов в основном декоративно-прикладного искусства, свидетельствующих о существовании некой империи. Судя по оставшимся предметам, в оформлении которых читаются мотивы древнеиндийской, русской и французской культуры, неназванное государство интегрировало их контексты. Предлагаемые зрителю объекты призваны подтвердить реальность этой гипотетической истории. Перед ним предстают детали оформления архитектурных фасадов с изображениями фрагментов тел не то античных, не то индийских божеств, состаренные керамические медальоны (рис. 1) с изображениями императоров и аллегорическими символами их власти, военные знамена и штандарты с изображением Наполеона Бонапарта и Павла I верхом на верблюде и слоне (Штандарт-одеяло «Павел I», «Наполеон Бонапарт» 2022), офорты с изображением ритуалов масонского ордена (рис. 2), проводимые в костюмах обитателей средней полосы («Сапорисае» 2024) и т.п. Но что определяет связь между этими предметами?



Рис. 1.
Сергей Сонин и Елена Самородова. Барельеф «Наполеон», «Павел». Керамика, роспись по сырой эмали. 2024.



Рис. 2.
Сергей Сонин и Елена Самородова.
«Сапорисае». Бумага, офорт. 2024.

Художники строят через них альтернативную версию прошлого. Авторы исходят из гипотетической предпосылки: если бы заговор против императора Павла I был раскрыт и совместный с Наполеоном Бонапартом Индийский поход состоялся, мировая история пошла бы по иному пути. Результатом стал бы синкретический русско-франко-индийский союз, ослабление Британской империи и установление длительного мира.

Этот сюжет авторы проекта превращают в выверенный нарратив, сочетающий в себе некоторые реальные исторические события рубежа XVIII, XIX и XX века, а также целый ряд ложных фактов. Проследить последовательность событий можно, например, в серии керамических печных изразцов, где на блестящей эмали постадийно разворачивается придуманный авторами нарратив (рис. 3): от внезапного перемещения советского космонавта в 1800 год, где солдаты Павла I провозглашают его предвестником грядущего («Гатчинские гренадеры выносят Посланника», 2024), до благополучного исхода Индийского похода («Мамлюк Наполеона получает депешу-партитуру», 2024). В изразцовой росписи художники используют привычные мотивы изображения зверей, людей и божеств, типичные для индийской, русской и французской культур. Так, Соломенный Шива, в хорошо знакомой иконографии, танцует посреди средней полосы («Соломенный Шива», 2023), а по отличительным чертам образа Павла I, известным по гравюрам XIX века, зритель узнает объект превращения в радужное тело («Радужное тело», 2024). Так, проведенная авторами историческая подтасовка сводится к размещению в прошлом гипотетической версии идеального государства, лишённого достойных противников.



Рис. 3.
Сергей Сонин и Елена Самородова.
«Гатчинские гренадёры выносят посланника».
Керамика. 2024.

Предметы декоративно-прикладного искусства здесь создают само тело нарратива в его внеисторичности и предсказуемости. Они у Сергея Сони́на и Елены Самородовой становятся инструментами повествования и одновременно являют отдельные его части, которые тем не менее узнаваемы по общему сюжету и легко встраиваемы в него. Например, в уже упомянутой серии керамических изразцов зритель считывает полную картину сюжета, а в отдельных работах, например, в акварельной зарисовке «Государь Павел Петрович навещает слоновник. Павловск, 1800 год» (2019), его уточненный, более подробный фрагмент. Это позволяет воспринимать отдельные эпизоды как части общего замысла, неминуемо ведущие к счастливому завершению и реверсии нарратива.

E.D. Tarasova *Nostalgia in the projects of Russian artists:
a utopian dimension*

Фальшивые свидетельства сопровождаются на выставке реальными документами эпохи. Например, графикой, акварельными пейзажами, политическими карикатурами, предметами дамского туалета, ювелирными изделиями, часть из которых является постоянной коллекцией Московского музея современного искусства, а часть заимствована художниками у коллекционеров. Например, офорты Амбросиуса Габлера «Гренадеры, мушкетеры и егеря русской армии» (1799 г.) из коллекции Сергея и Татьяны Подстаницких здесь соседствуют с деревянной табакеркой (1810-х гг.) из коллекции Александра Вихрова. Каковы же отношения этих слоев, фантазийного и реального в ткани проекта?

С одной стороны, реальные свидетельства, искусно вплетенные в сюжет, призваны придать достоверности созданному нарративу. Так, экспозиция становится своеобразной игрой-головоломкой, в которой требуется распознать подделку и оригинал, и авторы сами с энтузиазмом участвуют в этой игре. Механизм создания эффекта достоверности-ложности у авторов кроется в подаче материала. Намеренно наивная и условная форма рисунка (рис. 4) («La Aurem Apollo», 2024), приплюснутые, почти лубочные фигуры людей и животных (шпалера «Усадьба Знаменское-Раёк», 2022), уплощенные барельефы (барельефы «Наполеон» и «Павел I», 2024) здесь не являются свидетельством академического непрофессионализма авторов. Напротив, этот ход призван показать границу между фантазийным и реальным, пусть они и соотношены в тонком диалоге. С другой стороны, реальное, фактическое свидетельство прошлого здесь, как и в проекте Алексея Гинтовта, лишь частично и фрагментарно вписывается в предлагаемое утопическое измерение.



Рис. 4.
Сергей Сонин и Елена Самородова.
«La Aurem Apollo». Бумага, офорт. 2024.

Создается впечатление, что совершенный вариант социального устройства в результате проведенной авторами исторической подтасовки, достигнут и больше не нуждается в исторических изменениях. Этот не случившийся идеал авторы подвергают своеобразной консервации, фиксируя детали утопического измерения в каждой работе на выставке.

Обращение к прошлому, ностальгический «дом» Сергея Сонины и Елены Самородовой рассматривается в контексте временно утраченного общественного равновесия, которое можно вернуть и отредактировать, что выдает реставрационный, по типологии Бойм, дух проекта. Его выдает и заметная нарративная природа, при всех тонкостях игры в ложное-настоящее, она звучит довольно серьезно, не иронично. Тоска «дому» здесь обращена к временам, в которые авторы не жили, но которые видятся им развилкой, отделяющей российскую историю от мнимой утопии. Казалось, изменить бы один исторический факт и искомый идеал достигим. Утраченный «дом» считают художники, скрывается за поворотом этой исторической развилки, и он достижим в отсутствие течения времени [Сонин, Самородова 2023].

Такое представление о цикличности, закольцованности выдает идеализацию выбранного эпизода прошлого. Вернуться в него, значит, переместиться в то совершенное состояние времени и пространства, где метафорический «дом» освобожден из кольца осады, враги уничтожены и царит сложносочиненный и многосоставный мир. Какое же сообщение доносят авторы проекта?

Ключ к восприятию предлагаемого нарратива заложен в самом названии. Наряду с утопией, ухрония также предлагает некую утрированную социальную ситуацию, где фактор времени, его исторического изменения сведен к минимуму. Она предполагает разрыв самой истории, остановку в некоем совершенном состоянии. Действительно, проект отличает отсутствие претензий на историчность повествования, даже напротив, стремление защитить предложенный сюжет от факта исторических изменений. Проект буквально игнорирует настоящее, его фабула как будто затеряна между прошлым и будущим [Карцева 2020]. В «Утопии и ухронии» перспективное свойство утопии отсутствует: идеальное общество помещено в прошлое (пусть и альтернативное) и представлено как завершенное, не нуждающееся в дальнейшем развитии. В этом смысле, выбранный эпитаф перекликается с концепцией Германа Люббе, здесь читается попытка даже не замедлить [Люббе 2020], а остановить ход времени, создавая пространство неизменяемости. Не историчность здесь источник искомой безопасности от диффузий настоящего и непредсказуемого будущего.

«Двоегорск» Рината Волигамси: минус-утопия

Ретроспективный проект Рината Волигамси «Двоегорск» (2018), показанный в Московском музее современного искусства на Петровке, также обращен к прошлому, но транслирует совсем иное сообщение. В экспозицию вошло более сотни работ, в том числе произведения из знаковых серий «Снег», «Большая медведица» и «Деревня», ранее экспонировавшихся в качестве самостоятельных проектов. Тематически «Двоегорск» также обращен к некоему топосу, к месту, ко все той же стране «Нигдее» [Мор 1903], но в узнаваемых границах советской эпохи – 1950-х.

Выставка являет собой фантазмагорию, показывая портрет закрытого советского военного «города N» [Гоголь 2014] сталинской эпохи, пронизанного милитаристским духом и готовностью к борьбе с врагами внешними и внутренними. В качестве документации художник предлагает разрозненные, не связанные общим сюжетом фрагменты жизни города, как бы случайно зафиксированные наблюдателем, который не видит в них ничего необычного.

Основной образный ряд проекта – реалистичная живопись в технике гризайли с портретами жителей и причудливыми пейзажами Двоегорска. Огромные монохромные полотна эмитируют любительские фотографии 50-х годов, с характерными композициями коллективных снимков и природных мотивов, на которых, как бы случайно, запечатлены необычные вещи. Так, на импровизированные монохромные фотографии, выполненные в технике холст-масло, попадает: конвоиры вагона с вышедшими из подконтроля деталями одежды («Лампасы» 2015); огромные грибы, которые превращаются в нимбы («Черные нимбы 3» 2017); созвездие большой медведицы, собираемое из звезд и огня зажжённой солдаткой сигареты («В карауле», 2009); причудливо изогнувшаяся линия горизонта («Пейзаж» 2017). Эти странности, поданные абсолютно бесстрастно, лишены какого-либо авторского комментария. Даже названия работ просто констатируют изображенный на них объект или называют условный «пасторальный» сюжет, например: «На прогулке» (2013), «Птицы» (2016).

Примечательна специфика восприятия зрителя, заложенная художником: на расстоянии сюжеты картин кажутся вполне обыденными, узнаваемыми, но при ближайшем рассмотрении раскрываются характерные детали – зачастую это замена одних элементов другими, деформация форм, повороты изображений и т.д. Например, пожилая женщина (рис. 5), запечатленная в работе «В парке» (2015), на первый взгляд не делает ничего необычного, она кормит голубей в парке. Но как только зритель отвлекается от привычного паттерна восприятия, подкрепленного массой аналогичных семейных фотографий, он замечает, что женщину окружают вовсе не птицы, а динозавры. Массу подобных смысловых сдвигов содержат в себе и другие работы, «документирующие» обыденность Двоегорска – «Десант» (2012), пейзаж с перевернутыми парашютистами, «Лежащая Луна» (2013), показывающая пейзаж с искаженным



Рис. 5.
Ринат Волигамси.
«В парке». 2015.

небесным светилом, «Молоко и нефть» (2013) - групповой портрет людей в форме, чьи пиджаки подсоединены к колбе с белой жидкостью, а брюки – с черной и т.п. Это вызывает у зрителя одновременно ироничное и тревожное впечатление.

Прием смещения, лукавого иносказания, подмены смыслов маркирует выраженный иронический подтекст проекта «Двоегорск». В своем творчестве автор проводит своеобразную аннигиляцию знакомых и страшных образов советского времени, достигая их несуразной монструозности путем сдвига, иногда буквального. Так, например, в многолетней серии работ показываются вариации формообразования нимбов, то отделяющихся от военных фуражек («Несколько дисковых нимбов», 2013), то мимикрирующих под НЛО («Черные нимбы», 2015). Различные искажения и подмены визуальных образов складываются в авторский комплекс выразительных приемов, который формирует своего рода документацию параллельной, искаженной реальности.

Примечательно, что как имя автора, где Волигамси представляет собой зеркальное отображение реальной фамилии, так и наименование проекта «Двоегорск», недвусмысленно намекающее на сериал Дэвида Линча «Твин Пикс», демонстрируют определенную симметрию, двойственность, сопоставление источника и его имитации [Lavery 1995].

Преднамеренное копирование, заложенное автором в основу данного проекта, можно считать и с позиции двойничества, при котором произведение искусства стремится изобразить первоисточник посредством сопоставления с его отражением, зачастую выступающим в роли антагониста. Город-побратим Твин Пикса, затерянного в глубинке большой страны и содержащего в себе сложный и противоречивый образ американской версии утраченного «дома», таким образом, служит кривым зеркалом советской действительности 50-х годов, деформируя и выворачивая ее милитаристский дух, понижающий все сферы социальной жизни. Но отражением чего, в свою очередь, является мутировавшее прошлое в проекте Волигамси?

Двоегорск – это тень несбыточного коммунистического идеала. Автор, работая с понятием утопии, также размещает ее в прошлом. Метафорический «дом» в версии Волигамси узнаваем, но помещен в зазеркалье (рис. 6), подобно сюжету работы «Строительство минус-мавзолея» (2011), он также показан в минус-измерении. Проект иносказательно предупреждает, что можно не заметить, как окажешься в Двоегорске снова. Руина этого периода советской истории показана с иронией, но призвана скорее отпугивать, чем приглашать. В этом смысловом приеме создания, по сути, минус-утопии чувствуется



Рис. 6.
Ринат Волигамси. «Строительство минус-мавзолея». 2011.

диалог с также несовершенным настоящим, но не в форме указания ориентира, а скорее предупреждения от повторения ошибок. Обобщение репрезентации прошлого в проекте служит задаче создания его цельного образа, кристаллизующегося через знакомые клише, которые, в свою очередь, вместе складываются в негативный пример, почти в антиутопию.

Подобная игра с узнаваемостью атрибутов эпохи, которую предпринимает Волигамси, может быть реализована только на материале прошлого, уже известного и закрепленного в коллективной памяти через свидетельства времени. Работая с ними, например, со знаковыми атрибутами эпохи и отжившими символами, художник закрывает путь к «возвращению домой». Конкретный исторический эпизод узнается по культурным клише – баракам, фуражкам, пятиконечным звездам, погонам и т.п. – но альтернативное прошлое, которое собирается из этих деталей, в «Двоегорске» показано непредсказуемым, одновременно пугающим и ироничным. Искажающее действие автора на территории прошлого разрушает его предопределенность и мнимую безопасность. Метафорический «дом» таким образом, остается узнаваемым, но открывает на себя новую, пугающую оптику.

Эта линия прослеживается и в другой значительной части экспозиции. Она представлена металлическими объектами, созданными из необработанного, покрытого ржавчиной листового металла. Это переосмысление знаковых объектов и укоренившихся клише советской эпохи 50-х годов – мавзолея, пятиконечных звезд, жилых зданий, по которым узнается исторический эпизод. Характерным примером служит серия «Деревня», где уменьшенные модели советских бараков предстают с измененными, гротескными пропорциями – с огромными, иногда вдавленными внутрь, как в объекте «Дом 6» (2016), крышами, крошечными окнами, несоразмерными трубами. Некоторые объекты серии повернуты на бок («Дом 7» 2016) или полностью вывернуты (рис. 7) наизнанку («Минус-дом» 2017). Автор использует здесь гротескные приемы как в формировании объектов, так и в передаче смысла, заостряя и преувеличивая части объектов, он сталкивает реальное и фантастическое. Обращение к советскому прошлому затрагивает узнаваемые образы, но превращает их в своеобразных мутантов.



Рис. 7.
Ринат Волигамси. «Минус-дом». 2017.

В контексте идеализации утраченного метафорического «дома», эта серия работ кажется очень показательной, она буквально предлагает коллекцию различных деформаций образа дома. Что же хочет донести Волигамси, показывая его искаженные, даже монструозные версии? Что метафорический «дом» узнаваем, но может легко быть подвержен искажению механизмами коллективной памяти. Что идеализированный «дом» может стать инструментом спекуляции, заставляя вытеснить из исторической памяти травматичные моменты прошлого. Таким образом, метафорический «дом» Волигамси, хоть и сопровождает утопию, но на самом деле является ее явным оппонентом.

Располагая утраченный «дом» в минус-измерении, Волигамси подвергает искажению и концепцию утопии. Демонстрация «силы» прошлого, его утопический потенциал, дается здесь в перверсной форме. Автор шаржирует стремление некоторых современников вернуться к великим сталинским временам исторических свершений, громких побед и массовых преобразований, невзирая на их страшную цену. Через раздвоение картины альтернативного прошлого художник обнажает сконструированность и неоднозначность исторического нарратива, который, в свою очередь, оказывает сильное влияние на грядущее. В этом смысле, ретроутопия [Бауман 2019], как возвращение к комфорту и предсказуемости, к пространству неизменяемого опыта и безопасности, здесь подвергается критике автора. Он не показывает «хороший пример», скорее, демонстрирует «плохой».

Провокация на размышления о разных возможностях, которое содержит прошлое, внимание к его руине, концентрация на самом факте разрыва, а не на лелеянии утраченного образа «дома» - этот набор признаков и комплекс стоящих за ними сообщений выдает рефлексивную оптику автора [Бойм 2013]. Проект не имеет явной нарративной природы, скорее, он актуализирует знакомые образы и предлагает их аннигиляцию через искажения. Это, скорее, критика существующего нарратива, а не предложение альтернативного.

Таким образом, Ринат Волигамси предлагает аннигиляцию актуального ретроутопического нарратива, направленного на возвращение к «сильной руке», к «счастью жить при Сталине» [Деготь, 1998, с 23]. Автор «закрывает» путь к прошлому через приемы сдвига и подмены смысла, через придание ироничной монструозности чьему-то метафорическому утраченному «дому».

Утопическое измерение

В рамках ностальгической тенденции в российском искусстве 2010–2025 годов утопическое измерение формирует самостоятельную стратегию, отличную от иных форм работы с прошлым. Ее хронологические границы определяются заметной концентрацией проектов, проблематизирующих понятие утопии в ретроспективной оптике. Популярность данной стратегии в означенный период объясняется феноменом «ностальгии без опыта»: ее реализуют художники, чье детство или молодость пришлось на распад СССР, и потому они работают с «рассказами о рае», а не с самим «раем» как непосредственной реальностью [Кабаков, Гройс 2010].

Эта тенденция вписывается в более широкий социальный контекст, описанный Зигмунтом Бауманом: в условиях глобализации и нарастающей нестабильности прошлое становится убежищем от диффузии настоящего и тревожащей неопределенности будущего [Бауман 2019]. Однако обращение к прошлому в утопическом измерении выполняет не только компенсаторную функцию. Как отмечает Алейда Ассман, пересмотр и переакцентировка исторического нарратива позволяют опосредованно влиять на образ будущего [Ассман 2014]. Именно эту задачу решают художники, проецируя утопию на различные эпизоды прошлого.

В зависимости от целеполагания можно выделить две стратегии внутри утопического измерения, соответствующие типам ностальгии, описанным Светланой Бойм.

Реставрирующая стратегия ориентирована на создание завершенных пространств, где утопия состоялась благодаря правильному выбору пути на исторической «развилке» [Карцева 2020]. Прошлое здесь выступает образцом: исправленная ошибка, приведшая к неудовлетворительному настоящему, демонстрирует возможность благополучного исхода, который следует воспроизвести в будущем. Данный смысловой ход прослеживается в проекте Сергея Сони́на и Елены Самородовой «Утопия и ухрония» (2024), где фальшивые свидетельства складываются в образ идеального государства времени правления Павла I; в выставке Алексея Гинтовта «Москва-центр» (2024), визуализирующей нереализованные проекты утопической архитектуры; а также в проекте Павла Отдельнова «Промзона» (2018), где художник целенаправленно корректирует свидетельства прошлого, конструируя альтернативные нарративы.

Рефлексирующая стратегия, напротив, использует утопическую оптику как предупреждение. Утопия здесь предстает опасной догмой, чья реализация ведет к травматичным последствиям, оставляющим после себя лишь руины. Художники, реализующие этот сюжет, сосредоточены на критическом осмыслении идеологических конструкций: они открывают в прошлом возможности для переакцентировки, но закрывают путь к возвращению «домой», воздействуя на будущее через предостережение от повторения ошибок. Наиболее показательны здесь проекты, эксплуатирующие узнаваемые, но искаженные образы прошлого, часто представленные в форме руин – метафорических или прямых. К их числу относятся «Двоегорск» Рината Волигамси (2018), где сталинская эпоха предстает как «минус-утопия»; «Темный лес» Таисии Коротковой (2021), фиксирующий невозможность руин советской утопии; «Диск (D:)» Данини (2019), где прошлое становится интерфейсом, открытым для изменений, но не для реставрации. Проект Отдельнова, сочетая реставрирующие методы с рефлексирующей интенцией, демонстрирует подвижность границ между стратегиями.

Важно подчеркнуть, что утопическое измерение проецируется на различные эпизоды прошлого – от имперского и сталинского наследия до «лихих» девяностых, как в проекте Данини. Это свидетельствует о том, что обращение к утопии не сводится к поиску «сильной руки» или определенной политической модели, но выражает более фундаментальную потребность в обретении сообществом узнаваемости и самобытности, утраченных в тех или иных поворотных точках российской истории.

Таким образом, выдвинутая гипотеза о том, что обращение к прошлому в утопическом измерении служит опосредованным способом воздействия на будущее, находит подтверждение. Утопия в прошлом становится либо образцом для подражания, либо предостережением, но в обоих случаях позволяет художникам вести диалог о грядущем, избегая прямого столкновения с его неопределенностью. Сама же устойчивость этой тенденции на протяжении полутора десятилетий указывает на

E.D. Tarasova *Nostalgia in the projects of Russian artists:
a utopian dimension*

сохраняющийся общественный запрос на преодоление кризиса самоопределения, образовавшегося вследствие распада СССР, и на необходимость выстраивания преемственности с теми или иными историческими контекстами в настоящем.

ИСТОЧНИКИ

- Гоголь 2014 – *Гоголь Н.В.* Ревизор: комедии / коммент. *А.Д. Степанова*. – Санкт-Петербург: Азбука: Азбука-Аттикус, 2014.
- Гуськов 2021 – *Гуськов С.* Тема будущего не раскрыта // SPECTATE. 2021 [Электронный ресурс]. URL: <https://spectate.ru/unrevealed-future/> (дата обращения 23 марта 2026).
- Деготь 1993 – *Деготь Е.* «Великая Утопия» осуществлена в Москве, но в Нью Йорке она была более великой // КОММЕРСАНТ. 1993 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/46525> (дата обращения 23 февраля 2026).
- Карцева 2020 – *Карцева Е.* Елена Самородова, Сергей Сонин: над Русской Пустотой, через Русский Дзен // ARTandYOU. 2020. 2 июня [Электронный ресурс]. URL: <https://artandyou.ru/interview/artists/elena-samorodova-sergej-sonin/?ysclid=mhrrwbs0ba985698640> (дата обращения 09 ноября 2025).
- Кулик 2021 – *Кулик И.* Парк руин. – Москва: Третьяковская галерея, 2021.
- Отдельнов 2019 – *Отдельнов П.* Промзона // Сайт художника Павла Отдельнова. 2019 [Электронный ресурс]. URL: <https://otdelnov.com/ru/page-promzona> (дата обращения 09 ноября 2025).
- Сонин, Самородова 2023 – *Сонин С, Самородова Е.* Хочется бежать от нивелировки и упрощенного однообразия предложений современного мира // ART УЗЕЛ. 2023. 22 мая [Электронный ресурс]. URL: <https://artuzel.com/content/hochetsya-bezhat-ot-nivelirovki-i-uproshchennogo-odnoobraziya-predlozheniy-sovremennogo-mira> (дата обращения 09 ноября 2025).
- Хаустова 2019 – *Хаустова А.* Данини. Цифровой лубок на службе у ностальгии. // SPECTATE. 2019 [Электронный ресурс]. URL: <https://spectate.ru/digitalsplint/> (дата обращения 09 ноября 2025).
- Хаустова 2022 – *Хаустова А.* Обратная сторона ретропии // SPECTATE. 2022 [Электронный ресурс]. URL: <https://spectate.ru/retrotopia/> (дата обращения 23 февраля 2026).

ЛИТЕРАТУРА

- Ассман 2004 – *Ассман Я.* Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем. *М.М. Сокольской*. – Москва: Языки славянской культуры, 2004.
- Ассман 2014 – *Ассман А.* Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика / Пер. с нем. *Б. Хлебников*. – Москва: Новое литературное обозрение, 2014.
- Бауман 2019 – *Бауман З.* Ретропия / пер. с англ. *В.Л. Силаевой*; науч. обраб. пер. *О.А. Оберемко*. – Москва: ВЦИОМ, 2019.
- Бойм 2013 – *Бойм С.* Будущее ностальгии // Неприкосновенный запас. 2013. № 3. С. 118-139.
- Гройс 1993 – *Гройс Б.* Утопия и Обмен (Стиль Сталин. О Новом. Статьи). – Москва: Знак, 1993.
- Деготь 1998 – *Деготь Е.* Террористический натурализм. – Москва: Ad Marginem, 1998.
- Кабаков, Гройс 2010 – *Кабаков И., Гройс Б.* Диалоги. – Вологда: Библиотека Московского концептуализма Германа Титова, 2010.
- Люббе 2020 – *Люббе Г.* В ногу со временем. Сокращенное пребывание в настоящем / пер. с нем. *А. Григорьева, В. Куренного*; под науч. ред. *В. Куренного*. – Москва: Издательский дом ВШЭ, 2020.
- Мор 1903 – *Мор Т.* Утопия (De optimo rei publicae [sic!] statu, deque nova Insula Utopia libri duo illustris viri Thomae Mori, regni Britanniarum cancellarii) / Перевод с латинского *А.Г. Генкель* при участии *Н.А. Макшеевой*. – Санкт-Петербург, [б.и.], 1903.
- Черткова 1996 – *Черткова Е.Л.* Специфика утопического сознания и проблема идеала // Идеал, утопия и критическая рефлексия / Отв. ред. *В.А. Лекторский*. – Москва: РОССПЭН, 1996. С. 156-187
- Lavery 1995 – *Lavery D.* Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks. – Detroit: Wayne State University Press, 1995.
- Morris, Kross 2004 – *Morris J. M., Kross A. L.* The A to Z of Utopianism. – Lanham: Scarecrow Press, 2004.

SOURCES

- Degot, E. (1993), “The Great Utopia” was realized in Moscow, but in New York it was greater, *KOMMERSANT* [Online], available at: <https://www.kommersant.ru/doc/46525> (Accessed 23 March 2026).
- Gogol, N.V. (2014), *Revizor: komedii* [The Government Inspector. Comedies], komment. A.D. Stepanova, Azbuka, Azbuka-Attikus, Saint Petersburg, Russia.
- Gus`kov, S. (2021), “The topic of the future is not disclosed”, *SPECTATE*, [Online], available at: <https://spectate.ru/unrevealed-future/> (Accessed 9 November 2025).
- Karceva, E. (2020), “Elena Samorodova, Sergey Sonin: Above the Russian Emptiness, through Russian Zen”, *ARTandYOU*, 2 June [Online], available at: <https://artandyou.ru/interview/artists/elena-samorodova-sergej-sonin/?ysclid=mhrrwbs0ba985698640> (Accessed 9 November 2025).
- Kulik, I. (2021), *Park ruin* [Park of Ruins], Tretyakov Gallery, Moscow, Russia.
- Otdel'nov, P. (2019), “Promzone”, *Pavel Otdel'nov artist site* [Online], available at: <https://otdelnov.com/ru/page-promzona> (Accessed 9 November 2025).
- Sonin, S. and Samorodova, E. (2023), “I want to escape the leveling and simplified monotony of the proposals of the modern world”, *ART UZEL*, 22 May [Online], available at: <https://artuzel.com/content/hochetsya-bezhat-ot-nivelirovki-i-uproshchennogo-odnoobraziya-predlozheniy-sovremennogo-mira> (Accessed 9 November 2025).
- Haustova, A. (2019), “Danini. Digital popular prints in the service of nostalgia”, *SPECTATE* [Online], available at: <https://spectate.ru/digitalsplint/> (Accessed 9 November 2025).
- Haustova, A. (2022), “The other side of retrotopia”, *SPECTATE* [Online], available at: <https://spectate.ru/retrotopia/> (Accessed 9 November 2025).

REFERENCES

- Assman, J. (2004), *Kul'turnaia pamiat': Pis'mo, pamiat' o proshlom i politicheskaia identichnost' v vysokikh kul'turakh drevnosti* [Cultural Memory: Writing, Collective Memory, and Political Identity in the High Cultures of Antiquity], Iazyki slavianskoi kul'tury, Moscow, Russia.
- Assman, A. (2014), *Dlinnaia ten' proshlogo: Memorial'naiia kul'tura i istoricheskaia politika* [Shadows of Trauma: Memory and the Politics of Postwar Identity.], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.

Е.Д. Тарасова *Ностальгия в проектах российских художников:
утопическое измерение*

- Bauman, Z. (2019), *Retrotopia* [Retrotopia], VTsIOM, Moscow, Russia.
- Boym, S. (2013), "The Future of Nostalgia", *Neprikosnovennyi zapas*, no. 3, pp. 118-139.
- Chertkova, E. (1996), "The specificity of utopian consciousness and the problem of the ideal", in Lektorskii, V.A. (ed.), *Ideal, utopiia i kriticheskaia refleksiiia*, ROSSPEN, Moscow, Russia, pp. 156-187.
- Degot', E. (1998), *Terroristicheskii naturalizm* [Terrorist Naturalism], Ad Marginem, Moscow, Russia.
- Groys, B. (1993), *Utopiia i Obmen (Stil' Stalin. O Novom. Stat'i)* [Utopia and Exchange: The Stalin Style. On the New. Articles], Znack, Moscow, Russia.
- Kabakov, I. and Groys, B. (2010), *Dialogi* [Dialogues], Library of Moscow Conceptualism of German Titov, Vologda, Russia.
- Lavery, D. (1995), *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*, Wayne State University Press, Detroit, Michigan, USA.
- Lubbe, H. (2020), *V nogu so vremenem. Sokrashchennoe prebyvanie v nastoiashchem* [In Step with Time: The Abridged Presence in the Present], Izdatel'skii dom HSE, Moscow, Russia.
- Morris, J.M. and Kross, A.L. (2004), *The A to Z of Utopianism*, Scarecrow Press, Lanham, USA.
- Mort, T. (1903), *Utopiia* [Utopia], Saint Petersburg, Russia.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. Сергей Сонин и Елена Самородова. Барельеф «Наполеон», «Павел». Керамика, роспись по сырой эмали. 2024.
Источник: сайт галереи a-s-t-r-a <https://a-s-t-r-a.ru/product/barelief-napoleon> и <https://a-s-t-r-a.ru/product/barelief-pavel>
- Рис. 2. Сергей Сонин и Елена Самородова. «Санопикае». Бумара, офорт. 2024.
Источник: сайт галереи a-s-t-r-a <https://a-s-t-r-a.ru/product/la-aurem-apollo> и <https://a-s-t-r-a.ru/product/canopicae>
- Рис. 3. Сергей Сонин и Елена Самородова. «Гатчинские гренандеры выносят посланника». Керамика. 2024.
Источник: сайт галереи a-s-t-r-a <https://a-s-t-r-a.ru/blogs/artists/sonin-sergey-samorodova-elena>
- Рис. 4. Сергей Сонин и Елена Самородова. «La Aurem Apollo». Бумара, офорт. 2024.
Источник: сайт галереи a-s-t-r-a <https://a-s-t-r-a.ru/product/la-aurem-apollo> и <https://a-s-t-r-a.ru/product/canopicae>
- Рис. 5. Ринат Волигамси. «В парке». 2015.
Источник: персональный сайт Рината Волигамси <https://voligamsi.com/2012-2014>
- Рис. 6. Ринат Волигамси. «Строительство минус-мавзолея». 2011.
Источник: персональный сайт Рината Волигамси <https://voligamsi.com/2008-2011>
- Рис. 7. Ринат Волигамси. «Минус-дом». 2017.
Источник: персональный сайт Рината Волигамси <https://voligamsi.com/objects2016-2017>

Научная статья / Research article
УДК/UDC 791.43.01+791.43.03+791.44
DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-92-105

Сергей Александрович Филиппов
Sergei Alexandrovich Filippov
кандидат искусствоведения, научный сотрудник,
Ph.D. in Art Studies, researcher,
МГУ имени М.В. Ломоносова (Москва, Россия)
Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russia)
s_a_filippov@mail.ru

КОГДА И КАК ЦВЕТ В КИНО СТАЛ СОВРЕМЕННЫМ? WHEN AND HOW FILM COLOR BECAME MODERN?

Хотя основной причиной перехода мировой кинематографии на цвет в середине 1960-х стало распространение цветного телевидения, крайне важным сопутствующим фактором был существенный рост качества цветопередачи в негативно-позитивной системе плёночного кино. В данной работе исследуется история этого роста, и в результате обнаруживается, что ключевым эпизодом стал выпуск в 1962 году компанией Eastman Kodak пары из негативной плёнки 5251 и позитивной 5385, которые при совместном использовании создавали практически современное качество цвета на экране (разумеется, уступая в других характеристиках). Однако это далеко не всегда формировало современную цветопередачу в фильмах 1960-х – по-видимому, из-за использования устаревших позитивных и особенно дубль-негативных киноплёнок.

Ключевые слова: история кино, кино 1950-х и 1960-х, цветное кино, история цвета в кино, цветопередача, цветная киноплёнка, Eastman Kodak

Для цитирования: *Филиппов С.А.* Когда и как цвет в кино стал современным? // *Артикульт.* 2026. №1(61). С. 92-105. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-92-105

Although the primary driver of global cinema's transition to color in the mid-1960s was the spread of color television, a crucial contributing factor was the significant improvement in color rendition in the negative-positive system. This paper examines the history of this improvement and reveals that a key event was the Eastman Kodak Co. release of a pair of negative 5251 and positive 5385 film stocks in 1962. These stocks, when used together, produced actually modern color reproduction (though, of course, inferior in other characteristics). However, this did not always produce modern color rendition in films of the 1960s – apparently due to the use of obsolete positive and, especially, intermediate film stocks.

Keywords: film history, cinema of the 1950s and 1960s, color cinema, history of color in cinema, color rendition, color film stock, Eastman Kodak Co

For citation: Filippov S.A. "When and how film color became modern?" *Articult.* 2026, no. 1(61), pp. 92-105. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-92-105

В работе [Филиппов 2019] мы убедились, что главным стимулом перехода мировой кинематографии на цвет в середине 1960-х было конкурентное давление цветного телевидения. Но главным – не означает единственным. В той же работе мы обратили внимание на подозрительную стабильность доли цветного кинопроизводства с середины пятидесятых по середину шестидесятых – между неуклонным ростом до и после. Особенно интересен в этом отношении американский график, где после резкого всплеска в середине пятидесятых (очевидно, связанного с внедрением цветной телевизионной системы NTSC за тринадцать лет до европейских PAL и SECAM) последовал некоторый откат с последующим ростом уже только в шестидесятые (*рис. 1*). Здесь было естественно предположить влияние второго важного фактора – качества цветопередачи, невысокого в пятидесятые, но ставшего приемлемым в шестидесятые. Попробуем теперь изучить это подробнее.

Однако, даже ещё не начав такое исследование, мы сталкиваемся с серьёзной проблемой: среди всех характеристик качества систем воспроизведения изображения, цветопередача хуже всех поддаётся инструментальному измерению. Более того, не существует какого-либо одного параметра, способного точно её описать. Неудивительно, что основной теоретический раздел фундаментального труда Роберта Ханта «Цветовоспроизведение» начинается непосредственно со следующего обескураживающего пассажа: «В оценке результатов цветовоспроизведения, выполненного каким угодно способом, последнее слово всегда остается за человеком, проводящим визуальное тестирование изображения» [Хант 2009, с. 205]. Естественно, что оценка глазом человека подразумевает связь с задачами,

© Филиппов С.А., 2026

Дата поступления: 18.02.2026. Дата одобрения после рецензирования: 10.03.2026. Дата публикации: 31.03.2026.

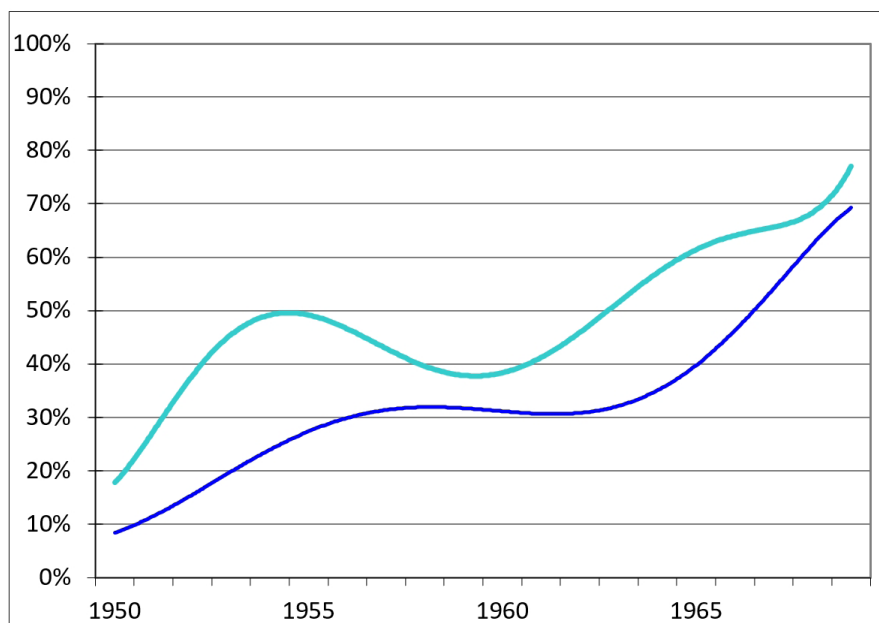


Рис. 1.
Доля цветных фильмов в мировой (тёмная кривая) и в американской (светлая кривая) кинематографиях (полиномиальное усреднение; о методике подсчёта см. в: [Филиппов 2019]).

перед этим человеком стоящими. А они, в свою очередь, зависят от его профессиональной специализации. Поэтому если читателю покажется, что данная работа является скорее технической – то нет, мы здесь будем рассматривать нюансы цвета в киноискусстве, и, стало быть, этот текст именно искусствоведческий. Хотя, конечно, местами перегруженный необходимыми кинотехническими деталями.

Следующая серьёзная проблема чисто диахронная: как оценить цветопередачу в старых фильмах, если красители в позитивной плёнке имеют свойство деградировать со временем, причём деградировать неравномерно (быстрее всего выцветает, как правило, голубой краситель)? Соответственно, сохранившиеся до наших дней оригинальные копии могут иметь сниженное качество цвета, а мы не всегда при этом знаем, насколько и как именно оно снижено. Стойкость красителей негативной плёнки гораздо выше, так что цвет в ней, в общем, сохраняется, но как нам его теперь оценивать? Если напечатать новую копию, то цвет в ней не будет адекватным, поскольку характеристики современных позитивных материалов отличаются от старых, в расчёте на которые снимался фильм. Нечто подобное можно сказать и об оцифровке оригинал-негатива: грамотная реставрация может дать представление о цветопередаче негатива самого по себе, но она не будет учитывать некоторое падение качества при печати на старом позитиве. А неграмотная оцифровка – в том числе и «сверхреставрация», когда с помощью прежде всего избыточной цветокоррекции в изображение добавляется информация, которой в нём изначально не было (это примерно такая же беда нынешнего исторического кинопоказа, как колоризация), – естественно, релевантных сведений нам не даст. В общем, все имеющиеся варианты в той или иной степени приблизительные, и, таким образом, возможности глаза современного человека точно оценить цветопередачу в старом кино проблематичны.

Синхронные оценки современников имеют то несомненное достоинство, что они по крайней мере историчны, но их оборотная сторона в том, что они представляют собой историческую рецепцию цвета и потому могут значительно отличаться от наших нынешних взглядов на правильную цветопередачу. Кроме того, как показывает практика, современники чаще склонны сравнивать цвет на конкретной плёнке не с абстрактным идеалом, а с предыдущими материалами, что, с одной стороны, хорошо для прослеживания их эволюции, но с другой стороны, мешает отслеживать недостатки, которые сохранялись из поколения в поколение киноплёнок. Например, в синхронных источниках трудно найти упоминания самой, пожалуй, характерной проблемы цветных материалов пятидесятых годов – того, что кожа белого человека имеет на них кирпично-коричневатый (а то и прямо-таки бурый) оттенок. Для современников это, по-видимому, просто данность.

S.A. Filippov
When and how film color became modern?

Итак, стоящая перед нами задача не является в полной мере разрешимой, но можно надеяться, что частичного её решения можно добиться при комплексном подходе, учитывающим и нынешние впечатления от доступных материалов, и отзывы современников, и даже такой методологически сомнительный источник, как собственные воспоминания о цвете копий в те времена, когда красители в них ещё не выцвели.

В отличие от очень сложной технологии производства киноплёнок (даже чёрно-белых, не говоря уже о цветных), история их эволюции сравнительно проста и может быть размещена, и фактически размещается, на одной странице в интернете, поскольку почти вся она – история разработок компании Eastman Kodak¹, от первых эдисоновских экспериментов и до приближающегося последнего дня (35-миллиметровые киноплёнки уже давно больше никто не производит).

Но за единственным важным исключением: первый в истории цветной многослойный негативно-позитивный кинопроцесс представил не Kodak, а Agfa. И это не потому, что Agfa каким-то чудом сумела опередить своего заокеанского конкурента, да ещё и на целых одиннадцать лет. Нет, несмотря на мировой экономический кризис, в середине-конце тридцатых Kodak очень интенсивно развивался, представляя одну кинофототехническую революцию за другой. Был существенно уменьшен размер зерна в эмульсии, и поскольку при прочих равных условиях чувствительность и зернистость находятся в прямой взаимосвязи, это позволило выпустить как мелкозернистую чёрно-белую плёнку Plus-X, ставшую основной в мировом кинопроизводстве на долгие десятилетия, так и высокочувствительную чёрно-белую плёнку Super-XX с нормальным по меркам тех дней зерном. Был представлен даже первый цветной обрабатываемый процесс (куда более сложный в химико-технологическом отношении, чем негативный) – в том числе и на киноплёнке. И вот только цветной негативно-позитивный кинопроцесс первым предложил не Kodak.

Причина здесь очень простая: в начале тридцатых годов было заключено картельное соглашение между Technicolor и Kodak, в соответствии с которым первый использовал только кодаковские материалы, а второй, в свою очередь, не производил цветные профессиональные киноплёнки. А любительские выпускать было можно, так что первую многослойную цветную киноплёнку – обрабатываемую и 16-миллиметровую, то есть, по тем временам, любительскую, – Kodak представил уже в 1935 году. У этой легендарной плёнки Kodachrome в 1942 году появился даже и 35-миллиметровый вариант (тип 5267) – но не для свободной продажи, а лишь для использования в рамках одноплёночной технологии Technicolor monopack. И в том же году Kodak вышел на рынок и с полноценным негативно-позитивным фотопроцессом – фактически, первым в мире, поскольку Agfa в 1939-м предложила, напротив, только кинопроцесс: Agfa не делала цветную фотобумагу, а связанный договором Kodak не делал цветные негативные и позитивные киноплёнки.

Но в 1947 году кросс-лицензионный контракт между Eastman Kodak и Technicolor стал предметом антимонопольного разбирательства, и «в начале 1950 Technicolor подписал мировое соглашение, которое прекратило ее отношения с Eastman» [Bordwell, Staiger, Thompson 1985, p. 357]. И уже в мае того же 1950 года Kodak представил свою первую негативно-позитивную линейку: негатив 5247, позитив 5381 и процессы их лабораторной обработки ESN и ECP (в обоих случаях ЕС означает Eastman Color). У той плёнки 5247 была светочувствительность поистине люмьеровских времён: 16 единиц. К тому же она была сбалансирована к дневному свету, так что при свете ламп её эффективная чувствительность снизилась бы до четырёх единиц – то есть при лампах накаливания на ней практически нельзя было снимать².

То, что её цветопередача не могла быть удовлетворительной, понятно уже по одним лишь инструментальным измерениям, даже до оценки человеческим глазом. Как видно на *рис. 2а*, участок, на

¹ <https://www.kodak.com/en/motion/page/chronology-of-film/>

² Что, впрочем, не означает, что на ней совсем нельзя было снимать в павильоне, поскольку большие дуговые приборы («юпитеры», «диги» – от дуги интенсивного горения) имели спектр излучения, близкий к солнечному. Под ними, собственно, и снимались все цветные фильмы вплоть до середины пятидесятых, но это усложняло цветное кинопроизводство.

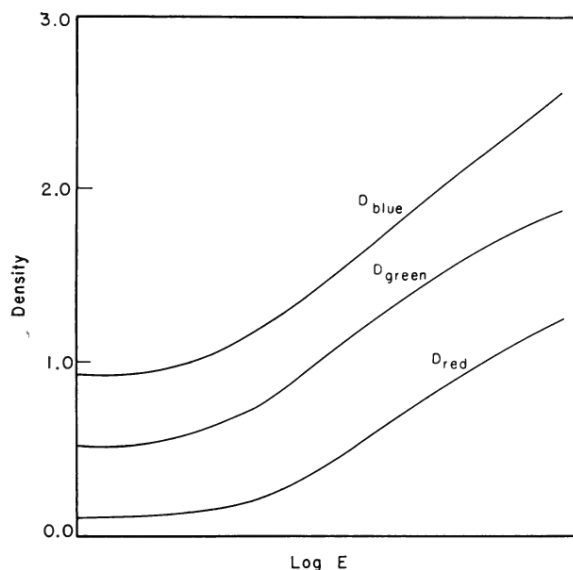


Fig. 9. H & D curves for Eastman Color Negative Film.
Exposure, intensity-scale sensitometer, 1/25 sec;
Illumination, daylight quality;
Density, printing density.

a)

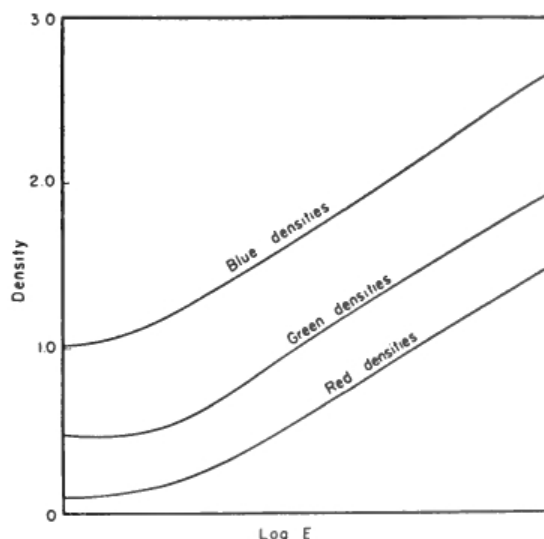


Fig. 4. D-log E curves for Eastman Color Negative Film, Type 5248.

b)

Рис. 2.

Характеристические кривые плёнок Kodak ECN:

- a) 5247 (из: [Hanson 1952, p. 230]) – видно, что кривая красночувствительного слоя (D_{red}) начинает подниматься правее двух других (т.е. при большей экспозиции), так что тени будут холодить;
- b) 5248 (из: [Hanson, Kisner 1953, p. 679]) – здесь кривые уже заметно лучше соотносятся между собой.

котором характеристические кривые трёх её слоёв прямолинейны и параллельны (и, соответственно, передача тонов на нём настолько точна, насколько позволяют остальные свойства плёнки), довольно узкий, так что если мы и можем где надеяться на правильную цветопередачу, то только в средних тонах. В светах на этом графике снижена чувствительность «зелёного» слоя, так что там изображение должно уходить в пурпур (мадженту), хотя фактически в снятых на этой плёнке фильмах такого обычно не наблюдается, так что «зелёная» кривая здесь может быть и неточной. А вот в тенях снижается относительная чувствительность «красного» слоя, так что там изображение должно голубить и голубит в действительности (рис. 3а)³.

По сути дела, такой материал не сможет правильно воспроизвести даже серую шкалу – простейший, но и важнейший тест-объект в фотографии. Особенно наглядно это проявляется на затемнениях в фильмах начала пятидесятых, где изображение просто уходит в сизый цвет (рис. 3b-c), и это, понятно, не зависит от сохранности копии⁴. Но несмотря на всё перечисленное, большинство операторов, присутствовавших на презентации плёнки 5247, «высказали своё мнение о качестве цвета этой плёнки как об «очень хорошем»» [New 1950, p. 95], что довольно неожиданно, поскольку цвет в трёхплёночной системе Technicolor был в то время, безусловно, намного лучше кодаковского, и что в очередной раз заставляет задуматься об адекватности синхронных отзывов. Впрочем, возможно, они сравнивали цветопередачу Kodak не с Technicolor, а с довоенной плёнкой Agfa.

Понятно, что этот «очень хороший» материал в условиях открытой конкуренции долго бы не просуществовал, и два года спустя Kodak выпустил новую плёнку 5248 чувствительностью 25 единиц и

³ Сведения об исходных негативах в основном взяты из разделов Tech specs со страниц фильмов на IMDb и, при возможности, подтверждены по данным shotonwhat.com и по другим источникам. Исключениями здесь являются «Кошка на раскалённой крыше» и «Красная пустыня», надёжной информации по которым обнаружить не удалось, и которые были атрибутированы через уникальность плёнки: в первом случае это был единственный применявшийся в тот момент в голливудском кинопроизводстве цветной материал (см. примечание 5), а во втором – единственная существовавшая тогда в мире негативная плёнка такого цветового качества.

⁴ Хотя у нас и нет на сей счёт никакой статистики, зрительское впечатление подсказывает, что количество затемнений в цветных голливудских фильмах пятидесятых заметно сократилось по сравнению с чёрно-белыми картинами сороковых-пятидесятых годов, где их было довольно много. Возможно, что это интересная тема для отдельного исследования.

Заодно отметим, что столкнувшиеся с синевой тенью американские кинематографисты, что называется, довели дефекты до эффектов: в вечерних и ночных сценах (когда контраст освещения высок, и тени на такой плёнке неизбежно уйдут в холод) они иногда стали активно использовать цветное освещение, подсвечивая тени холодным светом – как, например, в снятом на 5247 фильме «Тога», первом широкоэкранном фильме по системе CinemaScope.

S.A. Filippov
When and how film color became modern?



a)



b)



c)

Рис. 3.

Кадры из «Королевского путешествия» – первого фильма, снятого на 5247 и напечатанного на 5381:

- a) лица неестественного цвета, тени холодные (а про резкость говорить и вовсе не приходится);
 b-c) начало и конец финального затемнения (в данном случае цвет титра в конце не сизый, а болотно-зелёный, поскольку голубизна теней плёнки наложилась на исходный жёлтый цвет самого титра).

сбалансированную к лампам накаливания. При этом «характеристики зернистости Типа 5248 несколько лучше, чем у раннего Типа 5247. Коррекция поглощения синего света, обеспечиваемого цветными компонентами, также была изменена так, чтобы синие объекты не отображались аномально яркими при воспроизведении, как было в случае с более ранней пленкой» [Hanson, Kisner 1953, p. 670]. Характеристические кривые этой плёнки (рис. 2b) также демонстрируют, что цвет в тенях улучшился, а фотографическая ширина возросла. И действительно, разница в цветопередаче 47-й и 48-й эмульсий была столь заметна, что их не рекомендовалось сочетать в одном фильме. Хотя, казалось бы, бери ламповую 5248 и снимай на ней в павильоне, а затем иди на улицу с дневной 5247 – но нет: «совместный монтаж негативов 5247 и 5248 затруднён из-за разницы в плотности цветных компонент» [Craig 1953, p. 156]. В итоге новая плёнка «в следующие шесть лет <...> была стандартом индустрии» [Simmons 1962, p. 362], и практически все американские цветные фильмы середины пятидесятых сняты именно на ней⁵. И тем не менее, её цветопередача всё ещё не соответствует современным представлениям (рис. 4).

Ситуация стала исправляться на рубеже 1950-60-х. Сначала, в мае 1959, Kodak представил свою новую плёнку 5250, уже вдвое большей чувствительностью в 50 единиц и также рассчитанную на лампы. Собственно, все кодаковские цветные кинонегативы с 1952 по 1985 годы были сбалансированы к лампам накаливания, что неудивительно, так как до середины семидесятых Kodak в каждый момент выпускал ровно по одному цветному негативу (рис. 5a), а если плёнка только одна, её разумнее балансировать под

⁵ Редкие исключения – это, в основном, фильмы, использовавшие трёхплёночный Technicolor, съёмки в котором продолжались вплоть до 1955 года. И в том же году студия M.G.M. отказалась от наследующего технологии Agfa процесса Ansicolor [Salt 2009, p. 267], так что американские цветные кинофильмы 1954-55 годов почти все сняты на плёнку 5248, а 1956-58 годов – просто все.

a)



b)



c)



d)



Рис. 4.

Кадры из фильмов, снятых на 5248. Теперь цветопередача гораздо лучше, холодят лишь глубокие тени, но телесный цвет по-прежнему несовершенен (причём в некоторых примерах здесь реставрации, так что исходное качество могло быть и хуже).

- a) «Оклахома!» – первый фильм, снятый в широкоформатной системе 65/70 мм.
- b) «Кошка на раскалённой крыше».
- c) «Мост через реку Квай».
- d) «Лола Монтез».

S.A. Filippov

When and how film color became modern?

лампы (ибо и в павильоне чувствительность требуется выше, и на натуре потери будут гораздо меньше, поскольку дневная плёнка теряет при лампах три четверти своей светочувствительности, тогда как ламповая теряет днём лишь около трети). При этом «рост чувствительности не привёл к росту зернистости, и значительной разницы в резкости изображения между Типом 5248 и Типом 5250 не было обнаружено», хотя дальнейшие практические опыты показали, что на новой плёнке изображение даже «выглядит немного резче, и что зерно слегка заметнее или чуть отличается» [Dundon, Zwick 1959, p. 737].

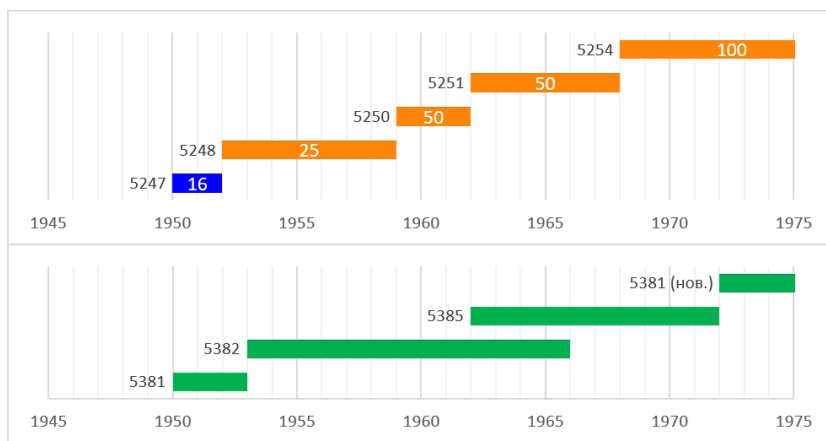


Рис. 5.

Производство 35-миллиметровых киноплёнок Kodak ECN и ECP:

- а) негативных (внутри подписана светочувствительность, синим выделена плёнка, сбалансированная для дневного света);
 б) позитивных.

Но главным было не повышение светочувствительности, а то, что при сходных зернистости и разрешении значительно улучшилась цветопередача. Официальный анонс Kodak был достаточно скромным: «Цветопередача: В основном такая же, как в имеющихся материалах, за исключением синих оттенков, которые демонстрируют благоприятное снижение яркости». Но обозреватели оказались куда восторженней: «Черный цвет приобрел насыщенный, бархатный оттенок, а синие тона – которые до сих пор всегда были проблемой для цветных пленок Eastman – определенно приглушились и стали выглядеть более естественно» [Foster 1959, pp. 364, 365]. В общем, холод в тенях кодаковских плёнок уходит навсегда (рис. 6, пунктирные графики). Правда, более современный исследователь обращает внимание на, как он считает, «худшее воспроизведение телесных тонов европеоидной расы (тона не белой кожи, к сожалению, не были цветовой целью Kodak в то время» [Waner 2000, p. 135], что кажется не очень обоснованным. Так или иначе, «этот цветной негатив окончательно закрепил с тех пор поддерживаемое доминирование Kodak в этой области ... благодаря своему превосходству» [Salt 2009, p. 268].

Рис. 6.

Характеристические кривые плёнок Kodak ECN 5250 и 5251 (из: [Kisner 1962a]). Как видим, у второй из них (непрерывные графики) уже нет лишних изгибов, и в этом отношении она вполне соответствует современным нормам.

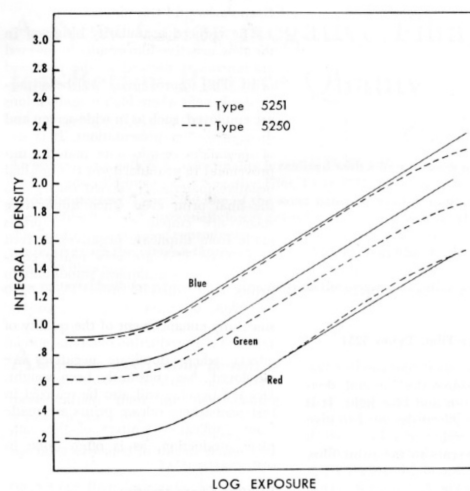


Fig. 2. D-Log E curves for Eastman Color Negative Film, Types 5251 and 5250.

С.А. Филиппов

Когда и как цвет в кино стал современным?

Однако ровно три года спустя, в мае 1962, Kodak представляет новую плёнку 5251, предназначенную на смену предыдущей. Её светочувствительность остаётся по-прежнему 50, но при этом «новый негативный материал обеспечит несколько большую фотографическую широту, поскольку его сенситометрическая кривая демонстрирует лучшую линейность» [Simmons 1962, p. 385] (*рис. 6*, непрерывные графики). Зернистость «значительно улучшена по сравнению с предыдущими цветными негативными плёнками» [Ibid.], причём улучшена настолько, что, «фактически, копии, сделанные с дубль-негативов, полученных с Типа 5251, с точки зрения зернистости очень близко сравнимы с копиями, сделанными непосредственно с негативов Типа 5250» [Kisner 1962a, p. 777] (хотя понятно, что в отличие от точки зрения зернистости, с точки зрения цветопередачи после двух дополнительных копирований качество, разумеется, становилось несравнимым).

И, наконец, главное: «Лучшее воспроизведение телесных оттенков. Несколько иная передача некоторых цветов» [Simmons 1962, p. 385]. Конкретнее говоря, «сильнее отклик в красно-оранжево-желтой области спектра и слабее акцент на синей области. Это улучшение общего цветового баланса создаёт более *реалистичные телесные тона* и более яркие зеленые и красные оттенки» [Allen 1963, p. 728] (курсив мой). Так в результате этих двух последовательных достижений, в кино наконец получился цвет, в целом соответствующий нашим современным представлениям – как видно во многих, хотя и далеко не во всех, фильмах шестидесятых годов (*рис. 7*).

В 1968 году Kodak выпустил 5254 – свою пятую и последнюю плёнку под холодный процесс ESN. Её чувствительность была на ступень выше – 100, что по нынешним временам может показаться не так уж и много, но тогда это было качественным переходом. Дело в том, что примерно такой же (даже на треть ступени ниже, 80 единиц) была светочувствительность доминировавшей в мировом кинопроизводстве чёрно-белой плёнки Plus-X (тип 5231), так что с появлением 5254 стандартные требования по освещённости в цветном производстве совпали с привычными чёрно-белыми. При этом, как с гордостью подчёркивали сотрудники Kodak, «новая плёнка рассматривается технологическим достижением, поскольку повышенная чувствительность была достигнута без повышения зернистости». А вот цветообразующие «компоненты, используемые в новой пленке, дают при проявке те же красители, что и в типе 5251», и «сохраняются все остальные желательные характеристики типа 5251, включая резкость и цветопередачу» [Beeler, Morris, Simons 1968, pp. 988, 990]. Так же оценивает 5254 и Берри Солт: «в этой новой плёнке не было заметного улучшения в цветопередаче или в резкости изображения, но увеличение чувствительности было весьма важным» [Salt 2009, p. 286]. То же самое пишет и Родерик Райан: «её улучшенные характеристики включали увеличение чувствительности на одну ступень без роста зернистости, с поддержанием той же резкости и с сохранением той же цветопередачи» [Ryan 1977, p. 151].

Надо сказать, что для автора данного текста это оказалось неожиданностью: по зрительским впечатлениям, в снятых на Kodak 5254 фильмах начала-середины семидесятых годов (например, в «Зеркале») вполне современный по своему качеству цвет несколько тоньше нюансирован, чем в фильмах шестидесятых. С другой стороны, в *некоторых* случаях – например, в той копии «Красной пустыни», которая была в Музее кино, – разницы не ощущалось. А поскольку довольно трудно предположить, что производитель, анонсируя свой новый материал, не только не станет хвастаться его важными достоинствами и нововведениями, но и будет их прямым текстом отрицать, а также учитывая солидарное мнение исследователей, приходится исходить из того, что в *негативных киноплёнках Eastman Kodak современный уровень цветопередачи был в целом достигнут уже в 1962 году*, а не в 1968.

Тем не менее зрительские впечатления возникли не на пустом месте. Во-первых, свой вклад в эти общие интегральные ощущения от десятилетия могли внести фильмы 1960-63 годов, снятые ещё на 5250 (как, например, два фильма на *рис. 7a-b*, вышедшие в начале 1963). Но главное, существуют и фильмы *конца* десятилетия, в доступных копиях которых цвет выглядит примерно так же. Возьмём для примера картину 1967 года «Выпускник» (*рис. 8*), снятую на 5251, что подтверждают источники, да и ясно из отсутствия других вариантов. Подобно тому, как в 1956-58 не было конкурентов у 5248, так и

S.A. Filippov
When and how film color became modern?



a)



b)



c)



d)

Рис. 7.

Кадры из фильмов, снятых на плёнках 5250 и 5251. Обратите внимание на цвет женской кожи – второй по важности после серой шкалы тест-объект в цветной фотографии: на верхних двух кадрах он, пожалуй, получше, чем на рис. 3 и 4, но всё равно искажённый, а вот на нижних кадрах нормальный.

- a) «Птицы», 5250 (здесь можно было бы предположить, что проблема в гриме, но плотный грим в этом фильме не причина неточной цветопередачи, а её следствие).
- b) «Леопард», 5250 (стоит отметить, что это грамотная цифровая реставрация, причём сделанная с оригинального негатива Technigama с размером кадра 38×25 мм, – т.е. максимум качества, который может быть извлечён из негативной плёнки).
- c) «Красная пустыня», очевидно, 5251.
- d) «Ребёнок Розмари», 5251.

С.А. Филиппов

Когда и как цвет в кино стал современным?

в 1965-67 плёнка 5251 была фактически безальтернативной (и в том же положении в начале семидесятых окажется 5254) – во всяком случае, в Америке, где многочисленных наследников Agfa (Gevacolor, Ferraniacolor, Fujicolor, собственно Agfacolor, не говоря уже о Sovcolor⁶) в те времена никто всерьёз не рассматривал. Таким образом, сомнений в том, что здесь 5251, нет, сомнений в стабильном качестве этого негатива тоже нет, а значит, несколько худшая передача цветных оттенков – во всяком случае, телесных – связана *не* с негативной плёнкой.



Рис. 8.

Фильм «Выпускник» распространён сейчас в основном в двух цветокоррекциях: более тёмной и несколько краснящей (а) и более светлой и несколько желтящей (б) – но в обоих случаях цветопередача кожи неточна, и к тому же ещё и тени холодят. Также можно обратить внимание, что эти варианты чуть-чуть по-разному кадрированы, то есть это не две цветокоррекции одного сканирования, а разные сканы (по крайней мере один из которых неточно центрирован относительно исходной киноплёнки).

И здесь самое время вспомнить о позитивной киноплёнке, тем более, что фильм, каким его видим мы (ну, видели в плёночные времена) – это позитивная копия и есть, так что можно ожидать, что её влияние на качество изображения должно быть сравнимым с влиянием негатива. Однако, в отличие от негативных и обрабатываемых плёнок, которым нужно правильно воспроизводить все тона и полутона во всей видимой части спектра, позитивной плёнке достаточно адекватно отреагировать всего лишь на три копируемых цвета (красный, зелёный и синий). Поэтому одной из главных проблем любой системы цветовоспроизведения – проблемы точного цветоделения – у неё почти что нет. Но зато для неё важнее, чем для негативной плёнки, верность цветов красителей: если несовершенство красителей негатива может быть скомпенсировано (и действительно компенсируется маскированием – хорошо известным оранжевым цветом негативной плёнки) а затем скорректировано при печати, то ошибки в красках позитива окончательны и неустранимы. В общем, хотя самым узким местом развития цветного кино всегда были негативные плёнки, если позитивные материалы отстанут в своём развитии от негативных, узким местом окажутся именно они, так что имеет смысл кратко рассмотреть и историю кодаковских цветных позитивных киноплёнок.

Вплоть до восьмидесятых годов эволюция кодаковских позитивов в целом шла параллельно негативам, хотя и с некоторыми отличиями (рис. 5). Самый первый из них, 5381, уже упоминался выше, так

⁶ Этим неофициальным зонтичным брендом именовался не только советский цвет («Свема» и «Тасма»), но и цветные материалы других соц. стран (ORWOcolor, Fomacolor, Fortecolor), так что правильнее было бы назвать его не Сов., а Соцкопор.

S.A. Filippov

When and how film color became modern?

что нет смысла повторяться насчёт его качества. В 1953-м (то есть на год позже, чем парный негатив 5248) Kodak выпустил следующий позитив 5382, несколько лучше: «В Типе 5382 используется новая маджента-компонента, что приводит к улучшению воспроизведения красных тонов⁷ по сравнению с их воспроизведением на раннем Типе 5381. Характеристики резкости новой плёнки также заметно лучше, чем у предыдущего материала» [Hanson, Kisner 1953, p. 682]. И вот эта плёнка продержалась очень долго: появлению негатива 5250 не сопутствовал выпуск нового позитива, и даже после выхода следующей негативно-позитивной пары в 1962 году, тип 5382 продолжал выпускаться – и, следовательно, использоваться – ещё четыре года, отстав от негативных плёнок на два критически важных цикла разработки.

В 1962 году вместе с негативом 5251 появился новый позитив 5385, в котором «значительно улучшена четкость изображения. ... Более качественные компоненты в плёнке сделали цветопередачу приятнее» [Simmons 1962, p. 363]. Конкретнее говоря, «Тип 5385 дает более яркие и менее пурпурные красные тона, более насыщенные зеленые, менее голубые синие, и *желтые менее оранжевого оттенка*, чем на старой плёнке. Еще лучшая оценка этих различий получится при просмотре реальных изображений различных объектов. Будет наблюдаться лучшее воспроизведение голубого неба и листвы, натуральных фруктов и овощей, *телесных тонов* и некоторых красок и тканей» [Kisner 1962b, p. 780] (курсив мой). Первый выделенный курсивом фрагмент наводит на важное предположение, что проблема коричневатости европеоидной кожи на более старых плёнках была частично связана именно с уходящим в оранжевое жёлтым, поскольку коричневый цвет есть ни что иное, как малонасыщенный тёмно-оранжевый. Частично, но, разумеется, не полностью: проблему неточного цветоделения в негативе никто не отменял, да и на самых качественных цифровых реставрациях, сделанных непосредственно со старых негативов (*рис. 4d, 7b*), мы видим лица пусть и не бурого цвета, но всё равно не совсем верного. В целом же, и отсюда, и, главное, из второго курсива в цитате следует, что современное качество цвета в кино было создано в 1962 году не просто негативом 5251, но *парой из негатива 5251 и позитива 5385*.

Естественно, что плёнка 5251, будучи напечатанной на старом позитиве 5382, уже не даст современного качества цвета, хотя результат, очевидно, всё же будет лучше, чем у пары 5250/5382. Если исходить из того, что цвет у плёнки 5254 такой же, как и у 5251, то и на позитиве 5385 результат у них будет одинаковым. Этот позитив выпускался до 1972 года, когда был заменён следующим, названным снова 5381 – что даже на фоне известной кодаковской чехарды с наименованием плёнок выглядит некоторым перебором. Новый 5381, ставший четвёртым и последним позитивом под холодный процесс ЕСР, был более резким и мелкозернистым, чем 5385 [Ryan 1977, p. 153], но, по-видимому, таким же по цветопередаче, так что печать на нём с негатива 5254 могла дать результат несколько лучший по структуре, но не по цвету. Чтобы не запутаться во всевозможных парах негативов и позитивов ЕСН/ЕСР, сведём их в таблицу, отметив на ней оценки цветового и структурного качества негативов и пар⁸ по сравнению с современным (*таблица 1*).

Итак, качество цвета даже очень хорошего негатива может ухудшиться из-за неправильно подобранного позитива. Но далеко не всем копиям везёт быть напечатанными с исходной негативной плёнки. Очень многие (в том числе – все, вышедшие в широкий иностранный прокат), печатались с дубль-негатива (контратипа), который, в свою очередь, традиционно печатался с промежуточного позитива. То есть если позитив, напечатанный прямо с оригинала, называется копией, то тут уже получается копия с копии с копии – со всеми вытекающими потерями качества, неизбежно нарастающими с каждым дополнительным аналоговым копированием. И здесь важным прорывом стало появление в 1968 году Color Reversal Intermediate Film (тип 5249) – *обращаемой* плёнки, на которой дубль-негатив

⁷ В такой формулировке выглядит странным, что отвечающий за зелёный цвет краситель маджента оказывается связанным с воспроизведением красного (которому соответствует голубой краситель). Однако оттенки красного, за исключением самых тёмных, формируются не только «красным» слоем, но также и «зелёным», так что никакой ошибки здесь, по-видимому, нет.

⁸ Качество самих по себе позитивов не указывается, поскольку понятие цветопередачи позитива в отсутствие негатива лишено смысла, что же до структурного качества, то от свойств позитива оно зависит относительно слабо. Сколь угодно хороший позитив не сможет сделать структуру изображения (т.е. его резкость и зернистость) лучше, чем она была в негативе, он может либо оставить её более или менее прежней, либо испортить. Но и сильно испортить её он не может, поскольку зернистость в позитивной плёнке всегда ниже, чем в негативной (из-за меньшей светочувствительности), а резкость обычно выше (из-за большей контрастности).

ПОЗИТИВЫ НЕГАТИВЫ		1950-1953	1953-1966	1962-1972	1972-1982
		5381	5382	5385	5381 (НОВЫЙ)
1950-1952	5247, 16D	OK	+		
1952-1959	5248, 25T	–	OK		
1959-1962	5250, 50T		OK		
1962-1968	5251, 50T		–	OK	
1968-1977	5254, 100T			OK	+

Таблица 1.

В основных ячейках таблицы:

OK – родственная пара: либо разработанные вместе негатив и позитив,

либо негатив, разработанный в расчёте на данный позитив;

+ – вероятно, улучшенное по сравнению с родственной парой качество;

– – ухудшенное качество;

тёмно-серое выделение – пара не существовала;

светло-серое выделение – пара не применялась в индустрии систематически, но могла использоваться для реставрации, повторного проката и т.п.

В дополнительных ячейках обозначено предположительное качество цветопередачи по сравнению с современной, от плохой (красный цвет) до правильной (зелёный), и структурное качество по сравнению с современным, от низкого (тёмная сетка) до среднего (светлая сетка).

делается прямо с оригинала, без промежуточного позитива. Соответственно, количество дополнительных копирований сокращается с двух до одного, что благоприятно сказывается на резкости, и вдвое сокращается и количество дополнительных цветоделений, что, естественно, лучше для цветопередачи.

Это большое достижение было даже отмечено наградой «Оскар» – хотя, честно говоря, непонятно, почему такое очевидное решение не было реализовано гораздо раньше⁹. И оно особенно важно в нашем контексте, если посмотреть, на чём дублировались негативы до 1968 года. А здесь предшествующая кодаковская история очень короткая: после первоначальной весьма громоздкой системы с копированием через три черно-белых интерпозитива, в 1956 году появилась специальная цветная плёнка (под названием 5253), предназначенная как для промежуточных позитивов, так и для печати с них контратипов, и больше ничего другого с тех пор не было. Год разработки подсказывает, какое там было качество красителей – и, действительно, в ней применялись «цветные компоненты, сходные с используемыми в негативной плёнке Eastman Color, Тип 5248» [Bello, Groet, Hanson, Osborne, Zwick 1957, p. 205], так что и дублирование на ней хорошего негатива шестидесятых фактически превращало его в ту же старую 5248 (и это только по цвету, а в структурном отношении двойное копирование, понятно, делало его ещё хуже). А отсюда вытекает, что *все без исключения* копии цветных фильмов, напечатанные до 1968 года с контратипов, равно как и сами контратипы, имели цветопередачу на уровне пятидесятых, то есть гораздо хуже той, что обеспечивала плёнка 5251, и что соответствует современным представлениям.

Таким образом, есть два объяснения сниженного качества изображения в некоторых фильмах шестидесятых годов, снятых на 5251. Во-первых, это печать на устаревшем позитиве 5382 (либо же вообще не на кодаковском материале), производившемся до 1966 года включительно – что вполне может быть приложимо и к «Выпускнику» 1967 года. Во-вторых, это двойное копирование на устаревший контратип (такой вариант представляется более актуальным для современных видеоверсий, которые обычно делаются не с изношенных и выцветших копий, а с негативов – но похоже, что эти негативы не всегда исходные). Такое тем более может быть применимо к фильму «Выпускник», входившего в пятёрку самых кассовых американских картин шестидесятых, и следовательно, циркулировавшего в большом количестве копий, а потому имевшего и много контратипов. При этом старая дубль-негативная

⁹ Интересно, что Уэсли Хэнсон, один из ключевых разработчиков цветных технологий Eastman Kodak, вспоминал, что это изобрели даже не в головной лаборатории в Рочестере: «Мысль о такой плёнке появилась в лаборатории Kodak во Франции, и первоначальные работы были сделаны там» [Hanson 1981, p. 794].

S.A. Filippov

When and how film color became modern?

плёнка продолжала выпускаться вплоть до 1978 года, так что ничто не мешало по старинке контратипировать на ней даже и более поздние фильмы.

В любом случае, все фильмы, снятые на 5251, могут быть восстановлены в прекрасном по нашим меркам цвете, когда их реставрируют с оригинал-негатива. Если тот, конечно, сохранился.

* * *

За два десятилетия, в 1950-60-е, Eastman Kodak представил на рынок пять цветных негативных 35-миллиметровых киноплёнок. Две из них, выпускавшихся по два-три года (5247, по сути экспериментальную, и переходную 5250), можно считать второстепенными, а три другие, производившиеся от шести лет и более, стали основой мирового цветного кинопроизводства с начала пятидесятых по середину семидесятых. Первая из этих трёх, 5248, главная цветная киноплёнка пятидесятых, страдала всеми недостатками цветных материалов той эпохи – особенно в том, что касается передачи телесных оттенков. В двух оставшихся – в 5251, основной плёнке середины шестидесятых, и в 5254, доминирующей плёнке начала семидесятых, – эти недостатки были устранены, и цветопередача в них при печати на позитив 5385 достигала современного уровня (хотя по структурным характеристикам они ещё заметно уступали нынешним). При этом достоинства плёнки 5251 в полной мере заметны не во всех снятых на ней фильмах – по-видимому, из-за не соответствовавших ей дубль-негативных и некоторых позитивных киноплёнок той эпохи, в результате чего цветопередача в кино шестидесятых оказывается нестабильной.

Можно было бы подумать, что после этого, с уходом старых не очень качественных эмульсий, развитие цветной технологии, достигшей и по нашим меркам приемлемого уровня, в целом остановилось. Но в определённом смысле оно ещё только начиналось, и за тридцать лет с начала 1980-х до начала 2010-х Eastman Kodak представил в шесть раз больше новых цветных негативных 35-миллиметровых киноплёнок, чем за предыдущее тридцатилетие (причём не выпустив за эти годы ни одной новой чёрно-белой киноплёнки). Но об этом в следующий раз.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Выпускник / *The Graduate* (1967, реж. Майк Николс, США), игр., ш/э, цв., негатив 5251
2. Зеркало (1974, реж. Андрей Тарковский), игр., обычный формат, цв. и ч/б, цв. негатив 5254
3. Королевское путешествие / *Royal Journey* (1951, реж. Дэвид Бэйрстоу, Гудрун Паркер, Роджер Блейс, Канада), док., обычный формат, цв., негатив 5247
4. Кошка на раскалённой крыше / *Cat on a Hot Tin Roof* (1958, реж. Ричард Брукс, США), игр., формат каше (1,85:1), цв., негатив 5248
5. Красная пустыня / *Il deserto rosso* (1964, реж. Микеланджело Атониони, Италия-Франция), игр., формат каше (1,85:1), цв., негатив 5251
6. Леопард / *Il gattopardo* (1963, реж. Лукино Висконти, Италия-Франция), игр., ш/э, цв., негатив 5250
7. Лола Монтес / *Lola Montès* (1955, реж. Макс Офюльс, Франция-ФРГ), игр., ш/э (2,55:1), цв., негатив 5248
8. Мост через реку Квай / *The Bridge on the River Kwai* (1957, реж. Дэвид Лин, США), игр., ш/э (2,55:1), цв., негатив 5248
9. Оклахома! / *Oklahoma!* (1955, реж. Фред Циннеман, США), игр., ш/ф (2,28:1 и 2,2:1, существует также оригинальная ш/э версия 2,55:1), цв., негатив 5248
10. Птицы / *The Birds* (1963, реж. Альфред Хичкок, США), игр., формат каше (1,85:1), цв., негатив 5250
11. Ребёнок Розмари / *Rosemary's Baby* (1968, реж. Роман Полански, США), игр., формат каше (1,85:1), цв., негатив 5251
12. Тога (Плащаница; Багряница) / *The Robe* (1953, реж. Генри Костер, США), игр., ш/э (2,66:1, существует также оригинальная версия обычного формата), цв., негатив 5247

ИСТОЧНИКИ

- Allen 1963 – *Allen B.* Designing And Producing The Credit Titles For "It's A Mad, Mad, Mad, Mad World" // *American Cinematographer*. 1963. Vol. 44. № 12 (December). P. 706-707, 728-730.
- Beeler, Morris, Simons 1968 – *Beeler R.L., Morris R.A., Simons C.W.* A New, Higher Speed Color Negative Film // *Journal of the SMPTE*. 1968. Vol. 77. № 9 (September). P. 988, 990.
- Bello, Groet, Hanson, Osborne, Zwick 1957 – *Bello, H.J.Jr., Groet N.H., Hanson W.T.Jr., Osborne C.E., Zwick D.M.* A New Color Intermediate Positive – Intermediate Negative Film System for Color Motion-Picture Photography // *Journal of the SMPTE*. 1957. Vol. 66. № 4 (April). P. 205-209.
- Craig 1953 – *Craig G.J.* Eastman Colour Films for Professional Motion Picture Work // *British Kinematography*. 1953. Vol. 22. № 5 (May). P. 146-158.
- Dundon, Zwick 1959 – *Dundon M.L., Zwick D.M.* A High Speed Color Negative Film // *Journal of the SMPTE*. 1959. Vol. 68. № 11 (November). P. 735-738.
- Foster 1959 – *Foster F.* A Faster Color Negative. Eastman Kodak's never-ending research to improve color film culminates in Type 5250 color negative having twice the speed of the present Type 5248 // *American Cinematographer*. 1959. Vol. 40. № 6 (June). P. 364-365, 368, 370.

- Hanson 1952 – *Hanson W.T.Jr.* Color Negative and Color Positive Film for Motion Picture Use // *Journal of the SMPTE*. 1952. Vol. 58. № 3 (March). P. 223-238.
- Hanson, Kisner 1953 – *Hanson W.T.Jr., Kisner W.I.* Improved Color Films for Color Motion-Picture Production // *Journal of the SMPTE*. 1953. Vol. 61. № 12 (December). P. 667-701.
- Hanson 1981 – *Hanson W.T.* The Evolution of Eastman Color Motion Picture Films // *Journal of the SMPTE*. 1981. Vol. 90. № 9 (September). P. 791-794.
- Kisner 1962a – *Kisner W.I.* A New Color Negative Film for Better Picture Quality // *Journal of the SMPTE*. 1962. Vol. 71. № 10 (October). P. 776-779.
- Kisner 1962b – *Kisner W.I.* A Higher Speed Color Print Film // *Journal of the SMPTE*. Vol. 71. № 10 (October). P. 779-781.
- New 1950 – New Eastman Color Film Tested By Hollywood Studios And Film Labs. Medium expected ready soon in quantity for general use // *American Cinematographer*. 1950. Vol. 31. № 3 (March). P. 95, 102.
- Simmons 1962 – *Simmons N.L.* The New Eastman Color Negative And Color Print Films. Better color reproduction, less graininess due to significant improvements in emulsion characteristics // *American Cinematographer*. 1962. Vol. 43. № 6 (June). P. 362-363, 385.

ЛИТЕРАТУРА

- Филиппов 2019 – *Филиппов С.А.* Когда кино стало цветным? // *Артикульт*. 2019. №4. С. 74-81.
- Хант 2009 – *Хант Р.В.Г.* Цветовоспроизведение / Пер. с англ. – Санкт-Петербург: [б.и.], 2009.
- Bordwell, Staiger, Thompson 1985 – *Bordwell D., Staiger J., Thompson K.* The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960. – New York: Columbia University Press, 1985.
- Ryan 1977 – *Ryan R.T.* A History of Motion Picture Color Technology. – New York: Focal Press, 1977.
- Salt 2009 – *Salt B.* Film Style and Technology: History and Analysis, 3rd ed. – London: Starword, 2009.
- Waner 2000 – *Waner J.* Hollywood's Conversion of All Production to Color Using Eastman Color Professional Motion Picture Films. – Newcastle (ME): Tobey Publishing, 2000.

SOURCES

- Allen, B. (1963), "Designing And Producing The Credit Titles For «It's A Mad, Mad, Mad, Mad World»", *American Cinematographer*, vol. 44, no. 12 (December), pp. 706-707, 728-730.
- Beeler, R.L., Morris, R.A. and Simons, C.W. (1968), "A New, Higher Speed Color Negative Film", *Journal of the SMPTE*, vol. 77, no. 9 (September), pp. 988, 990.
- Bello, H.J.Jr., Groet, N.H., Hanson, W.T.Jr., Osborne, C.E. and Zwick, D.M. (1957), "A New Color Intermediate Positive – Intermediate Negative Film System for Color Motion-Picture Photography", *Journal of the SMPTE*, vol. 66, no. 4 (April), pp. 205-209.
- Craig, G.J. (1953), "Eastman Colour Films for Professional Motion Picture Work", *British Kinematography*, vol. 22, no. 5 (May), pp. 146-158.
- Dundon, M.L. and Zwick, D.M. (1959), "A High Speed Color Negative Film", *Journal of the SMPTE*, vol. 68, no. 11 (November), pp. 735-738.
- Foster, F. (195), "A Faster Color Negative. Eastman Kodak's never-ending research to improve color film culminates in Type 5250 color negative having twice the speed of the present Type 5248", *American Cinematographer*, vol. 40, no. 6 (June), pp. 364-365, 368, 370.
- Hanson, W.T.Jr. (1952), "Color Negative and Color Positive Film for Motion Picture Use", *Journal of the SMPTE*, vol. 58, no. 5 (March), pp. 223-238.
- Hanson, W.T.Jr. and Kisner, W.I. (1953), "Improved Color Films for Color Motion-Picture Production", *Journal of the SMPTE*, vol. 61, no. 12 (December), pp. 667-701.
- Hanson, W.T. (1981), "The Evolution of Eastman Color Motion Picture Films", *Journal of the SMPTE*, vol. 90, no. 9 (September), pp. 791-794.
- Kisner, W.I. (1962a), "A New Color Negative Film for Better Picture Quality", *Journal of the SMPTE*, vol. 71, no. 10 (October), pp. 776-779.
- Kisner, W.I. (1962b), "A Higher Speed Color Print Film", *Journal of the SMPTE*, vol. 71, no. 10 (October), pp. 779-781.
- "New Eastman Color Film Tested By Hollywood Studios And Film Labs. Medium expected ready soon in quantity for general use" (1950), *American Cinematographer*, vol. 31, no. 3 (March), pp. 95, 102.
- Simmons, N.L. (1962), "The New Eastman Color Negative And Color Print Films. Better color reproduction, less graininess due to significant improvements in emulsion characteristics", *American Cinematographer*, vol. 43, no. 6 (June), pp. 362-363, 385.

REFERENCES

- Bordwell, D., Staiger, J. and Thompson, K. (1985), *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, New York, USA.
- Filippov, S.A. (2019), "When Did the Cinema Go Color?", *Articult*, no. 4, pp. 74-81.
- Hunt, R.W.G. (2004), *The Reproduction of Colour*, 6th ed., John Wiley & Sons, Ltd, Chichester (West Sussex), UK.
- Ryan, R.T. (1977), *A History of Motion Picture Color Technology*, Focal Press, New York, USA.
- Salt, B. (2009), *Film Style and Technology: History and Analysis*, 3rd ed., Starword, London, UK.
- Waner, J. (2000), *Hollywood's Conversion of All Production to Color Using Eastman Color Professional Motion Picture Films*, Tobey Publishing, Newcastle (ME), UK.

Научная статья / Research article
УДК/UDC 792.028.3
DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-106-115

Полина Евгеньевна Елисеева
Polina Evgenievna Eliseeva
кандидат искусствоведения, доцент,
PhD in Art Studies, assistant professor,
Российский институт театрального искусства – ГИТИС (Москва, Россия)
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS) (Moscow, Russia)
krinit@mail.ru

ИНТОНАЦИОННЫЙ ЖЕСТ В СПЕКТРЕ РЕЧЕВЫХ ЖЕСТОВ: АНДРЕЙ БЕЛЫЙ И МИХАИЛ ЧЕХОВ

INTONATIONAL GESTURE IN THE SPECTRUM OF SPEECH GESTURES: ANDREI BELY AND MICHAEL CHEKHOV

Предмет исследования – особенности соотношения ритма и внутреннего жеста в поэзии и в театральной сфере. Применяется междисциплинарный подход, объединяющий теорию актерского искусства, филологию и психологию искусства на современном этапе. В статье впервые соотносятся два термина – *Интонационный жест* Андрея Белого и *Психологический жест* Михаила Чехова. Новизну определяет расширение представлений о сходстве концепций данных деятелей за рамки размышлений о звуке и цвете, а также опознание понятия *Интонационный жест* как одного из видов речевых жестов. Утверждается, что Интонационный жест ощущается поэтом и Психологический жест ощущается актером, как интонационно-звуковой, смысловой и жестуальный образ, который, сохраняя вектор коммуникативности, материализуется в конечном творческом продукте и доступен для восприятия читателем или зрителем. Но Интонационный жест возникает в момент порождения текста автором, а актер, интерпретируя его, создает свой образ в момент сценического действия, свой Психологический жест. Выявленные параллели можно использовать в тренинге актера и его творчестве, в том числе при обучении по дисциплине сценической речи, в анализе авторского текста и его интерпретации.

Ключевые слова: внутренний жест, Интонационный жест, Психологический жест, речевой жест, речепорождение, метафора, воплощенное познание

Для цитирования: Елисеева П.Е. Интонационный жест в спектре речевых жестов: Андрей Белый и Михаил Чехов // Артикульт. 2026. №1(61). С. 106-115. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-106-115

The subject of the study is the correlation between rhythm and internal gesture in poetry and theater. An interdisciplinary approach is used, combining the theory of acting, philology, and psychology of art at the present stage. The article correlates two terms for the first time: Andrei Bely's Intonational gesture and Michael Chekhov's Psychological gesture. The novelty lies in expanding the understanding of the similarity between the concepts of these figures beyond reflections on sound and color, as well as recognizing the concept of intonational gesture as a type of speech gesture. It is argued that Intonational gesture is perceived by the poet and Psychological gesture is perceived by the actor as an intonational-sound, semantic, and gestural image which, while preserving the vector of communicativeness, materializes in the final creative product and is accessible to the reader or viewer. However, intonational gestures arise at the moment the text is created by the author, while actors, interpreting it, create their own image at the moment of stage action, their own psychological gestures. The parallels identified can be used in actor training and their creative work, including in teaching stage speech, in the analysis of the author's text and its interpretation.

Keywords: internal gesture, Intonational gesture, Psychological gesture, speech gesture, speech generation, metaphor, embodied cognition

For citation: Eliseeva P.E. "Intonational gesture in the spectrum of speech gestures: Andrei Bely and Michael Chekhov." *Articult*. 2026, no. 1(61), pp. 106-115. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-106-115

Введение

26 октября 2025 года исполнилось 145 лет со дня рождения Андрея Белого – выдающегося русского поэта, писателя и теоретика искусства.

История создания Андреем Белым нового осмысления метра и ритма известна хорошо, в том числе его концепции кривой ритма в стихотворном произведении отражены в качественно подготовленном Д.О. Торшиловым издании 2014 года («Ритм как диалектика и «Медный всадник» [Белый 2014]). Затем в 2018 году Е.В. Глухова и Д.О. Торшилов развили эту тему в рассмотрении Первой редакции [Белый 2018]. Теоретические выкладки и практический опыт М. Чехова, связанные с жестом, также проанализированы в ряде исследований, в том числе недавних [Елисеева 2025с]. Концепция М. Чехова прокомментирована с точки зрения психологии, выявлено соответствие понятия Психологического жеста (ПЖ) и феномена идеомоторного жеста, «обосновано введение понятия идеомоторики в теорию актерского искусства» [Елисеева 2025b, с. 27].

© Елисеева П.Е., 2026

Дата поступления: 16.12.2025. Дата одобрения после рецензирования: 09.02.2026. Дата публикации: 31.03.2026.

Естественный идеомоторный жест как элемент психомоторики – это внутренний воображаемый план будущего движения (как правило, неосознаваемый человеком), в том числе артикуляционного. Он присущ всем людям при любом движении, что доказано научными экспериментами, многократно подтверждено. По нашему мнению, именно он может быть феноменом, объединяющим два жеста – Белого и Чехова.

В свете идеомоторики, Психологический жест М. Чехова – это термин, обозначающий преднамеренный внутренний жест, сопровождающий речь для усиления смысла и экспрессии, а также образно выражающий как реплику, так и всю роль актера, что обеспечивает художественную целостность. Психологический жест М. Чехова был определен как ритмико-пластическая метафора словесного действия персонажа на определенном отрезке речи или действия персонажа в течение всего спектакля, которое в терминах Системы Станиславского называется сквозное действие [Елисеева 2025b, с. 27].

Интонационный жест А. Белого можно определить как внутренний план художественного текста в процессе авторского речепорождения, неразрывно связанного с ритмом и смыслом, в психологическом аспекте это ментальный и чувственный образ движения и звучания, связанный с моторикой, воображением, глубинным уровнем речепорождения. Думается, его можно рассматривать как вариант идеомоторного жеста в зоне артикуляции (и шире – в телесном сопровождении ритма), связанного с образной сферой, но пока в научных трудах не были предложены подобные подходы. Также не были выявлены и конкретизированы параллели между *Интонационным жестом* Андрея Белого и *Психологическим жестом* Михаила Чехова, что определило цель данного исследования.

Вопросы слова, звука и жеста остаются важным объектом в современных научных исследованиях театра. Особенно, если это касается еще не до конца разгаданных театральных экспериментов, таких как, например, театр Ежи Гротовского, где можно увидеть отголоски исканий начала XX века. С. Васильев акцентирует внимание на диалоге жеста и звука, напоминает, что Гротовский видел связь жестов и интонации, как носителей смысла, в его театре рассматривалось понятие *голосового жеста* [Васильев 2025, с. 312]. Проблематика жеста в искусстве остается актуальной и сегодня. Полный список трудов последних лет на эту тему выходит далеко за рамки настоящей статьи, включая новые издания: достаточно упомянуть, например, недавно вышедшую на русском языке книгу, объединяющую работы Ролана Барта [Барт 2024, с. 158-173], где законное место рядом с буквой и понятием *дух буквы* занимает тема жеста, телесности. Аннотация написана одним из переводчиков книги, теоретиком искусства и культуры М.Б. Ямпольским, что закономерно, так как М.Б. Ямпольский посвятил свои труды, в том числе проблеме жеста, телесности и ее отражению в искусстве. Его книга [Ямпольский 2025], вышедшая в 2025 году, также дает пищу для размышлений по данной теме, а более ранняя раскрывает и тему беспамятства, недифференцированности сознания как начала речи у А. Белого. [Ямпольский 1998, с. 84-86].

Методы и материалы

В исследовании применяются междисциплинарные подходы, объединяющие искусствоведение (теорию актерского искусства, теорию режиссуры), филологию и психологию искусства на современном этапе. Учитывается апробация методов, предложенных А. Белым и М. Чеховым, в профессиональной актерской практике и преподавании сценической речи студентам-актерам Российского института театрального искусства. Рассмотрение вопроса в свете Системы Станиславского как теоретической основы и задач современной актерской практики позволяет выявить в концепциях Белого и Чехова компоненты, имеющие практическую значимость для современного искусства. Опора на классиков психологии, психолингвистики (Л.С. Выготский, А.А. Леонтьев и др.), а также на труды А.А. Гостева, С.Э. Полякова, М.В. Фаликман о мысленных образах, внимании и пр. способствует анализу вопросов психологии искусства, в том числе проблем речи и жеста.

Основным в статье является сравнительный анализ в историко-культурной перспективе.

Труды по когнитивистике и нейронаукам открывают новые обоснования закономерностей речестежестового воздействия и феноменов внутренней речи, внутреннего жеста. Работы физиологов таких

P.E. Eliseeva *Intonational gesture in the spectrum of speech gestures:
Andrey Bely and Michael Chekhov*

как П.В. Симонов [Симонов 1962], дополняются современными знаниями нейронаук об особенностях психологии и физиологии человека, что важно в театральной деятельности. Для данного исследования важен комплексный подход, основанный на трудах по когнитивной метафоре Дж. Лакоффа (G.J. Lakoff) и М. Джонсона (M. Johnson) [Lakoff, Johnson 1980], о внутренней речи Де Ливлио (De Livio) и соавторов [De Livio, Borghi, Fernyhough 2025], и других авторов. Последние годы означились активной полемикой и исследованиями воплощенного познания, как представления о том, что «наше поведение возникает из взаимодействия в реальном времени специфических для задачи ресурсов, распределенных по мозгу, телу и окружающей среде, связанных между собой посредством наших перцептивных систем» [Wilson, Golonka 2013]. Пониманию этих процессов способствуют такие труды как работа 2012 года о воплощенном познании Р. Кемпа (R. Kemp) [Kemp 2012] и другие.

В исследовании также применяются методы количественного и визуального анализа речевого сигнала.

Этапы становления концепций Белого и Чехова

Для того, чтобы раскрыть параллели дефиниций двух терминов и выявить степень глубины соответствия, необходимо обратиться более подробно к концепции Белого, но сначала – к хронологии. В статье пунктирно намечены лишь некоторые моменты – эти этапы для нашего исследования важны как свидетельство наиболее раннего обращения поэта к этой теме.

Еще в 1917 году Андрей Белый создает текст «О ритмическом жесте», как указывает Д.О. Торшилов. До этого было несколько этапов работы. Начало – организация кружка ритмистов в 1910, где свои идеи о создании кривой высказал и Дмитрий Рем (псевдоним Алексея Алексеевича Баранова), он утверждал, что фигура кривой может охватывать большое количество строк. Далее Белый готовит проект «Учебник ритма, выработанный обществом при книгоиздательстве “Мусагет”. М., 1910 – 1911», вновь он работает над учебником в 1912, в 1914 годах.

Заметим для сравнения, что в те же 1910-е годы Игорь Стравинский формирует новые подходы к музыке, композитор ищет «индивидуальный модус воплощения звукожестов» [Баева 2025, с. 31-32], как отмечает А.А. Баева.

Тем временем, Михаил Чехов к 1910 году только закончил актерскую школу и зачислен в Суворинский театр на Фонтанке, к 1912 году он принят в МХАТ.

В 1912 Белый впервые упоминает метод Баранова-Рема. По мере углубления в тему, Белый определяет виды кривой, связывает ее с жестом, выделяет строчную кривую, строфную кривую и кривую целого произведения, разрабатывает концепцию средней линии. Мыслитель движется от понимания уровня строки к пониманию уровня всего произведения.

Итак, в 1917 появляется Первая редакция текста Белого о ритме [Белый 2018].

В 1921 году Андрей Белый впервые видит Михаила Чехова в роли Хлестакова. В этом же году Белый закончил работу над «Ритмическим жестом».

К 1921 году относится и само знакомство Белого и Чехова, Чехов пришел послушать доклад Белого о Ф.М. Достоевском.

Хронологическая близость первых этапов разработки концепций Белого и Чехова указывает на обусловленность особенностями культурно-исторического развития и художественными тенденциями эпохи в поисках соответствия звука, жеста, смысла в литературе, театре.

Зигзаги, графики, кривые

Белый стремится выразить свои идеи о ритме и смысле наглядно, создает графическую кривую подъемов и падений, подобную осциллограмме. Поэт и исследователь больше говорит о ритме, который как бы впитывает или подразумевает остальные элементы: «кривая ритма есть интонационный жест содержания в его “статусе насценди”, в душе поэта» [там же, с. 114]. В этих словах Белый подразумевает, что *статус насценди* в данном контексте – это изначальность, глубина, из которой рождаются почти неосознанно звуки речи и еще неуловимые образы (подобно тому, что он описывает в

«Глоссолалии» [Белый 1928b]), и заявляет, что порождение речи он ощущает как внутренний жест.

Белый видит Чехова в роли Гамлета в 1924 году, до этого бывает на репетициях, в том числе на генеральной репетиции, после которой дает наивысшую оценку работе Чехова. К периоду репетиций «Гамлета» за плечами Чехова не только успешные роли, но и руководство актерской студией, лабораторией, которую он открыл в январе 1918 года. То есть на лекцию Белого в 1921 он попадает уже с опытом экспериментальной деятельности с актерами. К началу репетиций «Гамлета» Чехов уже активно экспериментирует с жестом и словом. На этих репетициях, по воспоминаниям Чехова, «Мы рассматривали звуковую сторону слова как *движение, превращенное в звук*» [Чехов 1995а, с. 179].

А Андрей Белый пишет: «под содержанием, глубже его, так сказать, – интонация содержания, жест содержания» [Белый 2014, с. 94].

Позже, в произведении «Ветер с Кавказа. Впечатления», выражая ощущения от игры Михаила Чехова, А. Белый связал свои впечатления с образом жеста [Белый 1928а, с. 244-245]. Белый даже указал форму этого жеста – *зигзаг*, что на первый взгляд согласуется с идеей Психологического жеста (ПЖ), имеющего, по мнению М. Чехова, особые формы для каждой роли (даже для каждой реплики). Это метафора извилистых дорог, зубцов гор, мелькания объектов за мчащимся автомобилем.

В этом произведении (всего 299 страниц) Белый употребляет слово зигзаг 29 раз! Белый искал аналогию этому образу и неожиданно нашел ее в творчестве М. Чехова: «Вдруг – Чехов встает; да, артист – подает *аналогию*: в том, что в нем – яркий ритмический жест, выявляющий новый рельеф, неожиданный, быстрый, революционный; и эти ландшафты – имеют способность: стать в жесте – иными; как Чехова надо не раз в ролях Гамлета, Эрика, Фразера видеть, чтоб видеть зигзаг основного огромного жеста; так – эти места» [Белый 1928а, с. 244-245] (Курсив мой, П.Е.).

Но можно обнаружить и более глубокий слой: зигзаг для Белого – это образ графического изображения информации, поэтому эту характеристику игры Чехова, сформулированную Белым, необходимо раскрывать в контексте концепций Белого о ритме. Образ *зигзага*, кроме ритмико-смысловых изменений, объясняется зигзагообразным видом графика звучания, его подъемов и падений. Кипы бумаг, исписанные Белым в момент изучения стихотворных текстов, громоздились на его столе, на полу, храня множество таких *зигзагов*. Белый писал: «Цихис-Дзири. 13 июня. Все эти дни – вычисляю ритмический жест; “Медный Всадник”, исчисленный строчка за строчкой, простерт на полу в виде острых зигзагов кривой, занимающей около двух саженей; я же, сев на карачки, вожу по кривой карандашиком» [Белый 1928а, с. 147]. Он писал «Ветер с Кавказа...» на фоне размышлений об Интонационном жесте, о ритмической кривой и смысле, читая лекции на эту тему и пробираясь «сквозь зигзаги хребта принесенной кривой (“Медный Всадник”)» [Белый 1928а, с. 197]. Оба жеста и хребты Кавказа объединились в метафору. Употребляя понятие «аналогия» [Белый 1928а, с. 244], Андрей Белый четко обозначает связь между своим Интонационным жестом, с которым он сравнивает зигзаги Кавказа, и жестом М. Чехова в ролях, что дает дополнительное обоснование для сравнения двух жестов, которое проводится в нашем исследовании.

Жест как инструмент формирования художественной целостности

В краткой характеристике Белого «зигзаг основного огромного жеста» [Белый 1928а, с. 244-245], интересно увидеть не только зигзаг как образ графики Интонационного жеста, который Белый использовал в описании ролей М. Чехова, но и рассмотреть в ней оба (разные) определения, которые он дал жесту в ролях М. Чехова: во-первых, *основной* и, во-вторых, *огромный*.

Можно предположить вполне обоснованно, что Белый, дав такое определение, наиболее точно прочувствовал тот Психологический жест, который Чехов вложил в роли, понял, что этот жест объемлет всю роль, является *основным*, так как все держится на нем как на смысловом каркасе, и он *огромен*, так как длится и движется через весь спектакль.

Идеи целостности звучали у Михаила Чехова и в пояснении (в протоколе репетиций) как надо строить роль: «Перед репетицией М.А. Чехов предлагает всем режиссерски увидеть образ всего спектакля «Гамлет», затем предлагается увидеть свой образ (роль) по всей пьесе» [Чехов 1995b, с. 404].

P.E. Eliseeva *Intonational gesture in the spectrum of speech gestures:
Andrey Bely and Michael Chekhov*

Определяя суть феноменов паузы и жеста, Белый вспоминает и Чехова, как представителя другого вида искусства, где действует тот же закон: «...когда М.А. Чехов делает признание о своей игре, – для меня ясно: его признание есть признание, что актерский жест начинается до жеста в паузе – пусть минимальной, предшествующей жесту (это – знак до-тактовой выдержки)» [Белый 2014, с. 32].

То есть как минимум к 1929 году Белый знает не только, как Чехов играет на сцене, но и его теоретические выкладки, тем более что уже позади работа над спектаклем «Петербург» в 1925 году, где Чехов играл роль Аблеухова и общение по поводу интереса к эвритмии и антропософии Р. Штайнера.

Целостность обеспечивает и интонационная пауза как предвест, она занимает особое место в размышлениях Белого. Интонационный жест, по мнению Белого, зарождается в паузе, в том числе самой первой паузе, до рождения всего произведения, которая как *эмбрион* предшествует развитию всего текста, зарождаются звуки и смыслы: «эту напевность всякий поэт в себе называет ритмом» [Белый 2014, с. 17].

О паузе в начале спектакля Белый писал в связи с понятием жеста. Если рассмотреть ощущения Белого подробнее, то можно сделать вывод, что сидячая поза Чехова, молчание, характеризовались Белым как пауза и сравнивались с паузой в стихотворной строке. «Сидячая отвернутая от всех поза Чехова-Гамлета в начале спектакля обозначена Белым как собранный жест, закольцованный с финалом. В этом сдержанном жесте, по мнению А. Белого, было заключено “зерно” Гамлета» [Елисеева 2025с, с. 93]. Полагаем, в словах Белого была отсылка к его концепции ритма и смысла, связанной с жестом.

Прослушивание записи голоса М. Чехова в спектакле «Петербург» по инсценировке произведения А. Белого позволяет соотнести идеи Белого и Чехова, хотя количество минут записи небольшое. Речь сенатора Аблеухова, которого играет М. Чехов, в авторском тексте задана как рваная, путаная, с паузами, с резкими перепадами объектов мысли. Как отмечал М.Б. Ямпольский: «Тексты Белого постоянно захлебываются в некоем спотыкающемся начале» [Ямпольский 1998, с. 84]. В оригинальном авторском тексте романа «Петербург» (не инсценировке) несколько раз в одном фрагменте реплики дополняются ремарками о паузе: «(Молчит и жуёт губами) <...> (ищет слов) <...> (Помолчал)» [Белый 2022] и подобными, а, кроме этого, паузы часто показаны многоточием.

Чехов усиливает бессвязность, заторможенность; мыслительные процессы замедлены, речь растянута, с явной многоударностью; он часто говорит по слогам, что характерно для определенной речевой патологии (брадилалия). По голосовым тембровым характеристикам это резко отличается от записанной Чеховым роли Гамлета. Гамлет – чистый, звучный, высокий, молодой голос. Аблеухов – старческий голос, надтреснутый тембр, низкий горловой звук: «Вы говорите – от-став-ка... А куда мне отставиться. А? На-Га-гарин-скую? В холодные стены? И видеть из окон про-стран-ства во-ды? Там – лед, лед; здесь – какие-то праздные игры: живешь у-се-бя в го-ло-ве, так сказать, про-бе-гая из-вилиной мозга... Вот и Анна Петровна, жена моя, на старости лет... В То-ле-до поехала... удовлетворять половое... срывать цветы жизни в То-ле-до – хо-тел я ска-зать... Я там бегаю годы по ком-на-там – знаешь... ти-ли: размышляю... пришел к заключению: домашний о-чаг – просто сток человеческих мерзостей» (разделение по слогам мое П.Е.) [Золотухин 2014].

С помощью компьютерной программы Praat автором статьи подготовлен количественный анализ и визуализация звучания голоса М. Чехова в ролях (3 типа измерения), в том числе вышеуказанный монолог Аблеухова (*рис. 1*):

- верхняя часть – диаграмма уровня силы звука;
- нижняя часть: зеленая линия – спектрограмма (зависимость спектральной плотности мощности сигнала от времени), синяя линия – интонограмма (кривая высоты тона).

Сходство и различие двух подходов

Михаил Чехов относился к Андрею Белому с огромным пиететом, мечтал, чтобы Белый стал его наставником в вопросах антропософии, безусловно, он многое воспринял от Белого, но это не означает то, что Чехов все свои идеи ритма (жеста) получил от Белого, скорее два мыслителя сошлись на одном перекрестке, что помогло обоим. В начале 1940-х годов в своих воспоминаниях «Жизнь и встречи» Чехов, подчеркивая возможность чувственно воспринять, образно говоря, *пульс и дыхание* автора через

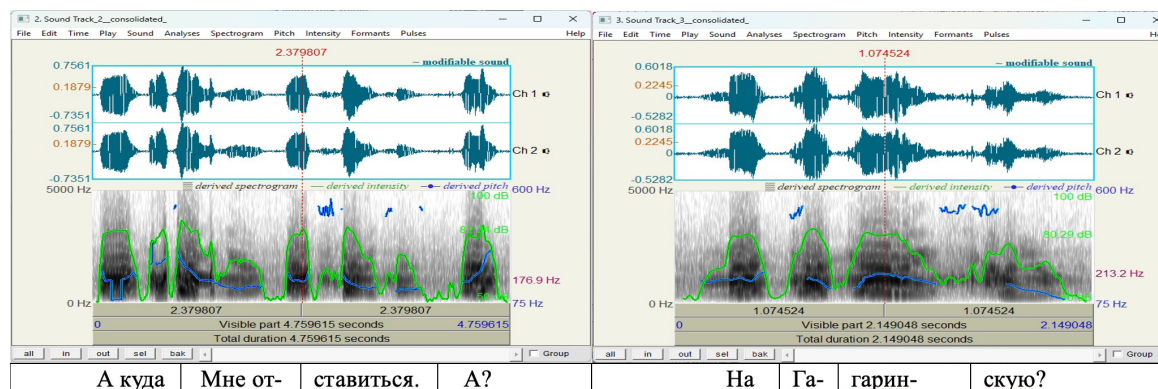


Рис. 1.
Визуализация и количественный анализ роли Аблеухова М.А. Чехова (фрагмент «А куда мне отставиться. А? На Гагаринскую?»). Составлено автором.

текст, пишет о Белом: «Он сделал открытие. Путем вычислений, исследуя стихосложение, он проникал в душу поэта и слышал, как он говорил, пульс и дыхание Пушкина, Тютчева, Фета в минуты их творчества» [Чехов 1995а, с.171].

Но у актера свой путь постижения авторского замысла, а также свой путь объединения его со своим замыслом и передачи зрителю. Все же мы рассматриваем именно порождение текста автором и порождение сценического образа и речи актером в их глубинной связи.

М.А. Чехов описывал Психологический жест (ПЖ) как феномен, связанный с тем, что люди незаметно для себя делают общие универсальные жесты в воображении, позже он комментирует ПЖ и как *конкретный* жест в душе (то есть в ментальной сфере) для каждого персонажа. Обращаясь к одному из аспектов концепции Ж. Дерриды [Деррида 2006], Г.И. Губанова использует образное выражение «первичная призрачность», чтобы описать мир образов и чувств автора в момент замысла, и продолжает мысль в рамках модели автор → актер → зритель или автор → читатель, подчеркивая близость разных видов искусств в данной проблеме: «активное обращение к самому феномену проецирования образов в ментальном поле человека может сделать более объективным сравнительный анализ литературы и других искусств в контексте проблемы интермедиальности» [Губанова 2025, с. 53].

Интонационный жест Белого как внутренний жест – это не только выражение переживаний автора и рождающейся структуры произведения, он имеет и коммуникативную функцию, как и речевой жест в сценической жизни актера. Само лирическое творчество можно увидеть в свете предлагаемой А. Марковым материалистической теории апарта и также рассматривать Интонационный жест Белого как «коммуникативный жест, имманентный самому акту высказывания, который обнажает его глубинную структуру: обращенность к Другому и тотальную зависимость от него» [Марков 2025, с. 120].

Понимание иррациональности внутреннего жеста и его связи с действием может найти опору в видении Р. Барта, как отмечала и Т.В. Цареградская, он писал, что «жест есть неопределенная и неиссякаемая совокупность причин, импульсов, инерций, которые дают действию его атмосферу» (цит. по: [Цареградская 2016]).

Сходство концепций А. Белого и М. Чехова основано на связи звука, смысла, жеста, на отношении к паузе, к ритму. Но творчество автора и творчество актера отличаются. И Чехов хорошо понимал разницу: о чем говорил Белый, и что изучал и понял сам Чехов, то есть *Интонационный жест* автора и исполнительский *Психологический жест* актера (как в стихотворной, так и в не стихотворной пьесе) – это не одно и то же. Белый шел от процесса *авторского* жеста, *авторского* обеспечения связи ритма и смысла, *авторского* зарождения стихотворной речи и материализации ее в слове. Чехов же шел от *исполнительского*, *актерского* зарождения речи в готовой реплике, от *актерского* совмещения ритма и смысла как образно-смыслового целого, от внутреннего жеста – Психологического жеста *актера*, порождающего действие и слово. Но сначала актер должен был воспринять то, что хотел передать автор. При этом главным в нашем рассуждении можно считать то, что оба жеста сосуществуют как виды в едином родовом понятии *речевого жеста*.

Внутренние жесты в речевом актерском тренинге

Теория, связанная с пониманием пауз, рождения внутреннего движения, связь ритма и смысла, должна быть освоена и понята на эмоциональном и физическом уровне при подготовке актеров. Частично такие подходы используются нами в тренингах по сценической речи [Елисеева 2025а]. На кафедре сценической речи в Российском институте театрального искусства И.Ю. Промптова внедрила методику работы с аудиозаписями великих артистов, начало этих поисков отражено в статье «Интонационная выразительность речи актера» [Промптова 2016]. В дальнейшем в методику преподавания сценической речи И.Ю. Промптовой было внедрено упражнение «Речевое наблюдение».

В обновленной нами методике молодые актеры-студенты работают на основе записи исполнения того или иного великого артиста (например, М.А. Чехова в роли Аблеухова) так:

- читают фрагмент текста, выявляют особенности, авторский Интонационный жест,
- прослушивают аудиофайлы,
- изучают визуализацию голоса (графики и пр.),
- стремятся через звучание прочувствовать жестуальность, телесность,
- стремятся повторить реплику,
- освоить не только внешнее звучание, но и внутреннюю жизнь персонажа за счет эмпатии и работы воображения,
- для сравнения состояния персонажа предлагается после прослушивания посмотреть на фотографии М.А. Чехова в роли Аблеухова (рис. 2) и выбрать одну из четырех фотографий, которая более всего соответствует вышеуказанной реплике (мимика, положение головы, взгляд), и сравнить со своим ощущением жестуальности при прослушивании аудиозаписи.

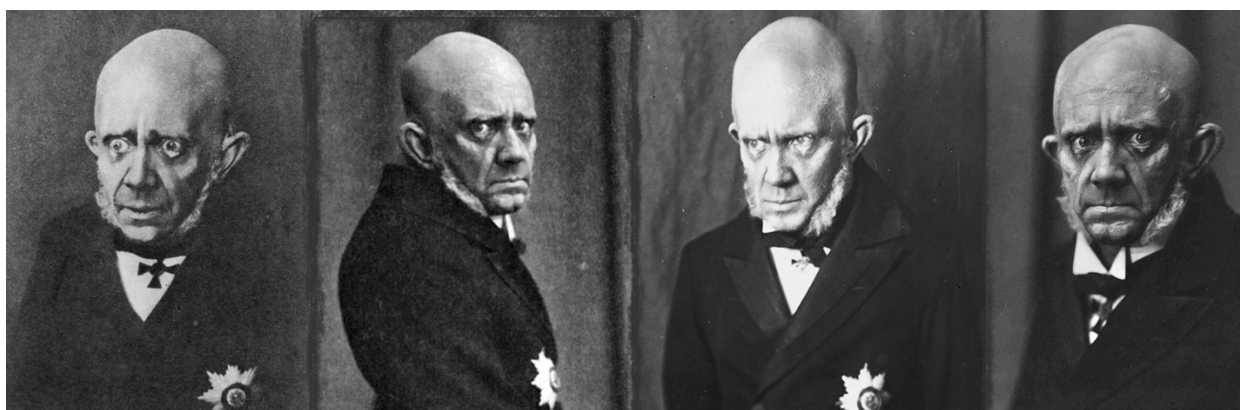


Рис. 2.
Фотографии М.А. Чехова в роли Аблеухова.

В задачу упражнения входит – воссоздать в итоге целостный образ персонажа и понять средства выразительности.

Отношение к звуку в тренинге соотносится с исканиями А. Белого и М. Чехова об эмоционально-смысловом наполнении звука (буквы), раскрывается как индивидуальный процесс выражения субъективного видения и оправданного контекстом смысла. Соединение жеста и речи, даже в тренинге отдельных звуков дополняется коммуникативным стремлением высказать некий смысл, *говорить*, а не просто озвучивать слова.

Прослушивание и анализ ролей Чехова позволяет углубленно понять феномен речестового взаимодействия в диалоге.

Важно, что экспрессия голоса Чехова заложена в самом авторском тексте, если *прочувствовать* в нем то, что А. Белый называл Интонационным жестом, то есть изначальный авторский жест, симбиоз ритма и смысла (вербально выраженный в данном случае вынесением слова в отдельное предложение с вопросительным знаком, разрывом фразы на отдельные слова-предложения), усиление экспрессии, когда слова звучат как удары, что соответствует высокому градусу состояния персонажа. Такой разбор

П.Е. Елисеева *Интонационный жест в спектре речевых жестов:*
Андрей Белый и Михаил Чехов

был внесен в методику вместе с графиками звучания М. Чехова. Подобные подходы были апробированы в тренинге и с записями других ролей М. Чехова, такая методика может применяться и на основе записей других актеров.

Понимание феномена авторского Интонационного жеста может помочь актерам прочувствовать и более углубленно понять смысл авторского текста, с которым они работают в процессе создания спектакля. Разборы материала через концепции А. Белого и М. Чехова способствуют повышению выразительности актера, глубинному выявлению смысла.

Так, визуализация звука позволяет наглядно понять закономерности выразительной речи, избежать линейности и однообразия речи на сцене. Принципы единства работы с речью и жестами, внешними и внутренними – это дополнительный эффективный подход к работе со словесным действием по Системе Станиславского.

Выводы

Таким образом, концепции Белого и Чехова объединяет то, что они связывают текст, речь, жест, звук, открывая важные закономерности. Оба жеста можно охарактеризовать как интонационно-звуковой, смысловой и жестуальный образ, который, сохраняя вектор коммуникативности, материализуется в конечном творческом продукте и доступен для восприятия читателем или зрителем. Понятие идеомоторного жеста как психологической основы впервые применяется к творчеству А. Белого, что дает основания для сопоставления с Психологическим жестом М. Чехова и для внесения термина Белого в существующую терминосистему театроведения как нового понятия для характеристики драматургии.

Ключевое отличие в том, что Интонационный жест создается и ощущается поэтом в момент рождения текста. А Психологический жест воплощается и ощущается актером на основе готового авторского текста как его интерпретация.

Проведенное сравнение вносит вклад в теорию речепорождения и актерской психотехники: выявлен речевой жест как родовой для концепций Белого и Чехова и идеомоторика определена как базовый для них психологический феномен. Также вкладом можно назвать операциональную разработку функционирования внутреннего жеста и внутренней речи в условиях творческой мотивации создания художественного образа автором и актером.

Знание об этих закономерностях применимо и в сценической практике, в том числе при обучении по дисциплине «Сценическая речь».

ИСТОЧНИКИ

- Белый 1928a – *Белый А.* Ветер с Кавказа. Впечатления. Москва: Изд-во «Федерация», Артель писателей «Круг», 1928.
Белый 1928b – *Белый А.* Глоссолалия. Поэма о звуке. – [Б.м.]: ЛЕФ, 1928.
Белый 2022 – *Белый А.* Петербург. – Москва: Издательство АСТ, 2022.
Деррида 2006 – *Деррида Ж.* Кино и его призраки. Интервью с Жаком Деррида // Сеанс. 22.05.2006. [Электронный ресурс]. URL: <http://seance.ru/n/21-22/retro-avangard-zhak-derrida/kino-i-ego-prizraki/> (дата обращения: 28.01.2026).
Золотухин 2014 – *Золотухин В.* Записи голоса М.А. Чехова. Звуковой архив Отдела звукозаписи Государственного музея истории российской литературы имени В.И. Даля, ГМИРЛИ // Театр. 2014. Вып. 16. [Электронный ресурс]. URL: <http://oteatre.info/mihail-chehov-zvukovoe-nasledie-i-vospominaniya-sovremennikov/> (дата обращения: 28.01.2026).
Чехов 1995a – *Чехов М.А.* Литературное наследие: [в 2 т.]. Т. 1: Воспоминания, письма. – Москва: Искусство, 1995.
Чехов 1995b – *Чехов М.А.* Литературное наследие: [в 2 т.]. Т. 2. Об искусстве актера. – Москва: Искусство, 1995.

ЛИТЕРАТУРА

- Баева 2025 – *Баева А.А.* Жест в музыкальном театре И. Ф. Стравинского // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2025. № 1. С. 28-38.
Барт 2024 – *Барт Р.* Образ. Музыка. Жест / пер. с франц. – Москва: Ад Маргинем Пресс. 2024.
Белый 2014 – *Белый А.* Собрание сочинений. Ритм как диалектика и «Медный всадник». Исследование / Сост., послесл. и коммент. Д.О. Торшилова. – Москва: Изд-во «Дмитрий Сечин», 2014.
Белый 2018 – *Белый А.* О ритмическом жесте (первая редакция) // Андрей Белый. Жезл Аарона. Работы по теории слова 1916-1927 гг. / Составление, подготовка текста, вступительная статья, текстологические справки и комментарии Е.В. Глухой, Д.О. Торшилова. Ответственный редактор О.А. Коростелев. Москва: ИМЛИ РАН, 2018. – С. 347-442.
Васильев 2025 – *Васильев С.* Плач в театральной системе Ежи Гротовского на примере спектакля «Акрополь» // Вопросы театра. 2025. № 1-2. С. 300-319.
Губанова 2025 – *Губанова Г.И.* «Первичная призрачность» мысленных образов в сравнительном анализе видов искусства // Литература в поисках визуального: интермедиальность как диалог искусств: памяти Сергея Петровича Лавлинского / сост. и ред. В.Я. Малкина. Сборник научных статей. – Москва: Эдитус, 2025. – С. 48-54.

P.E. Eliseeva *Intonational gesture in the spectrum of speech gestures:*
Andrey Bely and Michael Chekhov

- Елисеева 2025а – *Елисеева П.Е.* Доклад «Речевой жест в дикционном тренинге» в рамках Всероссийской научной конференции с международным участием «Речь на сцене» 15-17 ноября 2025г. Екатеринбург. [Электронный ресурс]. URL: https://vkvideo.ru/video-158320230_456239939?t=10s (дата обращения: 28.01.2026).
- Елисеева 2025б – *Елисеева П.Е.* Опыт применения идеомоторного акта в разных профессиональных сферах как ресурс для театральной деятельности // Вестник ГГУ. 2025. № 5. С. 18-30.
- Елисеева 2025с – *Елисеева П.Е.* Речевой жест в актерской психотехнике М. А. Чехова: дисс. ... канд. искусствоведения. – Москва: Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2025.
- Марков 2025 – 15. *Марков А.В.* К материалистической теории апарта: сознание, «третий» и невозможность последнего слова // Артикульт 2025. №3 (59). С. 116-126.
- Промптова 2016 – *Промптова И.Ю.* Интонационная выразительность речи актера // «Услышать будущего зов...». На уроках сценической речи. – Москва: Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2016. – С. 57-170.
- Симонов 1962 – *Симонов П.В.* Метод К.С. Станиславского и физиология эмоций / Институт Высшей нервной деятельности и нейрофизиологии АН СССР. Ответственный редактор член-корреспондент АН СССР Э.А. Асратян. – Москва: Издательство АН СССР, 1962.
- Цареградская 2016 – *Цареградская Т.В.* К проблеме «телесности» в современной музыкальной культуре: о концепции музыкального жеста // Художественная культура. 2016. № 2 (18). [Электронный ресурс]. URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2016-2-18/yzuyki/5042.html> (дата обращения: 28.01.2026).
- Ямпольский 1998 – *Ямпольский М.Б.* Беспамятство как исток (Читая Хармса). – Москва: Новое литературное обозрение, 1998.
- Ямпольский 2025 – *Ямпольский М.Б.* Жизнь – смерть. Лицо – тело: эволюция представлений о человеке и ее отражение в искусстве. Идея выставки, которой не было. – Санкт-Петербург: Сеанс, 2025.
- De Livio, Borghi, Fernyhough 2025 – *De Livio C., Borghi Anna M., Fernyhough C.* Inner speech is not a simulation of language but an act of speaking: Comment on “The Sound of Thought: Form Matters – The Prosody of Inner Speech” by Hamutal Kreiner, Zohar Eviatar // *Physics of Life Reviews*. 2025. Vol. 53. P. 218-220.
- Kemp 2012 – *Kemp R.* Embodied acting: what neuroscience tells us about performance. – London: Routledge, 2012.
- Lakoff, Johnson 1980 – *Lakoff G.J., Johnson M.* Metaphors we live by. – Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- Wilson, Golonka 2013 – *Wilson A.D., Golonka S.* Embodied cognition is not what you think it is // *Frontiers in Psychology*. 2013. Vol. 4. Article 58. 2013. [Электронный ресурс]. URL: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2013.00058> (дата обращения: 29.01.2026).

SOURCES

- Bely, A. (1928), *Glossolaliya. Poema o zvuke*. [Glossolalia. A Poem about Sound]. LEF, USSR.
- Bely, A. (1928), *Veter s Kavkaza. Vpechatleniya*. [Wind from the Caucasus. Impressions], Izd-vo “Federaciya”, Artel' pisatelej “Krug”, USSR.
- Bely, A. (2022), *Peterburg* [Petersburg], Izdatel'stvo AST, Moscow, Russia.
- Chekhov, M.A. (1995), *Literaturnoe nasledie v 2 t. Tom 1. Vospominaniya. Pis'ma* [Literary legacy in 2 volumes. Volum 1. Memoirs. Letters], Iskustvo, Moscow, Russia.
- Chekhov, M.A. (1995), *Literaturnoe nasledie v 2 t. Tom 2. Ob iskusstve aktera* [Literary legacy in 2 volumes. Volum 2. On the art of acting], Iskustvo, Moscow, Russia.
- Derrida, Zh. (2006), “Cinema and Its Ghosts. Interview with Jacques Derrida”, *Seans* [The Session], available at: <http://seance.ru/n/21-22/retro-avangard-zhak-derrida/kino-i-ego-prizraki/> (Accessed 28 November 2026).
- Zolotuhin, V. (2014), “Sound archive of the Sound Recording Department of the V. I. Dal State Museum of Russian Literature History, GMIRLI”, *Teatr* [Theater], vol. 16, available at: <http://oteatre.info/mihail-chehov-zvukovoe-nasledie-i-vospominaniya-sovremnikov/> (Accessed 28 January 2026).

REFERENCES

- Baeva, A.A. (2025), “Gesture in the Musical Theater of Igor Stravinsky”, *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [Theater. Painting. Cinema. Music], no. 1, pp. 28-38.
- Bart, R. (2024), *Obraz. Muzyka. Zhest* [Image. Music. Gesture], Ad Marginem Press, Moscow, Russia.
- Bely, A. (2018), “On Rhythmic Gesture (First Edition)”, *Andrey Belyj. Zhezl Aarona. Raboty po teorii slova 1916-1927 gg.* [Andrei Bely. Aaron's Rod. Works on the Theory of Speech, 1916–1927], IMLI RAS, Moscow, Russia, pp. 347-442.
- Bely, A. (2014), *Sobranie sochinenij. Ritm kak dialektika i “Mednyj vsadnik”. Issledovanie* [Collected Works. Rhythm as Dialectic and The Bronze Horseman. Research], sost., poslesl. i komment. D.O. Torshilova, Izd-vo “Dmitrij Sechin”, Moscow, Russia.
- De Livio, C., Borghi A.M. and Fernyhough C. (2025), “Inner speech is not a simulation of language but an act of speaking: Comment on «The Sound of Thought: Form Matters – The Prosody of Inner Speech» by Hamutal Kreiner, Zohar Eviatar”, *Physics of Life Reviews*, vol. 53, pp. 218-220.
- Eliseeva, P.E. (2025), “Experience of applying the ideomotor act in various professional fields as a resource for theatrical activity”, *Vestnik GGU* [GGU Bulletin], no. 5, pp. 18-30.
- Eliseeva, P.E. (2025), *Rechevoj zhest v akterskoj psihotekhnike M. A. Chekhova: diss. ... kand. iskusstvovedeniya*. [Speech gesture in M.A. Chekhov's acting technique], Ph.D. Thesis, Rossijskij institut teatral'nogo iskusstva – GITIS, Moscow, Russia.
- Eliseeva, P.E. (2025), “Report «Speech Gesture in Diction Training»”, 15-17 november, Ekaterinburg, available at: https://vkvideo.ru/video-158320230_456239939?t=10s (Accessed 28 January 2026).
- Gubanova, G.I. (2025), “«Primary phantasmality» of mental images in a comparative analysis of art forms”, *Literatura v poiskah vizual'nogo: intermedial'nost' kak dialog iskusstv: pamyati Sergeja Petrovicha Lavlinskogo* [Literature in search of the visual: intermediality as a dialogue between the arts: in memory of Sergei Petrovich Lavlinsky], sost. i red. V.Ya. Malkina, sbornik nauchnyh statej, Editus, Moscow, Russia, pp. 48-54.
- Kemp, R. (2012), *Embodied acting: what neuroscience tells us about performance*, Routledge, London, UK.
- Lakoff, G.J. and Johnson M. (1980), *Metaphors we live by*, The University of Chicago Press, Chicago, USA.
- Markov, A.V. (2025), “Towards a materialistic theory of apart: consciousness, the «third» and the impossibility of the last word”, *Articult*, no. 3 (59), pp. 116-126.
- Promptova, I.Yu. (2016), “The Intonational Expressiveness of an Actor's Speech”, “*Uslyshat' budushchego zov...»*. Na urokah scenicheskoj rechi [“Hearing the Call of the Future...” In Lessons in Stage Speech], Rossijskij institut teatral'nogo iskusstva – GITIS, Moscow, Russia, pp. 57-170.
- Simonov, P.V. (1962), *Metod K.S. Stanislavskogo i fiziologiya emocij*. [The Method of K.S. Stanislavsky and the Physiology of Emotions], Izdatel'stvo AN SSSR, Moscow, USSR.

П.Е. Елисеева *Интонационный жест в спектре речевых жестов:*
Андрей Белый и Михаил Чехов

- Tzaregradskaya, T.V. (2016), «On the problem of “physicality” in contemporary musical culture: on the concept of musical gesture”, *Hudozhestvennaya kul'tura* [Artistic Culture], no. 2 (18), available at: <http://artculturestudies.sias.ru/2016-2-18/yazyki/5042.html> (Accessed 28 January 2026)
- Vasil'ev, S. (2025), “Weeping in Jerzy Grotowski’s theatrical system as exemplified by the play «Acropolis»”, *Voprosy teatra*. [Questions of theater], no. 1-2, pp. 300-319.
- Wilson, A.D. and Golonka, S. (2013), “Embodied cognition is not what you think it is”, *Frontiers in Psychology*, vol. 4, article 58, available at: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2013.00058> (Accessed 29 January 2026).
- Yampol'skij, M.B. (1998), *Bespamyatstvo kak istok (Chitaya Harmsa)*. [Forgetfulness as a Source (Reading Kharms)], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
- Yampol'skij, M.B. (2025), *Zhizn' – smert'. Lico – telo: evolyuciya predstavlenij o cheloveke i ee otrazhenie v iskusstve. Ideya vystavki, kotoroj ne bylo*. [Life – death. Face – body: the evolution of ideas about man and its reflection in art. The idea of an exhibition that never happened], Seans, Saint Petersburg, Russia.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Визуализация и количественный анализ роли Аблеухова М.А. Чехова (фрагмент «А куда мне отставиться. А? На Гагаринскую?»). Составлено автором.

Рис. 2. Фотографии М.А. Чехова в роли Аблеухова

Источники:

Фото-1. Режим доступа: <https://mospravda.ru/2024/11/14/752295/> (дата обращения 31.01.2026).

Фото-2. Режим доступа: https://mxat.ru/o-teatre/imena/persona/chekhov_mikhail/#галерея (дата обращения 31.01.2026).

Фото-3. Режим доступа: <https://www.kino-teatr.ru/kino/acter/m/empire/39385/foto/i2/174219/> (дата обращения 31.01.2026).

Фото-4. Режим доступа: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=23407627> (дата обращения 31.01.2026).

Научная статья / Research article

УДК/UDC 7.01

DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-116-127

Роксана Фаритовна Гумерова

Roksana Faritovna Gumerova

аспирант, МГУ им. М.В. Ломоносова (Москва, Россия)

PhD student, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russia)

pictorialart.grf@gmail.com

**ФОРМИРОВАНИЕ КОНЦЕПТА
«ИМПУЛЬСА К ВЧУВСТВОВАНИЮ» (EINFÜHLUNG)
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТЕОРИИ ВИЛЬГЕЛЬМА ВОРРИНГЕРА:
ФИЛОСОФСКИЙ КОНТЕКСТ НОВОГО ВРЕМЕНИ
И ДЕМАРКАЦИЯ ОТ ЭКСПРЕССИОНИЗМА**

**THE FORMATION OF THE CONCEPT
OF THE “IMPULSE TO EMPATHY” (EINFÜHLUNG)
IN THE ARTISTIC THEORY BY WILHELM WORRINGER:
THE NEW AGE PHILOSOPHICAL CONTEXT
AND DEMARCATION FROM EXPRESSIONISM**

Статья продолжает исследование концептуальных истоков теории Вильгельма Воррингера. В своём толковании понятия «вчувствовании» (Einfühlung) Воррингер прямо апеллирует к концепции Теодора Липпса, однако наполняет термин собственным содержанием, в результате концепция Липпса оказывается редуцированной. Возможность такой редукции заложена в самой природе концепции вчувствования, укоренённой в философии Нового времени. Опираясь на традицию вчувствования до Липпса и используя идеи философии Нового времени, Воррингер выстраивает концепт «импульса к вчувствованию» как полярную противоположность концепту «воли к абстракции». Обращаясь к идеям философии Нового времени, Воррингер усиливает значение чувственного опыта, тем самым представляя вчувствование как процесс познавательной деятельности. Произведённая подобным образом трансформация концепции вчувствования даёт Воррингеру возможность представить концепт воли к абстракции как следующий шаг в развитии теории познания, что обеспечивает логическую стройность его методологии. Однако осуществлённая Воррингером редукция концепции вчувствования наглядно демонстрирует её смысловое расхождение с трактовкой вчувствования у экспрессионистов.

Ключевые слова: Вильгельм Воррингер, абстракция и вчувствование, психология восприятия, психология искусства, эмпатия, немецкий экспрессионизм

Для цитирования: Гумерова Р.Ф. Формирование концепта «импульса к вчувствованию» (Einfühlung) в художественной теории Вильгельма Воррингера: философский контекст Нового времени и демаркация от экспрессионизма // Артикульт. 2026. №1(61). С. 116-127. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-116-127

This article constitutes a continuation of the research of the conceptual origins of Wilhelm Worringer's artistic theory. In elucidating the concept of empathy (Einfühlung), Worringer makes explicit reference to the concept developed by Theodor Lipps. However, Worringer gives the concept its own content, and Lipps' concept appears in a reduced form. The possibility of such a reduction is provided by the very concept of empathy, which is rooted in New Age philosophy. The concept of the impulse to empathy is presented as the opposite pole to the concept of the will to abstraction, drawing on the ideas of David Hume, René Descartes, George Berkeley, John Locke, Benedict Spinoza. By invoking the tenets of New Age philosophy, Worringer underscores the significance of sensory experience in the concept of the impulse to empathy, thereby positioning it as a cognitive process. The transformation of the concept of empathy in this manner enables Worringer to present the concept of the will to abstraction as the subsequent stage in the development of the theory of cognition, which provides the logic for the construction of his methodology. However, the reduction of the concept of empathy carried out by Worringer clearly demonstrates its semantic divergence from the Expressionists' interpretation of empathy.

Keywords: Wilhelm Worringer, abstraction and empathy, psychology of perception, psychology of art, Einfühlung, German Expressionism

For citation: Gumerova R.F. “The formation of the concept of the «impulse to empathy» (Einfühlung) in the artistic theory by Wilhelm Worringer: the New Age Philosophical context and demarcation from Expressionism.” *Articult.* 2026, no. 1(61), pp. 116-127. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-116-127

Вильгельм Роберт Воррингер (Wilhelm Robert Worringer) в книге «Абстракция и вчувствование. Вклад в психологию стиля», 1908 г. предложил оригинальный подход к восприятию произведений искусства. Исходя из доминирования «художественной воли» (Kunstwollen), он разделяет эпохи на те, где господствует импульс к вчувствованию (Einfühlung), порождающий искусство фигуративное (например, греческая классика), и те, где преобладает воля к абстракции, выражающаяся в формах абстрактного искусства (как в искусстве Древнего Востока или первобытных обществ). В методологии

© Гумерова Р.Ф., 2026

Дата поступления: 03.12.2025. Дата одобрения после рецензирования: 27.01.2026. Дата публикации: 31.03.2026.

Р.Ф. Гумерова *Формирование концепта «импульса к вчувствованию» (Einfühlung) в художественной теории Вильгельма Воррингера: философский контекст...*

Воррингера воля к абстракции и импульс к вчувствованию представлены как два противоположных концепта. Это противопоставление он обосновывает, вводя условия, предшествующие их возникновению: безмерный духовный страх перед пространством предопределяет волю к абстракции, в то время как счастливое доверительное отношение к миру лежит в основе импульса к вчувствованию.

Книга «Абстракция и вчувствование» стала предметом дискурса с момента издания и по сей день является одной из обсуждаемых книг по теории и методологии искусства. Сложившийся вокруг нее дискурс условно можно разделить на два направления: первое сосредоточено только на анализе собственно методологии Воррингера, а второе – на изучении влияния его текста на немецкий экспрессионизм. На протяжении всего XX века искусствоведы так и не пришли к единому мнению о том, можно ли считать текст Воррингера программным для немецких экспрессионистов. С одной стороны, Пол Фогт [Vogt 1978], Дональд Е. Гордон [Gordon 1987], Дэвид Морган [Morgan 1996], Урсула Хельг [Helg 2015] считают, что книга «Абстракция и вчувствование» Воррингера относится к программным текстам экспрессионистов. С другой стороны, Роуз-Кэрол Уэстон Лонг [Long 1986], Ричард Лионель [Lionel 1978], Китти Зилжменс, Джос Хугевин [Zijlmans, Hoogeveen 1988], Магдалена Бушарт [Bushart 1995] отрицают значительное влияние Воррингера на немецкий экспрессионизм. Эта полемика продолжилась и в XXI веке: Оскар Батшманн [BÄtschmann 2012], Петер Зельц [Selz 2023], Николай Бернд [Bernd 2012], Рис В. Уильямс [Williams 2005], Петерс Олаф [Olaf 2021], Надежда Подземская [Кандинский 2020] полагают, что Воррингер не оказал значительного влияния на немецкий экспрессионизм. В то время как Кимберли А. Смит [The Expressionist 2014], Натан Тимпано [Timpano 2017] полагают, что влияние Воррингера не требует доказательств. При этом с немецким экспрессионизмом соотносится не только концепт воли к абстракции, но и концепция вчувствования, которую применяет Воррингер. Это неудивительно: данная концепция обрела популярность благодаря Липпсу, Гуссерлю и Юнгу и служила для объяснения восприятия искусства. Однако именно здесь возникает ключевая проблема интерпретации. Так, Дональд Е. Гордон в книге «Экспрессионизм: искусство и идея» [Gordon 1987, p. 140] анализирует концепцию вчувствования и Липпса, и Воррингера, но не дает четкого ответа на вопрос о том, какая именно ее версия – Липпса или Воррингера – была воспринята экспрессионистами. Кроме того, Надежда Подземская, отрицая влияние Воррингера на группу «Синий Всадник», акцентирует внимание на факте личного знакомства М. Веревиной с Липпсом [Кандинский 2020, с. 78], но не артикулирует различия между концепциями Липпса и Воррингера. Таким образом, отсутствие критического разбора трансформации концепции Липпса в тексте Воррингера не позволяет сделать однозначного вывода о восприятии экспрессионистами книги «Абстракция и вчувствование».

В рамках дискуссии, посвященной непосредственно методологии Воррингера, существует точка зрения, что книгу «Абстракция и вчувствование» нельзя признать полноценным академическим достижением. Критики указывают на поверхностность ее содержания, упрощенность предложенной бинарной оппозиции концептов, а также на игнорирование исторического контекста, социальных и религиозных факторов [Helg 2015, pp. 2-14; Maskarinec 2017, pp. 143-167]. При этом как сторонники, так и противники признания научного вклада Воррингера выстраивают свою аргументацию, апеллируя к концептуальным истокам его теории. Комментаторы книги Воррингера называют в качестве основы его теории концепции Алоиза Ригля [Waite 1995], Теодора Липпса [Ванеян 2016], Георга Зиммеля [Öhlschläger 2005], Карла Лампрехта и Якоба Буркхардта [Böhringer 2012].

Однако рассмотрение данных истоков не дает в полной мере представления о логике построения книги «Абстракция и вчувствование». Дело в том, что внутреннюю связь методологии Воррингера обеспечивает теория познания XVII – XVIII вв., которая является логической основой для выделения противоположных концептов – воли к абстракции и импульса к вчувствованию. Основной тезис данной статьи состоит в том, что методологическим фундаментом для ревизии Воррингером универсальной концепции вчувствования Липпса послужила теория познания Нового времени. Стремясь ограничить сферу применения «вчувствования» и противопоставить ему «волю к абстракции», Воррингер изменял преимущественно категориальный аппарат эмпиризма и субъективного идеализма для описания механизма вчувствования, а для описания активности сознания и структуры внутреннего опыта,

R.F. Gumerova *The formation of the concept of the “impulse to empathy” (Einfühlung) in the artistic theory by Wilhelm Worringer: the New Age Philosophical context...*

который является источником проецируемого опыта, обращался к рационализму. Именно обращение к этой готовой системе понятий, ко всему проблемному полю философии Нового времени позволило ему редуцировать концепцию Липпса.

Хотя непосредственные комментаторы текстов Воррингера не поднимают проблему соотношения текста Воррингера с философией Нового времени, мы применяем дискурс-анализ, изложенный в трудах М. Фуко [Фуко 2004], Н. Фэркло [Fairclough 1993], для выявления традиции изучения концепции вчувствования. Для определения «предметного смысла» концепта импульса к вчувствованию мы опираемся на герменевтический анализ текста, предложенный Х.Г. Гадамером [Gadamer 1975]¹, а также руководствуемся фундаментальными канонами Э. Бетти [Betti 2015].

В начале статьи будет кратко изложена трансформация, которой Воррингер подвергает концепцию вчувствования Теодора Липпса. Далее рассматриваются те отдельные аспекты традиции концепции вчувствования, которые позволили Воррингеру редуцировать термин Липпса и наделять его собственным содержанием. Затем выявляются ключевые для Воррингера идеи философии Нового времени, с опорой на которые он усиливает определенные аспекты рационализма, эмпиризма и субъективного идеализма при формировании концепта импульса к вчувствованию. Наконец, вчувствование Воррингера, наделенное преимущественно гносеологической функцией, сопоставляется с художественной практикой экспрессионизма.

В тексте «Абстракция и вчувствование» Воррингер при объяснении вчувствования прямо отсылает к концепции Липпса. Если у Липпса вчувствование носит универсальный характер и предполагает расширение до области интерсубъективности, то Воррингер же подвергает ее редукции и применяет только к фигуративному искусству. Именно это сужение создает логическую возможность для формирования противоположного концепта – воли к абстракции. Важно подчеркнуть, что редукцию понятия «вчувствование» Липпса Воррингер производит, апеллируя к более ранней версии концепции вчувствования, изложенной в текстах Фридриха Теодора Фишера (Friedrich Theodor Vischer) и Роберта Фишера (Robert Vischer). Непосредственно на труды указанных эстетиков Воррингер опереться не мог, так как ему важен концепт Липпса «объективированное самонаслаждение». Вчувствование в работах упомянутых эстетиков обладает чертами, восходящими к теории познания Нового Времени. Именно данную версию концепции вчувствования использует Воррингер, так как она позволяет ему акцентировать роль познания, основанного на чувственном опыте, а также значение восприятия и сознания субъекта. При этом Воррингер остается в рамках концепции вчувствования, так как традиция данной концепции включает в себя рассмотрение идей философии Нового времени.

Подтверждение данному факту мы можем найти в книге «Значение искусства» Герберта Рида (Herbert Read), где он рассматривает взгляды Воррингера о вчувствовании как продолжение идей Бенедикта Спинозы. Анализ дискурса позволил нам выявить, что не только Рид рассматривает вчувствование в контексте философии Нового времени. Моше Бараш анализирует концепцию вчувствования начиная с трудов Густава Теодора Фехнера [Barasch 2011, pp. 81-171], взгляды которого наглядно демонстрируют опору на ассоцианизм и эмпиризм, что сближает его с идеями Дэвида Юма и Джона Локка. В свою очередь, Чарльз Харрисон и Пол Вуд отмечают значительное влияние текстов Локка на формирование эстетикой мысли [Harrison, Wood 2000, pp. 364-367]. Таким образом, многие идеи философии Нового времени получили развитие в концепции вчувствования до Липпса и предоставляют Воррингеру возможность трансформации данной концепции. Далее мы покажем, какие именно концепты философии указанного периода позволили Воррингеру представить вчувствование как полярную противоположность концепта воли к абстракции. Для этого необходимо решить две ключевые задачи. Во-первых, необходимо показать, что сама концепция вчувствования предполагает возможность ее редукции до применения только к фигуративному искусству. Во-вторых, обосновать, что через предпосылку вчувствования – «счастливое и доверительное отношение к миру» – Воррингер

¹ Мы не стремимся обнаружить готовую теорию вчувствования в философии Нового времени, посредством реконструкции логики Воррингера, мы показываем, как их идеи обретают новое осмысление при решении определенной искусствоведческой задачи.

Р.Ф. Гумерова *Формирование концепта «импульса к вчувствованию» (Einfühlung) в художественной теории Вильгельма Воррингера: философский контекст...*

актуализирует познание, основанное на субъективном чувственном опыте. Решение этих задач предполагает обращение к следующим концептам философии Нового времени: дуализму и методологическому сомнению, модусам мышления, памяти об аффектах Декарта, принципу ассоциаций Юма, учению об аффектах Спинозы, двум видам идей Беркли, первичным и вторичным качествам, проблеме самоидентификации Локка.

В «Искусстве в теории, 1815-1900: Антология меняющихся идей» рассматривается влияние главы 33 «Об ассоциации идей» книги Джона Локка «Очерки о человеческом разумении» на художественное воображение и понимание [Harrison, Wood 2000, pp. 364-367]. Однако при более глубоком анализе становится очевидно, что формирование методологии изучения таких феноменов, как художественное воображение и восприятие искусства, обязано не только Локку. Рационализм и эмпиризм Нового времени обусловили становление понятия «сознание» и формирование методов познавательной деятельности. Достижения философии данного периода стали важнейшими составляющими концепции вчувствования. Прямое указание на это мы находим у самого Воррингера, который допускает соотношение рационализма и сенсуализма в концепции вчувствования: «сенсуализм, с одной стороны, сочетается со свежим рационализмом, с другой стороны, с верой в дух, пока он не спекулирует, пока он не выходит за пределы трансцендентного» [Harrison, Wood 2000, p. 364]. Это высказывание предоставляет возможность проследить истоки концепции вчувствования в философии Нового времени.

Дуализм Рене Декарта, постулирующий существование материальной и духовной субстанций, позволил отнести к телесной субстанции физиологические процессы, лежащие в основе психики, тем самым резко сузить область собственно психического, сведя его к сознанию (*conscientia*). Сознание, в свою очередь, включает в себя мышление (*cogitatio*), чувственные восприятия и волевые акты. Это разделение обусловило применение двух различных методов познания: для изучения сознания предполагается метод интроспекции. Во второй части работы «Рассуждения о методе, чтобы верно направлять свой разум и отыскивать истину в науках» Декарт описывает метод интроспекции: «Первое – никогда не принимать за истинное ничего, что я не признал бы таковым с очевидностью, т. е. тщательно избегать поспешности и предубеждения и включать в свои суждения только то, что представляется моему уму столь ясно и отчетливо, что никоим образом не сможет дать повод к сомнению. Второе – делить каждую из рассматриваемых мною трудностей на столько частей, сколько потребуется, чтобы лучше их разрешить. Третье – располагать свои мысли в определенном порядке, начиная с предметов простейших и легко познаваемых, и восходить мало-помалу, как по ступеням, до познания наиболее сложных, допуская существование порядка даже среди тех, которые в естественном ходе вещей не предшествуют друг другу» [Декарт 1989, с. 260]. Метод Декарта впоследствии получит свое развитие у Липпса. Для постижения телесных процессов Декарт применяет экспериментальный метод, тело рассматривается при этом как механизм [Dika 2020]. При этом метод эксперимента не прерывает и не заменяет дедукции; он структурирует вывод, поскольку помогает свести рассматриваемые проблемы к их простейшим составным частям. Рецепция этого методологического разделения будет последующими поколениями ученых в значительной мере способствовать развитию концепции вчувствования. Важнейшим условием интроспекции – самонаблюдения за внутренним опытом – выступало методологическое сомнение, призванное обеспечить достоверность получаемых данных. Картезианская традиция апелляции к чистому внутреннему опыту находит своеобразное преломление в тексте Воррингера. Так, критикуя применение одинаковых методов для оценки искусства Италии и искусства региона, на котором располагалась северная часть Цизальпийской Галлии, Воррингер апеллирует именно к чистоте внутреннего опыта. По Воррингеру, лишь чистый внутренний опыт, содержащий в себе явления сознания, а не впечатления, полученные при помощи органов чувств, способен выявить разницу между двумя видами искусств [Worringer 1997, p. 30]. Эта позиция, переключаясь с декартовским поиском достоверности в акте чистого мышления, в то же время предвосхищает феноменологическое описание внутреннего опыта, что особенно заметно в его попытке «извлечь объект из потока бытия» [Worringer 1997, pp. 17, 36, 37, 40, 42, 44, 83] при описании абстракции. Таким образом,

R.F. Gumerova *The formation of the concept of the “impulse to empathy” (Einfühlung) in the artistic theory by Wilhelm Worringer: the New Age Philosophical context...*

Воррингер не столько прямо использует метод Декарта, сколько наследует и трансформирует фундаментальную для философии Нового времени установку на поиск оснований познания в рефлексии над содержанием сознания.

Декарт выделяет в структуре внутреннего мира человека чистое мышление и волю, страсти души и безусловные рефлекторные акты. Под страстями души, или аффектами, он понимает «восприятия, или ощущения, или душевные движения, которые относят в особенности к ней и которые вызываются, поддерживаются и усиливаются некоторым движением духов» [Декарт 1989, с. 494]. По Декарту, «страсти относятся к числу тех восприятий, которые вследствие тесной связи души с телом становятся смутными и темными» [Декарт 1989, с. 494]. В определенной степени мы можем говорить об их пассивной позиции, так как они отличаются от желаний или волеий души и не имеют большей власти, чем «внутренние волнения» [Декарт 1989, с. 494]. Соответственно, страсти души признаются Декартом отражениями телесности человека, до него они рассматривались в области этики. Сопоставление состояний аффектов с физическим телом имеет принципиальное значение для сложения понятия вчувствование, так как посредством этого становится возможен перенос страстей души, обусловленных телесностью, на внешние объекты. Именно эта идея находит свое развитие в последующих теориях. Так, Роберт Фишер трактует вчувствование как бессознательное перенесение собственной телесной формы на воспринимаемые объекты. Теодор Липс при описании процесса простого (неэстетического) вчувствования указывает, что процесс познания Другого осуществляется через наблюдение за его телесными проявлениями и их сопоставления с собственной. Воррингер, используя в своем тексте понятие вчувствования в трактовке Липса, отмечает, что побуждение к подражанию представляет собой стихийную потребность человека, лежащую вне сферы эстетического. При этом он особо подчеркивает, что первобытный импульс к подражанию сохранял свое значение на всех этапах исторического развития [Worringer 1997, p. 11].

Для понимания истоков концепции вчувствования ключевое значение имеет картезианская теория модусов мышления. К ним Декарт относит понимание, воображение, воспоминания и волеия [Декарт 1989, с. 341] – все они содержатся в разуме человека. Интеллект, по Декарту, является вместилищем идей и восприятий, которые затем становятся представлениями [Hatfield 2008], особо следует выделить, что чувства находят свое выражение в теле, а представления – в идеях. Данное утверждение иллюстрирует персональное содержание сознания при переносе собственных качеств на объект, которое состоит как из идей, так и из чувств.

Особую роль для концепции вчувствования играет предложенное Декартом разделение восприятий интеллекта, вызываемых телом, на три вида. К первому виду относятся восприятия внешних предметов, ко второму - восприятия внутренних телесных состояний, к третьему - восприятия, которые мы относим к самой душе, такие как телесная любовь, ненависть и желание. При восприятиях первого вида происходит отождествление качества объекта с самим объектом. В частности, Декарт пишет: «Когда мы видим свет свечи или слышим звук колокола, этот звук и этот свет являются двумя различными действиями, которые уже тем, что они производят двоякого рода движения в некоторых из наших нервов и посредством их – в мозгу, вызывают в душе два различных ощущения, относимые нами к предметам, которые мы считаем их причиной; таким образом, мы полагаем, что видим саму свечу и слышим колокол, а не думаем, что мы ощущаем только исходящие от них движения». [Декарт 1989, с. 492]. Этот механизм важен для концепции вчувствования, поскольку демонстрирует способность сознания к ассоциативному мышлению и реконструкции реальности – процессы, которые затем отпечатываются в памяти и переносятся при вчувствовании. Именно об этом пишет Воррингер, утверждая, что линия обретает свою красоту только благодаря нашему собственному жизненному чувству, которое каким-то таинственным образом мы проецируем на нее [Worringer 1997, p. 13].

Таким образом, при суммировании открытий Декарта оказывается выводимо утверждение о зарождении в его теории такого феномена как память об аффектах. Введенный Декартом принцип автоматических восприятий и ощущений, при которых задействованы память и представления, впоследствии будет использован учеными, развивавшими экспериментальную психологию (Д. Юмом,

Р.Ф. Гумерова *Формирование концепта «импульса к вчувствованию» (Einführung) в художественной теории Вильгельма Воррингера: философский контекст...*

А. Бэном, Г.Т. Фехнером и др.) и психологические теории, основанные на методе интроспекции (В. Вундом, Э. Титчнером и др.). Оба этих направления составили важнейший теоретический фундамент для объяснения механизма вчувствования.

Учение Декарта об аффектах продолжает Бенедикт (Барух) Спиноза. Сопоставление философии Спинозы с концепцией вчувствования производит и последователь Воррингера Герберт Рид. В частности, в книге «Значение искусства», 1931г. Рид с присущей ему пронизательностью пишет: «... как, пожалуй, первым заметил Спиноза, ... эмоция перестает быть эмоцией, как только мы формируем ясное и отчетливое представление о ней. Из тех теорий, допускающих мгновенное созерцание, наиболее успешной является теория *Einführung*» [Read 1964, p. 30]. Рид прямо отсылает к Положению III части V «О могуществе разума или человеческой свободе» книги «Этика», 1677г., в котором говорится о том, что аффект, который есть страсть, перестает быть страстью, как только мы составим о нем ясную и отчетливую идею. В данном случае аффект являет себя из области смутного и неявного, в которой он находился у Декарта, и Рид отмечает это, продолжает, что мгновенное созерцание возможно при вчувствовании. Рид не углубляется в то, что, если следовать философии Спинозы буквально, то получится, что явлена будет только часть аффекта. В доказательстве к Положению III Спиноза развивает свою мысль: «...если мы составим о самом аффекте ясную и определенную идею, то эта идея будет отличаться от самого аффекта, поскольку он относится к одной душе только отношением» [Спиноза 2001, с. 302]. Но это не имеет особого значения для концепции Рида, и он это опускает. Воррингер, в свою очередь, отчасти наследует линию Спинозы и за Лейбница, утверждая, что апперцепция всегда является предпосылкой вчувствования, связана с объектом и не может быть произвольной [Worringer 1997, pp. 5, 7]. Согласно его взглядам, память о ранее полученном опыте будет и в дальнейшем определять всю последующую апперцепцию аналогичных объектов, что и объясняет устойчивую склонность народов либо к абстрагированию, либо к вчувствованию. Примечательно, что Воррингер обращается к Декарту и Лейбницу и при объяснении воли к абстракции. Так, он пишет: «первоначальная тенденция древних культурных народов состояла в том, чтобы из неясных факторов восприятия, которые, собственно, и придают внешней вещи ее относительность, получить абстракцию предмета, способную образовать целое для воображения и дать зрителю успокаивающее сознание наслаждения предметом в неустранимой необходимости его замкнутой материальной индивидуальности» [Worringer 1997, p. 41]. Это обращение Воррингера поочередно и к перцепции, и к апперцепции закономерно отсылает нас к трудам Милля, Вундта и Бена, но прежде всего требует обращения к истокам, сделавшим само возникновение научной психологии возможным.

Британский философ Джон Локк выделяет первичные и вторичные качества объектов [Локк 1985, с. 183]. Первичные неотделимы от объекта и порождают в нас простые идеи (плотность, протяженность, форма, подвижность), вторичные же вызывают в нас ощущения, к ним относятся: цвета, звуки, вкусы. Локк пишет о том, что вторичные качества не играют никакой роли в самих предметах, они относятся только к нашему восприятию, они «вызваны взаимодействием нашего конкретного аппарата восприятия с первичными качествами объекта» [Uzgalis 2001]. Таким образом, при восприятии происходит придание объектам качеств, которые находятся в нашем сознании. Это разграничение имеет принципиальное значение для концепции вчувствования, поскольку механизм переноса именно вторичных качеств составляет его основу. Так, Локк поясняет: «так как наши идеи различных цветов, звуков и т. д. вообще не заключают в себе объема, формы или движения, то мы не склонны признать их за следствия этих первичных качеств, участие которых в образовании этих идей не отмечается нашими чувствами и с которыми они не имеют никакого видимого сходства и никакой уловимой связи» [Локк 1985, с. 190]. Из этого следует, что вторичные качества, которые есть у объекта, не принадлежат ему, а относятся только к воспринимающему субъекту. Со временем это будет преобразовано в наделение объекта присущими субъекту свойствами, что и составляет суть процесса вчувствования. Следует отметить, что Воррингер, развивая эти идеи, рассматривает перцепцию как последовательный процесс, в частности, пишет о том, что восприятие трехмерности требует последовательности перцептивных элементов [Worringer 1997, p. 22].

R.F. Gumerova *The formation of the concept of the “impulse to empathy” (Einfühlung) in the artistic theory by Wilhelm Worringer: the New Age Philosophical context...*

Джордж Беркли, подвергший критике выделение первичных и вторичных качеств Локка и полагающий, что чувственных качеств не существует вне духа, предлагает собственную классификацию идей. Он выделяет, во-первых, идеи, запечатленные в чувствах, а во-вторых, идеи, сформированные при помощи памяти и воображения. Беркли в своих текстах приходит к заключению, что воспринимаемый объект тождественен его восприятию. В первой части работы «О принципах человеческого знания» Беркли пишет о том, что идеи могут быть подобны только другой идее. [Беркли 1978, с. 90]. В «Опыте новой теории зрения» Беркли говорит: «ни одна идея, которая не воспринимается сама по себе, не может служить мне средством восприятия какой-либо другой идеи. Если я не воспринимаю красноты или бледности лица человека самих по себе, то невозможно, чтобы я через посредство их воспринимал страсти, присутствующие в его душе» [Беркли 1978, с. 56]. Таким образом, Беркли выделяет три взаимосвязанных процесса: сам факт непосредственного чувственного переживания феноменального мира, его последующее запечатление в памяти и воспроизведение по аналогии в определенных случаях. Эти выводы оказали существенное влияние на последующее развитие психологической мысли. Исследователи, занимающиеся проблемами восприятия и памяти, активно использовали идеи Беркли, что, в свою очередь, способствовало формированию теоретического фундамента для концепции вчувствования. Особую значимость для сложения этой теории имело выделение Беркли идей, которые «имеют тенденцию сопровождать друг друга в нашем опыте» [Downing 2004]. Данное умозаключение будет являться фундаментом для развития метода ассоциаций, который играет важную роль при вчувствовании. Тем самым взгляды Беркли создали необходимые предпосылки для формирования того интеллектуального дискурса, в недрах которого смогла сложиться и получить обоснование концепция вчувствования. Концепция вчувствования Воррингера, основанная на связи ментального состояния человека с внешним выражением формы и объясняющая механизм проекции прошлого чувственного опыта на объект искусства через ассоциации, всецело согласуется с идеями Беркли.

Книга Локка «Опыт о человеческом разумении», 1696г., в частности добавленная в 1694 г. глава 27 «О тождестве и различии», рассматривает личность и ее состояния. Поставленные в указанной книге Локка проблемы самоидентификации, основанной на непрерывности сознания [Uzgalis 2001, р. 42], критерии тождества личности [Локк 1985, с. 386] выступают отправной точкой для умозаключений Дэвида Юма, оформленных в работах «Трактат о человеческой природе», 1739-1740 гг., «Исследования о человеческом разумении», 1748 г. и «О принципах морали», 1751 г. Процесс получения всеобщего знания при сопоставлении постоянного и переменного в личности рассматривается обоими мыслителями. Развитая Локком концепция тождества сознания, обеспечивающая связь прошлого, настоящего и будущего для индивида, создала философский прецедент, который впоследствии был использован Воррингером для обоснования разделения двух художественных импульсов – абстракции и вчувствования. Идентичность индивидуума, достигаемая путем тождества с феноменальным миром, с социумом, обуславливает формирование групповой идентичности. Для Воррингера она важна при разделении на северные народы или народы цивилизованного Востока, в духе которых господствует воля к абстракции, и народы, которые испытывают потребность во вчувствовании. Художественная воля (Kunstwollen) Ригля не дает объяснения причин проявления столь разных душевных движений. Тождество сознания Локка находится в зависимости от восприятий личности. Юм, отрицая единство личности, формулирует эмпирическую теорию познания. Процесс восприятия, по Юму, состоит из идей и впечатлений, последние подразделяются на впечатления от ощущений (impressions of sensation) и впечатления – размышления (impressions of reflection) по степени их силы и живости. Впечатления – ощущения возникают в нас с помощью пяти органов чувств первоначально, причина их возникновения не известна. Удовольствие Юм относит также к первоначальным впечатлениям, то есть это чувство у него субъективно. Юм также вводит принципы ассоциаций, объясняя ими связь между идеями. Он является первым философом, который «попытался перечислить или классифицировать все принципы ассоциации» [Morris, Brown 2001], у него представлены три принципа ассоциации: сходство, смежность во времени и месте и причинность. Таким образом, Юм внедряет экспериментальный метод в науки о человеке, что является, безусловно, важным для сложения концепции вчувствования,

Р.Ф. Гумерова *Формирование концепта «импульса к вчувствованию» (Einführung) в художественной теории Вильгельма Воррингера: философский контекст...*

при котором переносимые на объект переживания могут быть вызваны ассоциациями. Метод эксперимента затем будет применяться Адольфом Цейзингом, его последователем Густавом Теодором Фехнером, Александром Бэном, Джоном Стюартом Миллем, которые внесли вклад в развитие концепции вчувствования.

Сложение концепции вчувствования можно проследить у Юма уже в произведении, от авторства которого он отказывался в определенные периоды времени, в «Трактате о человеческой природе», где симпатия имеет значение сострадания, сочувствия, «сорадования» [Юм 1996а, с. 407]. Согласно ассоциативным принципам Юма, «живость одного восприятия автоматически переносится на те другие, которые связаны с ним сходством, смежностью, причиной и следствием» [Cohon 2004]. По Юму, все суждения о красоте предполагают симпатию. Отчетливейшие истоки вчувствования видны в тексте «Исследования о человеческом разумении», в котором говорится о том, что благодарность, естественная привязанность «где бы они ни появились, вероятно, в известной мере передаются каждому их очевидцу и вызывают у него к их собственной пользе те же приятные и нежные чувства, посредством которых они воздействуют на все окружающее» [Юм 1996b, с. 185].

Экспериментальный метод, примененный Юмом, получает дальнейшее развитие у Густава Теодора Фехнера. Наставники Фехнера Альфред Фолькманн и Эрнст Вебер стояли у истоков экспериментальной работы по психологии восприятия. В отличие от априорных систем Гегеля или Фихте, позиция Фехнера была эмпирической, хотя и опиралась на его панпсихистскую метафизику. Слабым местом в его аргументации остается недостаточная проясненность понятий «душа» и «разум». Однако перевод вопросов о восприятии, ассоциациях и эстетике в плоскость эмпирического, почти естественнонаучного исследования (как у Фехнера), был революционным. Это позволяло говорить о «законах» восприятия, не опираясь на спекулятивную метафизику Гегеля. Воррингер же использует этот научный подход не для изучения индивидуальной психики, а для сравнительного анализа художественных форм. Он, подобно Фехнеру, берет два «образца» – искусство, где возможно вчувствование (искусство Греческой классики) и искусство, где проявлена абстракция (искусство первобытного общества и Востока) – и ищет их первопричину в разном мироощущении. Экспериментальный дух дает ему смелость искать объяснения в эмпирически наблюдаемых условиях человеческого существования (страх перед пространством или доверие к миру). У Липпса же вчувствование является универсальным процессом.

Разделение философии и психологии прослеживается в работах Александра Бэна, представителя шотландской философии XIX века, являющейся в какой-то части реакцией на столкновение двух систем: системы Беркли, на которой стоит Юм, и системы Хэтчесона, на которой стоит Рид. Заслугой Бэна является то, что восприятия и ощущения индивида стали предметом для эмпирической психологии, при этом традиционная метафизика не рассматривалась. Метод ассоциаций, введенный Юмом, крайне заинтересовал представителя экспериментальной психологии, Бэн ввел метод составной ассоциации, при котором существующие ранее ассоциации, запечатленные в памяти субъекта, усиливают вновь создаваемую. Введенный им метод конструктивной ассоциации значим для Воррингера для надления собственным содержанием вчувствования. Таким образом, Бэн дает Воррингеру конкретный психологический механизм для того феномена, который Липпс описывал более умозрительно. Воррингер показывает, что вчувствование – это сложный акт ассоциативного конструирования, доступный только человеку с определенным мироощущением.

Следует отметить, что концепции Локка, Беркли, Юма, Фехнера и Бэна предполагают одинаковое восприятие всеми людьми, но Паскаль замечает, что у нас нет этому доказательств [Паскаль 1995, с. 104]. По мысли Паскаля, истина может быть найдена не только разумом, но и посредством чувственного восприятия. В частности, Паскаль пишет: «Мы познаем истину не только разумом, но и сердцем. Именно сердцем мы познаем начальные понятия, и тщетно рассудок, к этому не причастный, пытается их оспорить. ... знание первоначал – пространства, времени, движения, числа – столь же твердо, как любое из тех, что даются нам рассудком; на эти-то знания, добытые сердцем и инстинктом, и должен опираться разум и основывать на них все свои рассуждения. Мы сердцем знаем, что у пространства три измерения, что числа бесконечны, а уж потом разум нам доказывает, что нет двух таких квадратных

R.F. Gumerova *The formation of the concept of the “impulse to empathy” (Einfühlung) in the artistic theory by Wilhelm Worringer: the New Age Philosophical context...*

чисел, из которых одно было бы вдвое больше другого. Начальные понятия познаются чувством, теоремы доказываются умозаключением; и в том, и в другом знании мы можем быть уверены, хотя достигаются они разными путями». [Паскаль 1995, с. 104-105]. Философская позиция, сходная с Паскалем, является методологической основой для Воррингера. Примечательно упоминание Паскаля о двух разных видах получения истинного знания, так как в своей теории он противопоставляет вчувствование и абстрагирование, при котором задействован разум. По Воррингеру, основной предпосылкой к вчувствованию является счастливое, доверительное отношение к миру, а состояние страха перед пространством и тревоги предшествует воле к абстракции. Структурное сходство между паскалевским дуализмом «сердца» и «разума» и воррингеровской оппозицией «вчувствования» и «абстракции» указывает на фундаментальную закономерность. Это позволяет утверждать, что концепция Воррингера не столько уникальна, сколько репрезентативна: она оказывается не изолированным искусствоведческим конструктом, а конкретным воплощением в области эстетики, универсальной для европейской мысли модели, описывающей бинарную природу человеческого восприятия и познания. Таким образом, теория Воррингера органично встраивается в интеллектуальный контекст Нового времени, находя в лице Паскаля своего философского предтечу.

Проведенный анализ позволяет сделать ряд фундаментальных выводов о природе и истоках художественной теории Воррингера. Центральным положением является тезис о том, что концепция вчувствования Воррингера представляет собой не простое заимствование у Липпса, но результат глубокой методологической ревизии. Воррингер сознательно редуцирует универсальную модель Липпса, ограничивая сферу действия вчувствования областью фигуративного искусства, что создает логический фундамент для конституирования противоположного концепта – воли к абстракции. Для того, чтобы сформулировать концепт воли к абстракции как противоположный полюс вчувствованию, Воррингеру необходимо трансформировать концепцию вчувствования таким образом, чтобы в ней были усилены все установки, восходящие к теории познания Нового времени – не только эмпиризму и субъективному идеализму, но и рационализму. Воррингер решает данную задачу, опираясь на проблемное поле, подготовленное философией Нового времени, которое выступает методологической основой редукции вчувствования. При этом осуществляется синтез эмпирической и рационалистической традиций: используя аппарат эмпиризма для описания механизмов чувственного восприятия и ассоциаций, он одновременно обращается к рационалистической оптике для обоснования активности сознания как источника проецируемого содержания. Этот синтез находит выражение в применении конкретных философских идей. Во-первых, от Декарта берется теория аффектов, модусов мышления и метод интроспекции. Во-вторых, от Джона Локка заимствуется не только идея опыта как основы познания, но и проблема тождества личности, позволяющая перенести вопрос о самоидентификации с индивида на коллективную «художественную волю». В-третьих, Воррингер прибегает к идее о субъективной природе восприятия и отношений между собой и окружающим миром, разрабатываемой Джорджем Беркли, а именно: к тезису о способности разума формировать реальность, которая является субъективной и зависит от наблюдателя, а также к вопросу о слиянии при восприятии субъекта и объекта при проекции собственных чувств на воспринимаемый объект. В-четвертых, Воррингер обращается к теории аффектов и теории монизма Бенедикта Спинозы, из которой почерпывает фундаментальное единство бытия, обеспечивающее основание для вчувствования. В-пятых, Воррингер апеллирует к взглядам Дэвида Юма о сочувствии, а также к рассуждениям об эмоциональной основе человеческого понимания, то есть к тому, что все знания происходят из чувственного опыта, при этом задействует эмоциональные и ассоциативные аспекты в восприятии, а также личную идентичность. В-шестых, выделение Блезом Паскалем доводов сердца, то есть чувств, и доводов разума отражается в формировании противоположных полюсов теории Воррингера. Более того, Воррингер применяет идеи Паскаля о внутренней жизни человека, которые включают в себя тревоги и благоговения, в том числе и по отношению к божественному. Соответственно, Воррингер при наделении содержанием концепта импульса вчувствования и представления его как противоположного полюса концепта воли к абстракции обращался к идеям философии Нового времени, которые способствовали усилению в нем акцента на чувственном

Р.Ф. Гумерова *Формирование концепта «импульса к вчувствованию» (Einführung) в художественной теории Вильгельма Воррингера: философский контекст...*

познании, основанном на эмпирическом опыте. Это позволило ему трансформировать концепцию Липпса, редуцировав ее до импульса, противостоящего «воле к абстракции», для формирования которой он будет использовать теорию познания, изложенную в трудах Канта и неокантианцев Марбургской школы. Такой подход не только обеспечил логическую стройность его методологии, но и выявил эпистемологическую природу вчувствования как одного из двух фундаментальных способов конституирования реальности.

Таким образом, реконструкция интеллектуальных оснований теории Воррингера позволяет утверждать, что вчувствование интерпретируется им преимущественно в эпистемологическом ключе. Его концепция развивает проблематику философии Нового времени, акцентируя внимание на взаимодействии субъекта и объекта познания. Гносеологическая ориентация подхода Воррингера особенно выявляется при сравнительном анализе с художественной практикой экспрессионизма. Воррингер трактует вчувствование как фундаментальный способ конституирования реальности, укорененный в доверительном диалоге с миром и реализующийся через механизмы чувственного опыта, ассоциаций и проекции. Характерной же чертой искусства начала XX века была тенденция к возникновению групп, выступающих против существующего порядка, к которым относились и экспрессионисты [Expressionism and Modern 1989, p. 18]. В отличие от теории Воррингера, творчество экспрессионистов рождалось из непосредственного экзистенциального переживания, становясь не столько теоретическим анализом познавательных процессов, сколько художественной реакцией на вызовы времени – визуализацией лично пережитого кризиса и коллективных травм [Expressionism 1980, p. 19] Экспрессионизм был неотделим от чувства кризиса, его выражали все представители поколения, творившие в период 1905-1914 гг. Беспокойство, неудовлетворенность реальностью, невозможность самореализации – вот основные черты экспрессионизма [Lionel 1978, p. 19]. Ключевая предпосылка вчувствования в системе Воррингера – счастлирое, доверительное отношение к миру – оказалась принципиально чужда экспрессионистам, чье мироощущение формировалось в условиях социального отчуждения и надвигающихся катастроф. Поэтому, даже апеллируя к термину «вчувствование», представители этого направления скорее ориентировались на психологическую концепцию Липпса, которая носит универсальный характер, нежели на редуцированную модель Воррингера. Оппозиция «вчувствование – абстракция» у Воррингера представляет собой систему чистых, взаимоисключающих категорий, описывающих различные проявления художественной воли. В экспрессионизме же происходит взаимодействие: кристаллические формы, ассоциирующиеся у Воррингера с абстракцией, если и встречаются, то используются здесь не для ухода от мира в чистое созерцание, но для усиления экспрессии – визуализации духовного смятения. Изобразительные средства используются для передачи особого отношения художника к изображаемому объекту: объекты искажаются, при этом опускаются все несущественные детали [Gerhardus 1979, p. 26]. Следовательно, если у Воррингера отношение к миру детерминирует выбор эпистемологической стратегии, то у экспрессионистов как вчувствование, так и абстракция, если они вообще имеются, подчинены задаче репрезентации личного и коллективного опыта.

ИСТОЧНИКИ

- Беркли 1978 – Беркли Д. Сочинения / Сост., общ. ред. и вступит. статья И.С. Нарского. – Москва: Мысль, 1978.
 Декарт 1989 – Декарт Р. Сочинения в 2 т.: Пер. с лат. и франц. Том 1 / Сост., ред., вступ. ст. В. В. Соколова. – Москва: Мысль, 1989.
 Локк 1985 – Локк Дж. Сочинения: В 3-х т. Том 1 / Под ред. И.С. Нарского. – Москва: Мысль, 1985.
 Паскаль 1995 – Паскаль Б. Мысли / Пер. с фр., вступ. статья, коммент. Ю.А. Гинзбург. – Москва: Изд-во имени Сабашниковых, 1995.
 Спиноза 2001 – Спиноза Б. Этика. – Москва: АСТ, 2001.
 Фуко 2004 – Фуко М. Археология знания. – Санкт-Петербург: И Ц «Гуманитарная Академия»; Университетская книга, 2004.
 Юм 1996а – Юм Д. Исследование о принципах морали // Юм Д. Сочинения в 2 т. Том 2. – Москва, 1996.
 Юм 1996б – Юм Д. Трактат о человеческой природе // Юм Д. Сочинения в 2 т. Том 1. – Москва, 1996.
 Betti 2015 – Betti E. General Theory of Interpretation. – CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015.
 Gadamer 1975 – Gadamer H. G. Truth and Method. – London: Continuum, 1975.
 Fairclough 1993 – Fairclough N. Discourse and Social Change. – New York: Wiley, 1993.
 Worringer 1997 – Worringer W. Abstract and Empathy. A Contribution to the Psychology of Style. – Chicago: Elephant Paperbacks, 1997.

ЛИТЕРАТУРА

- Ванеян 2016 – Ванеян С.С. Вильгельм Воррингер: чувствуя абстракцию // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2016. № 1 (21). С. 123-161.

R.F. Gumerova *The formation of the concept of the “impulse to empathy” (Einfühlung) in the artistic theory by Wilhelm Worringer: the New Age Philosophical context...*

- Кандинский 2020 – *Кандинский В.* О духовном в искусстве. Полное критическое издание с дополнениями и другими текстами о науке об искусстве: в 2 томах. Том 2 / сост., статьи и коммент. *Н.П. Подземская.* – Москва: БуксМАрт, 2020.
- Barasch 2011 – *Barasch M.* Theories of Art 3. From Impressionism to Kandinsky. – New York; London: Routledge, 2011.
- BÄtschmann 2012 – *BÄtschmann O.* Worringer über zeitgenössische Kunst und Künstler // Hundert Jahre “Abstraktion und Einfühlung”. Konstellationen um Wilhelm Worringer / Ed. by *Norberto Gramaccini, Johannes Rößler.* – Munich: Wilhelm Fink, 2012. – P.113-131.
- Bernd 2012 – *Bernd N.* Abstraktion, Primitivität und der “orientalische Mensch”. Worringers Schriften und ihr Einfluss auf die Architektur der Moderne 1912-1922 // Hundert Jahre “Abstraktion und Einfühlung”. Konstellationen um Wilhelm Worringer. Ed. by *Norberto Gramaccini, Johannes Rößler.* – Munich: Wilhelm Fink, 2012. – P.169-180.
- Böhringer 2012 – *Böhringer H.* Was zum teufel war abstrakt? Ein Erinnerungsversuch nach hundert jahren Abstraktion und Einfühlung // Hundert Jahre “Abstraktion und Einfühlung”. Konstellationen um Wilhelm Worringer. Ed. by *Norberto Gramaccini, Johannes Rößler.* – Munich: Wilhelm Fink, 2012. – P. 39-48.
- Bushart 1995 – *Bushart M.* Changing Tines, Changing Styles: Wilhelm Worringer and the Art of his Epoch // *Donahue Neil H.* Invisible Cathedrals: The Expressionist Art History of Wilhelm Worringer. – University Park, PA: The Pennsylvania State Press, 1995. – P. 69-85.
- Cohon 2004 – *Cohon R.* Hume’s Moral Philosophy [Электронный ресурс] // The Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2004. URL: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/hume-moral/> (дата обращения 29 октября 2023).
- Dika 2020 – *Dika T.R.* Descartes` Method [Электронный ресурс] // The Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2020 .URL <https://plato.stanford.edu/archives/spr2023/entries/descartes-method/> (дата обращения 24 ноября 2023).
- Downing 2004 – *Downing L.* George Berkeley [Электронный ресурс] // The Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2004. URL: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2021/entries/berkeley/> (дата обращения 17 ноября 2023)
- Expressionism 1980 – Expressionism. German Intuition 1905-1920. – New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1980.
- Expressionism and Modern 1989 – Expressionism and Modern German Painting from the Thyssen-Bornemisza Collection. – Lugano, 1989.
- Gerhardus 1979 – *Gerhardus M.D.* Expressionism. From artistic commitment to the beginning of a new era. – Oxford: Phaidon, 1979.
- Gordon 1987 – *Gordon E.D.* Expressionism: Art and Idea. – New Haven and London: Yale University Press, 1987.
- Harrison, Wood 2000 – *Harrison C., Wood P.* Art in theory, 1648-1815: an Anthology of Changing Ideas. – Oxford: Blackwell publishing, 2000.
- Hatfield 2008 – *Hatfield G.* René Descartes [Электронный ресурс] // The Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2008. URL: <https://plato.stanford.edu/archives/win2023/entries/descartes/>. (дата обращения 24 ноября 2023).
- Helg 2015 – *Helg U.* Thus we forever see the ages as they appear mirrored in our spirits: Willhelm Worringer`s Abstraction and Empathy as longseller, or the birth of artistic modernism from the spirit of the imagined other // The Journal of Art Historiography. 2015. № 6. P. 2-14.
- Lionel 1978 – *Lionel R.* Encyclopedia of Expressionism. – New York: Phaidon Press, 1978.
- Long 1986 – *Long R-C.W.* The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985. Tuchman, Maurice. – New York: Abbeville Press, 1986.
- Maskarinec 2017 – *Maskarinec M.* The End of Art and the Future of Criticism in Wilhelm Worringer`s Art History // New German Critique. 2017. №. 130. P. 143-167.
- Morgan 1996 – *Morgan D.* The Enchantment of Art: Abstraction and Empathy from German Romanticism to Expressionism // Journal of the History of Ideas. 1996. Vol. 57. № 2. P. 317-341.
- Morris, Brown 2001 – *Morris W.E., Brown C.R.* David Hume [Электронный ресурс] // The Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2001. URL: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2022/entries/hume/> (дата обращения 29 октября 2023).
- Öhlschläger 2005 – *Öhlschläger C.* Abstraktionsdrang: Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne. – Munich: Wilhelm Fink, 2005.
- Olaf 2021 – *Olaf P.* Modern Worlds: Austrian and German Art, 1890-1940. – Munich: Prestel Verlag, 2021.
- Read 1964 – *Read H.* The meaning of art. – Baltimore: A Pelican book, 1964.
- Vogt 1978 – *Vogt P.* Expressionismus: dt. Malerie zwischen 1905 und 1920. – Köln: DuMont. 1978.
- Selz 2023 – *Selz P.* German Expressionist Painting. – Berkley: University of California Press, 2023.
- The Expressionist 2014 – The Expressionist Turn in Art History: A Critical Anthology / Ed. *Dr Kimberly A. Smith.* – Burlington, London: Ashgate Publishing, Ltd., 2014.
- Timpano 2017 – *Timpano N.* Constructing the Viennese Modern Body Art, Hysteria, and the Puppet. – New York and London: Routledge, 2017.
- Uzgalis 2001 – *Uzgalis W.* John Locke [Электронный ресурс] // The Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2001. URL: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2022/entries/locke/> (дата обращения 29 октября 2023).
- Waite 1995 – *Waite G.C.* Worringer’s Abstraction and Empathy: remarks on its reception and on the rhetoric of its criticism in Invisible Cathedrals // The Expressionist Art History of Wilhelm Worringer. Ed. *Neil H. Donahue.* – University Park, PA: The Pennsylvania State Press, 1995.
- Williams 2005 – *Williams R.W.* Wilhelm Worringer and the Historical Avant-Garde // Avant-Garde / Neo-Avant-Garde / Ed. *Dietrich Scheunemann.* – Leiden, Boston: Brill, 2005.
- Zijlmans, Hoogeveen 1988 – *Zijlmans K., Hoogeveen J.* Kommunikation über Kunst: eine Fallstudie zur Entstehungs und Rezeptionsgeschichte des “Blauer Reiters” und von Wilhelm Worringers “Abstraktion und Einfühlung”. – Leiden: Uitgeverij Alpha, 1988.

SOURCES

- Berkli, D. (1978), *Sochineniya* [Essay], Mysl', Moscow, URSS.
- Betti, E. (2015), *General Theory of Interpretation*, CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Dekart, R. (1989), *Sochineniya* v 2 tomach [Essay in two volumes], Mysl', Moscow, URSS.
- Fairclough, N. (1993), *Discourse and Social Change*, Wiley, New York, USA.
- Foucault, M. (2004), *The Archaeology of Knowledge*, IC “Gumanitarnaya Akademiya”, Universitetskaya kniga, St. Petersburg, Russia.
- Gadamer, H.G. (1975), *Truth and Method*, Continuum, London, UK.
- Hume, D. (1996), “A Treatise of Human Nature”, *Essay in two volumes. Vol. 1*, Mysl', Moscow, Russia.
- Hume, D. (1996), “An Enquiry Concerning the Principles of Morals”, *Essay in two volumes. Vol. 2*, Mysl', Moscow, Russia.
- Lokk, J. (1985), *Sochineniya: V 3-h t. Tom 1* [Essay in three volumes. Vol. 1], Mysl', Moscow, URSS.
- Paskal`, B. (1995), *Mysli* [Thoughts], Izdatel'stvo imeni Sabashnikovoyh, Moscow, Russia.
- Spinoza, B. (2001), *Etika* [Ethics], AST, Moscow, Russia.
- Worringer, W. (1997), *Abstract and empathy. A Contribution to the Psychology of Style*, Elephant Paperbacks, Chicago, USA.

REFERENCES

- Barasch, M. (2011), *Theories of Art 3. From Impressionism to Kandinsky*, Routledge, New York, London, USA, UK.
- BÄtschmann, O. (2012), “Worringer über zeitgenössische Kunst und Künstler”, *Hundert Jahre “Abstraktion und Einfühlung”*, Konstellationen um Wilhelm Worringer, ed. by *Norberto Gramaccini, Johannes Rößler, Wilhelm Fink*, Munich, Germany, pp.113-131.

Р.Ф. Гумерова *Формирование концепта «импульса к вчувствованию» (Einführung) в художественной теории Вильгельма Воррингера: философский контекст...*

- Bernd, N. (2012), "Abstraktion, Primitivität und der «orientalische Mensch». Worringers Schriften und ihr Einfluss auf die Architektur der Moderne 1912-1922", *Hundert Jahre "Abstraktion und Einführung"*, Konstellationen um Wilhelm Worringer, ed. by Norberto Gramaccini, Johannes Rößler, Wilhelm Fink, Munich, Germany, pp. 169-180.
- Böhringer, H. (2012), "Was zum Teufel war abstrakt? Ein Erinnerungsversuch nach Hundert Jahren Abstraktion und Einführung", *Hundert Jahre "Abstraktion und Einführung"*, Konstellationen um Wilhelm Worringer, ed. by Norberto Gramaccini, Johannes Rößler, Wilhelm Fink, Munich, Germany, pp. 39-49.
- Bushart, M. (1995), "Changing Tines, Changing Styles: Wilhelm Worringer and the Art of his Epoch", Donahue Neil H. *Invisible Cathedrals: The Expressionist Art History of Wilhelm Worringer.*, The Pennsylvania State Press, University Park, PA, USA, pp.69-85.
- Cohon, R. (2004), "Hume's Moral Philosophy", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* [Online], available at: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/hume-moral> (Accessed 29 October 2023).
- Dika, T.R. (2020), "Descartes` Method", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* [Online], available at: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2023/entries/descartes-method> (Accessed 24 November 2023).
- Downing, L. (2004), "George Berkeley", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* [Online], available at: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2021/entries/berkeley/> (Accessed 17 November 2023).
- Expressionism and Modern German Painting from the Thyssen-Bornemisza Collection (1989), *Expressionism and Modern German Painting from the Thyssen-Bornemisza Collection*, Lugano, Switzerland.
- Expressionism. German Intuition 1905-1920 (1980), *Expressionism. German Intuition 1905-1920*, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, USA.
- Gerhardus, M.D. (1979), *Expressionism. From artistic commitment to the beginning of a new era*, Phaidon, Oxford, UK.
- Gordon, E.D. (1987), *Expressionism: Art and Idea*, Yale University Press, New Haven and London, USA and UK.
- Harrison, C. and Wood, P. (2000), *Art in theory, 1648-1815: an Anthology of Changing Ideas*, Blackwell publishing, Oxford, UK.
- Hatfield, G. (2008), "René Descartes", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* [Online], available at: <https://plato.stanford.edu/archives/win2023/entries/descartes/> (Accessed 24 November 2023).
- Helg, U. (2015), "Thus we forever see the ages as they appear mirrored in our spirits: Willhelm Worringer`s Abstraction and Empathy as longseller, or the birth of artistic modernism from the spirit of the imagined other", *The Journal of Art Historiography*, no. pp. 2-14.
- Kandinskij, V. (2020), O duhovnom v iskusstve. Polnoe kriticheskoe izdanie s dopolneniyami i drugimi tekstami o nauke ob iskusstve: v 2 tomah, tom 2 [On the Spiritual in Art. Complete Critical Edition with Additions and Other Texts on the Science of Art: in 2 volumes, volume 2], sost., stat'i i komment. N. P. Podzemskaya, BuksMArt, Moscow, Russia.
- Lionel, R. (1978), *Encyclopedia of Expressionism*, Phaidon Press, New York, USA.
- Long, R.-C.W. (1986), *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. Tuchman, Maurice, Abbeville Press, New York, USA.
- Maskarinec, M. (2017), "The End of Art and the Future of Criticism in Wilhelm Worringer`s Art History", *New German Critique*, no. 130, pp. 143-167.
- Morgan, D. (1996), "The Enchantment of Art: Abstraction and Empathy from German Romanticism to Expressionism", *Journal of the History of Ideas*, vol. 57, no. 2. pp. 317-341.
- Morris W.E. and Brown, C.R. (2001), "David Hume", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* [Online], available at: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2022/entries/hume> (Accessed 29 October 2023).
- Öhlschläger, C. (2005), *Abstraktionsdrang: Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne*, Wilhelm Fink, Munich, Germany.
- Olaf, P. (2021), *Modern Worlds: Austrian and German Art, 1890-1940*, Prestel Verlag, Munich, Germany.
- Read, H. (1964), *The meaning of art*, A Pelican book, Baltimore, USA.
- Selz, P. (2023), *German Expressionist Painting*, University of California Press, Berkley, USA.
- Kimberly, A. Smith, ed. (2014), *The Expressionist Turn in Art History: A Critical Anthology*. Ed. Dr Kimberly A. Smith, Burlington, Ashgate Publishing, Ltd., London, UK.
- Timpano, N. (2017), *Constructing the Viennese Modern Body Art, Hysteria, and the Puppet*, Routledge, New York and London, USA and UK.
- Uzgalis, W. (2001), "John Locke", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* [Online], available at: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2022/entries/locke> (Accessed 29 October 2023).
- Vaneyan, S.S. (2016), "Wilhelm Worringer: feeling the abstraction", *St. Tikhon`s University Review. Problems of History and Theory of Christian Art*, no. 1 (21), pp. 123-164.
- Vogt, P. (1978), *Expressionismus: dt. Malerie zwischen 1905 und 1920*, DuMont, Köln, Germany.
- Waite, G.C. (1995), "Worringer's Abstraction and Empathy: remarks on its reception and on the rhetoric of its criticism in Invisible Cathedrals", *The Expressionist Art History of Wilhelm Worringer*, ed. Neil H. Donahue, The Pennsylvania State Press, University Park, PA, USA.
- Williams, R.W. (2005), "Wilhelm Worringer and the Historical Avant-Garde", *Avant-Garde / Neo-Avant-Garde*, ed. Dietrich Scheunemann, Brill, Leiden and Boston, Netherlands and USA.
- Zijlmans, K. and Hoogveen J. (1988), *Kommunikation über Kunst: eine Fallstudie zur Entstehungs und Rezeptionsgeschichte des "Blauer Reiters" und von Wilhelm Worringers "Abstraktion und Einführung"*, Uitgeverij Alpha, Leiden, Netherlands.

SUMMARY

ИСКУССТВО МЕНЯЕТ КОЖУ: КОРПОРЕАЛЬНЫЙ ПОВОРОТ 1990-Х И МЕТОД ВАЛЕРИЯ ПОДОРОГИ В ЭНАКТИВИСТСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ**Научная статья**

УДК 7.01+7.038.54

DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-5-25

Дата поступления: 06.08.2025. Дата одобрения после рецензирования: 20.01.2026. Дата публикации: 31.03.2026.

Автор: *Тимофеевко Анастасия Игоревна*, аспирант, Национальный исследовательский университет Высшая школа экономики (Москва, Россия), e-mail: timofeenko123@gmail.com

ORCID ID: 0009-0004-2509-7467

Аннотация: В 1990-е в ходе демонтажа советского символического порядка российские исследователи и художники последовательно проблематизировали и концептуализировали тело в терминах дисциплин и политической анатомии, тела-без-органов, техник тел, проекта тела и т.д. Дополняя этот ряд, в статье рассматриваются поверхностные тела или кожа в их взаимодействии со средой, присутствующие в российском искусстве 1990-х, но не в полной мере распознанные и еще не ставшие предметом специального исследования. Кожа в работе трактуется не просто как анатомическая оболочка, но как ключевая поверхность бытия и место кристаллизации связей тела и мира. Для исследования тел на их кожной поверхности используется телесно-ландшафтный подход философа Валерия Подороги, вырабатываемый им для расшифровки многообразия телесно-средовых отношений в литературе и переосмысленный его учеником Дмитрием Тестовым в духе энактивистской эпистемологии.

В работе описывается кожа московского концептуализма, чтобы показать, с какими модусами телесности полемизируют художники в (пост)советской Москве. Анализируются стратегии работы с кожей в московском акционизме, где вместо чувствительных мембран художники изобретают анестезированный доспех. Демонстрируются альтернативные акционизму проекты, где кожа выступает не бесчувственным покровом, но контактной поверхностью. Через исследование телесных метаморфоз в (пост)советском искусстве эпохи транзита в статье раскрывается, как на поверхности кожи проступают и обретают реальность столь разные модусы существования как радикальный отказ от мира ради его пере-стройки и экологическая со-настройка человека со средой в духе энактивистской эпистемологии.

Ключевые слова: искусство 1990-х, концептуализм, акционизм, кожа, Валерий Подорога, энактивизм, телесность**Для цитирования:** *Тимофеевко А.И.* Искусство меняет кожу: корпоральный поворот 1990-х и метод Валерия Подороги в энактивистской перспективе // *Articult.* 2026. №1(61). С. 5-25. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-5-25**ART CHANGES SKIN: THE CORPORAL TURN OF THE 1990S AND VALERY PODOROGA'S METHOD IN AN ENACTIVIST PERSPECTIVE****Research article**

UDC 7.01+7.038.54

DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-5-25

Received: August 06, 2025. Approved after reviewing: January 20, 2026. Date of publication: March 31, 2026.

Author: *Timofeenko Anastasiia Igorevna*, postgraduate student, National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russia), e-mail: timofeenko123@gmail.com

ORCID ID: 0009-0004-2509-7467

Summary: In the 1990s, as the Soviet symbolic order was dismantled, Russian researchers and artists consistently problematized and conceptualized the body in terms of disciplines and political anatomy, bodies-without-organs, body techniques, body projects, and so on. This article examines surface bodies or skin in its interactions with the environment. These bodies are present in Russian art of the 1990s but have not yet been fully recognized and been the subject of specialized research. There skin is not just an anatomical shell, but a key surface of existence and a site of crystallization of body-environment connections. To examine bodies on their skin surfaces the author uses the body-landscape approach of philosopher Valery Podoroga, which he developed to decipher the diversity of body-environment relations in literature and which his student Dmitry Testov reinterpreted in the terms of enactivist epistemology. This paper describes the skin of Moscow Conceptualism to demonstrate the modes of corporeality with which artists in (post-)Soviet Moscow engage. It analyzes strategies for working with skin in Moscow actionism, where, instead of sensitive membranes, artists invent anesthetized armor. Alternative projects to actionism are presented, where skin acts not as an insensitive covering, but as a contact surface. Through an examination of bodily metamorphoses in (post-)Soviet art of the era of transition, the article reveals how such different modes of existence as a radical rejection of the world for its reconstruction and an ecological attunement of the individual with the environment in the spirit of enactivist epistemology emerge and become reality on the surface of the skin.

Keywords: 1990s art, conceptualism, actionism, skin, Valery Podoroga, enactivism, corporeality**For citation:** *Timofeenko A.I.* "Art changes skin: the corporal turn of the 1990s and Valery Podoroga's method in an enactivist perspective." *Articult.* 2026, no. 1(61), pp. 5-25. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-5-25

ЛЕНИНИАНА В ДИПЛОМНЫХ РАБОТАХ СТУДЕНТОВ ЖИВОПИСНОГО ФАКУЛЬТЕТА ЛЕНИНГРАДСКОГО ИНСТИТУТА ЖИВОПИСИ, СКУЛЬПТУРЫ И АРХИТЕКТУРЫ ИМЕНИ И.Е. РЕПИНА (ЛИЖСА ИМ. И.Е. РЕПИНА) 1930–1950-Х ГОДОВ

Научная статья

УДК 378.016:7+7.036+75.041.5

DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-26-44

Дата поступления: 15.01.2026. Дата одобрения после рецензирования: 13.03.2026. Дата публикации: 31.03.2026.

Автор: *Спиридонова Василина Андреевна*, соискатель, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина (Санкт-Петербург, Россия), e-mail: vas.spir@yandex.ru

ORCID ID: 0009-0000-4807-2749

Аннотация: В статье исследуется феномен ленинианы в контексте советской системы высшего художественного образования 1930–1950-х годов. Формирование канонических образов В.И. Ленина рассматривается как результат государственной политики институционализации высшего художественного образования через деятельность Всероссийской Академии художеств (ВАХ), а затем Академии Художеств СССР. Новизна исследования состоит в анализе дипломных работ студентов живописного факультета Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина (ЛИЖСА им. И.Е. Репина), ранее не становившихся предметом специального изучения. Этот материал позволяет проследить методику обучения композиции и формирование исторического жанра изнутри образовательной системы, а также выявить преемственность дореволюционным традициям Академии («школы Репина»). Статья вносит вклад в понимание механизмов формирования советского художественного канона, демонстрируя взаимосвязь между государственной культурной политикой, институциональной структурой образования, сохранением профессиональных традиций и созданием ключевого идеологического нарратива в изобразительном искусстве. При этом анализ студенческих работ свидетельствует, что даже в жестких идеологических рамках сохранялось пространство для индивидуальной творческой интерпретации.

Ключевые слова: Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина (ЛИЖСА им. И.Е. Репина), дипломная работа, лениниана, советская живопись 1930–1950-х годов, Всероссийская Академия художеств, Академия Художеств СССР, «школа Репина», историко-революционная картина, соцреализм, высшее художественное образование в СССР

Для цитирования: *Спиридонова В.А.* Лениниана в дипломных работах студентов живописного факультета Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина (ЛИЖСА им. И.Е. Репина) 1930–1950-х годов // *Артикульт.* 2026. №1(61). С. 26-44. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-26-44

LENINIANA IN DIPLOMA WORKS OF STUDENTS OF THE PAINTING FACULTY OF THE I. E. REPIN LENINGRAD INSTITUTE OF PAINTING, SCULPTURE AND ARCHITECTURE (LIZhSA) IN THE 1930s–1950s.

Research article

UDC 378.016:7+7.036+75.041.5

DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-26-44

Received: January 15, 2026. Approved after reviewing: March 13, 2026. Date of publication: March 31, 2026.

Author: *Spiridonova Vasilina Andreevna*, PhD Candidate, St. Petersburg Academy of Arts named Ilya Repin (Saint Petersburg, Russia), e-mail: vas.spir@yandex.ru

ORCID ID: 0009-0000-4807-2749

Summary: The article examines the phenomenon of Leniniana within the context of the Soviet higher art education system of the 1930s–1950s. The formation of canonical images of V.I. Lenin is viewed as a result of state policy that institutionalized art education through the All-Russian Academy of Arts (VAKh) and later the USSR Academy of Arts. The study's originality stems from its focus on an unexplored corpus: the graduation projects of painting students from the I.E. Repin Leningrad Institute (LIZhSA). This material allows for tracing the methodology of composition training and the formation of the historical genre from within the educational system. It also reveals the continuity of pre-revolutionary academic traditions (the “Repin school”). The article contributes to understanding the mechanisms behind the formation of the Soviet artistic canon. It demonstrates the interconnection between state cultural policy, the institutional structure of education, the preservation of professional traditions, and the creation of a key ideological narrative in visual art. At the same time, the analysis of student works shows that even within strict ideological frameworks, there was an opportunity for individual creative interpretation.

Keywords: I.E. Repin Leningrad Institute of Painting, Sculpture and Architecture (LIZhSA), diploma work, Leniniana, Soviet painting of the 1930s–1950s, All-Russian Academy of Arts, USSR Academy of Arts, “Repin school”, historical-revolutionary painting, Socialist Realism, higher art education in the USSR

For citation: *Spiridonova V.A.* “Leniniana in diploma works of students of the painting faculty of the I.E. Repin Leningrad institute of painting, sculpture and architecture (LIZhSA) in the 1930s–1950s.” *Articult.* 2026, no. 1(61), pp. 26-44. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-26-44

«СОВЕТСКИЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ» В ДОВОЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ ВИТИНГА (1910–1991)

Научная статья

УДК 7.036.7(47+57)+7.071.1

DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-45-60

Дата поступления: 16.02.2026. Дата одобрения после рецензирования: 14.03.2026. Дата публикации: 31.03.2026.

Автор: *Забилко Екатерина Викторовна*, аспирант, Национальный исследовательский университет Высшая школа экономики (Москва, Россия), e-mail: zabilo22@yandex.ru

ORCID ID: 0009-0002-0439-269X

Аннотация: В статье подробно рассмотрен процесс зарождения и становления экспрессионизма в пространстве русского и советского искусства первой половины XX века. Проанализированы различные оценки этого течения и степень его влияния на русскую культуру. Особое внимание уделено периоду 1920–1930-х годов – времени эволюции и трансформации экспрессионизма и его репрезентации в советском искусстве. В центре исследовательского внимания автора – творчество Николая Иосифовича Витинга (1910–1991), чья живопись, графика и дневниковые записи являются прекрасным свидетельством внимания советских молодых художников к искусству немецкого экспрессионизма и развития самостоятельной советской линии этого течения. Также в статье поставлен вопрос о терминологии, связанной с этим явлением: «советский экспрессионизм» как стилевое течение внутри советского модернизма.**Ключевые слова:** Н. Витинг, советский экспрессионизм, советский модернизм, социальная история искусства, советская живопись**Для цитирования:** *Забилко Е.В.* «Советский экспрессионизм» в довоенном творчестве Николая Витинга (1910–1991) // *Артикульт.* 2026. №1(61). С. 45-60. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-45-60**“SOVIET EXPRESSIONISM” IN THE PRE-WAR WORKS OF NIKOLAI VITING (1910-1991)**

Research article

UDC 7.036.7(47+57)+7.071.1

DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-45-60

Received: February 16, 2026. Approved after reviewing: March 14, 2026. Date of publication: March 31, 2026.

Author: *Zabilo Ekaterina Viktorovna*, PhD student, National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russia), e-mail: zabilo22@yandex.ru

ORCID ID: 0009-0002-0439-269X

Summary: The article examines in detail the process of the origin and formation of expressionism in the space of Russian and Soviet art of the first half of the 20th century. The various assessments of this trend and the degree of its influence on Russian culture are analyzed. Special attention is paid to the period of the 1920s and 1930s, the time of the evolution and transformation of expressionism and its representation in Soviet art. The author's research focuses on the work of Nikolai Iosifovich Viting (1910-1991), whose paintings, graphics and diary entries are excellent evidence of the attention of Soviet young artists to the art of German expressionism and the development of an independent Soviet line of this trend. The article also raises the question of terminology related to this phenomenon: «Soviet expressionism» as a stylistic trend within Soviet modernism.**Keywords:** N. Viting, Soviet Expressionism, Soviet Modernism, social history of art, Soviet painting**For citation:** *Zabilo E.V.* “«Soviet expressionism» in the pre-war works of Nikolai Viting (1910-1991).” *Articult.* 2026, no. 1(61), pp. 45-60. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-45-60**СИТУАЦИЯ ПЕРФОРМАНСА: К ВОПРОСУ АНАЛИЗА МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ ЯВЛЕНИЙ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ**

Научная статья

УДК 7.01+7.038.531

DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-61-75

Дата поступления: 11.06.2025. Дата одобрения после рецензирования: 09.02.2026. Дата публикации: 31.03.2026.

Автор: *Замыслова Вера Алексеевна*, аспирант, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва, Россия), e-mail: vzamyslova@hse.ru

ORCID ID: 0000-0003-0948-0031

Аннотация: Статья посвящена методологической проблеме анализа перформанса как междисциплинарного явления, размывающего границы между искусством и повседневностью. Цель исследования заключается в разработке аналитического инструментария на основе социологической теории фреймов Ирвинга Гоффмана. Материалом послужили практики современного искусства, рассматриваемые в парадигме performance studies. Основной метод исследования – фрейм-анализ, позволяющий реконструировать условные «рамки», определяющие ситуацию перформанса. В результате применения данного подхода автор выявляет механизмы конституирования и трансформации специфической ситуации, определяя динамическое соотношение её ключевых элементов: места, действия и зрителя.**Ключевые слова:** перформанс, современное искусство, теория фреймов, Ирвинг Гоффман, performance studies, междисциплинарность, зритель**Для цитирования:** *Замыслова В.А.* Ситуация перформанса: к вопросу анализа междисциплинарных явлений в современном искусстве // *Артикульт.* 2026. №1(61). С. 61-75. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-61-75

THE SITUATION OF PERFORMANCE ART: TOWARDS AN ANALYSIS OF MULTIDISCIPLINARY PHENOMENA IN CONTEMPORARY ART

Research article

UDC 7.01+7.038.531

DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-61-75

Received: June 11, 2025. Approved after reviewing: February 09, 2026. Date of publication: March 31, 2026.

Author: *Zamyslova Vera Alekseevna*, postgraduate student, National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russia), e-mail: vzamyslova@hse.ru

ORCID ID: 0000-0003-0948-0031

Summary: The article addresses the methodological problem of analyzing performance as an interdisciplinary phenomenon that blurs the boundaries between art and everyday life. The aim of the study is to develop an analytical framework based on the sociological frame theory of Erving Goffman. The research material comprises contemporary art practices examined within the paradigm of performance studies. The primary research method is frame analysis, which allows for the reconstruction of the conditional «frames» that define a performance situation. By applying this approach, the author reveals the mechanisms of constitution and transformation specific to this situation, determining the dynamic relationship between its key elements: space, action, and the spectator.

Keywords: performance, contemporary art, frame analysis, Erving Goffman, performance studies, interdisciplinarity, spectator

For citation: Zamyslova V.A. "The situation of performance art: towards an analysis of multidisciplinary phenomena in contemporary art." *Articult.* 2026, no. 1(61), pp. 61-75. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-61-75

НОСТАЛЬГИЯ В ПРОЕКТАХ РОССИЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ: УТОПИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ

Научная статья

УДК 7.038(470)

DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-76-91

Дата поступления: 23.11.2025. Дата одобрения после рецензирования: 24.03.2026. Дата публикации: 31.03.2026.

Автор: *Тарасова Екатерина Дмитриевна*, аспирант, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва, Россия), e-mail: tarasova.wk@gmail.com

ORCID ID: 0009-0005-9985-128X

Аннотация: Статья посвящена тенденции ностальгии в российском современном искусстве 2010–2025 гг. В качестве самостоятельной стратегии в ее рамках автор выделяет утопическое измерение – проекцию идеала социального устройства на различные исторические эпизоды. В чем заключается специфика данной стратегии? Исследование опирается на теоретический контекст, заданный понятиями ностальгии Светланы Бойм, ретропии Зигмунта Баумана и концепцией «сокращения настоящего» Германа Люббе. На материале выставок Алексея Гинтовта («Москва-центр», 2024), Таисии Коротковой («Темный лес», 2021), Павла Отдельнова («Промзона», 2018), Данини («Диск (D:)», 2019), а также на основе развернутого анализа проектов Сергея Сонины и Елены Самородовой («Утопия и ухрония», 2024) и Рината Волигамси («Двоегорск», 2018) рассматриваются различные подходы к использованию утопического измерения. С опорой на типологию реставрирующей и рефлексивной ностальгии Светланы Бойм автор выявляет специфику заявленной стратегии работы с прошлым, связывая ее с формой опосредованного влияния на будущее.

Ключевые слова: утопия, ностальгия, дом, прошлое, современное искусство

Для цитирования: Тарасова Е.Д. Ностальгия в проектах российских художников: утопическое измерение // *Артикульт.* 2026. №1(61). С. 76-91. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-76-91

NOSTALGIA IN THE PROJECTS OF RUSSIAN ARTISTS: A UTOPIAN DIMENSION

Research article

UDC 7.038(470)

DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-76-91

Received: November 11, 2025. Approved after reviewing: March 24, 2026. Date of publication: March 31, 2026.

Author: *Tarasova Ekaterina Dmitrievna*, PhD student, National Research University "Higher School of Economics", (Moscow, Russia), e-mail: tarasova.wk@gmail.com

ORCID ID: 0009-0005-9985-128X

Summary: This paper is dedicated to nostalgia in contemporary Russian art from 2010 to 2025. The author identifies a distinct strategy within this trend: the utopian dimension. This means projecting an ideal of social order onto different historical moments. What makes this strategy specific? The research draws on the theoretical concepts of Svetlana Boym (nostalgia), Zygmunt Bauman (retrotopia), and Hermann Lübbe (the "contraction of the present"). The author examines various approaches to the utopian dimension through exhibitions by Alexey Gintovt ("Moscow-Center"), Taisiya Korotkova ("Dark Forest"), Pavel Otdelnov ("Industrial Zone"), and Danini ("Drive D:"). The analysis also focuses on two major projects: Sergey Sonin and Elena Samorodova's "Utopia and Uchronia" and Rinat Voligamsi's "Dvoyegorsk." Using Svetlana Boym's typology of restorative and reflective nostalgia, the author defines the specificity of this strategy. It involves a mediated influence on the future through the way artists work with the past.

Keywords: utopia, nostalgia, home, past, contemporary art

For citation: Tarasova E.D. "Nostalgia in the projects of Russian artists: a utopian dimension." *Articult.* 2026, no. 1(61), pp. 76-91. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-76-91

КОГДА И КАК ЦВЕТ В КИНО СТАЛ СОВРЕМЕННЫМ?**Научная статья****УДК** 791.43.01+791.43.03+791.44

DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-92-105

Дата поступления: 18.02.2026. Дата одобрения после рецензирования: 10.03.2026. Дата публикации: 31.03.2026.

Автор: *Филитов Сергей Александрович*, кандидат искусствоведения, научный сотрудник факультета журналистики, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова (Москва, Россия), e-mail: s_a_filippov@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-6032-6641

Аннотация: Хотя основной причиной перехода мировой кинематографии на цвет в середине 1960-х стало распространение цветного телевидения, крайне важным сопутствующим фактором был существенный рост качества цветопередачи в негативно-позитивной системе плёночного кино. В данной работе исследуется история этого роста, и в результате обнаруживается, что ключевым эпизодом стал выпуск в 1962 году компанией Eastman Kodak пары из негативной плёнки 5251 и позитивной 5385, которые при совместном использовании создавали практически современное качество цвета на экране (разумеется, уступая в других характеристиках). Однако это далеко не всегда формировало современную цветопередачу в фильмах 1960-х – по-видимому, из-за использования устаревших позитивных и особенно дубль-негативных киноплёнок.**Ключевые слова:** история кино, кино 1950-х и 1960-х, цветное кино, история цвета в кино, цветопередача, цветная киноплёнка, Eastman Kodak**Для цитирования:** *Филитов С.А.* Когда и как цвет в кино стал современным? // *Артикульт.* 2026. №1(61). С. 92-105. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-92-105**WHEN AND HOW FILM COLOR BECAME MODERN?****Research article****UDC** 791.43.01+791.43.03+791.44

DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-92-105

Received: February 18, 2026. Approved after reviewing: March 10, 2026. Date of publication: March 31, 2026.

Author: *Filippov Sergei Alexandrovich*, Ph.D. in Art Studies, researcher at the Faculty of Journalism, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russia), e-mail: s_a_filippov@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-6032-6641

Summary: Although the primary driver of global cinema's transition to color in the mid-1960s was the spread of color television, a crucial contributing factor was the significant improvement in color rendition in the negative-positive system. This paper examines the history of this improvement and reveals that a key event was the Eastman Kodak Co. release of a pair of negative 5251 and positive 5385 film stocks in 1962. These stocks, when used together, produced actually modern color reproduction (though, of course, inferior in other characteristics). However, this did not always produce modern color rendition in films of the 1960s – apparently due to the use of obsolete positive and, especially, intermediate film stocks.**Keywords:** film history, cinema of the 1950s and 1960s, color cinema, history of color in cinema, color rendition, color film stock, Eastman Kodak Co**For citation:** *Filippov S.A.* “When and how film color became modern?” *Articult.* 2026, no. 1(61), pp. 92-105. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-92-105**ИНТОНАЦИОННЫЙ ЖЕСТ В СПЕКТРЕ РЕЧЕВЫХ ЖЕСТОВ: АНДРЕЙ БЕЛЫЙ И МИХАИЛ ЧЕХОВ****Научная статья****УДК** 792.028.3

DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-106-115

Дата поступления: 16.12.2025. Дата одобрения после рецензирования: 09.02.2026. Дата публикации: 31.03.2026.

Автор: *Елисеева Полина Евгеньевна*, кандидат искусствоведения, доцент, Российский институт театрального искусства – ГИТИС (Москва, Россия), e-mail: krinit@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-9346-2949

Аннотация: Предмет исследования – особенности соотношения ритма и внутреннего жеста в поэзии и в театральной сфере. Применяется междисциплинарный подход, объединяющий теорию актерского искусства, филологию и психологию искусства на современном этапе. В статье впервые соотносятся два термина – *Интонационный жест* Андрея Белого и *Психологический жест* Михаила Чехова. Новизну определяет расширение представлений о сходстве концепций данных деятелей за рамки размышлений о звуке и цвете, а также опознание понятия *Интонационный жест* как одного из видов речевых жестов. Утверждается, что Интонационный жест ощущается поэтом и Психологический жест ощущается актером, как интонационно-звуковой, смысловой и жестуальный образ, который, сохраняя вектор коммуникативности, материализуется в конечном творческом продукте и доступен для восприятия читателем или зрителем. Но Интонационный жест возникает в момент порождения текста автором, а актер, интерпретируя его, создает свой образ в момент сценического действия, свой Психологический жест. Выявленные параллели можно использовать в тренинге актера и его творчестве, в том числе при обучении по дисциплине сценической речи, в анализе авторского текста и его интерпретации.

Ключевые слова: внутренний жест, Интонационный жест, Психологический жест, речевой жест, речепорождение, метафора, воплощенное познание

Для цитирования: *Елисева П.Е.* Интонационный жест в спектре речевых жестов: Андрей Белый и Михаил Чехов // Артикульт. 2026. №1(61). С. 106-115. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-106-115

INTONATIONAL GESTURE IN THE SPECTRUM OF SPEECH GESTURES: ANDREI BELY AND MICHAEL CHEKHOV

Research article

UDC 792.028.3

DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-106-115

Received: December 16, 2025. Approved after reviewing: February 09, 2026. Date of publication: March 31, 2026.

Author: *Eliseeva Polina Evgenievna*, PhD in Art Studies, assistant professor, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS) (Moscow, Russia), e-mail: krinit@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-9346-2949

Summary: The subject of the study is the correlation between rhythm and internal gesture in poetry and theater. An interdisciplinary approach is used, combining the theory of acting, philology, and psychology of art at the present stage. The article correlates two terms for the first time: Andrei Bely's Intonational gesture and Michael Chekhov's Psychological gesture. The novelty lies in expanding the understanding of the similarity between the concepts of these figures beyond reflections on sound and color, as well as recognizing the concept of intonational gesture as a type of speech gesture. It is argued that Intonational gesture is perceived by the poet and Psychological gesture is perceived by the actor as an intonational-sound, semantic, and gestural image which, while preserving the vector of communicativeness, materializes in the final creative product and is accessible to the reader or viewer. However, intonational gestures arise at the moment the text is created by the author, while actors, interpreting it, create their own image at the moment of stage action, their own psychological gestures. The parallels identified can be used in actor training and their creative work, including in teaching stage speech, in the analysis of the author's text and its interpretation.

Keywords: internal gesture, Intonational gesture, Psychological gesture, speech gesture, speech generation, metaphor, embodied cognition

For citation: Eliseeva P.E. "Intonational gesture in the spectrum of speech gestures: Andrei Bely and Michael Chekhov." *Articult.* 2026, no. 1(61), pp. 106-115. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-106-115

ФОРМИРОВАНИЕ КОНЦЕПТА «ИМПУЛЬСА К ВЧУВСТВОВАНИЮ» (EINFÜHLUNG) В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТЕОРИИ ВИЛЬГЕЛЬМА ВОРРИНГЕРА: ФИЛОСОФСКИЙ КОНТЕКСТ НОВОГО ВРЕМЕНИ И ДЕМАРКАЦИЯ ОТ ЭКСПРЕССИОНИЗМА

Научная статья

УДК 7.01

DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-116-127

Дата поступления: 03.12.2025. Дата одобрения после рецензирования: 27.01.2026. Дата публикации: 31.03.2026.

Автор: *Гумерова Роксана Фаритовна*, аспирант, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (Москва, Россия), e-mail: pictorialart.grf@gmail.com

ORCID ID: 0009-0006-5283-2724

Аннотация: Статья продолжает исследование концептуальных истоков теории Вильгельма Воррингера. В своём толковании понятия «вчувствование» (Einführung) Воррингер прямо апеллирует к концепции Теодора Липпса, однако наполняет термин собственным содержанием, в результате концепция Липпса оказывается редуцированной. Возможность такой редукции заложена в самой природе концепции вчувствования, укоренённой в философии Нового времени. Опираясь на традицию вчувствования до Липпса и используя идеи философии Нового времени, Воррингер выстраивает концепт «импульса к вчувствованию» как полярную противоположность концепту «воли к абстракции». Обращаясь к идеям философии Нового времени, Воррингер усиливает значение чувственного опыта, тем самым представляя вчувствование как процесс познавательной деятельности. Произведённая подобным образом трансформация концепции вчувствования даёт Воррингеру возможность представить концепт воли к абстракции как следующий шаг в развитии теории познания, что обеспечивает логическую стройность его методологии. Однако осуществлённая Воррингером редукция концепции вчувствования наглядно демонстрирует её смысловое расхождение с трактовкой вчувствования у экспрессионистов.

Ключевые слова: Вильгельм Воррингер, абстракция и вчувствование, психология восприятия, психология искусства, эмпатия, немецкий экспрессионизм

Для цитирования: *Гумерова Р.Ф.* Формирование концепта «импульса к вчувствованию» (Einführung) в художественной теории Вильгельма Воррингера: философский контекст Нового времени и демаркация от экспрессионизма // Артикульт. 2026. №1(61). С. 116-127. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-116-127

THE FORMATION OF THE CONCEPT OF THE “IMPULSE TO EMPATHY” (EINFÜHLUNG) IN THE ARTISTIC THEORY BY WILHELM WORRINGER: THE NEW AGE PHILOSOPHICAL CONTEXT AND DEMARCATION FROM EXPRESSIONISM

Research article

UDC 7.01

DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-116-127

Received: December 03, 2025. Approved after reviewing: January 27, 2026. Date of publication: March 31, 2026.

Author: *Gumerova Roksana Faritovna*, PhD student, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russia), e-mail: pictorialart.grf@gmail.com

ORCID ID: 0009-0006-5283-2724

Summary: This article constitutes a continuation of the research of the conceptual origins of Wilhelm Worringer’s artistic theory. In elucidating the concept of empathy (Einfühlung), Worringer makes explicit reference to the concept developed by Theodor Lipps. However, Worringer gives the concept its own content, and Lipps’ concept appears in a reduced form. The possibility of such a reduction is provided by the very concept of empathy, which is rooted in New Age philosophy. The concept of the impulse to empathy is presented as the opposite pole to the concept of the will to abstraction, drawing on the ideas of David Hume, René Descartes, George Berkeley, John Locke, Benedict Spinoza. By invoking the tenets of New Age philosophy, Worringer underscores the significance of sensory experience in the concept of the impulse to empathy, thereby positioning it as a cognitive process. The transformation of the concept of empathy in this manner enables Worringer to present the concept of the will to abstraction as the subsequent stage in the development of the theory of cognition, which provides the logic for the construction of his methodology. However, the reduction of the concept of empathy carried out by Worringer clearly demonstrates its semantic divergence from the Expressionists’ interpretation of empathy.

Keywords: Wilhelm Worringer, abstraction and empathy, psychology of perception, psychology of art, Einfühlung, German Expressionism

For citation: Gumerova R.F. “The formation of the concept of the «impulse to empathy» (Einfühlung) in the artistic theory by Wilhelm Worringer: the New Age Philosophical context and demarcation from Expressionism.” *Articult.* 2026, no. 1(61), pp. 116-127. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-116-127

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

