

ART & CULT

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

АРТИКУЛЬТ

ISSN 2227-6165

Шестнадцатый год издания / 16th Year of publication



№62 (2-2026)
апрель-июнь / April-June

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

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА

Председатель

Хренов Николай Андреевич, доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания (Москва, Россия).

Члены совета

Артюх Анжелика Александровна, доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургского Института кино и телевидения, профессор Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия).

Баканова Ирина Викторовна, кандидат филологических наук, доцент, заместитель директора Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина по научной работе (Москва, Россия).

Ганжара Ольга Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент Северо-Кавказского федерального университета (Ставрополь, Россия).

Гумбрехт Ханс Ульрих, доктор философии (PhD), профессор Стэнфордского университета (США).

Жижек Славой, доктор философии (PhD), старший научный сотрудник Института социологии и философии Люблянского университета (Словения).

Зверева Галина Ивановна, доктор исторических наук, профессор, зав. Отделением социокультурных исследований, зав. кафедрой истории и теории культуры РГГУ (Москва, Россия).

Кондаков Игорь Вадимович, доктор философских наук, профессор кафедры истории и теории культуры Отделения социокультурных исследований РГГУ (Москва, Россия).

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 Шамилович, 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 *Н.А. Романов* Р.М. Шейфер и Дж.М. Кейдж: к проблеме восприятия повседневных звуков в качестве музыкальной композиции
- 14 *О.М. Щедрина* «Нуратар»: концепция искусства света Мэри Хэллок-Гринволт

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

- 26 *В.А. Литовченко* Русское в советском: национальные мотивы в искусстве московского метро

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

- 49 *М.Дж. Агбенига* Генеративные отходы: эпистемология материала и экологическое воображение в современном нигерийском искусстве

КИНО

- 65 *А.С. Тетеркина* Исследование содержания понятия «медленное кино» в условно-дисциплинарных зарубежных текстах
- 82 *А. Молнар* Топосы и дистопия в новом фильме «Мастер и Маргарита»

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

- 101 *А.М. Сосновская* Диалог отсутствия и феномен проводника: дифферанс, делегирование и конструирование идентичности в творчестве Игоря Майорова

ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ

- 115 *А.М. Чернова* Векторный анализ как метод искусствоведения

- 134 SUMMARY

CONTENTS

THEORY OF ART

- 5 *N.A. Romanov* R.M. Shafer and J.M. Cage: on the problem of perceiving everyday sounds as musical compositions
- 14 *O.M. Shchedrina* “Nourathar”: Mary Hallock-Greenewalt’s concept of light art

HISTORY OF ART

- 26 *V.A. Litovchenko* Russian in the Soviet: national motifs in Moscow metro art

CONTEMPORARY ART

- 49 *M.J. Agbeniga* Generative waste: material epistemology and environmental imagination in contemporary Nigerian art

CINEMA

- 65 *A.S. Teterkina* A study of the content of the concept of “slow cinema” in conventional disciplinary foreign texts
- 82 *A. Molnar* Topoi and Dystopia in the New Film *The Master and Margarita*

HISTORY AND THEORY OF CULTURE

- 101 *A.M. Sosnovskaya* Dialogue of absence and the phenomenon of the guide: differentiation, delegation, and identity construction in the works of Igor Mayorov

PSYCHOLOGY OF CULTURE AND ART

- 115 *A.M. Chernova* Vector analysis as a method in art studies

- 134 SUMMARY

Никита Александрович Романов
Nikita Aleksandrovič Romanov
кандидат культурологии, преподаватель,
PhD in Culturology, lecturer,
Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
(Санкт-Петербург, Россия)
State University of Industrial Technologies and Design
(Saint Petersburg, Russia)
romanov_na@bk.ru

**Р.М. ШЕЙФЕР И ДЖ.М. КЕЙДЖ:
К ПРОБЛЕМЕ ВОСПРИЯТИЯ ПОВСЕДНЕВНЫХ ЗВУКОВ
В КАЧЕСТВЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ**
**R.M. SHAFER AND J.M. CAGE:
ON THE PROBLEM OF PERCEIVING EVERYDAY SOUNDS
AS MUSICAL COMPOSITIONS**

В статье анализируются и сопоставляются теоретические положения и суждения Р.М. Шейфера и Дж.М. Кейджа, обосновывающие возможность и уместность восприятия окружающих звуков в виде музыкальной композиции, требующей внимательного и осознанного прослушивания. Автор придерживается позиции, что «музыкальное» осмысление Р.М. Шейфером и Дж.М. Кейджем звуков повседневной акустической среды подготовило основу для появления и развития на рубеже XX и XXI веков исследований звука и аудиальной культуры. В работе заключается, что, критикуя шумовое загрязнение, Р.М. Шейфер обосновывает необходимость развития слухового внимания и участия человека в формировании благоприятной и эстетически привлекательной композиции звукового ландшафта, образцами для которой может служить слаженность классических музыкальных произведений. Вместе с тем делается вывод, что Дж.М. Кейдж не только переосмысляет западноевропейское музыкальное искусство, но и акцентирует внимание на необходимости пересмотра слуховых привычек, что позволяет расслышать красоту и многообразие звуков окружающей среды. Результаты статьи предлагается использовать при изучении культуры восприятия звука во второй половине XX века, анализе особенностей генезиса теоретико-методологических оснований современных исследований аудиальной культуры и их взаимосвязи с музыкальным искусством.

Ключевые слова: музыкальное искусство, исследования звука, аудиальная культура, звуковая среда, Р.М. Шейфер, Дж.М. Кейдж

Для цитирования: Романов Н.А. Р.М. Шейфер и Дж.М. Кейдж: к проблеме восприятия повседневных звуков в качестве музыкальной композиции // Артикулт. 2026. №2(62). С. 5-13. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-5-13

The article analyzes and compares the theoretical positions and judgments of R.M. Shafer and J.M. Cage, which substantiate the possibility and appropriateness of perceiving ambient sounds as a musical composition that requires attentive and conscious listening. The author takes the position that R.M. Schaeffer and J.M. Cage's "musical" interpretation of the sounds of everyday acoustic environments laid the foundation for the emergence and development of sound and auditory culture studies at the turn of the 20th and 21st centuries. The work concludes that, in criticizing noise pollution, R.M. Schaeffer substantiates the need to develop auditory attention and human participation in the formation of a favorable and aesthetically attractive soundscape composition, which can be modeled after the harmoniousness of classical music. At the same time, it is concluded that J.M. Cage not only reinterprets Western European musical art, but also emphasizes the need to reconsider auditory habits, which allows us to hear the beauty and diversity of environmental sounds. The results of the article can be used in the study of sound perception culture in the second half of the 20th century, as well as in the analysis of the genesis of the theoretical and methodological foundations of modern studies of auditory culture and their relationship with musical art.

Keywords: music, sound studies, auditory culture, sound environment, R.M. Shafer, J.M. Cage

For citation: Romanov N.A. "R.M. Shafer and J.M. Cage: On the problem of perceiving everyday sounds as musical compositions." *Articult.* 2026, no. 2(62), pp. 5-13. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-5-13

Введение

В последнюю четверть XX века и первую четверть XXI века акустическая среда и звук всё чаще оказываются в фокусе внимания научного сообщества. С одной стороны, это предопределяется существованием проблематики изменения звукового окружения повседневной жизни в течение последнего столетия и связанной с этим интенсификацией негативного воздействия антропогенных звуков (прежде всего, «механического» [Bijsterveld 2008, p. 24] шума) на физическое и психоэмоциональное

N.A. Romanov *R.M. Schafer and J.M. Cage: on the problem of perceiving everyday sounds as musical compositions*

состояние человека. С другой стороны, это обуславливается появлением и развитием отдельной области исследований звука (например, изучение аудиальной культуры (от англ. auditory culture) [Bull, Back 2020] и саунд-стадиэ (от англ. sound studies) [Pinch, Bijsterveld 2012]) на рубеже XX и XXI веков, что с концептуальной точки зрения может осмысляться в качестве «акустического поворота» [Braun 2017] в гуманитарных науках. В этом отношении аудиальная сфера на данный момент стала полноценным объектом для междисциплинарных научных исследований, в рамках которых изучается как восприятие и использование звука человеком, так и определяется его специфическая роль в контексте формирования разнообразных явлений культуры.

Поэтому сегодня изучение звукового многообразия окружающей среды осуществляется не только с естественно-научных позиций, включающих в себя исследование звука как физического явления и особенностей его распространения в акустическом пространстве, а также определения закономерностей его влияния на физическое и психоэмоциональное состояние людей, но и с точки зрения выявления специфики восприятия человеком окружающей его аудиальной среды. Ввиду этого понимание звука зависит от культурного контекста и обусловлено особенностями восприятия человеком окружающей среды. По этому поводу Джонатан Стерн отмечает: «Будучи частью более масштабного физического явления вибрации, звук является продуктом человеческих чувств, а не чем-то существующим отдельно от людей» [Sterne 2003, p. 11]. Учитывая это, комплексный подход к изучению звука не может ограничиваться естественно-научными методами и предполагает его исследование в контексте аудиальной культуры, в наиболее широком смысле понимания являющейся совокупностью «...материальных и духовных ценностей, связанных с восприятием, порождением, переработкой и передачей звуковой информации» [Казакова 2010, с. 53]. При таком подходе, на наш взгляд, уместно также говорить о культуре восприятия аудиального человеком, в соответствии с которой звуковая среда определенным образом komponуется и предоставляется для интерпретации, осмысления, чувственного переживания и взаимодействия с ней.

Целью статьи является осмысление и сравнение между собой теоретических установок Реймонда Мюррея Шейфера и Джона Милтона Кейджа, согласно которым окружающую человека акустическую среду становится возможным воспринимать как в качестве эстетически привлекательной музыкальной композиции, так и в виде объекта для внимательного и вдумчивого прослушивания. Вместе с тем автор придерживается гипотезы, что именно обращение к звукам окружающей среды как к аудиальной информации, которая может быть эстетически привлекательной для человека, во многом предопределило появление на рубеже XX и XXI веков исследований звука и аудиальной культуры. Таким образом, в статье, прежде всего, обозначаются и анализируются особенности понимания звуковой среды в качестве музыкальной композиции Р.М. Шейфером и Д.М. Кейджем, а вместе с тем с помощью этого демонстрируется, как интерес композиторов к не музыкальным звукам окружающей среды во вторую половину XX века не только позволил расширить эстетическое восприятие звука и художественный инструментарий музыкального искусства, но и фактически подготовил основу для «акустического поворота» [Braun 2017] в междисциплинарном гуманитарном научном знании, обратив внимание исследователей на многообразие и разноплановость звукового мира. Таким образом, автор полагает, что понимание основных траекторий современных исследований звука, а также актуальной специфики восприятия аудиального в культуре, невозможно представить без обращения к опыту осмысления «музыкального» и «немузыкального» звука и акустической среды в XX веке.

Ввиду этого основное внимание в работе уделяется исследованию теоретических трудов Р.М. Шейфера и Дж.М. Кейджа. В частности, рассматриваются следующие тексты Кейджа: «Манифест», «Будущее музыки», «Экспериментальная музыка» и «Композиция как процесс» [Кейдж 2012]. Помимо этого, используются его высказывания из различных интервью, собранных в книге Ричарда Костелянца [Костелянец 2015]. Среди работ Шейфера анализируются следующие: «Чистка ушей» [Schafer 1969], «Звуковое образование. 100 упражнений на развитие слуха и звукоизвлечения» [Schafer 1992], «Книга шума» [Schafer 1970] и «Звуковой ландшафт: Наша звуковая среда и настройка мира» [Schafer 1994].

Н.А. Романов Р.М. Шейфер и Дж.М. Кейдж: к проблеме восприятия повседневных звуков в качестве музыкальной композиции

Автор в статье руководствуется междисциплинарным культурологическим подходом и использует методы анализа, сравнения, обобщения и синтеза. Вместе с тем в тексте учитываются и применяются теоретические положения и результаты современных исследований звука, аудиальной культуры, акустической среды, психологии восприятия звука, философии и эстетики музыки следующих авторов: К. Бейстервельд [Bijsterveld 2008], в том числе совместно с Т. Пинчем [Pinch, Bijsterveld 2012], Х. Брауна [Braun 2017], М. Булла и Л. Бэка [Bull, Back 2020], С.В. Казаковой [Казакова 2010], К. Кокса [Кокс 2024], в том числе совместно с Д. Уорнером [Cox, Warner 2017], Б. Лабелля [Лабелль 2023], А.Н. Липова [Липов 2018], Д. Новак и М. Сакани [Novak, Sakaneey 2015], В.Н. Носуленко и А.Н. Харитонов [Носуленко, Харитонов 2018], Дж. Пейна [Paine 2017], А.В. Смирнова [Смирнов 2020], Дж. Стерна [Sterne 2003], М. Шиона [Шион 2021].

Дифференцирование и классифицирование звуков

Человек существует в акустическом пространстве, которое состоит из многообразия звуков искусственного и природного происхождения. В течение своей жизни он как воспринимает аудиальное окружение, так и принимает непосредственное участие в формировании его состава. Мишель Шион отмечает: «С акустической точки зрения, на уровне элементов, то есть отдельных звуков, не существует, конечно же, столь четкого разрыва в континууме, который бы строго разделял три области, обычно называемые речью, музыкой и шумом» [Шион 2021, с. 81]. Поэтому целенаправленная дифференциация слышимого человеком является важнейшим фактором, который позволяет условно распределять звуковой спектр на музыку, речь и шум. При этом особенности культурно-исторического контекста и индивидуальная специфика восприятия каждого отдельного человека предопределяют актуальные процедуры отбора, каталогизации и понимания звуковых сигналов и их сочетаний: речь может быть шумом, который мешает слушать музыку; шумом может быть музыка, которая не нравится человеку; речь может быть музыкальной, когда человек поёт; речь может быть шумом, если она непонятна человеку; шум может становиться неотъемлемой частью музыкального произведения и т.д. Ввиду этого целесообразно упомянуть позицию Брендона Лабелля о множественности и подвижности ракурсов восприятия звука в социокультурной жизни: «Звук – разделяемая собственность, на которую со временем предъявляется множество притязаний и которая требует ассоциативного и реляционного понимания» [Лабелль 2023, с. 27]. В этом отношении акустическая среда предстаёт перед человеком как звуковое многообразие, которое подвергается непрекращающейся интерпретации с его стороны.

Мишель Шион подчеркивает, что при рассмотрении музыки и речи в противопоставлении шуму обнаруживается их схожесть между собой: «... и в том и в другом случае последовательность звуков воспринимается в качестве подчиненной определенной структуре, организации, удерживающей в каждом звуке некоторые «значения», тогда как в качестве шумов воспринимают то, что не позволяет заметить внутреннюю логику» [Шион 2021, с. 88]. В свою очередь Кристоф Кокс отмечает, что шум «...полон различий, тенденций, аттракторов, сингулярностей и потенциальных бифуркаций» [Кокс 2024, с. 77]. Таким образом, уместно заключить, что музыка и речь, как правило, являются результатами структурирования («артикулирования») и удержания человеком в определенном порядке звуков в контексте социокультурной жизни.

Тем не менее именно на примере развития западной музыки за последнее столетие можно проследить изменения, которые одновременно происходят в восприятии и использовании разных звуков человеком. Ввиду этого, прежде чем перейти к основной теме статьи, имеет смысл обратить внимание на одну из специфических черт трансформации музыкального искусства в XX веке, которая также позволяет прояснить контекстуальные особенности жизни и творческой деятельности Р.М. Шейфера и Дж.М. Кейджа.

Начиная с экспериментов авангардистов разных стран мира со звуковым диапазоном (например, поиск новых гармоний и возможностей синтеза звука [Смирнов 2020, с. 20]) и ритмическими структурами (например, развитие полиритмии и нерегулярных ритмов) при сочинении музыки, изобретения первых электронных музыкальных инструментов и провозглашения итальянским футуристом Луиджи

N.A. Romanov *R.M. Shafer and J.M. Cage: on the problem of perceiving everyday sounds as musical compositions*

Руссолю необходимости включения в музыкальные композиции «звукошумов» [Руссолю 1914, с. 53] в начале XX века, последующим бурным развитием записывающей, моделирующей и транслирующей звук техники в течение XX века, и заканчивая массовым производством и распространением коммерческой электронной нойз-музыки (от англ. noise-music) и появлением саунд-арта (от англ. sound art) в конце XX века, прослеживается тенденция к размыванию (нивелированию) границ между «музыкальными» звуками и шумами (звуками повседневной жизни). В этом отношении о трансформации в течение последнего столетия аудиальной культуры в целом и в частности специфики восприятия отдельных звуковых сегментов окружающей среды наглядным образом свидетельствует использование в музыкальном творчестве звуковых конфигураций, которые ранее воспринимались в качестве бесформенных шумов, не поддающихся дифференцированию на «...гармонические, ритмические и мелодические составляющие» [Шион 2021, с. 87].

Прослушивание звуков окружающей среды в качестве музыкальной композиции

Канадский композитор, преподаватель и теоретик музыки Р.М. Шейфер в 60-ые годы XX века фокусирует внимание научного сообщества и общественности на проблеме изменения качеств окружающей человека акустической среды [Cox, Warner 2017, p. 54], став благодаря этому одним из родоначальников акустической экологии и современных исследований звука. Вместе с тем его считают создателем оригинального термина «звуковой ландшафт» (от англ. soundscape), под которым подразумевается любая часть звуковой среды, рассматриваемая в качестве объекта для изучения [Schafer 1992, p. 8]. В свою очередь, Дж.М. Кейдж во второй половине XX века через экспериментирование со звуком расширяет, пересматривает и преобразовывает принципы западной музыки. Обозначая неоспоримую важность его роли в формировании черт современного музыкального искусства, как правило, также отмечается, что он проявил себя как «...философ, поэт и художник, который произвёл революцию в музыке, интригуя шумом и тишиной в своей работе...» [Липов 2018, с. 121].

Теперь перейдем к выявлению и анализу особенностей восприятия и осмысления звуков Р.М. Шейфером и Дж.М. Кейджем, на основании чего будет продемонстрировано, как в зависимости от настройки позиции вслушивания в акустическую среду и особенностей музыкальных предпочтений может формироваться отношение человека к многообразию окружающего его аудиального мира.

Прежде всего, оба мыслителя акцентируют внимание на необходимости развития слуховых навыков, которые позволяют по-новому воспринимать звуки окружающей среды и тем самым переосмыслять их значение в социокультурной жизни человека. В частности, Р.М. Шейфер в заметках для экспериментального курса музыки для студентов университета «Чистка ушей» (англ. «Ear cleaning») отмечает важность подготовки (настройки) слуха для восприятия звука: «Я всегда старался побудить студентов обращать внимание на звуки, к которым они никогда раньше по-настоящему не прислушивались, прислушиваться как безумный к звукам своего собственного окружения и к звукам, которые они сами привносят в своё окружение» [Schafer 1969, p. 1]. Вместе с тем развитию навыков слушания также посвящена его книга «Звуковое образование. 100 упражнений на развитие слуха и звукоизвлечения» (англ. A Sound Education 100 Exercises in Listening and Sound-Making), в которой предлагаются практические задания на улучшение слухового восприятия и воображения, создания звуков и критического восприятия окружающей акустической среды [Schafer 1992, p. 12]. В качестве основной задачи данной работы обозначается обучение людей умению более эффективно слушать в ситуации нарастающего «дефицита навыков слушания» [ibid, p. 7], без которого, согласно Р.М. Шейферу, невозможно осознанно существовать в звуковом ландшафте, являющимся «всем звуковым полем» [ibid, p. 8] окружающей человека акустической среды. В свою очередь, наглядным примером обращения слухового внимания на многообразие звукового мира является произведение Дж.М. Кейджа под названием пьеса «4'33'» («Пьеса тишины»), состоящее из трёх частей, в каждой из которых музыканты не извлекают ни единого звука из своих инструментов в течение четырёх минут тридцати трёх секунд. В одном из интервью Дж.М. Кейдж объясняет основную идею этого сочинения следующим образом: «Я знал и хотел привести других к пониманию того, что звуки, их окружающие, создают музыку более

Н.А. Романов *Р.М. Шейфер и Дж.М. Кейдж: к проблеме восприятия
повседневных звуков в качестве музыкальной композиции*

интересную, чем та, которую можно услышать в концертном зале» [Костелянец 2015, с. 93]. Иными словами, предполагается, что интересными для прослушивания могут быть любые аудиальные конфигурации (со слов самого Дж.М. Кейджа: от шума грузового автомобиля до звуков дождя [Кейдж 2012, с. 13]). Таким образом, уместно утверждать, что Р.М. Шейфер и Дж.М. Кейдж фактически обосновывают целесообразность критического переосмысления слуховых привычек человека, без трансформации которых восприятие многообразия и нюансов звукового мира затруднено или вовсе невозможно.

Тем не менее теоретические установки Р.М. Шейфера и Дж.М. Кейджа в значительной степени отличаются друг от друга в вопросах осмысления шумовой составляющей окружающей среды. Обозначая шум в качестве нежелательного звукового сигнала, Р.М. Шейфер подчеркивает, что для чувствительного к звуку человека мир оказывается наполненным шумами [Schafer 1969, p. 5]. В брошюре для широкого круга читателей под названием «Книга шума» (англ. «The book of noise») Р.М. Шейфер критикует бесконтрольное использование современных ему технологических устройств, которые создают интенсивный и перманентный шумовой фон, негативно влияющий на психоэмоциональное и физическое состояние людей. Обозначая проблематику усиливающегося загрязнения акустической среды, он предлагает человеку занять позицию слушающего музыканта: «Закройте глаза и слушайте ушами музыкантов» [Schafer 1970, p. 3]. Вместе с тем в книге «Звуковой ландшафт: Наша звуковая среда и настройка мира» (англ. «The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World») Р.М. Шейфер отмечает, что в XX веке стирается граница между музыкой и звуками окружающей среды, а звуковой ландшафт оказывается наполненным шумовым загрязнением [Schafer 1994, p. 111]. Напротив, предлагаемая Дж.М. Кейджем позиция вслушивания в акустическую среду и связанное с ней «внимание к звуковому процессу» [Кейдж 2012, с. 21] позволяют как сформировать новые режимы слухового восприятия, так и создавать музыку, в состав которой могут входить «...любые звуки – в любой комбинации и последовательности» [там же, с. 19]. В таком случае акустическая среда повседневной жизни человека, включающая в себя диссонансы, шумы и другие «немузыкальные» звуковые сочетания, оказывается под пристальным вниманием композитора, для которого она, с одной стороны, уже является самобытным музыкальным произведением, а с другой стороны, становится источником бесконечного количества комбинаций звуков, которые могут использоваться им в музыкальном творчестве.

В связи с этим важно обозначить, как музыкальные эстетические предпочтения Р.М. Шейфера и Дж.М. Кейджа определяют их отношение к немусикальным звукам окружающей среды. Р.М. Шейфер сравнивает совокупность окружающих человека звуков с музыкальным произведением: «Вокруг нас непрерывно звучит завораживающая макроскопическая симфония. Это симфония мирового звукового ландшафта. И мы её композиторы» [Schafer 1970, p. 3]. При этом, акцентируя внимание на непосредственной роли каждого из нас в процессе формирования состава этой «симфонии», он отмечает, что только от человека зависит, будет ли «... его композиция отличаться элегантностью и красотой, или паршивой оркестровкой?» [ibid, p. 3]. Важно также отметить, что Р.М. Шейфер в своих предпочтениях ориентируется, прежде всего, на классические образцы западной музыки, зачастую резко критикуя авангардные эксперименты XX века: «Эксперименты Руссоло знаменуют собой переломный момент в истории слухового восприятия, изменение формы и пространства, замену красоты мусором» [Schafer 1994, p. 111]. Ввиду этого его отношение к гармоничному строению музыкальной композиции выражается следующим образом: «За исключением спецэффектов, в музыке желательна чистота. Умелый композитор открывается, а неуклюжий сгущает краски» [Schafer 1969, p. 19]. Со своей стороны, обозначая разницу между современной и не современной музыкой, Дж.М. Кейдж заостряет внимание на том, как осуществляется процесс проникновения шумов (звуков окружающей среды) в музыкальные произведения: «Если музыка может принять в себя окружающие звуки, и они ей не мешают, то это современная музыка. Если же, как в случае с музыкой Бетховена, плач ребенка или кашель слушателя ей мешает, понятно, что это не современная музыка» [Костелянец 2015, с. 280]. В этом отношении констатируя перманентное сокращение разрыва «между искусством и жизнью» [там же, с. 282] в XX веке, Дж.М. Кейдж считает необходимым включение в музыкальное творчество практически любых звуковых конфигураций акустической среды: «Для меня стал важен звук: шум в

N.A. Romanov *R.M. Shafer and J.M. Cage: on the problem of perceiving everyday sounds as musical compositions*

звуковом смысле очень богат возможностями» [там же, с. 60]. В связи с этим уместно отметить, что при такой позиции восприятия звукового мира конвенционально принимаемая в рамках классической академической музыки граница между «музыкальными» и «немузыкальными» звуками перестаёт играть первостепенную роль, позволяя объединять в процессе творчества и акте восприятия потенциально любые звуковые элементы в «единое пространство звуков» [там же, с. 15].

Предлагая воспринимать музыкальное творчество в качестве «организации звуков» [там же, с. 14], Дж.М. Кейдж акцентирует внимание на необходимости включения в музыкальную композицию «случайных звуков» [там же, с. 94], которые освобождены от практик целенаправленного контроля и упорядочивания аудиального человеком, что обычно предполагает музыкальное искусство в традиционном смысле его понимания. В связи с этим им отмечается, что то, что чаще всего принято считать тишиной, на самом деле, наполнено множественностью разнообразных звуков, которые человек может слышать, если он откажется от ранее сформированных представлений о структуре музыкальных произведений. Поэтому он предлагает воспринимать тишину не только как инструмент, который обслуживает музыкальное событие (например, для заполнения периодов времени между звуками, использования в качестве пауз или пунктуации), но и как самоценные и интересные для внимательного прослушивания звуки, которые всегда присутствуют в нашей повседневной жизни [Кейдж 2012, с. 34]. Ввиду того, что ими наполнен мир и «фактически нет такого места, где их не было» [там же, с. 34], он также настаивает на том, что они должны быть услышанными, а не находиться на периферии нашего восприятия. Важно отметить, что Дж.М. Кейдж акцентирует внимание на том, что при смене привычек прослушивания звуков любой шум может вызывать у нас восхищение [там же, с. 13]. В том числе поэтому в качестве основной своей задачи как музыканта он видит создание условий для «раскрытия жизни звуков» [Костелянец 2015, с. 64], прослушивание которых может расширить границы человеческого опыта. Таким образом, «непредсказуемая и меняющаяся» [Кейдж 2012, с. 34] природа неконтролируемого человеком шума оказывается открытой для восприятия через развитие практики внимательного вслушивания в звуковой мир.

Напротив, Р.М. Шейфер, обозначая звуковой ландшафт в качестве «макроскопической музыкальной композиции» [Schafer 1970, р. 3], обращает внимание на развитие европейского музыкального искусства с XVIII по XX век и выявляет его взаимообусловленность с происходящими в течение этого времени изменениями звукового ландшафта: увеличение интенсивности звука и количества шумовой составляющей, расширение частотного диапазона и т.д. [ibid, р. 103-119]. При этом оценивание, регулирование и настройку звуковой среды в современном мире он предлагает осуществлять акустическим дизайнерам, которые должны побудить человека к прослушиванию красиво сформированных и сбалансированных звуковых ландшафтов, таких же, как в «великих музыкальных композициях» [ibid, р. 237]. Отмечая важность «уроков музыки», Р.М. Шейфер также обозначает дополнительные принципы акустического дизайна: бережное отношение к слуху (недопущение его ухудшения) и голосу (его слышимость среди других звуков), осознание важности звукового символизма разных пространств, знание ритмов и темпов естественного (природного) звукового ландшафта и понимание механизмов балансировки (настройки), которые позволяют улучшить (привести в норму) «эксцентричные» звуковые ландшафты [ibid, р. 238]. Позиция прослушивания аудиального, согласно которой человек должен дифференцировать и отчетливо распознавать разные нюансы музыкального произведения, транслируется Р.М. Шейфером и на окружающую человека акустическую среду. Ввиду этого предполагается, что человек должен обращать внимание на важность аудиального оформления окружающей среды так же, как профессиональные композиторы на сочетаемость гармонических, мелодических и ритмических составляющих при сочинении музыкальных композиций.

Заключение

Восприятие окружающей звуковой среды Р.М. Шейфером и Дж.М. Кейджем в значительной степени обуславливается выбором траекторий осмысления музыкального искусства. В этом отношении в зависимости от эстетических предпочтений, понимания композиционной структуры музыкального

*Н.А. Романов Р.М. Шейфер и Дж.М. Кейдж: к проблеме восприятия
повседневных звуков в качестве музыкальной композиции*

произведения, а также используемых при её создании звуковых художественных средств осуществляется настройка соответствующей позиции восприятия окружающей акустической среды.

Р.М. Шейфером обозначается вектор прослушивания, в соответствии с которым современному человеку, вынужденному существовать среди большого количества перманентных и интенсивных по силе своего воздействия фоновых шумов, важно развивать навык критического отношения к акустической среде. Предполагается, что благодаря настройке слуха каждый человек может стать «композитором» акустической среды, принимая непосредственное и осознанное участие в моделировании состава звукового регистра культуры. Ввиду этого аудиальное оказывается параметром повседневности, который требует настройки не только с целью создания благоприятных условий для поддержания психоэмоционального и физического здоровья, но и для получения эстетического удовольствия от прослушивания гармонично сформированного звукового ландшафта. Поэтому подразумевается, что не соответствующие этому звуковые сегменты с обязательностью должны устраняться из акустической среды и тем самым исключаться из восприятия человека. Иными словами, состав звукового ландшафта должен моделироваться схожим образом, как осуществляется отбор и упорядочивание «музыкальных» звуков композиторами при сочинении музыкальных произведений.

Дж.М. Кейдж, подчёркивая важность развития навыков прослушивания аудиального, делает акцент на том, что вся вариативность звукового многообразия мира без исключения заслуживает внимания со стороны человека. Пересматривая принципы музыкального искусства и расширяя его художественный инструментарий, он включает в музыкальное творчество потенциально любые звуковые конфигурации, в том числе те, которые обычно находятся на периферии слухового внимания человека или вовсе считаются нежелательными для восприятия. В этом отношении восприятие, освобожденное от «желания контролировать звуки» [Кейдж 2012, с. 20], позволяет не только включать звуки окружающей среды в музыкальное искусство, но и вслушиваться в них, целенаправленно нивелируя значение ранее сформированных человеком привычек и оценочных установок по отношению к аудиальному. Поэтому, работая в контексте музыкального искусства со звуком как таковым, Кейдж вместе с тем на практическом и теоретическом уровнях обосновывает позицию прослушивания, в соответствии с которой определённая настройка слуховых навыков позволяет раскрыть для человека всю красоту звукового многообразия окружающей среды.

Таким образом, несмотря на оценивание роли шумовой составляющей акустической среды по разным критериям, уместно заключить, что Р.М. Шейфером и Дж.М. Кейджем фактически предлагаются и обосновываются позиции прослушивания звуков окружающей среды, которые в значительной степени предопределяются спецификой опыта восприятия западного музыкального искусства. Вместе с тем важно отметить, что их труды не только позволяют прояснять «...онтологические и эпистемологические вопросы, которые формировали музыку и звучание на протяжении последних десятилетий» [Cox, Warner 2017, p. 19], но и во многом предвосхищают появление и развитие научной области звуковых исследований на рубеже XX и XXI веков.

В частности, восприятие акустической среды с «музыкальной» позиции, которая позволяет критически переосмыслить значение разных элементов звуковой среды повседневной жизни человека и вместе с тем обнаруживать в ней интересные для анализа звуковые объекты и события, находящиеся в обыденной жизни на втором плане или «периферии» слухового внимания, предполагает обязательную «тренировку» [Шион 2021, с. 304] слуха и развитие навыка «глубокого прослушивания» [Bull, Back 2020, p. 2] звукового регистра культуры, без которых, в свою очередь, невозможно представить существование современных исследований звука, в которых проблематика особенностей восприятия и специфики конструирования аудиального человеком является одной из центральных тем для изучения. В этом отношении осмысление тишины [Novak, Sakakeeny 2015, p. 183-192] и шума [ibid, p. 125-138] по настоящее время является одной из основных тем для обсуждения в исследованиях звука и аудиальной культуры, а акустическая экология как теоретическая дисциплина (например, как инструмент переосмысления роли звукового восприятия в обществе [Paine 2017]) и одновременно практико-ориентированная деятельность по акустическому дизайну (например, улучшение звуковых качеств частных и

N.A. Romanov *R.M. Schafer and J.M. Cage: on the problem of perceiving everyday sounds as musical compositions*

общественных социокультурных пространств) не утрачивает свою актуальность в современном техногенном обществе и всё также требует выработки критериев оценки воспринимаемых качеств акустической среды, с помощью которых становится возможным определять «негативное» и «благоприятное» [Носуленко, Харитонов 2018, с. 196] воздействие разных звуковых сред на физическое и психоэмоциональное состояние человека.

Поэтому выработанные Р.М. Шейфером и Дж.М. Кейджем подходы к прослушиванию звуковой среды могут являться объектами для изучения как в контексте исследований аудиальной культуры второй половины XX века, так и при анализе особенностей генезиса теоретико-методологических оснований современных исследований аудиальной культуры, связанных с музыкальным искусством.

ИСТОЧНИКИ

- Кейдж 2012 – *Кейдж Дж.* Тишина. Лекции и статьи. – Вологда: Полиграф-Книга, 2012.
 Костелянец 2015 – *Костелянец Р.* Разговоры с Кейджем. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015.
 Руссоло 1914 – *Руссоло Л.* Искусство шумов // Манифесты итальянского футуризма. Собрание манифестов. – Москва: Типография русского товарищества, 1914. – С. 51-58.
 Schafer 1992 – *Schafer R.M.* A Sound Education. 100 Exercises in Listening and Sound-Making. – Ontario: Arcana Editions, 1992.
 Schafer 1969 – *Schafer R.M.* Ear Cleaning. Notes for an Experimental Music Course. – Toronto: Clark & Cruickshank, 1969.
 Schafer 1970 – *Schafer R.M.* The Book of Noise. – Wellington: Price Milburn & Co. Ltd., 1970.
 Schafer 1994 – *Schafer R.M.* The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World. – Rochester, Vermont: Destiny Books, 1994.

ЛИТЕРАТУРА

- Казакова 2010 – *Казакова С.В.* Аудиальная культура: сущность, структура, функции // Известия Уральского государственного университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2010. № 4 (81). С. 43-54.
 Кокс 2024 – *Кокс К.* Звуковой поток. Звук, искусство и метафизика. – Москва: Новое литературное обозрение, 2024.
 Лабель 2023 – *Лабель Б.* Акустические территории. – Москва: Новое литературное обозрение, 2023.
 Липов 2018 – *Липов А.Н.* Джон Милтон Кейдж. Музыкант, который изменил лицо музыки XX века // США и Канада: экономика, политика, культура. 2018. № 9 (585). С. 116-127.
 Носуленко, Харитонов 2018 – *Носуленко В.Н., Харитонов А.Н.* Жизнь среди звуков: психологические реконструкции. – Москва: Издательство «Институт психологии РАН», 2018.
 Смирнов 2020 – *Смирнов А.В.* В поисках потерянного звука. Экспериментальная звуковая культура России и СССР первой половины XX века. – Москва: Музей современного искусства «Гараж», 2020.
 Шюон 2021 – *Шюон М.* Звук: слушать, слышать, наблюдать. – Москва: Новое литературное обозрение, 2021.
 Bijsterveld 2008 – *Bijsterveld K.* Mechanical Sound. Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century. – London: The MIT Press, 2008.
 Braun 2017 – *Braun H.J.* An Acoustic Turn? Recent Developments and Future Perspectives of Sound Studies // Avant: Trends in Interdisciplinary Studies. 2017. № 8 (1). P. 75-91.
 Bull, Back 2020 – *Bull M., Back L.* The Auditory Culture Reader. – London: Routledge, 2020.
 Cox, Warner 2017 – *Cox C., Warner D.* Audio Culture. Readings in Modern Music. – Bloomsbury: New York, 2017.
 Novak, Sakaneey 2015 – *Novak D., Sakaneey M.* Keywords in Sound. – London: Duke University Press, 2015.
 Paine 2017 – *Paine G.* Acoustic Ecology 2.0 // Contemporary Music Review. 2017. № 3 (36). P. 171-181.
 Pinch, Bijsterveld 2012 – *Pinch T., Bijsterveld K.* The Oxford Handbook of Sound Studies. – Oxford: Oxford University Press, 2012.
 Sterne 2003 – *Sterne J.* The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction. – London: Duke University Press, 2003.

SOURCES

- Cage, J. (2012), *Tishina. Lektsii i stat'i* [Silence. Lectures and articles], Poligraf-Kniga, Vologda, Russia.
 Kostelanetz, R. (2015), *Razgovory s Keidzhem* [Conversations with Cage], Ad Marginem Press, Moscow, Russia.
 Russolo, L. (1914), "The Art of Noise", *Manifesty ital'yanskogo futurizma. Sbranie manifestov* [Manifestos of Italian Futurism. Collection of Manifestos], Tipografiya russkogo tovarishhestva, Moscow, Russia.
 Schafer, R.M. (1992), *A Sound Education. 100 Exercises in Listening and Sound-Making*, Arcana Editions, Ontario, Canada.
 Schafer, R.M. (1969), *Ear Cleaning. Notes for an Experimental Music Course*, Clark & Cruickshank, Toronto, Canada.
 Schafer, R.M. (1970), *The Book of Noise*, Price Milburn & Co. Ltd., Wellington, New Zealand.
 Schafer, R.M. (1994), *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Destiny Books, Rochester, Vermont, USA.

REFERENCES

- Bijsterveld, K. (2008), *Mechanical Sound. Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*, The MIT Press, London, UK.
 Braun, H.J. (2017), "An Acoustic Turn? Recent Developments and Future Perspectives of Sound Studies", *Avant: Trends in Interdisciplinary Studies*, vol. 8, no. 1. pp. 75-91.
 Bull, M. and Back, L. (2020), *The Auditory Culture Reader*, Routledge, London, UK.
 Chion, M. (2021), *Zvuk: slushat', slyshat', nablyudat'* [Sound: Listen, Hear, Observe], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
 Cox, C. and Warner D. (2017), *Audio Culture. Readings in Modern Music*, Bloomsbury, New York, USA.
 Cox, C. (2024), *Zvukovoi potok. Zvuk, iskusstvo i metafizika* [The Sound Stream. Sound, Art, and Metaphysics], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
 Kazakova, S.V. (2010), "Auditory Culture: Essence, Structure, Functions", *Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta: Problemy obrazovaniya, nauki i kul'tury` Seriya 1* [Izvestia of the Ural State University: Series 1: Problems of Education, Science and Culture], vol. 81, no. 4, pp. 43-54.

Н.А. Романов Р.М. Шейфер и Дж.М. Кейдж: к проблеме восприятия
повседневных звуков в качестве музыкальной композиции

- LaBelle, B. (2023), *Akusticheskie territorii* [Acoustic Territories], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
- Lipov, A.N. (2018), "John Milton Cage. The Musician Who Changed the Face of 20th Century Music", *SShA i Kanada: e'konomika, politika, kul'tura* [USA and Canada: Economy, Politics, Culture], vol. 585, no. 9, pp. 116-127.
- Novak, D. and Sakaneey, M. (2015), *Keywords in Sound*, Duke University Press, London, UK.
- Nosulenko, V.N. and Haritonov, A.N. (2018), *Zhizn' sredi zvukov: psikhologicheskie rekonstruktsii* [Living Among Sounds: Psychological Reconstructions], Izdatel'stvo "Institut psikhologii RAN", Moscow, Russia.
- Paine, G. (2017), "Acoustic Ecology 2.0", *Contemporary Music Review*, vol. 36, no 3. pp. 171-181.
- Pinch, T. and Bijsterveld, K. (2012), *The Oxford Handbook of Sound Studies*, Oxford University Press, Oxford, UK.
- Smirnov, A.V. (2020), *V poiskakh poteryannogo zvuka. Eksperimental'naya zvukovaya kul'tura Rossii i SSSR pervoi poloviny XX veka* [In Search of a Lost Sound. Experimental Sound Culture of Russia and the USSR in the First Half of the 20th Century], Muzei sovremennogo iskusstva "Garazh", Moscow, Russia.
- Sterne, J. (2003), *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, London, UK.

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.038.3+7.071.1
DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-14-25

Ольга Михайловна Щедрина
Olga Mikhailovna Shchedrina
научный сотрудник,
research fellow,
Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)
Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)
helga.shchedrina@gmail.com

«НУРАТАР»:
КОНЦЕПЦИЯ ИСКУССТВА СВЕТА МЭРИ ХЭЛЛОК-ГРИНВОЛТ
“NOURATHAR”:
MARY HALLOCK-GREENEWALT’S CONCEPT OF LIGHT ART

В статье рассматривается концепция искусства света «Нуратар» американской художницы и изобретательницы Мэри Элизабет Хэллок-Гринволт (1871–1951) как один из ранних примеров осмысления света в качестве самостоятельного художественного медиума. Опираясь на тексты самой Хэллок-Гринволт и подходы М. Хансена и О. Грау, исследование реконструирует то, как художница понимала специфику светового медиума и его воздействие на зрителя. Показано, что теория и практика «Нуратар» формируются на пересечении инженерных решений и размышлений над особенностями электрического света, что позволяет рассматривать наследие Хэллок-Гринволт как важный элемент генеалогии медиаискусства и современных мультимедийных практик. При заметном вкладе в развитие световых искусств её имя до сих пор остаётся малоизвестным, а в русскоязычном академическом контексте практически не представленным. Статья восполняет этот пробел и предлагает аналитическое введение в теорию и практику «Нуратар» как значимого исторического опыта работы со светом как художественным медиумом.

Ключевые слова: Мэри Хэллок-Гринволт, искусство света, медиаискусство, свет как медиум, цветомузыка, иммерсия, визуальная культура, визуальные медиа

Для цитирования: Щедрина О.М. «Нуратар»: концепция искусства света Мэри Хэллок-Гринволт // Артикульт. 2026. №2(62). С. 14-25. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-14-25

The article examines the concept of the light art “Nourathar” developed by the American artist and inventor Mary Elizabeth Hallock-Greenewalt (1871–1951) as one of the early attempts to conceptualize light as an autonomous artistic medium. Drawing on Hallock-Greenewalt’s own writings, as well as the theoretical approaches of M. Hansen, and O. Grau, the study reconstructs how the artist understood the specificity of the light medium and its impact on the viewer. It demonstrates that the theory and practice of “Nourathar” emerged at the intersection of engineering solutions and reflections on the properties of electric light, which allows Hallock-Greenewalt’s legacy to be considered an important element in the genealogy of media art and contemporary multimedia practices. Despite her significant contribution to the development of light-based art, her name remains little known and is virtually absent from Russian-language academic discourse. The article seeks to fill this gap and offers an analytical introduction to the theory and practice of “Nourathar” as a significant historical experiment in working with light as an artistic medium.

Keywords: Mary Hallock-Greenewalt, light art, media art, light as a medium, color music, immersion, visual culture, visual media

For citation: Shchedrina O.M. “Nourathar”: Mary Hallock-Greenewalt’s concept of light art.” *Articult.* 2026, no. 2(62), pp. 14-25. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-14-25

Введение

В современном социогуманитарном знании существует серьёзное, хотя и не имеющее чётких границ направление, связанное с осмыслением света как самостоятельного медиума в художественной и повседневной коммуникации. Исследователи визуальной культуры, искусствоведы и теоретики медиа с разных сторон рассматривают медиальную специфику света в способах его технологической организации и воздействия на зрителя (см., например: [Arden 2024; Bertin 2015; Breukel 2024; Cubitt, Palmer, Walkling 2012; Weibel et al. 2006]). Возможности света как медиума самостоятельного – светового – искусства активно обсуждают в наши дни и медиахудожники (см., например: [Light Art Manifesto]). Однако обращение к истокам светового искусства показывает, что ключевые концептуальные прорывы в пространстве обсуждения света как медиума были сделаны ещё в первой половине XX века, хотя и были затем вытеснены на периферию исследовательского внимания. Так, до сих пор без должного рассмотрения оставались мысли о свете как медиуме художницы и изобретательницы Мэри Элизабет Хэллок-Гринволт (1871–1951).

© Щедрина О.М., 2026

Дата поступления: 12.02.2026. Дата одобрения после рецензирования: 20.05.2026. Дата публикации: 15.06.2026.

О.М. Щедрина «Нуратар»:
концепция искусства света Мэри Хэллок-Гринволт

Развивая в теории и практике искусство света, которое она назвала «Нуратар», М. Хэллок-Гринволт не просто предвосхитила современные дискуссии о медиа в искусстве, но и сама стала серьёзной и несправедливо забытой частью истории развития медиаискусства. Как показывает работа ведущих историков и теоретиков медиаискусства М. Хансена (р. 1965) и О. Грау (р. 1965) – рассмотрение доцифровых форм художественных практик, использующих новые для своей эпохи медиа, обеспечивает «широкий взгляд», необходимый как для институционализации и признания искусства новых медиа, так и для изучения феноменов современной цифровой медиакультуры [Grau 2007a, р. 3-8; Hansen 2004, р. 21-22]. Тем более значимо в этом отношении изучение теоретического наследия изобретателей и художников, которые сами осмысливали своё творчество в терминах их художественного медиума. Именно такой фигурой оказывается и М. Хэллок-Гринволт. Её поиски во многом предвосхищают идеи следующих поколений художников, а также указывают на важные вопросы генеалогии новых медиа и современных мультимедийных практик.

При всей востребованности такого исследования, в академических публикациях, посвящённых новым видам искусства XX столетия, имя М. Хэллок-Гринволт встречается всё ещё относительно редко. В большинстве случаев её упоминают бегло, в рамках перечисления в ряду современников – более известных создателей световых инструментов, таких как А.У. Римингтон (1854–1918), В. Д. Баранов-Россине (1888–1944), Т. Уилфрэд (1889–1968) и А. Ласло (1895–1970) (см., например: [Fonseca 2024, р. 43; Hafner 2025, р. 63; Payling 2024, р. 85; Sokolova 2024, р. 43]). Схожим образом о художнице иногда вспоминают в контексте истории абстрактного и цветного кинематографа – как об одной из первых, кто стал вручную раскрашивать плёнку для использования в своём инструментарии [MacKenzie, Marchessault 2019, р. 174; Reichelt-Brushett, Cooke 2017, р. 121]. Такое положение вещей тем более удивительно, что М. Хэллок-Гринволт – похоже, первая женщина, работавшая в области, которую впоследствии свяжут с технологическим, а затем и медиаискусством, – безусловно, внесла заметный вклад в освоение и популяризацию электрического света как самостоятельного художественного медиума, о чём свидетельствуют не только патенты [Mary Hallock-Greenewalt 2005] и публикации самой изобретательницы [Hallock-Greenewalt 1918; Hallock-Greenewalt 1946], но история судебных тяжб по их нарушению (например, с General Electric Т. Эдисона, см. [Betancourt 2013, р. 25]), а также сообщения о ней в прессе и академических работах, изданных ещё при её жизни.

Так, в частности, о подходе М. Хэллок-Гринволт к свету пишет её коллега, изобретатель «цветового проектора» и один из первых историков и теоретиков нового искусства света А.Б. Кляйн (позднее – Корнуэлл-Кляйн, 1892–1969) в книге под названием «Цветовая музыка: искусство света» [Klein 1926, р. 21-23, 166, 193-194] (В третьем расширенном издании книга получила говорящее название «Цветной свет: художественный медиум», см.: [Klein 1937]). Световые эксперименты М. Хэллок-Гринволт также упоминаются как заслуживающие внимания наряду со знаменитым скрябинским «Прометеем» и разработками Т. Уилфрэда в докладе «Использование цвета для украшения кинопрограммы» (1925) инженера Л.М. Таунсенда и исследователя компании Eastman Kodak Л. Э. Джонса [Townsend, Jones 1925, р. 41]. Примечательно, что широко освещаемое в нью-йоркской прессе грядущее цвето-музыкальное исполнение «Прометея» с партией *tastiera per luce*, потребовавшее строительства этой «поразительной новинки», – встретило недоумение в Филадельфии. Там, как гласит текст одной из газетных статей, уже с 1908 года проводились концерты с цветным светом М. Хэллок-Гринволт [Mary Hallock 1915]. На это обращает внимание в диссертации об истории цветных (или световых) органов музыковед Р. Уайт, который в одной из глав своего исследования внимательно изучает творчество художницы [Whyte 2019, р. 129-184].

На момент написания этой статьи упомянутую главу диссертации Р. Уайта можно считать одной из немногих развёрнутых работ, полностью посвящённых наследию М. Хэллок-Гринволт. К их числу также возможно отнести справку архивистки М. Кирк, сделанную для Исторического общества Пенсильвании, в котором хранится архив художницы [Kirk 2008]; цитируемое в академических публикациях эссе М. Геррьерри, высвечивающее борьбу художницы за свои права в условиях, где «общественные представления об изобретателях и новаторах» были совсем не на стороне женщин [Guerrierri 2017];

О.М. Shchedrina “Nourathar”:
Mary Hallock-Greenewalt's concept of light art

а также демонстрирующий путь Мэри от успешной пианистки к художнице и создательнице световых инструментов доклад М. Райта, завершённый мыслью: «Переход женщины из светской хроники 1920-х в изобретательскую мастерскую демонстрирует силу и целеустремлённость, которые заслуживают нашего внимания» [Wright 2011, p. 7]. Отдельного упоминания заслуживает глубокий критический анализ архивных материалов и, в частности, неопубликованной автобиографии художницы, который произвела исследовательница Э. Чекко, показав, как родившаяся в Сирии изобретательница конструировала собственный образ в борьбе за право быть увиденной и признанной [Ciecko 2017]. Среди работ, полностью посвящённых художнице, также часто цитируется статья историка кино М. Бетанкура, который рассматривает назначение вручную раскрашенных художницей плёнок. Исследователь приходит к выводу, что плёнки не предназначались для публичного показа, а потому не могут вписываться в историю абстрактного кино [Betancourt 2006]. Впрочем, следует подчеркнуть, что его выводы оспариваются Р. Уайтом [Whyte 2019, p. 147-183].

Ряд исследователей вписывает творчество М. Хэллок-Гринволт в контексты развития идеи синестезии в искусстве [Dann 2008; Zilczer 1987], отношения к автоматическому и «одушевлённому» в практиках авангарда [Betancourt 2008; Elder 2008], производства цвета и цветовой (визуальной) музыки [Błaszczuk 2012; Gage 1993; Gaskill 2017; Street 2019], истории цветowych (световых) органов [Moritz 1997; Peacock 1988] и анимации [Betancourt 2013; Johnston 2020; Zinman 2020], а также проблем сохранения произведений медиаискусства [Alexander 2022].

Русскоязычных публикаций, посвящённых М. Хэллок-Гринволт, пока не существует. Имя художницы упоминается в нескольких работах [Абдуллаев 2024, с. 48; Ерохин 2010, с. 60; Липов 2022], но их авторы обращаются к разным традициям передачи иностранных названий и имён. Это обстоятельство вынуждает здесь избрать предпочтительное написание фамилии художницы (Хэллок-Гринволт) и название её искусства – «Нуратар».

Так, в этой статье выбран вариант с написанием фамилии через дефис, сообразующийся с русскоязычной нормой записи двойных фамилий, хотя в англоязычных текстах запись через дефис встречается не всегда. Также нередко первая («девичья») часть фамилии вовсе опускается или сокращается до инициала, но бывает и наоборот, когда опускается фамилия мужа. Выбранная транскрипция фамилии Greenewalt как Гринволт – представляется более удачной, поскольку вариант Гринуолт открывает больше возможностей для неверного произношения. Что касается «Нуратар», то оно использует арабские корни (نون, nūr, и رثا, athar). Существование этого наименования преимущественно в англоязычном пространстве и в записи латиницей позволяет обращаться к традиции передачи именно английских, а не арабских имён и авторских терминов, в рамках которой, в частности, диграф th обычно передаётся через «т». При этом вопрос об ударении, учитывая возможные противоречия в просодике английского и арабского языков, требует отдельного рассмотрения, которое в рамках этого исследования не производилось.

Цель этой статьи – вернуть в поле современного академического обсуждения теоретическое наследие Мэри Элизабет Хэллок-Гринволт и реабилитировать её новаторские мысли о свете как самостоятельном художественном медиуме, незаслуженно оказавшиеся на периферии истории искусства и медиа.

Основными источниками этого исследования служат публикации М. Хэллок-Гринволт: «Свет: шестое изящное искусство» [Hallock-Greenewalt 1918], «Нуратар. Изящное искусство игры света и цвета» [Hallock-Greenewalt 1946]. В качестве дополнительных источников привлекаются патенты художницы, собранные и изданные М. Бетанкуром [Mary Hallock-Greenewalt 2005], и другие материалы из архива художницы, хранящиеся в Историческом обществе Пенсильвании. Доступ к фотографиям архивных материалов был обеспечен проектом медиахудожницы и исследовательницы Э. Александер «Видимость Мэри Хэллок-Гринволт» [Alexander 2015].

Главная задача исследования – реконструировать способ концептуализации светового искусства Хэллок-Гринволт как работу с самостоятельным художественным медиумом.

Исследование опирается на наиболее продуктивные подходы О. Грау и М. Хансена к изучению медиаискусства как области работы с телесностью и иммерсией. Это предполагает такое обращение к

О.М. Щедрина «Нуратар»:
концепция искусства света Мэри Хэллок-Гринволт

текстам М. Хэллок-Гринволт, которое указывает на способы работы со светом как медиумом, структурирующим опыт зрителя и задающим особую форму переживания.

Исходя из этого, в статье ставятся следующие исследовательские вопросы: что именно Хэллок-Гринволт понимает под медиумом света и как отличает его от других художественных медиа? Какой режим восприятия и форму переживания она предполагала для своего искусства? Какими техническими и художественными средствами она стремилась обеспечить это восприятие?

Телесное измерение в творчестве М. Хэллок-Гринволт

Мэри Элизабет родилась 7 сентября 1871 года в Бхамдуне (недалеко от Бейрута, тогда входившем в состав Османской империи), в семье Сэмюэля Хэллока (1837–1917) и Сары Табет (1855–1883).

Миссионер Сэмюэль, работая для Американского библейского общества, развивал печатное дело, а также служил консулом США в Палестино-Сирийском регионе. Его молодая супруга Сара была представительницей местной известной и состоятельной христианской семьи. Мэри, став их старшей дочерью, в течение всей своей жизни осмысливала печальную судьбу матери. Не случайно и инструмент, который Мэри изобретёт для игры светом, будет назван в её честь – «Сарабет» [Hallock-Greenewalt 1946, p. 98].

Сара, несмотря на высокий социальный статус, переживала отчуждение и давление в экспатском окружении мужа: терпела пренебрежительные комментарии иностранцев и стеснялась своего английского, хотя его хорошо знала, получив образование в британской школе [Ciesko 2017, p. 29; Kirk 2008, p. 2]. После рождения пятого ребёнка в 1877 году молодая женщина перенесла психический срыв и была отправлена на лечение в Англию, а затем США, где в 1883 году умерла от чахотки.

Для 11-летней Мэри утрата матери совпала с резкой сменой окружения – её отправили жить и учиться к родственникам в Филадельфию [Ciesko 2017, p. 27, 31; Kirk 2008, p. 2; Wright 2011, p. 2].

Этот ранний опыт телесной уязвимости и социокультурной напряжённости впоследствии станет важным условием для развития понимания света как медиума в творчестве М. Хэллок-Гринволт. Интеллектуальные основания творчества художницы также были заложены обучением в частной квакерской школе Челтон (под руководством суфражистки Энни Хикок).

Окончив школу в 1888 году, Мэри получила профессиональное музыкальное образование в Филадельфии и Вене (у Теодора Лешетицкого), после чего, вернувшись в США, вышла замуж за врача Фрэнка Гринволта и начала успешную карьеру пианистки, выступая в том числе с Филадельфийским оркестром и Симфоническим оркестром Питтсбурга [Wright 2011, p. 2-3].

Одновременно М. Хэллок-Гринволт вела просветительскую работу [Wright 2011, p. 3]. В открытых лекциях о человеческом восприятии и искусстве она акцентировала, среди прочего, внимание на теле как месте чувственного оформления представлений о мире. Вызывает подлинный интерес, например, её заявления о времени, как том, что существует в отношении к воспринимающему. Она настаивала, что время переживается человеческим телом (как им же переживаются и другие измерения), и – в плане восприятия – не существует без тела [Hallock-Greenewalt 190?]. Не менее интересны и рассуждения М. Хэллок-Гринволт о ритме как физиологически обусловленной временной структуре, укоренённой в сердечном пульсе [Hallock-Greenewalt 1905].

Примечательно, что эти размышления, становясь основой творческих поисков М. Хэллок-Гринволт, также входят почти в буквальном резонансе с тем, как М. Хансен трактует тело, утверждая его аффективную первичность в конституировании временной структуры и пространства [Hansen 2004, p. 9-10, 93-124, 70].

Внимание к телесному восприятию зрителей наталкивает М. Хэллок-Гринволт на мысль, что её фортепианная игра может быть дополнена игрой цветного света, который, как и музыка, способен окружить человека со всех сторон. Поначалу думая о свете исключительно как о декорации, исполнительница довольно быстро осознаёт, что свет – это самостоятельный художественный медиум, обладающий огромным потенциалом воздействия на зрителя [Hallock-Greenewalt 1918]. К этому пониманию она приходит через собственную напряжённую инженерную работу, поскольку световое сопровождение

О.М. Shchedrina “Nourathar”:
Mary Hallock-Greenewalt's concept of light art

концертов в то время требовало создания подходящего инструмента. Разрабатывая его, М. Хэллок-Гринволт патентует ряд устройств и даже становится первой женщиной, принятой в Общество инженеров-светотехников [Ciecko 2017, p. 41].

Сначала художница экспериментировала с полуавтоматическими устройствами, позволявшими контролировать работу ламп и тем самым изменять световые последовательности по заранее записанной на перфоленте механической программе (как в перфорированных лентах для пианол). Перед лампами находились вручную раскрашенные ленты плёнок, которые плавно – без деления на кадры – прокручивались перед источником света на специальных валиках. Скорость прокрутки лент управлялась со специального пульта, с него же можно было регулировать поведение ламп вручную. При этом проекционный экран не был обязателен: свет должен был, по замыслу художницы, «заливать» пространство цветом [Mary Hallock-Greenewalt 2005, p. 71].

Дальнейшая работа над световым инструментом привела М. Хэллок-Гринволт к осмыслению света как самостоятельного художественного медиума, достойного отдельного искусства, изящно воздействующего на восприятие человека.

Как показывают исследования [Betancourt 2008; Dann 2008; Elder 2008; Gaskill 2017; Johnston 2020; Jonckheere 2022; Street 2019; Zilczer 1987], М. Хэллок-Гринволт существовала в пространстве развития идей fin de siècle, связанных с синестезией и Gesamtkunstwerk, представлениями о вибрационной природе космоса, потенциально исцеляющем действии невидимых сил, верой в общение с духами и т.д. В немалой степени эти идеи были обусловлены развитием техники, позволявшей многим на практике преодолевать ограничения человеческого тела. Например, пространство «сжималось» в опыте телефонных бесед, а время – «останавливалось» в фотографиях. Питавший технику научный дискурс становился субстратом для разнообразных спекуляций и творческих поисков, направленных на преодоление телесных ограничений человека. Однако как именно этот интеллектуальный контекст эпохи преломлялся в практике и теории М. Хэллок-Гринволт – остаётся всё ещё мало осмысленным.

Свет как медиум в творчестве М. Хэллок-Гринволт

Свет как самостоятельный художественный медиум рассматривается М. Хэллок-Гринволт в связке с её собственной теорией развития изящных искусств (англ. fine arts). Эта теория сильно развивается как минимум со времён её первого доклада о грядущем «шестом искусстве света» в 1918 году: «Самым прекрасным изящным искусством из всех будет это, шестое по счету, которому предстоит появиться. С какой силой оно будет говорить по сравнению с возможностями, которыми обладают остальные, никто не может предсказать. Мы пророчим ему место среди первых» [Hallock-Greenewalt 1918, p. 13]. К существующим пяти искусствам в этом докладе она относит поэзию, музыку, живопись, архитектуру и искусства телесной экспрессии (танец и пение), которые определяются используемыми материалами и способами работы с ними. Непосредственно слово «медиум» М. Хэллок-Гринволт использует несколько раз и прямо заявляет об искусстве света: «Это нечто иное, использующее другой медиум, основанное на других законах, выражающее себя через другое чувство» [Hallock-Greenewalt 1918, p. 18].

Позднее медиатеоретическая мысль М. Хэллок-Гринволт принимает более разработанный вид, в котором генеалогия изящных искусств связывается с освоением медиа, при этом более поздние медиа – осваиваются раньше. Так, позднее всего осваивается самый первый медиум – свет. Раньше всего, по её мысли, человек освоил камень (в архитектуре), глину (в скульптуре) и пигмент (в живописи). Предпоследним человек освоил звук – в искусстве музыки. [Hallock-Greenewalt 1946, p. 2-7].

Важно отметить, что речь при этом идёт именно об изящных искусствах.

По мысли М. Хэллок-Гринволт, изящное искусство – это такой способ овладения его основным медиумом, который, во-первых, предполагает изобретение сложных инструментов [Hallock-Greenewalt 1946, p. 6]; а во-вторых – обязательно требует человеческой экспрессии и участия в использовании этих инструментов [Hallock-Greenewalt 1946, p. 10-11].

Музыка в этом рассмотрении становится предпоследней потому, что сложные инструменты, которых она требует для своего существования, обладают не слишком длинной историей по сравнению

О.М. Щедрина «Нуратар»:
концепция искусства света Мэри Хэллок-Гринволт

с масштабами эволюции [Hallock-Greenewalt 1946, p. 6]. Свет же, раз уж он существует, требуется, как и звук для музыки, тоже освоить технологически: «...почему бы не разобрать его <свет – прим. авт.>, не овладеть им, не использовать весь его потенциал, все его возможности, чтобы заставить его вести себя как можно более тонко, гибко и выразительно? Почему бы не обеспечить такие устройства и инструментальность, посредством которых можно заставить его двигаться, когда хочешь и как хочешь, создавая пространство, поистине славное для множества обитателей внутри человеческой души?» [Hallock-Greenewalt 1946, p. 17]. Но при этом свет не так прост в освоении, он требует развития наук: «фильтрация световых лучей относится к физике; основа фильтров – к химии; инструмент игры привлекает математику, механику и электрику» [Hallock-Greenewalt 1946, p. 20]. Вместе с этим «Это изящное искусство поднимает физику света – через физиологию и психологию – вверх, вверх, в философию чувства» [Hallock-Greenewalt 1946, p. 3].

В оптике О. Грау «шестое искусство» М. Хэллок-Гринволт оказывается проектом по созданию нового режима аффективного воздействия. В своём скрещении с наукой и техникой он выглядит как художественный поиск, стремящийся к тому же, к чему стремилась и фантазмагория: к прямому воздействию на психику через технологически сконструированную среду [Grau 2007b, p. 154].

Но в понимании М. Хэллок-Гринволт, искусство нужно не для восстановления «контакта с отсутствующим» и для «создания иллюзий» [Grau 2007b, p. 148]. В её трактовке искусство – это «огранка» человеческих чувств с помощью технологий [Hallock-Greenewalt 1946, p. 17–18]. Всегда искусственная, не данная в природе, «огранка» требуется, чтобы лучше понимать мир и самих себя. Человек, как она выражалась – в духе грядущих медиатеоретических построений Маршалла Маклюэна – «постоянно выдвигает щупальца, с помощью которых сложность его природы может быть понята более полно» [Hallock-Greenewalt 1946, p. 15]. Постижение зависит от устройства «щупалец», поэтому не всякий свет и не всякое техническое управление им – искусство.

Освоение света как художественного медиума, по мысли М. Хэллок-Гринволт, требует соответствующей его «тонкости» сложности инструмента, каким постепенно и становится «Сарабет».

Концептуализация нового искусства свет

Свет, к которому протягиваются изобретённые художницей технологические «щупальца» – сливается воедино с ними в искусстве, названном ею «Нуратар».

«Это имя состоит из двух арабских корней. “Nour” означает свет во всей его полноте – в отличие от какого-либо отдельного света, такого как свет лампы, свечи и тому подобного. “Athar” подразумевает сущность, вкус, влияние» [Hallock-Greenewalt 1946, p. 3]. Или, ещё: «Нуратар – это арабское слово, означающее отпечаток света» [Hallock-Greenewalt 1921b]. Влияние медиума света подчёркивается выбранным названием: искусство света должно служить огранке чувств, а значит – должно быть глубоко телесным и на уровне исполнения, и на уровне восприятия.

Нуратар и изобретённый М. Хэллок-Гринволт «Сарабет» – устройство для игры светом – оказываются неразрывно связанными: всё то, что исполняется на Сарабет или принципиально схожих устройствах – только и может считаться искусством света в представлении художницы (отсюда и её искренняя убеждённость в том, что именно она изобрела искусство света как таковое [Hallock-Greenewalt 1946, p. 2], хотя ей «прекрасно известны» другие – неудачные по её мнению – попытки овладеть светом). Другие световые инструменты кажутся М. Хэллок-Гринволт недостаточными по своей сложности: они либо не обеспечивают нужную степень плавности или контроля, либо вовсе неверно трактуют медиум света, отказывая ему в самодостаточности.

Так, ею отвергаются идеи её предшественников-изобретателей, исходивших в своём творчестве из представлений о соответствии звукового и цветового рядов: «Нота До – это нота До; и никакое умножение её волновой частоты не превратит её в красный цвет. Хотите – стойте на голове, хотите – устремляйтесь в космос: это бесполезно. До остаётся До, а красный – красным!» [Hallock-Greenewalt 1921a] – заявляет она уже в 1921 году в одной из газет. И довольно часто повторяют: «Нельзя сделать сиамских близнецов из глаз и ушей» [Hallock-Greenewalt 1946, p. 52]. М. Хэллок-Гринволт также

О.М. Shchedrina “Nourathar”:
Mary Hallock-Greenewalt's concept of light art

радикально отвергает причастность к «Нуратар» любых изобретений, которые ограничиваются демонстрацией изображения с помощью различных стереоптиконов (волшебных фонарей), называя свои собственные ранние эксперименты с плёнкой «ошибкой» [Hallock-Greenewalt 1946, p. 223]. Этот способ контроля света, по её мнению, не обладает нужной «тонкостью и гибкостью», как и все те изобретения, которые просто переключают, включают и выключают лампочки под музыку. Следует сказать, что хотя световая игра М. Хэллок-Гринволт часто сопровождала музыкальное (нередко – фортепианное) выступление, вместе с развитием концепции «Нуратар» она начала настаивать на автономности света и возможности проведения световых концертов в тишине [Hallock-Greenewalt 1946, p. 55].

Только Сарабет, по её мнению, позволяет играть светом «не для того, чтобы видеть, а чтобы ощущать сквозь него», вызывая в зрителе «эмоциональную реакцию» в ответ на замысел художника, исполняющего произведение [Hallock-Greenewalt 1946, p. 78].

Подлинное искусство света требовало отказа от автоматического проигрывания световой партитуры и фокусировке на чувственных и телесных возможностях исполнителя: «Цель моего изобретения – создание такой системы световой и цветовой игры, которая благодаря особенностям конструкции и строения позволяла бы осуществлять развёртывание света во времени, изменение его интенсивности и цвета под волевым контролем оператора, инициируемым эмоциональным выбором или потребностью и выражаемым через мышечное ощущение» [Mary Hallock-Greenewalt 2005, p. 78]. М. Хэллок-Гринволт, понимая своё искусство как то, что производится и воспринимается телом человека, требовала от инструмента возможности выражать мышечное и нервное напряжение исполнителя [Hallock-Greenewalt 1946, p. 202].

Сарабет совершенствовался изобретательницей в течение ряда лет и в наиболее завершённой форме представлял собою консоль с приставной скамейкой, пюпитром с собственной подсветкой для световой партитуры (которую изобретательница отдельно запатентовала [Mary Hallock-Greenewalt 2005, p. 31-38]), а также органами управления для рук и ног.

За счёт специально разработанного реостата [Mary Hallock-Greenewalt 2005, p. 23-30] консоль позволяла плавно управлять яркостью подключенных к ней ламп, а специальные рычаги – другими параметрами света. Подключаемые к консоли лампы могли варьироваться как в своём количестве, так и в конструкции: например, Сарабет позволял управлять углом свечения, диафрагмой и цветофильтрами ламп, также спроектированных художницей (см., например: [Mary Hallock-Greenewalt 2005, p. 49-61, 105-113, 131-141]) и позднее названных ею «нуралионами» [Hallock-Greenewalt 1946, p. 127].

Отказ от «грубой» градуировки степени яркости нашёл выражение в отсутствии «привычной» для световых инструментов эпохи клавиатуры, где каждой клавише может соответствовать какой-либо дискретный параметр. Вместо этого М. Хэллок-Гринволт вводит в использование ползунковый тип управления светом через перемещение по направляющей специальных рычажков, плавно управлявших напряжением, а также направлением движения луча, раскрытием диафрагмы и сменой цветового фильтра. Примечательно, что изобретательница учитывает телесные ограничения исполнителя, не способного охватить зрением всё преобразуемое светом пространство, поэтому консоль Сарабет предусматривает также маленькие индикаторные лампы, помогавшие ориентироваться в выборе цвета.

Плавность и гибкость в управлении светом, который должен был откликаться на малейшее движение тела исполнителя, были ключевым инструментальным условием «Нуратар». Художнице было важно, чтобы Сарабет «... позволял оператору уделять почти всё своё внимание художественной интерпретации, осуществляемой благодаря упругому и гибкому приспособлению механизма к мышечному импульсу, а не самому механизму как таковому» [Mary Hallock-Greenewalt 2005, p. 78-79].

«Телесность» светового искусства М. Хэллок-Гринволт выражается и во внимании к телу зрителя. Лампы предназначались для «заливки» интерьера. Их художница призывала размещать «по всему пространству», «на расстоянии от точки управления и друг от друга» [Hallock-Greenewalt 1946, p. 91]: «Это искусство широко, как сама атмосфера. Эта широта является одним из решающих элементов его новизны. Ограниченное пространство – например, прямоугольник киноэкрана..., не способно удовлетворить широкие требования зрения» [Hallock-Greenewalt 1946, p. 103]. Зрители, по мысли художницы,

О.М. Щедрина «Нуратар»:
концепция искусства света Мэри Хэллок-Гринволт

должны быть «окутаны» светом. Для усиления эффекта она предлагала строить специальные яйцевидные залы для своего искусства [Hallock-Greenewalt 1946, p. 26-27].

Зритель должен был «погружаться» в свет, как в воду, как в действующую среду и медиум живого человеческого чувственного – глубоко телесного – опыта. «Сущность» света в этом смысле определяется художницей так: «Мы могли бы, пожалуй, сказать, что были рождены светом прежде, чем были рождены нашими матерями. И всё же именно свет оказывается последним, кого заставляют заговорить о сокровеннейшем чувстве... Свет более неосязаем. Он более эфирен. Он наименее грубый из элементов, которыми пользуются изящные искусства. Подобно тому, как эфир превосходит воздух, свет превосходит грубость звука. Его раннее бытие свидетельствует о том, что он глубже связан с тем неизмеримым, из которого выросло измеримое в наших телах. Он проникает дальше – но, признаю, более мягким образом – в кортикальные слои плоти. С тонкостью он просачивается ещё глубже, в ещё более отдалённые ткани божественной человеческой ткани» [Hallock-Greenewalt 1946, p. 6-7].

Не случайно М. Хэллок-Гринволт описывала своё изобретение как то, что выражает качества её матери: «Её великая красота и изысканная чувственность – в воспитании и в самом существе – сделали уместным присвоение её имени этой новой красоте». Именно имя матери, как считала изобретательница, «подходит для наименования нового, драгоценного откровения характера и чувства через искусство» [Hallock-Greenewalt 1946, p. 100]. Мать, подарившая жизнь Мэри, уподобляется свету. Влияние света на человека мыслится ею настолько же телесным и глубоко тотальным, поэтому «Нуратар» позиционируется художницей как искусство, дарящее глубокие чувственные переживания от человеческого общения. Важно подчеркнуть, что в этом общении ключевую роль играет физика, техника и тело, а не распространённые в её времена мистические искания «отрыва от человеческого». Это резко дистанцирует её подход от исканий создателей фантазмагии по О. Грау [Grau 2007b, p. 154]: свет в творчестве М. Хэллок-Гринволт не вызывает «мертвецов» и не заставляет человека поверить в иллюзию, но он вызывает эмоцию, телесный отклик, сочувствие. Всё это близко к тому, что видит в современном VR-искусстве М. Хансен, обращая внимание на его возможность «расширять наши способности к “прямому опыту”» [Hansen 2004, p. 190].

Особенно это заметно, например, на фоне деятельности «Прометеанцев» (существовавшей в 1919–1921 годах нью-йоркской группы, вдохновлявшейся философией А. Бергсона и теософией, в которую входил Томас Уилфрэд, Клод Файет Брэгдон и Ван Диринг Перрин [Johnston 2020, p. 64-67, 84-85]). Пока они сооружали «порталы в четвёртое измерение» и искали технологически опосредованных экстазов, выводящих за пределы человеческого, М. Хэллок-Гринволт предпочитала «держаться определённого, измеримого, видимого – факта, средств производства, аппаратов, методичности» [Hallock-Greenewalt 1946, p. 1]. Она пыталась обосновать и утвердить технологически освоенный медиум света как способ глубокой человеческой и «промеряемой» человеческим телом связи [Hallock-Greenewalt 1946, p. 77], прямо заявляя о рациональности своего искусства [Hallock-Greenewalt 1946, p. 15] и настаивая на необходимости исключительно живого исполнения – такого исполнения, которое соединяет людей друг с другом, заставляет их сочувствовать и соучаствовать.

Заключение

Рассмотрение концепции медиума света в текстах Мэри Хэллок-Гринволт позволяет уточнить её место в истории медиаискусства и медиатеории не как частный эпизод ранней «цветомузыки», но как последовательную и внутренне связную попытку теоретического и технологического освоения света.

В центре её искусства «Нуратар» находится не изображение, не иллюзия реального и не синестетическое соответствие между чувствами, а способность света оказывать непосредственное, суггестивное и телесно переживаемое воздействие на человека. Свет в её понимании не изображает, но воздействует, проникая в телесные и психические регистры восприятия. Вовлечённость в происходящее обеспечивается конкретными техническими решениями и организацией помещения. Сарабет – названный в честь матери – становится «технологическим щупальцем», служащим огранке чувств. Свет понимается ею как самый сильный медиум человеческого опыта: он не просто «видится», а «действует», причём

О.М. Shchedrina “Nourathar”:
Mary Hallock-Greenewalt’s concept of light art

действует исключительно через сложность светового инструмента.

Отказ М. Хэллок-Гринволт от редукции света к изображению, от дискретных форм управления и от прямых соответствий между звуком и цветом выявляет интуитивное понимание выбранной медиальной специфики. Именно поэтому «Нуратар» мыслится ею не как дополнение к существующим искусствам, а как автономное «шестое искусство», основанное на иных медиальных и перцептивных основаниях.

Рассмотрение текстов о «Нуратар» позволяет классифицировать практику М. Хэллок-Гринволт как ранний пример работы в регистре иммерсивного медиального воздействия.

Понимание медиа М. Хэллок-Гринволт было тесно переплетено с их практикой, а её рассуждения развивались вместе с выступлениями и новыми изобретениями. Тем не менее в текстах разных лет выделяется единое концептуальное ядро, связанное с пониманием света как особого медиума, способного глубоко воздействовать на человека, «очаровывать» его и, подобно звуку в музыке, поражать «до слёз», «до мурашек». С помощью света художница не стремилась передавать какие-либо конкретные, узнаваемые образы. Её работа лежала принципиально в области освоения света как медиума экспрессии, канала передачи чувств ради передачи чувств; средства человеческого единения (в том числе – с самим собой), сопоставляемого со «святостью человеческого поцелуя» [Hallock-Greenewalt 1946, p. 15, 410]. Примечательно, что из рассмотрения искусств в поздних размышлениях художницы «выпадают» телесные – танец и пение. Хотя она этого не объясняет, из самой логики рассуждений М. Хэллок-Гринволт можно сделать вывод о том, что тело ею мыслится скорее как принципиально *интер*медиальный объект, не вписывающийся в раннюю логику «используемых материалов»: тело – это место пересечения воздействий, оказанных на него, и воздействия, которое оказывает само тело на медиум. В этом смысле – и строго в категориях М. Хэллок-Гринволт – все изящные искусства глубоко «телесны», поскольку требуют вовлечённого участия живого человека по обеим сторонам художественной коммуникации.

В результате свет в концепции М. Хэллок-Гринволт предстает не как нейтральный носитель формы и не как вспомогательное средство визуализации, а как медиум влияния – *athar* – чья «сущность» раскрывается в его способности воздействовать, вовлекать и трансформировать переживание. Такое понимание позволяет не только по-новому прочесть её тексты и изобретения, но и включить их в более широкую историю медиальных практик, ориентированных на суггестивное, телесно переживаемое и иммерсивное воздействие, задолго до появления цифровых технологий и современных теорий виртуальной реальности.

Хотя поиски М. Хэллок-Гринволт вписываются в контекст эпохи и во многом соответствует тому, что искали в свете другие изобретатели «цветовых (световых) органов», всё же творчество художницы обладает значительными отличиями, лежащими не просто в пространстве эстетических нюансов, но и в самом понимании природы медиума и работы искусства. Подход М. Хэллок-Гринволт к медиуму света отличается сдержанностью и даже некоторой материалистичностью: как в осмыслении его физики, так и в рассуждении о чувственных переживаниях человека при столкновении с ним.

ИСТОЧНИКИ

- Alexander 2015 – Alexander A. Mary Hallock Greenewalt Visibility Project’s albums [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://flickr.com/people/alexander_research/ (дата обращения: 08.11.2025).
- Hallock-Greenewalt 1905 – Hallock-Greenewalt M.E. Pulse in Verbal Rhythm. 1905.
- Hallock-Greenewalt 190? – Hallock-Greenewalt M.E. Time Eternal: Lecture Delivered under the Auspices of the Public Libraries of Philadelphia. – Philadelphia: Public Libraries of Philadelphia, 190[?].
- Hallock-Greenewalt 1918 – Hallock-Greenewalt M.E. Light: Fine Art the Sixth. A Running Nomenclature to Underly the Use of Light as a Fine Art. – Philadelphia, 1918.
- Hallock-Greenewalt 1921a – Hallock-Greenewalt M. Applying “Spectral Colors” to Music // Musical America. 1921. P. 48.
- Hallock-Greenewalt 1921b – Hallock-Greenewalt M. Decorating Music with Light and Color “Nourathar, Impress of Light” // Art & Decoration. 1921. P. 104.
- Hallock-Greenewalt 1946 – Hallock-Greenewalt M.E. Nourathar. The Fine Art of Light Color Playing. – Philadelphia: Westbrook Publishing Company, 1946.
- Klein 1926 – Klein A.B. Colour-Music: The Art of Light. – London: Crosby Lockwood and Son, 1926.
- Klein 1937 – Klein A.B. Coloured Light: An Art Medium. 3rd ed. – London: The Technical Press, 1937.
- Light Art Manifesto – Light Art Manifesto [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://lightartmanifesto.com/> (дата обращения: 19.05.2021).

О.М. Щедрина «Нуратар»:
концепция искусства света Мэри Хэллок-Гринволт

- Mary Hallock 1915 – Mary Hallock Led in Giving Color Music // The Evening Star. Philadelphia, 1915. 19 Mar.
Mary Hallock-Greenewalt 2005 – Mary Hallock-Greenewalt: The Complete Patents / ed. M. Betancourt. – Cabin John: Wildside Press, 2005.
Townsend, Jones 1925 – *Townsend L.M., Jones L.A.* The Use of Color for the Embellishment of the Motion Picture Program // Transactions of the Society of Motion Picture Engineers. – New York, 1925. – P. 38-66.

ЛИТЕРАТУРА

- Абдуллаев 2024 – *Абдуллаев Э.Б. узли* Влияние поисков в области синтеза цвета и звука на современное проектно-художественное творчество. – Москва: РГХПУ им. С. Г. Строганова, 2024.
Ерохин 2010 – *Ерохин С.В.* Эстетика цифрового изобразительного искусства. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2010.
Липов 2022 – *Липов А.* Мечта о цветовой музыке и машины, которые сделали её возможной [Электронный ресурс]. 2022. Режим доступа: <https://stol.guru/pulse/translations/dream-of-color-music-2022-01-30> (дата обращения: 17.01.2026).
Alexander 2022 – *Alexander A.* “Always Only Once”: The Paradox of Preserving Performative Digital Works // ISEA 22 Proceedings. Second Summit on New Media Archiving. 2022. P. 1-8.
Arden 2024 – *Arden S.* Guided by the Light: Rethinking Approaches to the Assessment of Light-Based Artworks // Contemporary Art Review / ed. G. Crowther, D. Müller-Wüsten, M. Singer. – Washington, DC: AIC, 2024. Vol. 2. – P. 1-15.
Bertin 2015 – *Bertin S.* A Reflection on Light as a Medium: Surveillance, the Sublime, and Poetics in Montreal’s Nocturnal Landscape // Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies. 2015. № 26. P. 11-15.
Betancourt 2006 – *Betancourt M.* Mary Hallock-Greenewalt’s “Abstract Films” // Millennium Film Journal. 2006. № 45/46. P. 53-60.
Betancourt 2008 – *Betancourt M.* Intellectual Process, Visceral Result: Human Agency and the Production of Artworks via Automated Technology // Journal of Visual Art Practice. 2008. Vol. 7. № 1. P. 11-18.
Betancourt 2013 – *Betancourt M.* The History of Motion Graphics from Avant-Garde to Industry in the United States. – Cabin John: Wildside Press, 2013.
Blaszczyk 2012 – *Blaszczyk R.L.* The Color Revolution: Lemelson Center Studies in Invention and Innovation. – Cambridge, Mass.; Washington, DC: MIT Press in association with Smithsonian Institution, 2012.
Breukel 2024 – *Breukel K.* Using Light as a Medium to Convey Its Dark Side – A Light Festival Case Study // Sustainability. 2024. Vol. 16. № 16. P. 1-11.
Ciecko 2017 – *Ciecko A.* Mary Hallock-Greenewalt’s Spectral Middle East // Feminist Media Histories. 2017. Vol. 3. № 1. P. 25-49.
Cubitt, Palmer, Walkling 2012 – *Cubitt S., Palmer D., Walkling L.* Reflections on Medium Specificity Occasioned by the Symposium “Digital Light: Technique, Technology, Creation”, Melbourne, 2011 // MIRA: Moving Image Review & Art Journal. 2012. Vol. 1. № 1. – P. 37-49.
Dann 2008 – *Dann K. T.* Bright Colors Falsely Seen: Synaesthesia and the Search for Transcendental Knowledge. – New Haven, CT, 2008.
Elder 2008 – *Elder R.B.* Harmony and Dissent: Film and Avant-Garde Art Movements in the Early Twentieth Century. – Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press, 2008.
Fonseca 2024 – *Fonseca V.D.W.* Música Visual: Movimentos do Som e da Imagem no Cinema Abstrato. – Araraquara, SP: Letraria, 2024.
Gage 1993 – *Gage J.* Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction. – Boston: Little, Brown and Company, 1993.
Gaskill 2017 – *Gaskill N.* The Articulate Eye: Color-Music, the Color Sense, and the Language of Abstraction // Configurations. 2017. Vol. 25. № 4. P. 475-505.
Grau 2007a – *Grau O.* Introduction // MediaArtHistories: Leonardo / ed. O. Grau. – Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007. – P. 1-14.
Grau 2007b – *Grau O.* Remember the Phantasmagoria! Illusion Politics of the Eighteenth Century and Its Multimedial Afterlife // MediaArtHistories: Leonardo / ed. O. Grau. – Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007. – P. 137-161.
Guerrieri 2017 – *Guerrieri M.* Mary Hallock Greenewalt’s Illuminated Music [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://daily.redbullmusicacademy.com/2017/09/mary-hallock-greenewalt-feature> (дата обращения: 08.11.2025).
Hafner 2025 – *Hafner A.* Digital Movie Loops // Silence, Sounds, Music: Acoustic Dimensions of Immersion / ed. F. Freitag, L.K. Mücke, P. Niedermüller. – London: Routledge, 2025. – P. 62-78.
Hansen 2004 – *Hansen M.B.N.* New Philosophy for New Media. – Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004.
Johnston 2020 – *Johnston A.R.* Pulses of Abstraction: Episodes from a History of Animation. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020.
Jonckheere 2022 – *Jonckheere E.* Fin-de-siècle Vibratie-Manie: Synesthetische Lichtprojecties in het Spoor van Jean Delville // De Moderne Tijd. 2022. Vol. 6. № 2/3. P. 232-262.
Kirk 2008 – *Kirk M.* Mary Elizabeth Hallock Greenewalt Papers. Collection 867. – Philadelphia: The Historical Society of Pennsylvania, 2008.
MacKenzie, Marchessault 2019 – *MacKenzie S., Marchessault J.* Process Cinema: Handmade Film in the Digital Age. – Montreal; Kingston; London; Chicago: McGill-Queen’s University Press, 2019.
Moritz 1997 – *Moritz W.* The Dream of Color Music, and Machines That Made It Possible // Animation World Magazine. 1997. № 1. P. 20-24.
Payling 2024 – *Payling D.* Music in Vision // Collaboration, Engagement, and Tradition in Contemporary and Electronic Music. – London: Focal Press, 2024. – P. 83-99.
Peacock 1988 – *Peacock K.* Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentation // Leonardo. 1988. Vol. 21. № 4. P. 397.
Reichelt-Brushett, Cooke 2017 – *Reichelt-Brushett A., Cooke G.* Art-Science Interactions in the Destruction of an Archive: The After|Image Project // Leonardo. 2017. Vol. 50. № 2. P. 121-126.
Sokolova 2024 – *Sokolova N.* Translating Sounds into Visual Images, and Vice Versa // Technology and Language. 2024. Vol. 5. № 4. P. 39-58.
Street 2019 – *Street S.* Chromatic Modernity. – New York: Columbia University Press, 2019.
Weibel et al. 2006 – *Weibel P. et al.* Light Art from Artificial Light: Light as a Medium in 20th and 21st Century Art. – Ostfildern; New York: Hatje Cantz, 2006.
Whyte 2019 – *Whyte R.* “A Light in Sound, a Sound-like Power in Light”: Light and/as Music in the History of the Color Organ. – New York: Columbia University, 2019.
Wright 2011 – *Wright M.* Nourathar: An Early 20th Century Color Organ // SEAMUS 2011. 2011. P. 1-9.
Zilczer 1987 – *Zilczer J.* “Color Music”: Synaesthesia and Nineteenth-Century Sources for Abstract Art // Artibus et Historiae. 1987. Vol. 8. № 16. P. 101-126.
Zinman 2020 – *Zinman G.* Making Images Move: Handmade Cinema and the Other Arts. – Oakland, CA: University of California Press, 2020.

O.M. Shchedrina “Nourathar”:
Mary Hallock-Greenewalt’s concept of light art

SOURCES

- Alexander, A. (2015), *Mary Hallock Greenewalt Visibility Project’s albums*, [Online], available at: https://flickr.com/people/alexander_research/ (Accessed 8 November 2025).
- Betancourt, M. (ed.) (2005), *Mary Hallock-Greenewalt: The Complete Patents*, Wildside Press, Cabin John, USA.
- Hallock-Greenewalt, M. (1921a), “Applying “Spectral Colors” to Music”, *Musical America*, p. 48.
- Hallock-Greenewalt, M. (1921b), “Decorating Music with Light and Color “Nourathar, Impress of Light””, *Art & Decoration*, p. 104.
- Hallock-Greenewalt, M.E. (1905), *Pulse in Verbal Rhythm*.
- Hallock-Greenewalt, M.E. (1907?), *Time Eternal: Lecture Delivered under the Auspices of the Public Libraries of Philadelphia*, Public Libraries of Philadelphia, Philadelphia.
- Hallock-Greenewalt, M.E. (1918), *Light: Fine Art the Sixth. A Running Nomenclature to Underly the Use of Light as a Fine Art*, Philadelphia, USA.
- Hallock-Greenewalt, M.E. (1946), *Nourathar. The Fine Art of Light Color Playing*, Westbrook Publishing Company, Philadelphia, USA.
- Klein, A.B. (1926), *Colour-Music: The Art of Light*, Crosby Lockwood and Son, London, UK.
- Klein, A.B. (1937), *Coloured Light: An Art Medium*, 3rd edn, The Technical Press, London, UK.
- Light Art Manifesto* (no date), [Online], available at: <http://lightartmanifesto.com/> (Accessed 19 May 2021).
- ‘Mary Hallock Led in Giving Color Music’ (1915), *The Evening Star*, 19 March.
- Townsend, L.M. and Jones, L.A. (1925), ‘The Use of Color for the Embellishment of the Motion Picture Program’, *Transactions of the Society of Motion Picture Engineers*, pp. 38-66.

REFERENCES

- Abdullaev, E.B. ugli (2024), *Vlijanie poiskov v oblasti sinteza cveta i zvuka na sovremennoe proektno-hudozhestvennoe tvorchestvo* [The Influence of Research in the Field of Color and Sound Synthesis on Contemporary Design and Artistic Practice], RGKhPU im. S.G. Stroganova, Moscow, Russia.
- Alexander, A. (2022), “‘Always Only Once’: The Paradox of Preserving Performative Digital Works”, *ISEA 22 Proceedings. Second Summit on New Media Archiving*, pp. 1-8.
- Arden, S. (2024), “Guided by the Light: Rethinking Approaches to the Assessment of Light-Based Artworks”, in Crowther, G., Müller-Wüsten, D. and Singer, M. (eds), *Contemporary Art Review*, vol. 2, AIC, Washington, DC, pp. 1-15.
- Bertin, S. (2015), “A Reflection on Light as a Medium: Surveillance, the Sublime, and Poetics in Montreal’s Nocturnal Landscape”, *Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, no. 26, pp. 1-15.
- Betancourt, M. (2006), “Mary Hallock-Greenewalt’s “Abstract Films””, *Millennium Film Journal*, no. 45/46, pp. 53-60.
- Betancourt, M. (2008), “Intellectual Process, Visceral Result: Human Agency and the Production of Artworks via Automated Technology”, *Journal of Visual Art Practice*, vol. 7, no. 1, pp. 11-18.
- Betancourt, M. (2013), *The History of Motion Graphics from Avant-Garde to Industry in the United States*, Wildside Press, Cabin John, USA.
- Blaszczyk, R.L. (2012), *The Color Revolution: Lemelson Center Studies in Invention and Innovation*, MIT Press in association with Smithsonian Institution, Cambridge, Mass.; Washington, DC, USA.
- Breukel, K. (2024), “Using Light as a Medium to Convey Its Dark Side—A Light Festival Case Study”, *Sustainability*, vol. 16, no. 16, pp. 1-11.
- Ciecko, A. (2017), “Mary Hallock-Greenewalt’s Spectral Middle East”, *Feminist Media Histories*, vol. 3, no. 1, pp. 25-49.
- Cubitt, S., Palmer, D. and Walkling, L. (2012), “Reflections on Medium Specificity Occasioned by the Symposium “Digital Light: Technique, Technology, Creation”, Melbourne, 2011”, *MIRAJ: Moving Image Review & Art Journal*, vol. 1, no. 1, pp. 37-49.
- Dann, K.T. (2008), *Bright Colors Falsely Seen: Synaesthesia and the Search for Transcendental Knowledge*, New Haven, CT, USA.
- Elder, R.B. (2008), *Harmony and Dissent: Film and Avant-Garde Art Movements in the Early Twentieth Century*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, Ontario, Canada.
- Erohin, S.V. (2010), *Estetika cifrovogo izobrazitel'nogo iskusstva* [Aesthetics of Digital Visual Art], Aletejja, Saint Petersburg, Russia.
- Fonseca, V.D.W. (2024), *Música Visual: Movimentos do Som e da Imagem no Cinema Abstrato*, Letraria, Araraquara, SP, Brazil.
- Gage, J. (1993), *Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Little, Brown and Company, Boston, USA.
- Gaskill, N. (2017), “The Articulate Eye: Color-Music, the Color Sense, and the Language of Abstraction”, *Configurations*, vol. 25, no. 4, pp. 475-505.
- Grau, O. (2007a), ‘Introduction’, in Grau, O. (ed.), *MediaArtHistories: Leonardo*, MIT Press, Cambridge, Mass., USA, pp. 1-14.
- Grau, O. (2007b), “Remember the Phantasmagoria! Illusion Politics of the Eighteenth Century and Its Multimedial Afterlife”, in Grau, O. (ed.), *MediaArtHistories: Leonardo*, MIT Press, Cambridge, Mass., USA, pp. 137-161.
- Guerrieri, M. (2017), “Mary Hallock Greenewalt’s Illuminated Music”, [Online], available at: <https://daily.redbullmusicacademy.com/2017/09/mary-hallock-greenewalt-feature> (Accessed: 8 November 2025).
- Hafner, A. (2025), “Digital Movie-loops”, in Freitag, F., Mücke, L.K. and Niedermüller, P. (eds), *Silence, Sounds, Music: Acoustic Dimensions of Immersion*, Routledge, London, UK, pp. 62-78.
- Hansen, M.B.N. (2004), *New Philosophy for New Media*, MIT Press, Cambridge, Mass., USA.
- Johnston, A.R. (2020), *Pulses of Abstraction: Episodes from a History of Animation*, University of Minnesota Press, Minneapolis, USA.
- Jonckheere, E. (2022), “Fin-de-siècle Vibratie-Manie: Synesthetische Lichtprojecties in het Spoor van Jean Delville”, *De Moderne Tijd*, vol. 6, no. 2/3, pp. 232-262.
- Kirk, M. (2008), *Mary Elizabeth Hallock Greenewalt Papers. Collection 867*, The Historical Society of Pennsylvania, Philadelphia, USA.
- Lipov, A. (2022), *Mehta o cvetovoj muzyke i mashiny, kotorye sdelali ejo vozmozhnoj* [The Dream of Color Music and the Machines That Made It Possible], [Online], available at: <https://stol.guru/pulse/translations/dream-of-color-music-2022-01-30> (Accessed: 17 January 2026).
- MacKenzie, S. and Marchessault, J. (2019), *Process Cinema: Handmade Film in the Digital Age*, McGill-Queen’s University Press, Montreal; Kingston; London; Chicago.
- Moritz, W. (1997), “The Dream of Color Music, and Machines That Made It Possible”, *Animation World Magazine*, no. 1, pp. 20-24.
- Payling, D. (2024), “Music in Vision”, in *Collaboration, Engagement, and Tradition in Contemporary and Electronic Music*, Focal Press, London, UK, pp. 83-99.
- Peacock, K. (1988), “Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentation”, *Leonardo*, vol. 21, no. 4, p. 397.
- Reichelt-Brushett, A. and Cooke, G. (2017), “Art-Science Interactions in the Destruction of an Archive: The After|Image Project”, *Leonardo*, vol. 50, no. 2, pp. 121-126.

О.М. Щедрина «Нуратар»:
концепция искусства света Мэри Хэллок-Гринволт

- Sokolova, N. (2024), "Translating Sounds into Visual Images, and Vice Versa", *Technology and Language*, vol. 5, no. 4, pp. 39-58.
- Street, S. (2019), *Chromatic Modernity*, Columbia University Press, New York, USA.
- Weibel, P. et al. (2006), *Light Art from Artificial Light: Light as a Medium in 20th and 21st Century Art*, Hatje Cantz, Ostfildern; New York.
- Whyte, R. (2019), "A Light in Sound, a Sound-like Power in Light": *Light and/as Music in the History of the Color Organ*, Columbia University, New York, USA.
- Wright, M. (2011), "Nourathar: An Early 20th Century Color Organ", *SEAMUS 2011*, pp. 1-9.
- Zilcer, J. (1987), "'Color Music': Synaesthesia and Nineteenth-Century Sources for Abstract Art", *Artibus et Historiae*, vol. 8, no. 16, pp. 101-126.
- Zinman, G. (2020), *Making Images Move: Handmade Cinema and the Other Arts*, University of California Press, Oakland, CA, USA.

Научная статья / Research article
УДК/UDC 725.314
DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-26-48

Валерия Алексеевна Литовченко
Valeria Alekseevna Litovchenko
магистр искусствоведения, аспирант,
MA in Art History, PhD student,
НИУ «Высшая школа экономики» (Москва, Россия)
National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russia)
vlitovchenko@hse.ru

РУССКОЕ В СОВЕТСКОМ: НАЦИОНАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В ИСКУССТВЕ МОСКОВСКОГО МЕТРО THE RUSSIAN IN THE SOVIET: NATIONAL MOTIFS IN THE ART OF THE MOSCOW METRO

В статье рассмотрены основные формы и методы репрезентации наследия древнерусского зодчества в архитектуре московского метрополитена, а также их восприятие представителями советской архитектурной теории, явленное в научных трудах и публицистике в отечественной профильной прессе. Рассмотрены ключевые исторические, политические и культурные факторы, повлиявшие на использование архитекторами и художниками-монументалистами СССР национальных мотивов в памятниках архитектуры сталинского периода правления и эпохи советского модернизма. Особенное внимание уделено роли Великой Отечественной войны в процессе формирования «стиля Победы», отразившегося в архитектуре метро Москвы. В центре исследовательского внимания – монументальная живопись, декоративные и архитектурные элементы станций 1930-х – 1980-х годов, в которых прослеживается влияние древнерусского канона.

Ключевые слова: архитектура московского метро, советская архитектура, монументальная живопись, искусство метро, московский метрополитен, древнерусское зодчество

Для цитирования: Литовченко В.А. Русское в советском: национальные мотивы в искусстве московского метро // Артикульт. 2026. №2(62). С. 26-48. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-26-48

The article examines the principal forms and methods of representing the heritage of Old Russian architecture in the Moscow Metro, as well as their perception by Soviet architectural theorists as expressed in scholarly works and specialized press publications. Key historical, political, and cultural factors that influenced the use of national motifs by Soviet architects and monumental artists in architectural landmarks of the Stalinist period and the era of Soviet modernism are analyzed. Particular attention is devoted to the role of the Great Patriotic War in shaping the “Victory Style”, as reflected in the architecture of the Moscow Metro. The study focuses on the monumental painting, decorative elements, and architectural features of stations built between the 1930s and 1980s that exhibit the influence of the Old Russian canon.

Keywords: Moscow Metro architecture, Soviet architecture, monumental painting, metro art, Moscow Metro, Old Russian architecture

For citation: Litovchenko V.A. “Russian in the Soviet: national motifs in Moscow metro art.” *Articult.* 2026, no. 2(62), pp. 26-48. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-26-48

Введение

История московского метрополитена началась в марте 1934 года, когда стартовал конкурс проектов его архитектурного оформления, а в следующем году произошло официальное открытие. Архитектура первых станций стилистически разнообразна и представляет собой различные вариации постконструктивизма и рационализма в сочетании с элементами неоклассики. В оформлении станций второй (1935-1938) и третьей (1939-1943) очередей строительства неоклассицистическая эстетика преобладает, дополняясь редкими примерами ар-деко. Строительство третьей очереди продолжалось и в годы Великой Отечественной войны (далее – ВОВ), которая во многом определила стилеобразование в разных видах советского искусства в диапазоне от архитектуры до декоративно-прикладного искусства. В начале XXI века в отечественный научный оборот был введен термин «стиль Победы», описывающий эстетическое развитие искусства СССР первого послевоенного десятилетия [Победа 2025, с. 9]. Одно из ключевых мест в процессе формирования данной стилистики принадлежало архитектуре. Помимо очевидной помпезности масштабов и активного использования декора, «стиль Победы» характеризовался сочетанием привычного для сталинского периода правления неоклассицизма с

© Литовченко В.А., 2026

Дата поступления: 29.04.2026. Дата одобрения после рецензирования: 30.05.2026. Дата публикации: 15.06.2026.

национальными мотивами [Астраханцева 2010, с. 145]. Московская архитектура апеллировала, прежде всего, к формам и мотивам древнерусского зодчества. Их использование, не встречавшееся в реализованных и оставшихся на бумаге проектах авангардных 1920-х и ретроспективистских 1930-х годов, стало возможно благодаря нескольким событиям военного времени.

7 ноября 1941 года во время военного парада на Красной площади Иосиф Сталин произнес речь, в которой символически призвал на помощь Красной Армии героев русского истории: «... Пусть вдохновляет вас в этой войне мужественный образ наших великих предков – Александра Невского, Дмитрия Донского, Кузьмы Минина, Дмитрия Пожарского, Александра Суворова, Михаила Кутузова...» [Сталин 1997, с. 84-86]. Четверо из них жили в эпоху Древней Руси и стали одними из главных символов победы над гитлеровской Германией. В архитектуре московского метро встретятся прямые цитаты этой речи на уровне художественного оформления перронных залов. В начале сентября 1943 года в Кремле прошла встреча Сталина с иерархами Русской православной церкви (далее – РПЦ): митрополитом Ленинградским Алексием (Симанским), митрополитом Киевским и Галицким Николаем (Ярушевичем) и патриаршим местоблюстителем и будущим патриархом Сергием (Страгородским). На этой встрече иерархами было получено разрешение избрать патриарха РПЦ, организовать богословские курсы, духовные семинарии и академии для подготовки священнослужителей и частично открыть церкви. Избранному через несколько дней после встречи в Кремле патриарху Сергию был подарен особняк в центре Москвы, до того находившийся в распоряжении посла Германии в СССР [Хлевнюк 2015, с. 333-334]. Также была организована резиденция патриарха на территории Троице-Сергиевой Лавры в подмосковном Сергиевом Посаде (в 1930-1991 годах – Загорск). Всё это, а также учреждение ордена Александра Невского (1942) и, к примеру, повторный показ в широком кинопрокате фильма Сергея Эйзенштейна «Александр Невский» (1938), важная часть декораций которого – храмовая архитектура Древней Руси, расширило рамки отечественной истории и её образов для подражания в советской архитектуре [Броновицкая Н. 2020, с. 227], которая начала активно использовать древнерусские мотивы в самых разных типологиях и проектах: мемориальная архитектура военного времени, высотные здания в Москве, реконструированные павильоны ансамбля ВСХВ и, конечно, метро.

Искусству московского метрополитена посвящено довольно большое число исследований, среди которых представляется важным выделить труды с обобщающей оптикой Александра Змеула [Змеул 2025], Ольги Костиной [Костина 2019], А. Куцелевой [Куцелева 2010], коллективный труд «Скрытый урбанизм. Архитектура и дизайн московского метро 1935-2015» [Кузнецов, Змеул, Кагаров 2016], трехтомное издание «Московское метро. Сеть. Линии. Станции» [Московское метро 2020], а также работы, посвященные локальным темам: типовое строительство станций [Змеул, Гончарук 2020], архитектура метро эпохи советского модернизма [Броновицкая, Малинин, Пальмин 2019], архитектура отдельных станций [Евстратова, Колузаков 2025], и другие. Однако исследования, посвященные рецепции форм и мотивов древнерусского зодчества в архитектуре метрополитена Москвы, на сегодняшний день отсутствуют как в отечественном, так и в зарубежном искусствознании. Данная статья призвана заполнить имеющуюся лауну, показать на конкретных примерах, как именно советские архитекторы использовали национальные русские мотивы в московском метро, и дать ответ на вопрос о причинах подобного ретроспективистского разворота.

Важной задачей статьи является демонстрация эволюции национального дискурса в архитектуре московского метро от прямой инструментализации речи Сталина 1941 года до попыток «реабилитации» исторической памяти в 1980-х годах, а также материализации идеи имперского воскрешения после травмы войны. Автором предпринята попытка анализа архитектуры метро (и через неё – всей советской архитектуры означенного периода в целом) как машины аффекта с использованием не только искусствоведческой методологии (метод формально-стилистического анализа, метод социальной истории искусства, культурно-исторический метод), но и философской и социологической оптики с опорой на труды Никласа Лумана, Мориса Мерло-Понти, Жака Деррида, Жака Лакана, Марка Оже, Мишеля Фуко и других. Работа призвана доказательно продемонстрировать, как через архитектуру московского метрополитена происходила трансляция государственной идеологии «советского патриотизма»

V.A. Litovchenko *Russian in the Soviet:
national motifs in Moscow metro art*

на уровень повседневных телесных практик, что делает её <архитектуру> не только и не столько статичным артефактом эпохи, сколько динамическим гетеротопным пространством, соединяющим в себе сакральное (через используемые архитекторами станций образы храмовой архитектуры Древней Руси) и профанное (через реализацию функции транзита).

Далее будут рассмотрены ключевые примеры архитектуры московского метрополитена, в которых были использованы формы древнерусского зодчества, начиная со станций сталинского периода правления и заканчивая поздним советским модернизмом второй половины 1980-х годов.

Станция «Комсомольская» Сокольнической линии

Примеры включения мотивов древнерусского зодчества в архитектуру московского метрополитена встречаются уже в оформлении станций первой очереди. Стилистика большинства из них – постконструктивизм с легким налетом ар-деко на уровне отделки и светового наполнения [Броновицкая А. 2020, с. 9]. Станция «Комсомольская» (радиальная) была открыта 15 мая 1935 года и имела два наземных вестибюля, выходящих на разные стороны Комсомольской площади (сегодня – площадь Трех вокзалов), которой и дала своё имя.

Южный вестибюль (рис. 1) был встроен в здание Казанского вокзала (в его бывшее багажное помещение) и спроектирован Дмитрием Чечулиным – учеником Алексея Щусева, автора здания самого вокзала. Чечулин разрабатывал свой проект в Мастерской №2 Моссовета, которой руководил Щусев [Алексей Щусев 2022, с. 115], еще в 1932 году специальной Правительственной комиссией приглашенный как постоянный консультант и эксперт по проверке проектов метрополитена [Евстратова, Колузаков 2025, с. 42]. Фасад, выходящий на площадь, сочетает в себе черты сталинской архитектуры переходного периода от постконструктивизма к неоклассике с неорусскими мотивами, несущими на себе следы мотивов московской и новгородско-псковской архитектуры вокзала [Алексей Щусев 2022, с. 110]. Над тремя арками вестибюля располагались небольшие арочные окна вокзала с активным декором наличников в нарышкинском стиле конца XVII века. В публикациях конца 1940-х

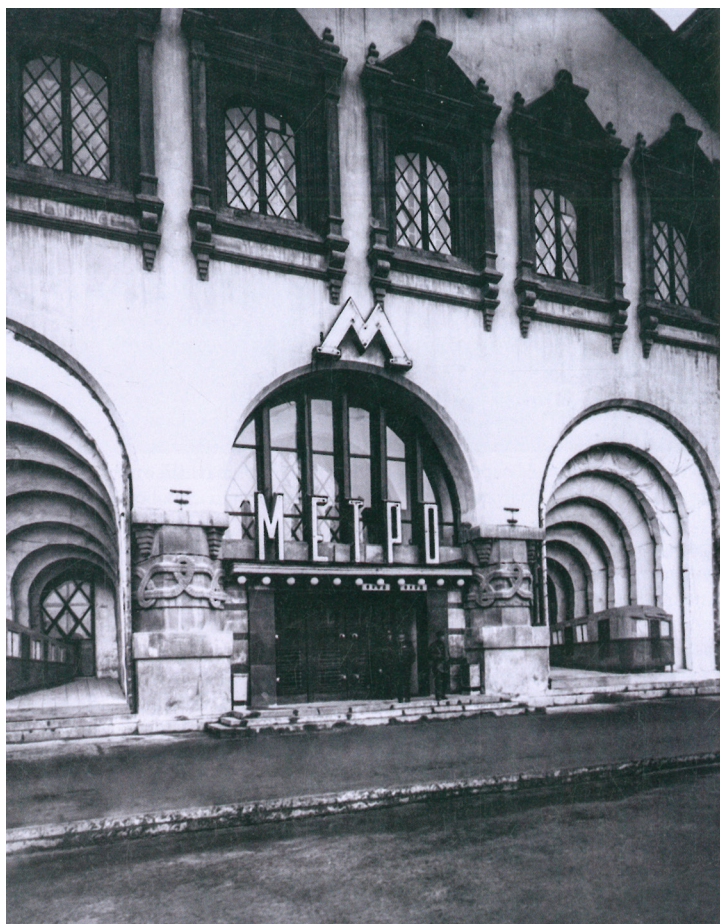


Рис. 1.
Южный вестибюль
станции метро «Комсомольская»
Сокольнической линии (перестроен).
Архитектор Д. Чечулин. 1935.

годов, авторы, говоря о южном вестибюле станции, не акцентировали внимание на русском характере декора. Искусствовед Исаак Катцен и архитектор Константин Рыжков в своей работе «Московский метрополитен» (1948) писали, что обработка южного вестибюля станции «Комсомольская» выполнена «в характере всей архитектуры вокзала» [Катцен, Рыжков 1948, с. 9], и только. Таким образом, представляется возможным предположить, что синтез стилей и эпох в архитектуре южного вестибюля «Комсомольской»-радиальной связан исключительно с необходимостью разместить его в данной части площади для рационализации пассажиропотока.

Станция «Маяковская»

Станция «Маяковская», открытая 11 сентября 1938 года, была построена во вторую очередь по проекту архитектора Алексея Душкина и стала первой в мире станцией глубокого заложения колонного типа [Чепкунова, Костюк, Желудкова 2018, с. 150]. Архитектура перронного зала выдержана в эстетике американского и европейского ар-деко, являясь одним из чистых примеров данного стиля в советской архитектуре 1930-х годов [Броновицкая А. 2020, с. 10]. Однако мотивы древнерусского зодчества здесь также встречаются. Центральный свод подземного вестибюля разделён на 35 ячеек парами поперечных арок. Каждая ячейка завершается «утопленными» куполами овальной формы с размещенными в них мозаичными панно, выполненными ключевым мозаичистом данного периода Владимиром Фроловым по эскизам художника Александра Дейнеки на тему «Сутки страны Советов». Сюжеты мозаик выстроены в хронологическом порядке и демонстрируют движение дня от раннего утра с кронами цветущей вишни и летящими самолётами в небе к ночи.

В одном из плафонов находится мозаика с изображением Спасской башни Московского Кремля (рис. 2), часы которой показывают полдень, а небо над ней расчерчено летящими самолётами. Абрис Спасской башни появляется на еще одном плафоне, мозаика которого изображает плывущий по небу дирижабль над её часами, показывающими полночь. Непосредственно в архитектуре станции отсылка к древнерусскому зодчеству не встречается, а появление изображений Спасской башни в плафоне представляется возможным воспринимать лишь как обобщенный образ столицы, без идеологической и стилистической привязки к эпохе. Архитектор станции вспоминал, что при помощи мозаик решил связать облик станции с поэтом, в честь которого она была названа, вспомнив его строчки: «Надо мною небо. Синий шёлк!» [Броновицкая, Хилл, Петрова, Куделина 2022, с. 22].



Рис. 2.
Мозаичное панно № 7 «Над Спасской башней»
станции метро «Маяковская».
Художник А. Дейнека, мозаичист В. Фролов.
Архитектор А. Душкин. 1938.

V.A. Litovchenko *Russian in the Soviet:
national motifs in Moscow metro art*

Станция «Новокузнецкая»

Первоначальный проект станции, открытой 7 ноября 1943 года, разработанный архитекторами Иваном Тарановым и его женой и соавтором Надеждой Быковой в 1940 году, предполагал богатое украшение интерьеров. Однако начавшаяся в следующем году война внесла свои коррективы, явленные в том числе в сокращении финансирования строительства метро. Таранов и Быкова были отстранены от реализации проекта, порученного Владимиру Гельфрейху и Игорю Рожину. Но после победы советской армии в Сталинградской битве (2 февраля 1943 года) директива об упрощении была пересмотрена, поскольку, когда строительные работы были завершены и пришла очередь отделки, стало очевидно, что облик станции резко диссонировал с настроениями пика войны. В связи с этим было приказано ввести в оформлении военную героическую тематику, как историческую, так и современную [Броновицкая Н. 2020, с. 208]. Стены подземного вестибюля были украшены скульптурными фризами, гипсовыми щитами и картушами. На нескольких барельефах пилонов центрального зала скульптором Николаем Томским были изображены в профиль персонажи древнерусской истории: Александр Невский, Дмитрий Донской, Кузьма Минин и Дмитрий Пожарский (на остальных – Суворов и Кутузов). Использование образов именно этих шести персонажей говорит о прямом следовании тексту речи Сталина на военном параде в 1941 году.

Замыкая собой перспективу подземного вестибюля станции, в южный торец центрального зала вписано крупное панно Бориса Покровского «Фронт и тыл в борьбе против немецких захватчиков» (рис. 3) в технике флорентийской мозаики с изображением двух групп советских людей по бокам люнета. Справа – фронтовики, слева – труженики тыла (среди них – изображение первого архитектора станции И. Таранова с ватманом и циркулем, рядом с ним – Н. Быкова). За спинами людей обеих групп – башни Московского Кремля, своими гранеными цилиндрическими объемами напоминающие Угловую Арсенальную башню, а в центре – Кутафья и Троицкая башня над ней, по середине скрытая за полотном знамени, на котором в 1943 было помещено изображение Сталина, позже замененное на Ленина [Толстой 1958, с. 150].



Рис. 3.
Мозаичное панно «Фронт и тыл в борьбе против немецких захватчиков» станции метро «Новокузнецкая». Художник Б. Покровский. Архитекторы И. Таранов, Н. Быкова, В. Гельфрейх, И. Рожин. 1943.

Станция «Автозаводская»

С 1943 по 1956 годы станция «Автозаводская», открытая 1 января 1943 года, называлась «ЗИС» («Завод им. Сталина»), из-за располагавшегося рядом автомобильного завода, который в 1931-1956 годах носил имя генералиссимуса. Конкурс проектов станции был проведён ещё в 1938 году, на него было подано 54 варианта, из которых к осуществлению был принят проект Валерия Таушканова, который состоял из одного ряда пустотелых сетчатых металлических колонн-корзин, внутри оснащённых световыми установками [Чепкунова, Костюк, Желудкова 2018, с. 180]. С началом ВОВ осуществить такой технически сложный проект не представлялось возможным, в связи с чем новый архитектор станции Алексей Душкин спроектировал подземный вестибюль с двумя рядами колонн из железобетона, а на стенах были размещены мозаичные панно на тему труда и защиты Родины. В пространстве кассового и эскалаторного залов на стене расположена мраморная мозаика (рис. 4) Василия Бордиченко, Бориса Покровского и Фридриха Лехта «Богатыри», которую в своей книге «Московский метрополитен» (1954) архитектор Константин Рыжков назвал «Русские богатыри» [Рыжков 1954, с. 96], вольно или невольно акцентируя внимание на национальной принадлежности изображенных. В ряде других источников название данного панно указывается как «Парад на Красной площади» [Броновицкая, Хилл, Петрова, Куделина 2022, с. 22], что еще раз указывает на стремление архитекторов и художников-мозаичистов следовать сюжету речи Сталина на параде 1941 года. Мозаики как для кассового и эскалаторного залов, так и для стен перронного зала были изготовлены Владимиром Фроловым в последние дни его жизни (художник умер от голода в блокадном Ленинграде 2 февраля 1942 года), после чего панно были доставлены в столицу по проложенной по льду Ладожского озера «Дороге жизни» [Броновицкая, Хилл, Петрова, Куделина 2022, с. 25].

На заднем плане мозаики в виде ступенчатой композиции изображены башни Московского Кремля – понятный и узнаваемый символ защиты Родины в целом и столицы в частности в военное время.



Рис. 4.
Мозаичное панно «Русские богатыри» станции метро «Автозаводская».
Художник В. Бордиченко, Б. Покровский, Ф. Лехт. Архитектор А. Душкин. 1943.

V.A. Litovchenko *Russian in the Soviet:
national motifs in Moscow metro art*

Перед ним – гипертрофированно увеличенный образ русского былинного богатыря, наверху шлема которого по форме вторит шатровым башням. Перед ним – советские солдаты на танках, что не случайно, поскольку на Заводе имени Сталина в годы войны собирали легкие танки Т-40, а также производили компоненты для танков Т-60 и пушки для Ф-34. Искусствовед Владимир Толстой в своей работе «Советская монументальная живопись» (1958) указывает на взаимосвязь образов богатыря и танкиста с одинаковыми жестами правой руки, которая, по словам автора, «подчеркивает преемственность славных подвигов наших великих предков» [Толстой 1958, с. 149]. Эскиз композиции был выполнен самим Душкиным, который после войны использовал образ былинного богатыря и его шлема для создания наверху в первом проекте высотного здания Министерства путей сообщения у Красных ворот [Броновицкая Н. 2020, с. 215].

Станция «Павелецкая» Кольцевой линии

Наземный вестибюль станции, открытой 1 января 1950 года в рамках четвертой очереди строительства, встроен в здание архитектурных мастерских института «Метрогипротранс», перекрыт куполом и декорирован круглым мозаичным панно «Красная площадь» эскалаторного зала, выполненным по эскизам Павла Корина – ключевого художника-монументалиста, работавшего в московском метро в первое послевоенное десятилетие – художником Исааком Рабиновичем (рис. 5). Архитектура станции изобилует аллюзиями на античную и ренессансную архитектуру Италии. Перронный зал сформирован полуколоннами коринфского ордера, которые чередуются с массивными пилонами с полихромной мраморной инкрустацией, визуально напоминающей фасады флорентийских храмовых построек, инкрустированных тремя сортами мрамора; вентиляционные решетки в виде розетки также визуально отсылают к круглым окнам тосканских базилик. Изображение же на мозаике торжественного освещения Красной площади по случаю победы в ВОВ демонстрирует, с одной стороны, примат «стиля Победы» в архитектуре СССР первого послевоенного десятилетия в целом и в архитектуре Москвы в частности, а с другой – восприятие всех станций Кольцевой линии как символический венок этой Победы [Броновицкая Н. 2020, с. 227].



Рис. 5.
Мозаичное панно «Красная площадь»
станции метро «Павелецкая» Кольцевой линии.
Художники П. Корин, И. Рабинович.
Архитекторы Н. Колли, И. Кастель. 1950.

Важно также отметить, что существенную часть мозаичного панно занимает изображение храма Покрова Пресвятой Богородицы, что на Рву, которое является хронологически одним из первых примеров появления в публичном пространстве советской архитектуры образов культового зодчества России. Причин данного «проявления» сакрального в профанном пространстве метро, прежде всего выполняющем транзитную функцию, видится несколько. Первая – послабления в религиозной политике государства во время войны (о чём было сказано во введении к статье), во-многом благодаря которым в проектах советских архитекторов 1940-х годов появились визуальные и композиционные отсылки к храмовому зодчеству Руси. Так, в проектах мемориальных сооружений периода ВОВ использовались образы белокаменных соборов Владимиро-Суздальского княжества (Михаил Оленев, проект пантеона партизан, 1943 [Архитектор 1988, с. 18]) и русского узорочья XVI-XVII столетий (Георгий Градов (Сутягин), проект мемориала-музея городов-героев, 1945). Вторая причина связана с альтернативным взглядом на использование образа собора в пространстве эскалаторного зала «Павелецкой», который опирается на понятие «пространственной иконы», введённое в академический оборот советским и российским историком и теоретиком искусства Алексеем Лидовым в работе «Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре» (2009). Панно не просто изображает собор, но и создаёт иконический образ сакрального центра Москвы (Красной площади), перенося его в подземное пространство [Лидов 2009, с. 7-66]. Согласно данной концепции, изображение храма Покрова на Рву можно воспринимать не просто как визуальный образ, но как нечто, что создаёт «сакральное пространство» в профанной среде метрополитена, работая как «пространственная икона» – некий «образ-посредник», призванный соединить земную реальность и «божественный мир». При этом очевидно, что, ввиду акцентировавшейся на уровне государственной идеологии атеистичности Советского Союза, демонстрация символики божественного была невозможна на всём протяжении советского периода истории страны. Однако Храм Покрова на Рву – не просто культовое сооружение. В советском дискурсе это, прежде всего, секуляризованный символ воинской славы, а не культа, поскольку он был построен в 1555-1561 годах по приказу Ивана Грозного в честь взятия Казани 1552 года, и уже в XIX веке воспринимался как памятник победы и часть специфического имперского пантеона. Более того, парад 1941 года, на котором Сталин произнёс упомянутую ранее речь, проводился именно на Красной площади, одной из главных доминант которой является собор. Таким образом, совпадение символического поля с религиозными послаблениями 1943 года создало уникальную ситуацию, позволившую Павлу Корину ввести образ Храма Покрова на Рву в композицию «Павелецкой» без риска обвинения в клерикализме и сделать его частью эстетической программы «стиля Победы».

Станция «Добрынинская»

Проектирование станции «Добрынинская» (в 1950-1961 годах – «Серпуховская») началось еще в годы войны (1943) и было напрямую связано с ее последствиями. В 1941-1944 годах под немецкой оккупацией (а также оккупацией испанскими войсками «Голубой дивизии») находился Великий Новгород, вследствие чего были разрушены или получили серьезные повреждения ключевые памятники древнерусской архитектуры новгородского северо-запада. В ходе действий армии гитлеровской Германии также пострадал ансамбль Ново-Иерусалимского монастыря и его Воскресенский собор (вторая половина XVII века). Необходимость послевоенного восстановления разрушенного дала советским архитекторам, теоретикам искусства и художественным критикам возможность снова ввести архитектуру Древней Руси в научный оборот после нескольких десятилетий авангардистского и неоклассицистического «забвения», а практикам – дозволение использовать мотивы и формы древнерусского зодчества в своих проектах. Так, помимо «стиля Победы», в архитектуру СССР послевоенного десятилетия вошли отсылки к культовой и светской архитектуре допетровского времени.

Станция «Добрынинская» – первый и один из немногих примеров в московском метро, в котором древнерусское наследие выражено именно в архитектурных формах, а не только на уровне декора. Не в последнюю очередь это было связано с тем, что к работе над проектом были привлечены не только архитектор Леонид Павлов и инженер-строитель Михаил Зеленин (впоследствии – штатный

V.A. Litovchenko *Russian in the Soviet:
national motifs in Moscow metro art*

архитектор Метростроя), но и искусствовед Михаил Ильин, занимавшийся исследованиями традиций древнерусской архитектуры [Змеул 2025, с. 46]. В 1945-1946 годах в проект были внесены существенные правки, инициатором которых стал упомянутый ранее Дмитрий Чечулин (главный архитектор Москвы в 1945-1949 годах). Наибольшему количеству изменений был подвергнут наземный, полностью перестроенный вестибюль, в котором от первоначального замысла Павлова остался только кессонированный потолок, мраморные капители колонн и аркады внутренних стен эскалаторного зала, которые были созданы с оглядкой на архитектуру Кирилло-Белозерского монастыря, основанного в конце XVI века. Основной объем вестибюля был выстроен по новому проекту Зеленина, Ильина и привлеченной к работе Янины Татаржинской [Змеул 2025, с. 47]. Однако сохранились эскизы Павлова, по которым можно судить о первоначальном замысле. По задумке архитектора, наземный вестибюль (а также перронный зал в первом варианте) должен был быть выстроен с использованием контраста красного кирпича и белого камня, что является прямой отсылкой к архитектуре нарышкинского стиля. В архивах Павлова сохранился рисунок с изображением церкви Покрова в Филях (1694) – одного из первых примеров данного стиля в архитектуре Москвы конца XVII столетия.

Проект перронного зала (рис. 6) был утвержден с незначительными изменениями, благодаря чему сохранился первоначальный замысел Павлова. Он представляет собой чередование широких полуциркульных арок разной высоты с мраморными уступами, которые имитируют перспективные порталы древнерусских храмов. Леонид Павлов обладал обширными знаниями древнерусского зодчества; в его архиве сохранились десятки выполненных им рисунков с изображениями церквей и крепостей Древней Руси [Броновицкая, Казакова, Павлова 2015, с. 146], в том числе – рисунок церкви Покрова Богородицы на Нерли (1165), которая считается отправной эстетической точкой «Добрынинской». Сочетание белого и розоватого оттенков мрамора в архитектуре перронного зала связано с воспоминаниями архитектора о Покровской церкви в лучах восходящего и заходящего солнца [Костина 2019, с. 183-184].

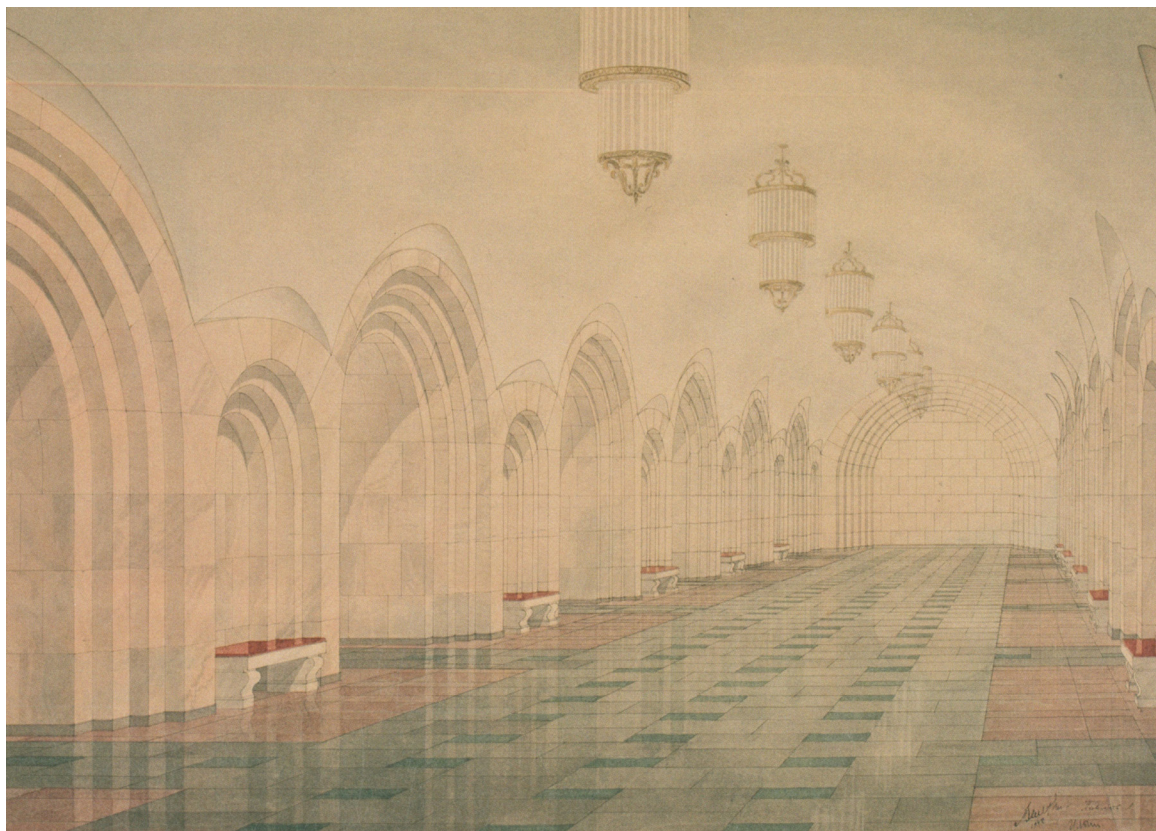


Рис. 6.
Проект станции метро «Добрынинская». Архитектор Л. Павлов при участии М. Ильина, М. Зеленина. 1948.

Станция «Комсомольская» Кольцевой линии

Работы по проектированию станции «Комсомольская»-кольцевая, открытой 30 января 1952 года, начались еще во время войны (1944), а завершены были уже после смерти автора проекта Алексея Щусева в 1949 году. Свод перронного зала был решен как продолжение декоративной темы ресторана Казанского вокзала, строительство которого по проекту того же архитектора началось еще до революции [Алексей Щусев 2022, с.115]. Художественное оформление «Комсомольской» посвящено теме военных побед, что включает её в категорию станций-мемориалов [Костина 2019, с. 70], а сам архитектор называл станцию «Залом Побед» [Евстратова, Колузаков 2025, с. 42]. Использование форм и мотивов древнерусского зодчества встречается здесь на нескольких уровнях. Барочные мотивы свода перронного зала отсылают к Воскресенскому собору Ново-Иерусалимского монастыря (вторая половина XVII века) в подмосковной Истре; Щусев разрабатывал проект послевоенного восстановления города, в рамках которого обмерял для последующего восстановления собор. Архитектура перронного зала в первых эскизах Щусева визуально напоминает Трапезную палату (1685-1692) Троице-Сергиевой Лавры, аналогии с которой ранее были использованы архитектором при проектировании Казанского вокзала [Броновицкая Н. 2020, с. 242]. Связь с её <палаты> эстетикой прослеживается, прежде всего, в абрисе арок перронного зала, опирающихся на каменные плиты поверх резных капителей и напоминающих аркаду гульбища Трапезной [Броновицкая Н. 2020, с. 243]. Еще до Революции Щусев работал в Лавре, занимаясь реставрацией её исторических зданий [Евстратова, Колузаков 2025, с. 42]; в период с 1908 по 1914 годы архитектор произвёл обмеры церкви во имя преподобного Михея в Троице-Сергиевой Лавре (1734) и странноприимного дома (1892) [Афанасьев 1978, с. 131-134]. С 1938 года Щусев состоял в Учёном совете по реставрационным работам монастыря и вместе с братом – инженером-строителем Павлом Щусевым разработал проект вертикальной планировки лаврской территории для упорядочения исторического архитектурного ансамбля.

Декоративное оформление свода перронного зала мозаичными панно в лепных картушах с резными волютами и растительным орнаментом создавалось под руководством Павла Корина. К сюжетной разработке Щусев и его соавтор Алиса Заболотная также привлекли упомянутых ранее художников Покровского и Бордиченко, которые за несколько лет до того создали мозаичное панно для станции «Автозаводская» («ЗИС»), также на военную тему [Евстратова, Колузаков 2025, с. 45]. Заболотная, в числе прочего, совершила поездку в Ростов Великий для зарисовки интерьеров церкви Богоматери Одигитрии (1692-1693), которую Щусев называл непревзойденным образцом внутреннего лепного убранства [Евстратова, Колузаков 2025, с. 49].

Корин ввел в программу сюжет «Александр Невский» (*рис. 7*), которого в проекте Щусева изначально не было. В итоге получилось восемь панно, пять из которых отсылали к речи Сталина на параде 1941 года, а три из них посвящены персонажам древнерусской истории: Александру Невскому, Дмитрию Донскому, Кузьме Минину и Дмитрию Пожарскому. На переднем плане панно с изображением Дмитрия Донского изображены герои Куликовской битвы Пересвет и Ослабя, которые были монахами Троице-Сергиева монастыря, чьей архитектурой вдохновлялся Щусев [Броновицкая Н. 2020, с. 243]. Минин и Пожарский изображены в толпе на Красной площади с абрисами Церкви Покрова на Рву и Спасской башни; Александр Невский – с образом Спаса Нерукотворного на знамени и золочеными куполами новгородского собора Святой Софии, а также башнями и стенами еще деревянного Детинца на заднем плане. В первоначальной программе росписи среди древнерусских сюжетов также фигурировало «Взятие Казани Иваном Грозным» [Евстратова, Колузаков 2025, с. 46].

В 1963 году в рамках борьбы с культом личности Сталина, начатой Хрущевым в 1956 году, были заменены два мозаичных панно. На одном из них – «Парад Победы» – был изображен Сталин на трибуне Мавзолея во время парада 1945 года. Панно переделали в «Триумф Победы», убрав фигуры Сталина и членов правительства и поместив на их месте образ Родины-Матери с серпом и молотом и пальмовой ветвью в руках на фоне знамён. Еще одно панно «Речь Сталина» (другое название – «Вручение гвардейского знамени») заменили на «Выступление Ленина перед красногвардейцами», на заднем плане которого изображены Никольская и Угловая Арсенальная башни Московского Кремля.



Рис. 7.
Мозаичное панно на своде перронного зала станции метро «Комсомольская» Кольцевой линии.
Художник П. Корин. Архитекторы А. Щусев, А. Заболотная, В. Кокорин. 1952.

Примечательна реакция на художественное оформление станции в советской архитектурной теории. Константин Рыжков в своей книге о московском метро перечисляет всех персонажей речи Сталина 1941 года в описании нескольких станций: Новокузнецкая [Рыжков 1954, с. 94] и «Комсомольская»-кольцевая [Рыжков 1954, с. 114]. Искусствовед Толстой пишет, что в мозаичных панно станции Корин по-своему развивает «традиции древнерусской монументальной живописи с ее величавой простотой, сдержанностью чувств и глубокой человечностью образов» [Толстой 1958, с. 217].

Щусев вместе с Заболотной и Кокориным также спроектировал наземный вестибюль станции (рис. 8), который заменил более ранний. Он представляет собой центрический объем, перекрытый куполом, которому в первых вариантах проекта архитектор придал форму шлема русского витязя, покрытого чеканкой. Вероятно, так реализовывалось желание Щусева придать облику станции черты допетровской архитектуры Древней Руси [Броновицкая Н. 2020, с. 243]. Помимо этого, и форма купола, и подкупольное пространство зала станции отсылает к архитектуре Михеевской церкви Троице-Сергиевой Лавры [Евстратова, Колузаков 2025, с. 44], о которой было сказано выше. Подобная связь с архитектурным ансамблем Лавры, вероятно, связана с тем, что с Ярославского вокзала поезда отправляются в Сергиев Посад, где в послевоенные годы шли реставрационные работы на территории монастыря [Броновицкая Н. 2020, с. 243]. Помимо искусствоведческого метода формально-стилистического анализа, позволяющего проследить связь архитектуры наземного вестибюля и перронного зала «Комсомольской»-кольцевой с архитектурой Лавры, разобраться с визуальными и композиционными отсылками к историческим произведениям, расположенным на Ярославском направлении железной дороги, позволяет обращение к опыту работы Щусева по проектированию здания Казанского вокзала (1913-1940), расположенного на другой стороне площади. В данном проекте Щусев также использовал прием переноса архитектурных форм городов, куда от вокзала отправляются поезда, в облик столичного здания. Так, в визуальном и конструктивном образе главного башенного объема Казанского вокзала прослеживаются черты башни Сююмбике, возведённой на территории Казанского Кремля в конце XVI – начале XVII века [Афанасьев 1978, с. 74-75]. Также, при разработке интерьеров здания (прежде



Рис. 8.
Проект наземного вестибюля станции метро «Комсомольская» Кольцевой линии.
Архитекторы А. Щусев, А. Заболотная, В. Кокорин. 1949.

всего, его главного зала) Щусев обращался к декоративным мотивам Успенского собора (1699-1710) Астраханского Кремля [Афанасьев 1978, с. 77]. Таким образом, прием заимствования в облике вокзалов архитектурных форм памятников тех городов, куда отправляются поезда – практика, к которой архитектор обращался еще в дореволюционный период и к которой вернулся уже после окончания Великой Отечественной войны.

В контексте изучения архитектуры, художественного и декоративного оформления станций «Комсомольская» и «Добрынинская» Кольцевой линии, представляется важным обратить внимание на особенности их восприятия зрителями, а, в данном случае, – пассажирами метро, а, точнее, на стремление заказчика – государство – управлять этим восприятием через архитектуру. После Революции 1917 года и смены государственного строя в стране начали появляться новые социальные практики и связанные с ними ритуалы. Так, кремация вместо традиционного обряда погребения в 1920-х и 1930-х годах пропагандировалась как достижение технического прогресса, борьба за гигиену, и способ формирования нового советского человека: атеиста, рационалиста и прагматика. Однако многие жители крупных городов (Москва, Ленинград), в которых были построены первые крематории, скептически и с опаской относились к подобного рода индустриализации смерти. Для борьбы со страхами и предубеждениями устраивались показательные кремации, которые организовывались в формате публичных действий (пример: кремация Владимира Маяковского в 1930 году и Сергея Кирова в 1934 году) [Калым 1930, с. 1]. Схожим образом предпринимались попытки снизить уровень тревожности москвичей, которым в 1935 году предлагалось буквально и образно спуститься в столичное подземелье, чтобы воспользоваться только что открывшимся метрополитеном. В том же году был издан сборник «Рассказы строителей метро», в котором проходчики, бетонщики и штукатуры делились своими впечатлениями от запуска первой очереди. Очевидно, стремясь уйти от образа тёмного и мрачного пространства под землёй, авторы воспоминаний говорили: «Свет – вот первый признак московского “подземелья”. Он обволакивает вас, он пронизывает вас ... Пассажира нужно заставить забыть, что он находится глубоко под землёй» [Рассказы 1935, с. 16]. Именно в этом сборнике появляется идеологема «дворцы под землёй»,

V.A. Litovchenko *Russian in the Soviet:
national motifs in Moscow metro art*

которая будет использоваться весь сталинский период строительства московского метро. Он <сборник> был издан в марте 1935 года, то есть до официального открытия метрополитена 15 мая. Данный факт небольшого хронологического зазора позволяет предположить, что это было сделано намеренно, чтобы подготовить будущих пассажиров к спуску под землю и страх перед неизвестным. Строителям метро вторит и Алексей Щусев в другом сборнике того же года: «То, что мы увидели в натуре под землёй, превзошло по впечатлению все ожидания. Московское метро по справедливости является лучшим и красивейшим в мире» [Метро 1935, с. 280]. Поскольку станции Кольцевой линии были сооружены в четвёртую очередь строительства (первая половина 1950-х годов), у архитекторов явно не было задачи (ни спущенной сверху, ни внутренне артикулированной) работать со страхами пассажиров перед «неизвестным». Использование образов светлых просторных перронных залов и массивных наземных вестибюлей, очевидно, было связано со стремлением «отпраздновать» победу в войне и продемонстрировать величие советского народа. Поскольку метро расположено в Москве – столице не только СССР, но и РСФСР, опора на русский национальный канон очевиден и оправдан.

Станция «Арбатская» Арбатско-Покровской линии

Станция «Арбатская», открытая для пассажиров 5 апреля 1953, стала одной из последних станций уходящей сталинской эпохи, в оформлении которой использовались национальные мотивы. Связь с древнерусским каноном прослеживается в облике решётки в торцах переходов (рис. 9), практически идентичной Золотой решётке Теремного дворца в Кремле, созданной во второй четверти XVII века; данный декоративный элемент «Арбатской» украшен схожими спиралевидными узорами и растительным орнаментом, но лишен изображений скomoroxов, сказочных животных, рыб и птиц. В проектной документации главного архитектора станции Леонида Полякова и его коллег, участвовавших в создании «Арбатской», ничего не сказано об аллюзиях на декор Теремного дворца, однако искусствоведческий метод формально-стилистического анализа позволяет безошибочно определить первоисточник, а общий контекст послевоенного десятилетия, активно работавшего с национальным каноном в архитектуре, делает подобные предположения легитимными.



Рис. 9.
Решётка в торцах переходов станции метро
«Арбатская» Арбатско-Покровской линии.
Архитекторы Л. Поляков, В. Поликарпова,
Ю. Зенкевич. 1953-1954.

Богато декорированный перронный зал освещен люстрами, которым придана форма церковных паникадил [Броновицкая Н. 2020, с. 260]. Изначально он должен был быть дополнен скульптурными картушами, в которых планировалось разместить 25 мозаичных панно по эскизам Корина на тему «Становление Руси» [Чепкунова, Костюк, Желудкова 2018, с. 293]. Всего было создано сорок эскизов с портретами полководцев, которые были перечислены Сталиным в речи на параде 1941 года [Петрова 2021, с. 136]. Эта часть проекта не была реализована, вероятно, из-за стремительной смены идеологического курса; станция была открыта 5 апреля 1953 года – ровно через месяц после смерти Сталина. С этого момента помпезная роскошь советской архитектуры начала сначала медленно, а затем всё стремительнее сходиться на нет.

Летом того же года в шестом номере журнала «Архитектура СССР» была опубликована статья упомянутого ранее искусствоведа Михаила Ильина – научного консультанта Леонида Павлова в работе над проектом «Добрынинской», – в которой говорилось, что «... близость Кремля, в особенности его башни Кутафьи, предопределила обращение авторов к русской архитектуре рубежа XVII-XVIII в., как исходному положению в создании новой станции» [Архитектура СССР 1953, с. 15]. Случай «Арбатской» показателен не столько прямым архитектурным заимствованием, сколько самой попыткой современников вписать её в дискурс национального. Отсутствие исторических отсылок в проектной документации станции превращает данный кейс в пример того, как архитектурная критика стремилась легитимировать сталинский монументализм через обращение к национальному канону, даже когда для этого требовалась интерпретативная надстройка.

Анализ архитектуры и художественного оформления станций, спроектированных, возведённых и введённых в эксплуатацию в период правления Сталина, позволяет сделать несколько обобщающих выводов о генезисе русского национального канона в советской архитектуре. Ввиду того, что главным и единственным заказчиком архитектурных проектов в СССР являлось государство, представляется возможным утверждать, что социальная значимость пространства московского метрополитена как пространства тотального эстетического опыта не менее важна, чем его эстетическая (визуальная, композиционная) составляющая. В рамках данной оптики, опирающейся на социологию искусства как часть искусствознания, архитектура наземных вестибюлей и перронных залов, а также их художественное и декоративное оформление являются не только и не столько творческим актом самовыражения конкретных архитекторов и художников-монументалистов, сколько продуктом сложного взаимодействия государства, выполняющего роль заказчика (и/или патрона) проекта, архитектора как создателя (и/или производителя) и той идеологической повестки, которая формировалась в результате этого взаимодействия. Данный взгляд коррелирует с концепцией архитектуры как идеологического заказа, раскрытой британским и американским социологом и историком Джанет Вольф в работе «The Social Production of Art» (1981). Искусство, по её мнению, функционирует в качестве идеологии, транслируя и закрепляя те или иные социальные ценности и формат взаимоотношений власти с «народом», являющимся потребителем и пользователем архитектуры [Wolff 1981, pp. 49-70]. В случае со сталинским метро, такими ценностями послевоенного десятилетия, транслировавшимися в оформлении станций, являются память о победе в Великой Отечественной войне, доблесть русского воинства и мемориальные практики культового зодчества как части русского национального нарратива. Трансляция государственной идеологии через включение в архитектуру станций рельефов и мозаичных панно, на уровне сюжета цитирующих речь Сталина на военном параде 1941 года, является ясным примером подобного социального производства искусства. Советские архитекторы, участвовавшие в проектировании означенных станций московского метро, безусловно, не были свободны от социальных, политических и идеологических ограничений, накладываемых заказчиком – государством, – по сути использование ими форм русского национального зодчества следует воспринимать как стремление солидаризироваться с системой, чтобы не пасть её жертвой и не выпасть из актуального контекста [Соколов 2014, с. 66-84].

Второй важный вывод, сделанный на основе изучения практики включения русского национального канона в архитектуру сталинского метро Москвы, связан с концепцией искусства как социальной

V.A. Litovchenko *Russian in the Soviet:
national motifs in Moscow metro art*

системы, предложенной немецким социологом Никласом Луманом в его одноименной работе, опубликованной в 1995 году. Пользуясь ею <концепцией>, как оптикой восприятия советской архитектуры означенного периода, логично представить искусство московского метрополитена как медиум, в котором с помощью бинарного кода «героическое прошлое – светлое будущее» транслируется государственная идеологема патриотизма советского человека, живущего в послевоенное десятилетие. В данной парадигме искусство понимается как особая форма коммуникации, которая работает на границе социальной системы и сознания [Luhmann 2000, pp. 102-132]. Таким образом, использование мотивов русского национального в целом и древнерусского канона в частности можно концептуализировать как коммуникативный акт власти, выступающей заказчиком проектов станций, направленный на конструирование идентичности через принадлежность к нации.

Третий вывод в данной части исследования связан с пространственной феноменологией и образом и положением тела пассажира в «подземном храме», о которой говорилось ранее в контексте станций «Добрынинская» и «Комсомольская»-кольцевая. В случае с перронным залом «Добрынинской», архитектурная форма не просто цитирует перспективные порталы древнерусских храмов в целом и церковь Покрова на Нерли в частности, но и воспроизводит их феноменологическое качество: массивные опоры и поднимающиеся вверх полуциркульные арки организуют телесный опыт пассажира, задавая ритм его движения и модус восприятия, близкий к входу в сакральное пространство. Пользуясь терминологией французского философа Жана-Люка Нанси, предложенной им в работе «Corpus» (1992), русская национальная идея здесь не столько прочитывается как знак, сколько воплощается в самой «плоти» сооружения перронного зала станции, воздействуя на моторику и кинестезию человека. Подобное воплощение – особый способ явленности смысла, не сводимого к простому претворению или облачению идеи в материю, но представляющим самим способом её существования [Нанси 1999, с. 94]. Для понимания того, как форма перронных залов станций «Добрынинская» и «Комсомольская»-кольцевая работает с телом зрителя-пассажира, превращая транзитное пространство метро в место специфического «сакрального» опыта, несмотря на его подземное расположение, представляется возможным обратиться также к феноменологии восприятия еще одного французского философа Мориса Мерло-Понти. Пользуясь введенными им терминами «гаптического взгляда» и «телесной схемы» в разделе труда «Феноменология восприятия» (1945), посвященном пространственности собственного тела и моторике, в данном случае вступающими в резонанс с архитектурными объёмами, стоит сказать, что порталы «Добрынинской» и свод «Комсомольской»-кольцевой структурируют не только взгляд человека, но и его движения, создавая эффект входа в иное, почти сакральное пространство. Таким образом, перронные залы станций из транзитного пространства превращаются в место специфического сакрального опыта, а сама архитектура не просто созерцается пассажирами, но и осязательно переживается ими через движения и телесную схему [Мерло-Понти 1999, с. 121-148]. Мерло-Понти утверждает, что тело в подобных пространствах не находится как объект, а «обитает» в них, при этом движение и восприятие пространства неразрывно связаны между собой. Пользуясь данной оптикой, можно сказать, что тело пассажира московского метро, оказывающегося на данных станциях Кольцевой линии, воспринимавшейся и обозначавшейся в 1950-х годах как «Венок Победы», – это не просто объект, а сознание тела создаёт форму объекта, тем самым формируя опыт пространства [Мерло-Понти 1999, с. 122].

Четвёртый и последний обобщающий вывод в данной части исследования связан с «танатологией образа» и темой специфического «захоронения» национального мифа в подземелье московского метро. Теоретической опорой исследования в данном случае выступают труды французских писателя и мыслителя Мориса Бланшо («Пространство литературы», 1955) и философа Жака Деррида («Призраки Маркса. Государство долга, работа скорби и новый Интернационал», 1993). В данной оптике погружение русского национального канона на глубину нескольких десятков метров превращает означенные станции метро в своего рода «склеп» или «архив» памяти государства, где образы Александра Невского, Дмитрия Донского и других персонажей русской истории, упомянутых Сталиным в речи на параде 1941 года, обретают призрачное и одновременно присутствующее и ускользающее бытие [Бланшо 2002, с. 104], тем самым дополнительно сакрализуя пространство, прежде всего, станций «Добрынинская» и

«Комсомольская»-кольцевая, поскольку в архитектуре их перронных залов архитекторами Павловым, Щусевым и Заболотной использованы отсылки к культовой архитектуре (церкви Покрова на Нерли и Трапезной палаты Троице-Сергиевой Лавры соответственно). Древнерусское же наследие в московском метро сталинского периода правления в целом может восприниматься не просто как цитата того или иного памятника или обобщённой эстетики эпохи, но и как «призрак», который «бродит» по советскому пространству означенного периода, будучи одновременно мёртвым (в данном случае – вытесненным авангардной эпохой) и живым (актуальным для легитимации в первое послевоенное десятилетие). Таким образом, культурный след в архитектуре метро, которым является русский национальный миф, в известной степени спектрален, то есть призрачен. Прошлое России, на территории которой находятся памятники архитектуры московского метро, не ушло окончательно и продолжает «преследовать» настоящее в виде призраков идей о русской нации и его воинстве, а также культурных образов [Деррида 2006, с. 5-61].

7 декабря 1954 года Первый секретарь ЦК КПСС Никита Хрущёв, выступая на II Всесоюзном совещании строителей, выступил с резкой критикой «стиля украшательства и излишеств» [Змеул, Гончарук 2020, с. 68]. По мнению Ольги Казаковой, «борьба с излишествами» в своей скрытой фазе началась еще в середине 1930-х годов, но в тот период она была связана, прежде всего, с попытками решения проблемы типизации, со стремлением к индустриализации и со снижением стоимости строительства, а не с идеологической составляющей эстетики сталинской архитектуры [Казакова 2010, с. 40-48]. Довольно скоро борьба с «архитектурными излишествами» затронула и Метрогипротранс – организацию, которая занималась проектированием станций московского метро. В конце 1955 года, после принятия постановления ЦК КПСС «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» был снят с должности главный архитектор Мосгипротранса Алексей Душкин, впоследствии лишившийся не только работы, но и премий и званий; станции, которые к тому моменту уже строились, были открыты «без излишеств» [Броновицкая, Малинин, Пальмин 2019, с. 332]. В эти же годы учеником Душкина Михаилом Марковским был разработан типовой проект новых станций мелкого заложения, в котором перронный зал был разделен всего двумя рядами колонн, без массивных пилонов или стен. Колонны на таких станциях установлены с интервалом 4 метра; при стандартной длине станции количество колонн в ряду составляет не 40, а 38 [Броновицкая, Малинин, Пальмин 2019, с. 333]. Какой-либо декор станций надолго исчезает из проектов, что, во-первых, связано с идеологической борьбой советского модернизма со сталинским неоклассицизмом, а, во-вторых, продиктовано необходимостью экономии средств при строительстве. Подобная ситуация сохранялась вплоть до 1970 года, когда в журнале «Строительство и архитектура Москвы» вышла статья начальника Метростроя Василия Полежаева, раскритиковавшего однотипные станции-«сороконожки», повторяющие один их тот же проект, из-за чего отличить их друг от друга можно только по небольшим элементам декора. Все это, по словам Полежаева, вело к утрате станциями московского метрополитена своей индивидуальности [Змеул, Гончарук 2020, с. 71]. В поздние годы существования Советского Союза подобный идеологический и эстетический поворот привёл к стремлению архитекторов синтезировать подход индустриализации строительства и индивидуализации облика станций. «Дворцовость» ушла, а торжественная декоративность вернулась спустя почти два десятилетия [Змеул, Гончарук 2020, с. 72]. Мозаичное оформление вернётся в московское метро в начале 1970-х годов благодаря совместной рекомендации главного архитектора Москвы Михаила Посохина и комиссии по синтезу искусств Академии художеств СССР. Помимо мозаики также начали использоваться орнаментально оформленные металлические вставки на туннельных стенах, за которыми прятались дверцы, ведущие в слой технической инфраструктуры [Броновицкая, Малинин, Пальмин 2019, с. 334].

Станция «Шаболовская»

Станция «Шаболовская» была открыта в 1980 году, что совпало с проведением в Москве Олимпиады. Архитекторы Николай Демчинский и Юлия Колесникова спроектировали наземный вестибюль

V.A. Litovchenko *Russian in the Soviet:
national motifs in Moscow metro art*

в подчеркнуто модернистском, «интернациональном» стиле. Укороченный же платформенный зал был спроектирован Ираидой Петуховой и Виталием Качуриным и наполнен отсылками к искусству Древней Руси. Мраморные пилоны перронного зала станции плавно переходят в своды, своими формами напоминая белокаменную архитектуру Москвы XIV века периода княжения Дмитрия Донского.

На противоположной от эскалаторов стене зал декорирован литым витражом с бетонным рельефом «В эфире Москва», посвящённым телевидению и связанным с находящейся рядом со станцией Шуховской башней (рис. 10). Её силуэт расположен по центру витражной композиции вместе с башнями Московского Кремля и зданием СЭВ и заключён в переплетение радиоволн и гиперболических дуг. Ниже расположены изображения космонавта и телевизионных экранов, демонстрирующих сцены из мирной жизни, а окружают их дуги с надписями «Ленин», «Мир» и «СССР» на разных языках, что должно было считываться как напоминание об Олимпиаде (витраж был установлен спустя два года после открытия станции).

Однако первоначально художник Андрей Кузнецов планировал разместить на витраже сюжет «За Русь Святую» (рис. 11) с изображением Дмитрия Донского на белом коне в окружении ратного войска с фрагментами крепостной, культовой и деревянной архитектуры по сторонам [Петрова 2021, с. 224]. Подобного рода отсылки к истории и культуре Древней Руси связаны с тем, что станция «Шаболовская» расположена недалеко от Донского монастыря (основан в конце XVI века) – важной архитектурной доминанты района [Броновицкая, Малинин, Пальмин 2019, с. 335]. Не менее важной причиной является 600-летний юбилей Куликовской битвы, который «с осторожностью» отмечался в этот год в СССР. Так, в десятом номере газеты «Московские новости» от 7 сентября 1980 года вышла статья «Куликово поле. Ключ к “русской загадке”» с изображением Храма Сергия Радонежского, построенного

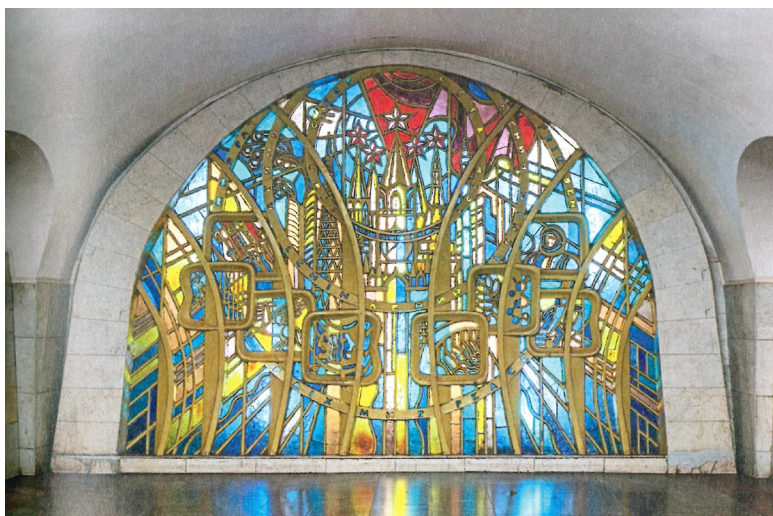


Рис. 10.
Витраж станции метро «Шаболовская».
Художник А. Кузнецов.
Архитекторы И. Петухова,
В. Качуринец. 1962/1980.



Рис. 11.
Эскиз витража станции метро «Шаболовская».
Художник А. Кузнецов.
Архитекторы И. Петухова, В. Качуринец.
1962/1980.

на Куликовом поле по проекту Алексея Щусева в 1913-1917 годах [Московские новости 1980, с. 12-13]. С философской же точки зрения случай с оформлением перронного зала станции «Шаболовская» – это не только и не столько «спор о витраже», сколько столкновение «космического» и одновременно «олимпийского» тела космонавта, изображенного в итоговом варианте Кузнецова, и «архаического» тела Дмитрия Донского на коне из первого варианта проекта в одном визуальном поле.

Станция «Нагатинская»

В архитектуре станции «Нагатинская» (первоначальное название – «Нижние Котлы») использование мотивов древнерусского зодчества также, как и в случае с «Шаболовской», прослеживается на нескольких уровнях. Во-первых, мощные колонны-столбы, по словам архитектора Леонида Павлова, своими формами отсылают к характерной архитектуре соборов Великого Новгорода [Костина 2019, с. 184]. Во-вторых, путевые стены станции были украшены декоративными панно в технике флорентийской мозаики по эскизам Элеоноры Жарёновой и Владимира Васильцова, на которых изображены памятники московской архитектуры древнерусского периода: Архангельский собор Московского Кремля, Храм Покрова Пресвятой Богородицы, что на Рву, дворец царя Алексея Михайловича в Коломенском (рис. 12), а также несохранившийся деревянный Кремль с надписью на ленте сверху «Основание Москвы. 1147 год». Помимо древнерусской архитектуры, на стенах можно встретить изображения гусяров, крестьян, стрельцов и других персонажей Древней Руси [Петрова 2021, с. 264].

Сами художники говорили, что тема мозаичного оформления путевых стен была продиктована местонахождением станции, где в древние времена добывали камень для строительства Кремля, в Коломенском на Куликовскую битву собирали дружину, а в XVII веке был построен деревянный дворец царя Алексея Михайловича [Костина 2019, с. 192-194]. Изначально в оформлении путевых стен должны были быть и фрагменты мозаики, связанные с историей росписей Благовещенского собора в Кремле и Теремного дворца в Коломенском, но в итоге они были заменены на изображение букета полевых цветов и натюрмортом из древнего оружия. По словам Жарёновой и Васильцова, эскизы мозаик пришлось долго утверждать в Главном архитектурно-планировочном управлении (ГлавАПУ) и Моссовете из-за



Рис. 12.

Мозаичное панно станции метро «Нагатинская». Художник Э. Жарёнова, В. Васильцов. Архитектор Л. Павлов. 1983.

V.A. Litovchenko *Russian in the Soviet:
national motifs in Moscow metro art*

разногласий по поводу тематики; предлагали заменить ее промышленной темой, связанной с химическим предприятиями, расположенными в районе Нижний Котлов, однако историческое содержание росписи удалось отстоять [Костина 2019, с. 194-195].

Ранее в статье, при описании опыта использования русских национальных мотивов в сталинском метро и для понимания механики трансляции государственной идеологии через архитектуру, использовалась концепция «социального производства искусства» Дж. Вольф, которая рассматривает производство искусства не как автономный объект, но как результат взаимодействия заказчика, художника и идеологической среды, в которой они находятся сами и которую конструируют для «потребителей» искусства (в данном случае – пассажиров московского метрополитена). При таком подходе, мозаичные и рельефные панно станций 1940-х и 1950-х годов, на уровне сюжета цитирующие речь Сталина на параде 1941 года, являются примером именно такого производства. В случае же с проектами эпохи советского модернизма в целом и оформлением станции «Нагатинская» в частности видно усложнение подобного рода коммуникации, где, пользуясь терминологией Лумана, искусство как медиум транслирует уже не прямой «приказ» архитекторам и художникам опираться на речь генералиссимуса 1941 года и транслировать конкретные образы прошлого, но символически закодированное сообщение о единстве советского и русского национального нарратива, последний из которых подан через историзирующую оптику (обращение к формам именно древнерусского зодчества).

Станция «Боровицкая»

Главным мотивом перронного зала станции метро «Боровицкая», спроектированной архитектором Львом Поповым и открытой 2 января 1986 года, стала аллюзия на краснокирпичные стены Московского Кремля, расположенные от неё в непосредственной близости. Помимо красного кирпича в облицовке подземного вестибюля также использован белый камень (мрамор), который должен напоминать о белокаменной архитектуре Кремля XIV века периода княжения Дмитрия Донского.

Как напоминание о Боровицком холме, на котором в 1147 году была основана столица, в кирпичную облицовку вставлены клейма-заплатки. В южном торце зала художники Игорь Николаев и его жена Марина Дедова-Дзедушинская разместили терракотовое панно «Дерево народов СССР» (рис. 13), вырастающее из Московского Кремля, а его крона выполнена в форме карты СССР. На ветвях –



Рис. 13.

Керамическое панно «Дружба народов СССР» станции «Боровицкая».

Художники И. Николаев, М. Дедова-Дзедушинская. Архитектор Л. Попов. 1986.

поясные изображения представителей национальных республик в соответствующих костюмах. Образ народов Советского Союза, которые «вырастают» из Московского Кремля, хронологически и символически завершил ряд проектов станций столичного метрополитена советского периода, в которых использовались национальные русские мотивы.

Заключение

Подводя итоги сказанного в статье, представляет возможным и полезным еще раз обратиться к понятийному аппарату французской философской мысли XX века для расширения исследовательской оптики в рамках искусствоведческой науки.

Древнерусские мотивы в архитектуре московского метрополитена – не просто пример «использования наследия» с эстетической точки зрения, но симптоматическое возвращение нарратива, вытесненного авангардом 1920-х и начала 1930-х годов, необходимого для легитимации имперского статуса СССР после травмы войны. Пользуясь понятием симптома (иной вариант написания – «синтом») как означающего, несущего послание, предложенным французским психоаналитиком и философом Жаном Лаканом («Семинары», 1954-1976), представляется возможным и важным сказать, что симптом в случае данного исследования – это не просто «влияние», но структурированный способ проговаривания истины, которую субъект – советская идеология – не может артикулировать прямо. Истина в данном случае – это необходимость в национальной, а не только и не столько классовой, идентичности. Таким образом, феномен «русского в советском», явленный в архитектуре московского метрополитена, предстаёт не как последовательная стилизация или идеологическая манифестация, но как лакановский симптом – возвращение вытесненного национального содержания, без которого имперский проект оказался символически неполным. Лакан говорит, что «симптом является означающим, значение которого от нас ускользает, но который, будучи прочитан, способен раскрыть истину субъекта» [Лакан 2004, с. 25-32]. Таким образом, возвращение вытесненного национального содержания в облике станций метро можно понимать как симптом, считываемый через архитектурную форму.

Пользуясь концепцией, предложенной французским этнографом Марком Оже («Не-места. Введение в сверхсовременную антропологию», 1992), станции московского метро можно представить как классическое «не-место», пространство транзита. Оже утверждает, что «... если место можно определить как идентифицирующее, связанное и историческое, то пространство, которое не может быть определено ни как идентифицирующее, ни как связанное, ни как историческое, является не-местом». При этом «не-место» – это пространство, «предназначенное исключительно для транзита, коммуникации и потребления» [Оже 2017, с. 77-80]. Таким образом, можно интерпретировать станции московского метрополитена как «не-место», которое парадоксальным образом насыщается сакральной и национальной символикой одновременно.

В рамках концепции, предложенной французским философом Мишелем Фуко («Слова и вещи. Археология гуманитарных наук», 1966), метро как подземное, замкнутое, но связанное со всем городом пространство – это идеальный пример гетеротопии, пространства, способного совмещать несколько несовместимых явлений и сущностей в одном реальном месте (храм, поле боя, мавзолей, транзитный узел). Станции московского метрополитена, прежде всего, совмещают в себе функцию подземного транзитного узла и образ сакрального, храмового пространства, выступая гетеротопией [Фуко 2006, с. 191-204].

Подытоживая всё выше сказанное, можно утверждать, что станции московского метро функционируют как фукодианские гетеротопии, совмещая в себе несовместимое: подземный транзит и сакральную архитектуру, утилитарное «не-место» по Оже и пространство триумфальной памяти. Именно в этой диалектике глубины и поверхности, утилитарности и торжественности, интернационального и национального рождается уникальный советский хронотоп, в котором «древнерусское» не просто воспринимается как таковое, но всегда присутствует как тень модерна, обеспечивая его связь с толщей истории и легитимируя его претензию на вечность.

Московский метрополитен наряду с Дворцом Советов и каналом Москва – Волга стал важнейшим архитектурным и идеологическим проектом столицы сталинского периода правления, который

V.A. Litovchenko *Russian in the Soviet:
national motifs in Moscow metro art*

сакрализуется в советском сознании одновременно и как реальное сооружение, и как абстрактная точка на карте города, одна из смысловых доминант мифологизированного пространства СССР [Куцелова 2010, с. 181]. Использование форм и мотивов древнерусского зодчества в его архитектуре является важной приметой бытования советской архитектуры Москвы, а их присутствие в проектах сталинского неоклассицизма и хрущёвско-брежневского модернизма говорит о том, что помимо принципиальных идеологических и стилистических различий, эти эпохи обладают и сходными чертами. Осознание этого создает простор для дальнейшего изучения означенной темы.

ИСТОЧНИКИ

- Архитектура СССР 1953 – Архитектура СССР. 1953. №6. С. 15.
 Калым 1930 – *Калым Д.* За гробом поэта революции: Гражданская панихида у клуба ФОСП // Литературная газета. 1930. 21 апреля (№2360).
 Катцен, Рыжков 1948 – *Катцен И., Рыжков К.* Московский метрополитен. – Москва: Издательство Академии архитектуры СССР, 1948.
 Метро 1935 – Метро: сборник, посвящённый пуску Московского метрополитена / под. Ред. Л. Ковалева. – Москва: Издание газеты «Рабочая Москва», 1935.
 Московские новости 1980 – Московские новости. 1980. №10. С. 12-13.
 Рассказы 1935 – Рассказы строителей метро / сост. Л. Ковалев. – Москва, История фабрик и заводов, 1935.
 Рыжков 1954 – *Рыжков К.* Московский метрополитен. – Москва: Московский рабочий, 1954.
 Сталин 1997 – *Сталин И.* Сочинения. Т. 15. – Москва: Писатель, 1997.
 Толстой 1958 – *Толстой В.* Советская монументальная живопись. – Москва: Искусство, 1958.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексей Щусев 2022 – Алексей Щусев. Архитектор, художник, директор: к 150-летию со дня рождения // Каталог выставки. – Москва: Государственная Третьяковская галерея, 2022.
 Архитектор 1988 – Архитектор Михаил Фёдорович Оленев. Каталог. – Москва: Союз архитекторов, 1988.
 Астраханцева 2010 – *Астраханцева Т.* Стиль «Победа» в декоративно-орнаментальном искусстве 1940 – 1950-х годов: к проблеме дефиниций в советском искусстве сталинской эпохи // Архитектура сталинской эпохи: Опыт исторического осмысления. – Москва: КомКнига, 2010. – С.142-149.
 Афанасьев 1978 – *Афанасьев К. А.В.* Щусев. – Москва: Стройиздат, 1978.
 Бланшо 2002 – *Бланшо М.* Пространство литературы / пер. с фр. В.П. Большакова и др. – Москва: Логос, 2002.
 Броницкая, Казакова, Павлова 2015 – *Броницкая А., Казакова О., Павлова Л.* Леонид Павлов. – Москва: Electa Architecture, 2015.
 Броницкая, Малинин, Пальмин 2019 – *Броницкая А., Малинин Н., Пальмин Ю.* Москва: архитектура советского модернизма. 1955-1991. Справочник-путеводитель. – Москва: Музей современного искусства «Гараж», 2019.
 Броницкая, Хилл, Петрова, Куделина 2022 – *Броницкая А., Хилл Д., Петрова А., Куделина Е.* Москва. Искусство для архитектуры. Советская монументальная мозаика 1925-1991 годов. – Москва: DOM publishers, 2022.
 Броницкая А. 2020 – *Броницкая А.* Дворцы для народа. Архитектура первого 20-летия московского метро // Московское метро. Т.3: Станции. – Москва: Институт Генплана Москвы, 2020. – С. 8-11.
 Броницкая Н. 2020 – *Броницкая Н.* Памятники архитектуры Москвы. Архитектура Москвы 1941-1955 гг. Т. 11. – Москва: Искусство – XXI век, 2020.
 Деррида 2006 – *Деррида Ж.* Призраки Маркса / пер. с фр. Б. Скуратова. – Москва: Logos-altera; Esse homo, 2006.
 Евстратова, Колузаков 2025 – *Евстратова М., Колузаков С.* «Комсомольская»-кольцевая московского метрополитена – станция побед // Победа – стиль эпохи. – Москва: Наука, 2025. – С. 39-53.
 Змеул, Гончарук 2020 – *Змеул А., Гончарук Д.* Нетиповое типовое: от «упрощенчества» к золотой середине // Московское метро. Т.3: Станции. – Москва: Институт Генплана Москвы, 2020. С. 68-73.
 Змеул 2025 – *Змеул А.* Идеальное метро. Архитектурные конкурсы Московского метрополитена. 1955-1991. – Москва: Музей современного искусства «Гараж», 2025.
 Казакова 2010 – *Казакова О.* «Борьба с излишествами» в 1930 – 1950-е годы // Архитектура сталинской эпохи: Опыт исторического осмысления. – Москва: КомКнига, 2010. – С. 40-48.
 Костина 2019 – *Костина О.* Архитектура Московского метро. 1935-1980-е годы. – Москва: БуксМАрт, 2019.
 Кузнецов, Змеул, Кагаров 2016 – *Кузнецов С., Змеул А., Кагаров Э.* Скрытый урбанизм 2016 – Скрытый урбанизм: архитектура и дизайн Московского метро, 1935-2015 / под ред. Ф. Мойзера и А. Мартовицкой. – Берлин: DOM publishers, 2016.
 Куцелова 2010 – *Куцелова А.* Место московского метрополитена в советском культурном пространстве // Архитектура сталинской эпохи: Опыт исторического осмысления. – Москва: КомКнига, 2010. – С. 174-182.
 Лакан 2004 – *Лакан Ж.* Семинары. Книга 11: Четыре основные понятия психоанализа / пер. с фр. А. Черноглазова. – Москва: Гнозис, Логос, 2004.
 Лидов 2009 – *Лидов А.* Иеротипия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. – Москва: Феория, 2009.
 Мерло-Понти 1999 – *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия / пер. с фр. под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. – Санкт-Петербург: Ювента; Наука, 1999.
 Московское метро 2020 – Московское метро. Сеть. Линии. Станции : [в 3 томах] / А. Броницкая, А.Змеул, И.Бахирев [и др.]; под общей редакцией С.О. Кузнецова, Т.Н. Гук; ГАУ «Институт Генплана Москвы». – Москва: Институт Генплана Москвы, 2020.
 Нанси 1999 – *Нанси Ж.-Л.* Corpus / сост., общ. ред. и вступ. ст. Е. Петровской. – Москва: Ad Marginem, 1999.
 Петрова 2021 – *Петрова А.* Московское метро: Архитектурный гид. – Москва: Кучково поле, 2021.
 Победа 2025 – Победа – стиль эпохи: коллективная монография / [А.С. Айнутдинов, А.П. Антонова, Т.Л. Астраханцева и др.] / под ред. Т.Л. Астраханцевой [и др.]. – Москва: Наука: Российский государственный социальный университет, 2025.
 Оже 2017 – *Оже М.* Не-места. Введение в антропологию гипермодерна / пер. с фр. А.Ю. Коннова. – Москва: Новое литературное обозрение, 2017.
 Соколов 2014 – *Соколов К.* Социология искусства как часть искусствознания: становление и развитие // Художественная культура. 2014. №3 (12). С. 66-89.
 Фуко 2006 – *Фуко М.* Другие пространства // Фуко М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. Ч. 3 / пер. с фр. С.Ч. Офертаса. – Москва: Праксис, 2006. – С. 191-204.

В.А. Литовченко *Русское в советском:*
национальные мотивы в искусстве московского метро

- Хлевнюк 2015 – Хлевнюк О. Сталин. Жизнь одного вождя: биография. – Москва: АСТ: Corpus, 2015.
Чепкунова, Костюк, Желудкова 2018 – Чепкунова И., Костюк М., Желудкова Е. Московское метро: Подземный памятник архитектуры. – Москва: Кучково поле, 2018.
Luhmann 2000 – Luhmann N. Art as a Social System. – Stanford, California: Stanford University Press, 2000.
Wolff 1981 – Wolff J. The Social Production of Art. – London: Macmillan, 1981.

SOURCES

- Arkhitektura SSSR* [Architecture of the USSR] (1953), no. 6, p. 15, Moscow, USSR.
Kalym, D. (1930), “Behind the Coffin of the Poet of the Revolution: Civil Memorial Service at the FOSP Club”, *Literaturnaya gazeta*, April 21, no. 2360, Moscow, USSR.
Kattsen, I. and Ryzhkov, K. (1948), *Moskovskiy metropoliten* [The Moscow Metro], Izdatel'stvo Akademii arkhitektury, Moscow, USSR.
Kovalev, L. (comp.) (1935), *Rasskazy stroiteley metro* [Stories of Metro Builders], Istoriya fabrik i zavodov, Moscow, USSR.
Kovalev, L. (ed.) (1935), *Metro: sbornik, posvyashchyonnyy pusku Moskovskogo metropolitena* [Metro: A Collection Dedicated to the Launch of the Moscow Metro], Izdanie gazety “Rabochaya Moskva”, Moscow, USSR.
Moskovskie novosti [Moscow News] (1980), no. 10, Moscow, USSR, pp. 12-13.
Ryzhkov, K. (1954), *Moskovskiy metropoliten* [The Moscow Metro], Moskovskiy rabochiy, Moscow, USSR.
Stalin, I. (1997), *Sochineniya. Tom 15* [Works. Vol. 15], Pisatel', Moscow, USSR.
Tolstoy, V. (1958), *Sovetskaya monumental'naya zhivopis'* [Soviet Monumental Painting], Iskusstvo, Moscow, USSR.

REFERENCES

- Afanasyev, K. (1978), *A.V. Shchusev*, Stroyizdat, Moscow, Russia.
Ainutdinov, A.S., Antonova, A.P., Astrakhantseva, T.L. et al. (2025), *Pobeda – stil' epokhi* [Victory as the Style of the Era], Nauka, Moscow, Russia.
Aleksey Shchusev. *Arkhitektor, khudozhnik, direktor: k 150-letiyu so dnya rozhdeniya* [Alexey Shchusev. Architect, Artist, Director: On the 150th Anniversary of His Birth], (2022), Exhibition catalogue, Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya, Moscow, Russia.
Arkhitektor Mikhail Fyodorovich Olenov [Architect Mikhail Fyodorovich Olenov] (1988), Catalogue, Soyuz arkhitektorov, Moscow, Russia.
Astrakhantseva, T. (2010), “The “Victory” Style in the Decorative and Ornamental Art of the 1940s – 1950s: On the Problem of Definitions in Soviet Art of the Stalin Era”, *Architecture of the Stalin Era: An Attempt at Historical Comprehension*, KomKniga, Moscow, Russia, pp. 142–149.
Blanchot, M. (2015), *Prostranstvo literatury* [The Space of Literature], Logos, Moscow, Russia.
Bronovitskaya, A., Kazakova, O. and Pavlova, (2015), *L. Leonid Pavlov* [Leonid Pavlov], Electa Architecture, Moscow, Russia.
Bronovitskaya, A., Malinin, N., and Pal'min, Yu. (2019), *Moskva: arkhitektura sovetskogo modernizma. 1955-1991. Spravochnik-putevoditel'* [Moscow: Architecture of Soviet Modernism. 1955-1991. A Reference Guide], Muzei sovremennogo iskusstva “Garazh”, Moscow, Russia.
Bronovitskaya, A., Hill, J., Petrova, A. and Kudelina, E. (2022), *Moskva. Iskusstvo dlya arkhitektury. Sovetskaya monumental'naya mozaika 1925-1991 godov* [Moscow. Art for Architecture. Soviet Monumental Mosaics of 1925–1991], DOM publishers, Moscow, Russia.
Bronovitskaya, A. (2020), “Palaces for the People. The Architecture of the First Two Decades of the Moscow Metro”, *Moscow Metro. Vol. 3: Stations*, Institut Genplana Moskvy, Moscow, Russia, pp. 8-11.
Bronovitskaya, N. (2020), *Pamyatniki arkhitektury Moskvy. Arkhitektura Moskvy 1941-1955 gg. Tom 11* [Architectural Monuments of Moscow. Moscow Architecture of 1941–1955. Vol. 11], Iskusstvo – XXI vek, Moscow, Russia.
Chepkunova, I., Kostyuk, M. and Zheludkova, E. (2018), *Moscow Metro: Underground Architectural Monument*, Kuchkovo pole, Moscow, Russia.
Derrida, J. (2006), *Prizraki Marksa. Gosudarstvo dolga, rabota skorbi i novyy Internatsional* [Specters of Marx. The State of Debt, the Work of Mourning and the New International], Logos-altera, Ecce homo, Moscow, Russia.
Evstratova, M. and Koluzakov, S. (2025), ““Komsomolskaya” (Circle Line) of the Moscow Metro – A Station of Victories”, *Victory as the Style of the Era*, Nauka, Moscow, Russia, pp. 39-53.
Foucault, M. (2006), “Of Other Spaces”, Foucault, M. *Intellectuals and Power: Selected Political Articles, Speeches and Interviews, Part 3*, Praxis, Moscow, Russia. 191-204.
Kazakova, O. (2010), ““The Struggle against Excesses” in the 1930s – 1950s”, *Architecture of the Stalin Era: An Attempt at Historical Comprehension*, KomKniga, Moscow, Russia, pp. 40-48.
Khlevnyuk, O. (2015), *Stalin. Zhizn' odnogo vozhdya: biografiya* [Stalin. The Life of One Leader: A Biography], AST, Corpus, Moscow, Russia.
Kostina, O. (2019), *Arkhitektura Moskovskogo metro. 1935-1980-e gody* [Architecture of the Moscow Metro. 1935 – 1980s], BuksMART, Moscow, Russia.
Kutseleva, A. (2010), “The Place of the Moscow Metro in the Soviet Cultural Space”, *Architecture of the Stalin Era: An Attempt at Historical Comprehension*, KomKniga, Moscow, Russia, pp. 174-182.
Kuznetsov, S., Zmeul, A., Kagarov, E. (2016), *Skrytyy urbanizm: arkhitektura i dizayn Moskovskogo metro, 1935–2015* [Hidden Urbanism: Architecture and Design of the Moscow Metro, 1935–2015], DOM publishers, Berlin, Germany.
Kuznetsov, S.O. and Guk, T.N. (eds.) (2020), *Moscow Metro. Network. Lines. Stations* [in 3 volumes], Moscow City Planning Institute, Moscow, Russia.
Lacan, J. (2004), *Seminary. Kniga 11: Chetyre osnovnye ponyatiya psikoanaliza* [The Seminars. Book 11: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis], Gnozis, Logos, Moscow, Russia.
Lidov, A. (2009), *Ierotipiya. Prostranstvennye ikony i obrazy-paradigmy v vizantiyskoy kul'ture* [Hierotopy. Spatial Icons and Image-Paradigms in Byzantine Culture], Feoriya, Moscow, Russia.
Luhmann, N. (2000), *Art as a Social System*, Stanford University Press, Stanford, California, USA.
Merleau-Ponty, M. (1999), *Fenomenologiya vospriyatiya* [Phenomenology of Perception], Yuventa, Nauka, St. Petersburg, Russia.
Nancy, J.-L. (1999), *Corpus, Ad Marginem*, Moscow, Russia.
Ože, M. (2017), *Ne-mesta. Vvedenie v sverkhsovremennuyu antropologiyu* [Non-Places. Introduction to Supermodern Anthropology], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
Petrova, A. (2021), *Moskovskoe metro: Arkhitekturnyy gid* [Moscow Metro: An Architectural Guide], Kuchkovo pole, Moscow, Russia.
Sokolov, K. (2014), “Sociology of Art as a Part of Art History: Formation and Development”, *Art & Culture Studies*, no. 3 (12), pp. 66-89.
Wolff J. (1981), *The Social Production of Art*, Macmillan, London, UK.
Zmeul, A., and Goncharuk, D. (2020), “Non-typical Standard: From “Simplificationism” to the Golden Mean”, *Moscow Metro. Vol. 3: Stations*, Institut Genplana Moskvy, Moscow, Russia, pp. 68-73.

V.A. Litovchenko *Russian in the Soviet: national motifs in Moscow metro art*

Zmeul, A. (2025), *Ideal'noe metro. Arkhitekturnye konkursy Moskovskogo metropolitena. 1955-1991* [The Ideal Metro. Architectural Competitions of the Moscow Metro. 1955–1991], Muzei sovremennogo iskusstva "Garazh", Moscow, Russia.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис 1. Южный вестибюль станции метро «Комсомольская» Сокольнической линии (перестроен). Архитектор Д. Чечулин. 1935. Источник: *Костина О.* Архитектура Московского метро. 1935 – 1980-е годы. – Москва: БуксМАрт, 2019. С. 48.
- Рис 2. Мозаичное панно № 7 «Над Спасской башней» станции метро «Маяковская». Художник А. Дейнека, мозаичист В. Фролов. Архитектор А. Душкин. 1938. Источник: *Кузнецов С.* Скрытый урбанизм: архитектура и дизайн Московского метро, 1935-2015 / Кузнецов Сю, Змеул А., Караров Э.. – Берлин: DOM publishers, 2016. С. 53.
- Рис 3. Мозаичное панно «Фронт и тыл в борьбе против немецких захватчиков» станции метро «Новокузнецкая». Художник Б. Покровский. Архитекторы И. Таранов, Н. Быкова, В. Гельфрейх, И. Рожин. 1943. Источник: *Броновицкая Н.* Памятники архитектуры Москвы. Архитектура Москвы 1941-1955 гг. Т. 11. – Москва: Искусство – XXI век, 2020. С. 210.
- Рис 4. Мозаичное панно «Русские богатыри» станции метро «Автозаводская». Художник В. Бордиченко, Б. Покровский, Ф. Лехт. Архитектор А. Душкин. 1943. Источник: *Броновицкая А., Хилл Д., Петрова А., Куделина Е.* Москва. Искусство для архитектуры. Советская монументальная мозаика 1925-1991 годов. – Москва: DOM publishers, 2022. С. 22.
- Рис 5. Мозаичное панно «Красная площадь» станции метро «Павелецкая» Кольцевой линии. Художники П. Корин, И. Рабинович. Архитекторы Н. Колли, И. Кастель. 1950. Источник: *Броновицкая А., Хилл Д., Петрова А., Куделина Е.* Москва. Искусство для архитектуры. Советская монументальная мозаика 1925-1991 годов. – Москва: DOM publishers, 2022. С. 120.
- Рис 6. Проект станции метро «Добрынинская». Архитектор Л. Павлов при участии М. Ильина, М. Зеленина. 1948. Источник: *Броновицкая А., Казакова О., Павлова Л.* Леонид Павлов. – Москва: Electa Architecture, 2015. С. 152.
- Рис 7. Мозаичное панно на своде перронного зала станции метро «Комсомольская» Кольцевой линии. Художник П. Корин. Архитекторы А. Щусев, А. Заболотная, В. Кокорин. 1952. Источник: *Костина О.* Архитектура Московского метро. 1935 – 1980-е годы. – Москва: БуксМАрт, 2019. С. 84.
- Рис 8. Проект наземного вестибюля станции метро «Комсомольская» Кольцевой линии. Архитекторы А. Щусев, А. Заболотная, В. Кокорин. 1949. Источник: *Чепкунова И.* Московское метро: Подземный памятник архитектуры = Moscow Metro: Underground architectural monument / И. Чепкунова, М. Костюк, Е. Желудкова. – Москва: Кучково поле, 2018. С. 240.
- Рис 9. Решётка в торцах переходов станции метро «Арбатская» Арбатско-Покровской линии. Архитекторы Л. Поляков, В. Поликарпова, Ю. Зенкевич. 1953-1954. Источник: [Электронный ресурс] // Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А.В. Щусева» [сайт]: – URL: [<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=38908564>] (дата обращения: 27.05.2026).
- Рис 10. Витраж станции метро «Шаболовская». Художник А. Кузнецов. Архитекторы И. Петухова, В. Качуринец. 1962/1980. Источник: *Петрова А.* Московское метро: Архитектурный гид. – Москва: Кучково поле, 2021. С. 225.
- Рис 11. Эскиз витража станции метро «Шаболовская». Художник А. Кузнецов. Архитекторы И. Петухова, В. Качуринец. 1962/1980. Источник: *Змеул А.* Идеальное метро. Архитектурные конкурсы Московского метрополитена. 1955-1991. – Москва: Музей современного искусства «Гараж», 2025. С. 312.
- Рис 12. Мозаичное панно станции метро «Нагатинская». Художник Э. Жарёнова, В. Васильцов. Архитектор Л. Павлов. 1983. Источник: *Петрова А.* Московское метро: Архитектурный гид. – Москва: Кучково поле, 2021. С. 265.
- Рис 13. Керамическое панно «Дружба народов СССР» станции «Боровицкая». Художники И. Николаев, М. Дедова-Дзедушинская. Архитектор Л. Попов. 1986. Источник: *Костина О.* Архитектура Московского метро. 1935 – 1980-е годы. – Москва: БуксМАрт, 2019. С. 106.

Майова Джонсон Агбенига

Mayowa Johnson Agbeniga

аспирант,

postgraduate student,

НИУ «Высшая школа экономики» (Москва, Россия)

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

m.agbeniga@hse.ru

ГЕНЕРАТИВНЫЕ ОТХОДЫ: ЭПИСТЕМОЛОГИЯ МАТЕРИАЛА И ЭКОЛОГИЧЕСКОЕ ВООБРАЖЕНИЕ В СОВРЕМЕННОМ НИГЕРИЙСКОМ ИСКУССТВЕ

GENERATIVE WASTE: MATERIAL EPISTEMOLOGY AND ENVIRONMENTAL IMAGINATION IN CONTEMPORARY NIGERIAN ART

В данной статье рассматривается апсайклинг как художественная методология на основе сравнительного анализа двух современных нигерийских художников. Чидинма Соломон создаёт крупномасштабные фигуративные портреты из текстильных отходов, в которых ткань выступает носителем коллективной памяти. Доктор Адеола Балоун конструирует биоморфные рыбные скульптуры серии «Редкие виды» из выброшенных электронных панелей, автомобильных компонентов, монет и компакт-дисков. Опираясь на первичные интервью (Лагос, ноябрь–декабрь 2025) и систематический визуальный анализ восьми произведений по пятимерному протоколу, статья утверждает, что оба художника воплощают форму материальной эпистемологии, одновременно охватывающей эстетические инновации, экологическую критику, культурную память и педагогическую практику. Опираясь на исследования материальности Тима Ингольда и «теорию вещи» Билла Брауна, анализ помещает эти практики в контекст наследия Arte Povera и африканской эстетики апсайклинга, предлагая концепцию «генеративных отходов» для описания того, как оба художника превращают выброшенную материю в первичное условие художественного производства.

Ключевые слова: апсайклинг, искусство из отходов, современное нигерийское искусство, тканевый коллаж, скульптура из электронных отходов, материальность, экологическое искусство, генеративные отходы

Для цитирования: Агбенига М.Дж. Генеративные отходы: эпистемология материала и экологическое воображение в современном нигерийском искусстве // Артикульт. 2026. №2(62). С. 49–64. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-49-64

This article examines upcycling as an artistic methodology through a comparative analysis of two contemporary Nigerian artists. Chidinma Solomon, a Lagos-based practitioner who transforms textile waste (Ankara offcuts, thrifted garments, tailors' scraps) into large-scale figurative portraits that mobilize fabric as collective memory. Dr. Adeola Balogun, sculptor who constructs biomorphic "Rare Species" fish sculptures from discarded electronic panels, automobile components, coins, tin lids, and compact discs. Drawing on primary interviews (Lagos, November–December 2025) and systematic visual analysis of eight artworks through a five-dimension protocol, the paper argues that both artists enact a form of material epistemology that simultaneously engages aesthetic innovation, ecological critique, cultural memory, and pedagogical practice. Anchored in Tim Ingold's materiality studies and Bill Brown's "thing theory," the analysis situates these practices within Arte Povera's legacies and African upcycling aesthetics, proposing the concept of "generative waste" to describe how both artists transform discarded matter into the primary condition of artistic production.

Keywords: upcycling, waste art, Nigerian contemporary art, fabric collage, e-waste sculpture, materiality, ecological art, generative waste

For citation: Agbeniga M.J. "Generative waste: material epistemology and environmental imagination in contemporary Nigerian art." *Articult.* 2026, no. 2(62), pp. 49–64. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-49-64

Введение: Эстетика выброшенного

По всему миру материальные последствия потребительской культуры накапливаются на свалках, в водных путях и на окраинах городского пространства. В Нигерии, самой многонаселённой стране Африки и одной из наиболее быстро урбанизирующихся экономик, избыток выброшенной материи стал для целого поколения художников первичным условием художественного производства [Mbembe 2001]. Лагос порождает потоки отходов исключительного разнообразия: яркие обрезки ткани анкара, накапливающиеся под столами портных; ржавеющие шасси брошенных автомобилей; устаревшие печатные платы, скапливающиеся в мастерских инженеров по ремонту электроники. Для ряда современных нигерийских художников эти материалы являются не остатками культуры, а её наиболее

M.J. Agbeniga *Generative waste: material epistemology
and environmental imagination in contemporary Nigerian art*

красноречивым свидетельством. Лагосский арт-мир превратился в очаг значительных творческих инноваций, а практика работы с бросовыми материалами образует одно из его наиболее международно узнаваемых течений [Castellote, Okwuosa 2020]. В более широком контексте современного искусства этот сдвиг к работе с социально нагруженными материалами можно соотнести с логикой «реляционной эстетики», в которой художественное произведение мыслится как пространство взаимодействия и пересборки социальных связей [Bourriaud 2002].

Настоящая статья исследует творчество двух таких художников в сравнительной перспективе. Первый – Чидинма Соломон, лагосский практик тканевого коллажа, создающий крупномасштабные фигуративные портреты из слоёв текстильных отходов, превращая выброшенные остатки индустрии моды в богато узорчатые поверхности, обращённые к теме памяти, красоты и человеческого присутствия. Второй – доктор Адеола Балогун, скульптор и гравёр, чья монументальная серия «Редкие виды» использует выброшенные электронные компоненты, автомобильные детали, монеты, жестяные крышки и компакт-диски для создания рыбных скульптур исключительной материальной сложности. Совокупность этих практик составляет то, что настоящая статья называет поэтикой генеративных отходов: художественную эпистемологию, в которой акт выбрасывания становится актом созидания, а социальная биография материалов – их прежняя жизнь в качестве одежды, схем и валюты – одновременно сохраняется и преобразуется.

Статья построена следующим образом: раздел 2 описывает методологию; раздел 3 рассматривает теоретический и исторический контекст; разделы 4 и 5 анализируют практику каждого художника; раздел 6 проводит сравнительный анализ; раздел 7 касается педагогики и институций; раздел 8 содержит заключение.

Методология

Дизайн исследования. Исследование придерживается качественного интерпретативного дизайна, объединяющего полуструктурированное интервьюирование с систематическим визуальным анализом в рамках сравнительного исследовательского подхода. Сравнительный формат позволяет выявить общие черты и существенные различия, обеспечивая более богатый теоретический анализ данной области, нежели исследование единственного случая. Эпистемологическая позиция – интерпретативистская: смысл понимается как конструируемый в процессе взаимодействия произведений, художников, социальных контекстов и аналитика.

В данном исследовании материальная эпистемология понимается не только как теоретическая перспектива, описывающая свойства объектов, но и как подход, рассматривающий знание как возникающее в процессе взаимодействия с материальными процессами. Выброшенный объект рассматривается не просто как предмет репрезентации, а как активное условие формирования эстетического понимания, экологического восприятия, культурной памяти и социального значения. В этой логике художественное знание понимается как материально опосредованное и возникающее через процессы сбора, сортировки, разборки, сопоставления и трансформации материи.

Интерпретативный характер исследования также предполагает признание исследовательской позиции как неизбежного элемента аналитического процесса. Будучи исследователем, работающим одновременно внутри нигерийского культурного контекста и академического поля, автор исходит из понимания того, что интерпретация возникает в результате взаимодействия художественных произведений, высказываний художников, материальной среды Лагоса и аналитических концепций, используемых в исследовании. Таким образом, исследование не претендует на полную интерпретативную нейтральность, а рассматривает анализ как контекстуально обусловленный процесс.

Сбор данных: интервью. Полуструктурированные интервью были проведены с обоими художниками в Лагосе в ноябре и декабре 2025 года. Интервью с Чидинмой Соломон состоялось 3 декабря 2025 года; с доктором Балогун – 15 ноября 2025 года. Схема интервью включала шесть тематических разделов: биография и эволюция практики; поиск материалов и методология; эстетическая и концептуальная база; социально-экологическое воздействие; институциональные связи; перспективы развития.

М.Дж. Агбенига *Генеративные отходы: эпистемология материала и экологическое воображение в современном нигерийском искусстве*

Все интервью проводились с информированного согласия, записывались на аудио и транскрибировались. Анализ данных интервью осуществлялся методом индуктивного тематического кодирования.

Сбор данных: визуальный анализ. Восемь произведений были отобраны для систематического визуального анализа: три работы в технике тканевого коллажа Чидинмы Соломон (рис. 1-3) и пять смешанных медиа скульптур доктора Балогун (рис. 4-8). Визуальный анализ проводился по пятимерному аналитическому протоколу:

1. формальный анализ (композиция, цвет, текстура, масштаб, медиум, техника);
2. материальный и культурный анализ (культурные, социальные и биографические значения, заложенные в конкретных материалах);
3. концептуальный и экологический анализ;
4. анализ биографии материала (прежняя жизнь и социальное происхождение материалов);
5. экологическое позиционирование.

Данный протокол расширяет иконологический метод, утвердившийся в практике истории искусства, включая материальные и экологические измерения, ключевые для работ смешанных медиа.

Этические соображения. Оба участника дали письменное информированное согласие. Как Чидинма Соломон, так и доктор Балогун дали согласие на идентификацию по имени. Все произведения воспроизводятся с разрешения художников. Избранные фрагменты были переданы обоим художникам для фактической верификации перед отправкой статьи на рецензию.

Теоретический и исторический контекст

От Arte Povera к африканскому апсайклингу: генеалогия. Использование найденных и выброшенных материалов в современном искусстве имеет весомую генеалогию в практике XX века. Arte Povera – итальянское движение, теоретически осмысленное Джермано Челантом в 1967 году, – ценило скромные и природные материалы: землю, камень, уголь, лоскуты – как средство сопротивления коммерциализации искусства [Arte Povera 1999]. Критическая и кураторская консолидация этой традиции, а также её распространение в глобальный дискурс о практике найденного объекта задокументированы в издании [Zero to Infinity 2001]. Такие художники, как Яннис Кунеллис, Марио Мерц и Микеланджело Пистолетто, ставили выброшенные и промышленные материалы в центр своей практики, отстаивая способность маргинального и эфемерного порождать смысл. Несмотря на то, что Arte Povera функционировало в специфическом европейском политическом контексте, его концептуальный жест – возвышение не имеющего ценности – создал важный прецедент для последующих международных практик. Переломным моментом в глобальной институционализации современного африканского искусства стала выставка *Africa Remix*, способствовавшая включению африканского искусства в международный художественный дискурс [Africa Remix 2004]. Вместе с тем генеалогия художественной работы с выброшенными материалами в африканском контексте не должна рассматриваться преимущественно через призму европейской концептуальной легитимации. Задолго до появления Arte Povera практики ремонта, адаптивного повторного использования материалов и материальной импровизации занимали важное место во многих африканских культурах. В Нигерии подобные практики формировались не только как эстетические стратегии, но и как ответ на экономическую нестабильность, городскую неформальность и материальные условия, усилившиеся в период структурных экономических преобразований 1980–1990-х годов [Mbembe, Nuttall 2004; Simone 2004]. В этом контексте работа с отходами нередко выступала не как авангардный художественный жест, а как условие повседневного существования и адаптации. Следовательно, современные нигерийские практики апсайклинга следует рассматривать не как производные от европейских художественных движений, а как параллельные и исторически самостоятельные материальные эпистемологии.

Особенно важно учитывать, что отходы в Лагосе существуют одновременно как локально переживаемая материальная реальность и как часть более широких глобальных процессов циркуляции, извлечения ресурсов, технологического устаревания и экологического накопления [Mbembe, Nuttall 2004; Simone 2004]. В этом отношении концепция «гиперобъектов» Тимоти Мортон позволяет

M.J. Agbeniga *Generative waste: material epistemology
and environmental imagination in contemporary Nigerian art*

рассматривать отходы как распределённые во времени и пространстве явления, масштабы которых превосходят непосредственное человеческое восприятие [Morton 2013]. Электронные отходы в Лагосе представляют собой не просто локальное скопление выброшенной техники, но одновременно являются частью глобальной системы производства, потребления и экологических последствий.

В странах Африки к югу от Сахары преобразование выброшенных материалов в предметы эстетической и культурной значимости имеет глубокие корни, предшествующие как западному модернизму, так и современному арт-рынку. Современные африканские художники, работающие с найденными и переработанными материалами, наследуют как местную традицию материального творчества, так и международный дискурс об экологическом искусстве, занимая самобытную позицию на пересечении этих двух историй [Enwezor 2001; *Authentic 2001*]. Наиболее выдающимся современным прецедентом является ганско-нигерийский художник Эль Анацуй, чьи крупномасштабные инсталляции из пробочных крышек утвердили глобальную состоятельность африканской практики работы с отходами и переосмыслили международное восприятие современного африканского искусства [Enwezor, Okeke-Agulu 2017; Binder 2008]. Более длительная история постколониального нигерийского модернизма, в рамках которой экспериментальные подходы к материалу и медиуму последовательно выдвигались на первый план, подробно задокументирована [Okeke-Agulu 2015; Ottenberg 1997]. Для более широких обзоров современного африканского искусства и его институциональных рамок см. [Enwezor 2001; Salami 2011; Grabski 2009].

Наиболее непосредственно релевантный существующий корпус исследований нигерийского искусства из отходов в области визуального искусства представлен работами [Njoku 2025] и [Akinde, Abokede, Akinyemi, Akintonde 2024], описания эстетики вторичной переработки в современной нигерийской практике которых формируют эмпирический фон, на котором выдвигается теоретический вклад настоящей статьи. По тесно связанной традиции тканевого коллажа в западноафриканском искусстве см. [Lemi 2024].

Материальность, теория вещи и социальная жизнь объектов. Теоретическая рамка исследований материальности, разработанная Тимом Ингольдом [Ingold 2007; Ingold 2010], предлагает продуктивный словарь для понимания художественных практик, рассматриваемых в настоящей статье. Центральный тезис Ингольда состоит в том, что материалы – не пассивные субстраты, ожидающие приложения человеческой формы, но активные участники процессов изготовления, каждый со своими собственными свойствами, тенденциями и потенциалами. По Ингольду, мастерская практика предполагает пристальное внимание к поведению материалов – их фактуре, сопротивлению, гибкости, долговечности – и готовность следовать за ними, а не только навязывать им форму. Это понятие «следования материалам» отчётливо резонирует как с рассказом Чидинмы Соломон об отборе тканей по цвету и фактуре, так и с повествованием доктора Балогуну о его последовательных встречах с шинами, литографскими пластинами и электронными панелями, каждая из которых открывала новые технические и концептуальные возможности [Ingold 2010]. Дополнительную глубину этому пониманию придаёт концепция «вибрирующей материи» Джейн Беннетт, согласно которой вещи обладают собственной агентностью и участвуют в формировании политических и эстетических процессов [Bennett 2010]. В этом смысле отходы в работах обоих художников выступают не как пассивные остатки, а как активные соавторы художественного жеста.

«Теория вещи» Билла Брауна [Brown 2001] предлагает дополнительную перспективу, сосредоточенную на моменте, когда объекты «перестают работать» – когда они ломаются, выходят из строя или выбрасываются, – как на моменте, в который мы осознаём их вещьность, их устойчивую материальность за пределами функции. Настоящее исследование также частично пересекается с акторно-сетевым подходом Бруно Латура [Latour 2005], поскольку рассматривает материалы не как пассивные элементы художественного производства, а как участников более широких систем отношений и значений. Однако в отличие от акторно-сетевой теории основной акцент настоящей статьи остаётся сосредоточенным не на полном картировании сетевых взаимодействий, а на феноменологии художественного опыта и процессах материального взаимодействия между художником и материалом.

М.Дж. Агбенига *Генеративные отходы: эпистемология материала и экологическое воображение в современном нигерийском искусстве*

Подобная перспектива также соответствует экологическим теориям, критикующим жёсткое разделение между природой, технологиями и системами потребления [Morton 2007].

Отходы в этой системе понятий – не отсутствие предметности, а её интенсификация: выброшенная шина, устаревшая печатная плата, изношенная одежда становятся гипервидимыми именно как вещи, поскольку были вытеснены из цепочек использования и стоимости. Оба художника эксплуатируют эту усиленную видимость, превращая ауру выброшенного в эстетический и концептуальный капитал. Рамка Брауна также помогает прояснить, как оба художника сохраняют и подчёркивают узнаваемую прежнюю идентичность своих материалов: печатная плата остаётся читаемой как печатная плата, фрагмент анкара – как анкара, так что зритель одновременно осознаёт и само произведение, и накопленные социальные истории, которые оно содержит.

Экология, абъекция и постколониальный материал. Концепция абъекции Юлии Кристевой [Kristeva 1982] – процесса, посредством которого культуры определяют свои границы, исключая то, что они классифицируют как нечистое, опасное или бесполезное, – раскрывает моральное измерение художественного обращения с отходами. Отходы – в первую очередь абъектированный материал: то, что было выброшено из сферы стоимости и функции. Переработка отходов в художественное произведение – это, по сути, инвертирование абъекции: жест повторного включения, реинтеграции в сферу культурного внимания того, что было вытеснено как незначимое. Как подчёркивает Гей Хокинс, отходы являются не только материальной, но и этической категорией, определяющей способы социального распределения ценности и ответственности [Hawkins 2006]. Художественная практика апсайклинга тем самым вступает в пространство моральной переоценки выброшенного. Для экологического измерения практик обоих художников [Miles 2014] предлагает продуктивную рамку, связывающую эко-эстетику с более широкими дискурсами о климатических изменениях, потреблении и устойчивом развитии. Ключевой тезис Miles – что искусство, по-настоящему вовлечённое в экологические вопросы, действует не как иллюстрация экологической теории, а как самостоятельная форма мышления, предлагающая режимы чувствительности и внимания, которые не могут быть воспроизведены пропозиционными аргументами, – представляется особенно уместным для рассматриваемых практик. В более радикальной политической перспективе экологическое искусство рассматривается как форма деколонизации природного воображения и критики экстрактивных режимов современности [Demos 2016], что позволяет поместить нигерийские практики апсайклинга в глобальный дискурс экологической справедливости.

Чидинма Соломон: Ткань как память, отходы как портрет

Практика и метод. Художественная практика Чидинмы Соломон строится вокруг трансформации текстильных отходов в крупномасштабные фигуративные портреты. Первичными материалами служат обрезки ткани анкара, собранные у портных на рынках и в ателье; одежда из секонд-хенда; лоскуты из мастерских. Метод художника включает разборку, сортировку, а затем компоновку этих материалов по цвету, фактуре и рисунку в изображениях человеческих фигур. Масштаб произведений значителен: работы нередко достигают нескольких метров в высоту, образуя присутствие монументальной силы.

В ходе интервью Соломон описала своё вхождение в эту практику как постепенное: первоначально работая с покупными тканями, художница всё больше тяготела к ценности бросовых материалов – не только экономической, но и концептуальной. «Я заметила, что ткани, которые собираюсь выбросить, на самом деле красивее тех, что в магазине». Это эстетическое открытие совпало с осознанием масштабов отходов текстильной промышленности в Лагосе: «Я просто смотрю, что приходит. Что ткань делает с тобой, когда смотришь на неё?». Описание ею своей практики красноречиво согласуется с изложением Ингольд [Ingold 2007] умелой деятельности как ответного восприятия.

Анализ произведений. Три анализируемых произведения демонстрируют разные грани практики Соломон.

На картине *Untitled / Без названия <Лежащая фигура> (2024) (рис. 1)* изображена полулежачая обнажённая фигура, тело которой составлено из переплетающихся полос и геометрических



Рис. 1.
Чидинма Соломон, Без названия <Лежащая фигура>, 2024. Тканевый коллаж на холсте.

фрагментов анкара. Ткань организована по зонам цвета и рисунка, соответствующим анатомическим формам, так что разнородные материалы становятся удивительно связной поверхностью кожи. Эффект одновременно натуралистический и откровенно искусственный: зритель видит и конкретную человеческую форму, и множество отдельных жизней ткани. Формально произведение строится на ритмическом повторении орнаментальных структур и высокой плотности поверхности. Геометрические фрагменты ткани создают визуальную пульсацию, одновременно объединяя и расчленяя анатомическую форму. При близком рассмотрении изображение распадается на множество отдельных материальных элементов, различающихся по фактуре и цветовому строю, тогда как на дистанции они вновь собираются в целостный образ человеческого тела. Возникающее напряжение между фрагментацией и визуальной целостностью становится одним из ключевых композиционных эффектов произведения.

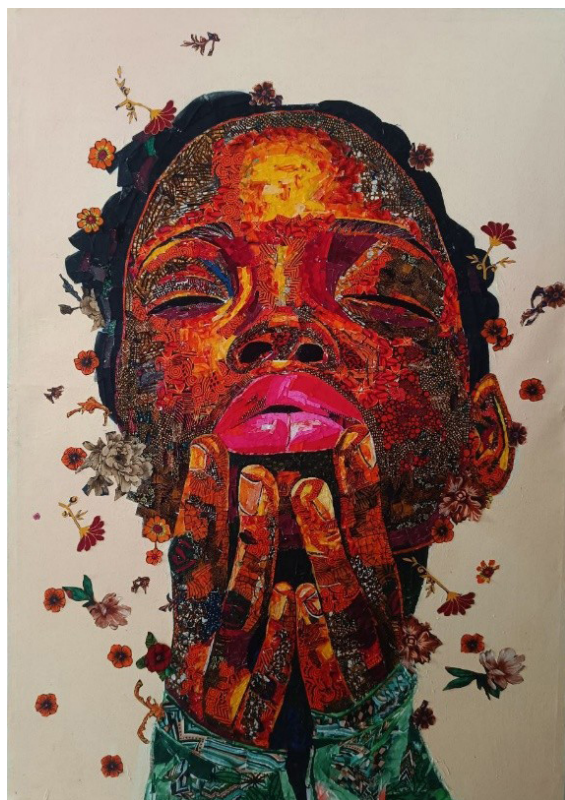
На картине *Untitled / Без названия <Мужской портрет> (2024)* (рис. 2) изображена фронтально стоящая мужская фигура, в которой более тёмные, насыщенные полосы ткани задают богатый, многослойный фон, тогда как более светлые фрагменты образуют черты лица и контуры тела. Произведение отличается стилистически от предыдущего более плотным использованием паттернов и менее натуралистической трактовкой анатомии, что сближает работу со стилизованной традицией африканского портрета. Композиционная организация произведения также усиливает его психологическую выразительность. Фронтальность изображения в сочетании с плотным наслоением узорчатых поверхностей создаёт ощущение визуального давления, при котором фигура одновременно формируется и поглощается материалом. Контраст между более тёмными участками ткани и светлыми зонами лица образует внутреннюю световую динамику, направляющую взгляд зрителя по поверхности произведения.

Картина *Untitled / Без названия <Молящаяся фигура> (2024)* (рис. 3) изображает человеческую фигуру в позе молитвы или медитации, с опущенной головой и сложенными руками. Само изображение молитвы усиливает мемориальное измерение работы: фигура занята актом обращения, который имплицитно направлен к кому-то отсутствующему. Плотность паттернов анкара в этом произведении особенно высока, каждый фрагмент, по всей видимости, несёт свою собственную ассоциативную нагрузку. Медитативный характер произведения дополнительно усиливается композиционной сдержанностью изображения. В отличие от более пространственно раскрытых работ, фигура здесь организована вокруг направленного внутрь движения, формируя атмосферу сосредоточенности и эмоциональной плотности. Повторение текстильных мотивов создаёт почти ритуальный визуальный ритм, благодаря которому выброшенная ткань приобретает характер созерцательной поверхности. Как отмечает Соломон: «Каждая ткань, которую я выбираю... у неё есть собственная история». Мемориальная концепция произведения согласуется с более широкой традицией африканского текстильного

Рис. 2.
Чидинма Соломон,
Без названия <Мужской портрет>, 2024.
Тканевый коллаж на холсте.



Рис. 3.
Чидинма Соломон,
Без названия <Молящаяся фигура>, 2024.
Тканевый коллаж на холсте.



коллажа [Akinwumi 2021] и теми сдвигами в ценностных ориентирах, которые А.Аппадурои [The Social Life 1986] связывает с переходами между различными режимами стоимости.

Концептуальная и экологическая позиция. Соломон формулирует экологическую позицию своей практики преимущественно в эмпирических и этических категориях, нежели идеологических. «Ничто никогда по-настоящему не является отходами» – этот принцип выражает не отвлечённое экологическое убеждение, а конкретный эстетический опыт обнаружения красоты в выброшенных материалах. Экологический аргумент работы вписан в её форму: портретируя человеческие фигуры посредством отброшенных тканей, художница настаивает на человеческой значимости, казалось бы, незначительного. Социальный биограф ткани – её история как обёртки торжественного события, повседневного одеяния или модного лоскутка – остаётся видимым внутри произведения, так что последнее функционирует как форма архива: хранилища чужих жизней.

Доктор Адеола Балогун: Электронная биоморфность и апсайклинг как открытие

Практика и метод. Художественная практика доктора Адеолы Балогун уходит корнями в эксперименты с недефицитными и доступными материалами, начавшиеся ещё в студенческие годы. В ходе интервью он описал постепенную эволюцию от работы с шинами и литографскими пластинами к нынешнему сосредоточению на электронных компонентах. Это эволюционное мышление является определяющей чертой его подхода: художник сознательно ищет материалы, «избыточные» в данный момент, обусловленные конкретными экономическими и технологическими динамиками Лагоса. Так возникла серия «Редкие виды» – монументальных рыбных скульптур, в которых выброшенные электронные панели, жестяные крышки, монеты и компакт-диски собираются в организмы,

M.J. Agbeniga *Generative waste: material epistemology
and environmental imagination in contemporary Nigerian art*

находящиеся на грани между машиной и существом. Подобная педагогическая и диалогическая ориентация сближает его практику с моделями социально вовлечённого искусства, в которых художественное производство понимается как форма общественного взаимодействия и обучения [Kester 2004].

Метод Балогунуна отличается высокой технической требовательностью. Художник подробно описал систематическое исследование разных типов шин для их разрезания: различные составы материала позволяют использовать различные инструменты и открывают различные эффекты. Аналогично применение электронных панелей возникло из обнаружения, что их тактильные поверхности – микрочипы, конденсаторы, дорожки схем – создают богатые чешуйчатые текстуры, потенциально аналогичные рыбной чешуе. Это открытие структурного соответствия между технологическим отходом и биологической формой лежит в основе серии.

Анализ произведений. Пять анализируемых произведений документируют развитие серии «Редкие виды».

Работа *Rare Species I / Редкие виды I <Монументальная рыба>* (2022) (рис. 4) – наиболее масштабное из рассматриваемых произведений, крупная рыбная форма, поверхность которой вся составлена из перекрывающихся слоёв электронных панелей, образующих чешуйчатую текстуру монументальных пропорций. Масштаб произведения важен: оно функционирует не как кабинетный объект, а как обитатель пространства, занимающий позицию в отношении архитектуры выставочного зала. Визуальная сила произведения определяется не только его масштабом, но и напряжением между механической фрагментацией и органической непрерывностью формы. Отдельные электронные компоненты сохраняют свою узнаваемость как индустриальные элементы, однако одновременно объединяются в плавные биоморфные структуры, имитирующие процессы естественного роста. Перемещение зрителя вокруг скульптуры постоянно смещает восприятие между двумя состояниями: объектом технологического происхождения и организмом.



Рис. 4.
Доктор Адеола Балогун,
Редкие виды I <Монументальная рыба>, 2022.
Смешанные медиа.

Деталь рассматриваемой работы – хвостовая секция (рис. 5), приближает нас к зоне соединения хвостового плавника, где крупные детали автомобильных компонентов интегрированы в форму плавника. На этой детали особенно заметна техническая искусность: разнородные материалы скомпонованы так, что читаются как единая органическая форма, сохраняя при этом свою конкретную идентичность как промышленные компоненты.



Рис. 5.
Доктор Адеола Балогун,
Редкие виды I <деталь: хвостовая секция>, 2022.
Смешанные медиа.

Работа Rare Species II / Редкие виды II <Работа на постаменте в галерее> (2023) (рис. 6) представляет большую отдельно стоящую рыбу в галерейном контексте. Это позиционирование имеет значение: скульптура, помещённая в галерейное пространство, функционирует одновременно как произведение искусства и как риторика о категоризации – что считается «редким видом», каков порог, за которым выброшенное становится ценным.

Работа Rare Species III / Редкие виды III <Чешуя из компакт-дисков> (2023) (рис. 7) демонстрирует произведение, в котором компакт-диски образуют основную поверхность чешуи рыбы. Оптические свойства дисков создают работу, которая меняется вместе с движением зрителя и изменением угла освещения – хроматическое мерцание, вписанное в само устройство произведения. Отражающие поверхности компакт-дисков создают оптически нестабильную среду, постоянно изменяющуюся в зависимости от положения зрителя и угла освещения. Свет фрагментируется на поверхности скульптуры и образует изменяющиеся цветовые переходы, благодаря которым визуальное движение возникает даже при физической неподвижности объекта. Эта изменчивость усиливает концептуальную тему технологической медиации, поскольку произведение становится зависимым от условий собственного восприятия.

Работа Rare Species IV / Редкие виды IV <Электронная корона> (2024) (рис. 8) демонстрирует произведение, в котором голова рыбы несёт разработанные структуры, напоминающие корону, составленные из концентрированных электронных компонентов. «Корона» придаёт рыбе качество эмблематического существа, одновременно суверенного и созданного из технологических отходов. Балогун объяснил, что центральная метафора серии касается технологической медиации: рыба является ни тем, ни другим природным существом, ни машиной, а гибридной формой, указывающей на медиатизацию и постепенное вытеснение природных форм технологическими объектами.

M.J. Agbeniga *Generative waste: material epistemology and environmental imagination in contemporary Nigerian art*



Рис. 6.
Доктор Адеола Балогун,
Редкие виды II <Работа на постаменте в галерее>, 2023.
Смешанные медиа.

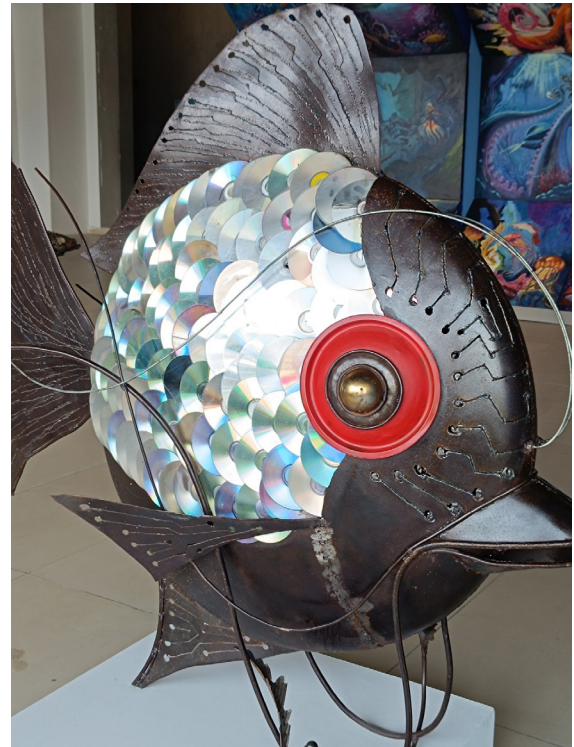


Рис. 7.
Доктор Адеола Балогун,
Редкие виды III <Чешуя из компакт-дисков>, 2023.
Смешанные медиа.



Рис. 8.
Доктор Адеола Балогун,
Редкие виды IV <Электронная корона>, 2024.
Смешанные медиа.

М.Дж. Агбенига *Генеративные отходы: эпистемология материала и экологическое воображение в современном нигерийском искусстве*

Концептуальная и экологическая позиция. Концептуальная позиция Балогунна отличается высокой степенью саморефлексии. В ходе интервью он сформулировал связь между материальным выбором и художественным значением в явно теоретических категориях: говорил о «биографии» материалов, об их «социальном происхождении», о способности электронного отхода нести «закодированный смысл о технологии и её роли в жизни людей». Экологическое измерение его практики – вопрос об электронных отходах и потреблении – эксплицитно признаётся художником, однако артикулируется в рамках более широкой критики технологической медиации, нежели узкого экологического активизма.

Наиболее показателен в этом отношении рассказ Балогунна об эволюции практики: сознательный переход от шин и литографских пластин к электронным панелям, представленный как форма художественного открытия, в которой каждый новый материал раскрывает новые возможности для производства. Это мышление, движимое открытием, согласуется с концепцией Ингольда [Ingold 2010] об «умении» как следовании за материалами: «Надо быть динамичным, надо быть готовым к эволюции, потому что материал, доступный сегодня, завтра может исчезнуть, но появится что-то другое. И для меня это бесконечные возможности цикличного художника». Этот переход от практики, привязанной к конкретному материалу, к практике, основанной на мотиве, свидетельствует об изошрённой художественно-теоретической рефлексии, помещающей творчество Балогунна в диалог с более широким дискурсом об адаптивном и антиципаторном экологическом искусстве [Akinde, Abokede, Akinyemi, Akintonde 2024].

Сравнительный анализ: Генеративные отходы и дивергентные экологии

Конвергенции: Концепция генеративных отходов. Несмотря на существенные различия в выбранных материалах, концептуальных рамках и институциональных позициях, оба художника разделяют фундаментальное отношение к отходам, которое настоящая статья предлагает теоретизировать как «генеративные отходы». Генеративные отходы представляют собой состояние, при котором выброшенная материя понимается не как конец ценности, а как первичное условие возникновения новых художественных и эпистемологических форм. Искусство генеративных отходов отличается от простой вторичной переработки систематическим использованием биографии материала: прежней идентичности, функции и социальных связей выброшенных вещей – как первичного носителя эстетического и концептуального смысла. В данном исследовании концепция «генеративных отходов» отличается от обычного понимания вторичной переработки тем, что материал сохраняется не как нейтральная субстанция, а как носитель исторических, социальных, технологических и эмоциональных следов. Генеративные отходы обозначают не только материальное преобразование объекта, но и особое эпистемологическое состояние, в котором художественное значение возникает благодаря продолжающемуся присутствию памяти материала.

Концепция расширяет и конкретизирует существующие описания нигерийской эстетики апсайклинга [Njoku 2025; Akinde, Abokede, Akinyemi, Akintonde 2024], уточняя философскую ориентацию, разделяемую обоими художниками, и укореняя её в специфических материальных условиях Лагоса.

Оба художника артикулируют версии этой установки: декларация Чидинмы Соломон «ничто никогда по-настоящему не является отходами» и осмысление Балогунном материальной недостаточности как «бесконечных возможностей» отказываются от негативной оценки отходов. Оба демонстрируют внимание к конкретным свойствам материала, созвучное [Ingold 2007] описанию умелой практики как отзывчивого восприятия: отбор тканей по цвету и фактуре; систематическое изучение типов шин и техник разрезания; настойчивость в сохранении электронных компонентов ради их текстурной ценности. Третья точка конвергенции – экологическая укоренённость обеих практик, работающих с конкретными лагосскими потоками отходов, порождёнными конкретными культурными и экономическими динамиками, и артикулирующих экологические позиции в опытных и реляционных, а не отвлечённо-идеологических категориях.

Дивергенции: Память против метафоры. Наиболее существенное расхождение касается основного концептуального регистра. Для Чидинмы Соломон ключевым понятием является память:

M.J. Agbeniga *Generative waste: material epistemology
and environmental imagination in contemporary Nigerian art*

фрагмент ткани – прежде всего мнемонический объект, материальный след человеческой жизни и социального события [Lemi 2024]. Этическая сила произведения состоит в настойчивом утверждении человеческой значимости внешне ничтожного. Для Балогунa основной регистр – метафора: электронная панель значима не потому, что несёт память о конкретной человеческой жизни, но потому что является материальным воплощением более широкого эпистемологического условия – опосредования реальности технологией. Эти разные ориентации порождают и формальные различия. Произведения Чидинмы Соломон двухмерны, настенны и созданы в традиции портрета, приглашая к интимному, близкому взаимодействию с изображёнными человеческими присутствиями. Скульптуры Балогунa трёхмерны, нередко монументальны и созданы в традиции скульптурной инсталляции, предполагая круговой, исследовательский обход. Различаются и темпоральности их экологических аргументов: экология Чидинмы Соломон – преимущественно экология настоящего времени и близости, укоренённая в социальной жизни тканей текущего обращения; экология Балогунa – антиципаторная, обращённая вперёд, к устареванию нынешних материальных форм. «Теория вещи» Брауна [Brown 2001] освещает обе ориентации: в случае Соломон «вещность» ткани выражается через мнемоническую плотность, тогда как в случае Балогунa – через видимые следы технологического вытеснения.

Инвертированная абъекция: Отходы, красота и социальная критика. Обе практики можно рассматривать как перформанс инвертированной абъекции. Забирая материалы, вытесненные из сферы стоимости, – портновские обрезки, выброшенные инженером печатные платы, – и реинтегрируя их в эстетическое производство и рыночный обмен, оба художника оспаривают логику однородности, составляющую фундаментальную операцию потребительской культуры. В нигерийском контексте этот вызов несёт специфическую социально-политическую нагрузку: отходы модной индустрии накапливаются в более бедных городских районах. Поток электронных отходов с Глобального Севера на Глобальный Юг [Perkins, Drisse, Nxele, Sly 2014] отражает международное разделение экологического бремени. Превращая эти конкретные потоки отходов в работы культурного престижа, оба художника осуществляют символическую переоценку, говорящую не только об экологии, но и о справедливости и достоинстве [Akrang 2013]. Вместе с тем повторное включение отходов в институциональные пространства искусства порождает ряд противоречий. Превращение выброшенных материалов в объекты галерейного и музейного показа потенциально способно нейтрализовать часть их первоначального критического потенциала. Попадая в пространство художественного рынка, отходы могут подвергаться своеобразной эстетической «санитаризации», при которой социальное напряжение преобразуется в безопасный и культурно потребляемый художественный объект. В этом смысле движение материала от свалки или неформальной мастерской к галерейному пространству следует понимать как противоречивый процесс, а не исключительно как акт освобождения.

В этом смысле их практика соотносится с более широкой политикой экологической деколонизации [Demos 2016]. Это измерение их практики соединяет их с более широкой традицией постколониального африканского художественного осмысления политики материала [Okeke-Agulu 2015; Enwezor 2001; Authentic 2001].

Институциональные связи и педагогические горизонты

Институциональное позиционирование искусства апсайклинга в Нигерии существенно эволюционировало: Лагос превращается в центр устойчивых современных практик [Castellote, Okwuosa 2020]. Как замечает Чидинма Соломон: «Я помню время, когда переработанное искусство не очень нравилось людям. Когда видели переработанное искусство, не особо им интересовались». Её оценка, что 60% участников некоторых нынешних выставок – художники апсайклинга, отражает как растущее экологическое сознание нигерийского арт-мира, так и возросшую международную видимость работ, ориентированных на устойчивое развитие. Более широкий контекст развития лагосского арт-мира, включая возникновение галерейных сетей и сообществ коллекционеров, восприимчивых к экспериментальной материальной практике, анализируется в [Castellote, Okwuosa 2020] и в сравнительных исследованиях африканского арт-мира [Grabski 2009; Salami 2011]. Институциональное и педагогическое

М.Дж. Агбенига *Генеративные отходы: эпистемология материала и экологическое воображение в современном нигерийском искусстве*

распространение практик апсайклинга расширяет логику генеративных отходов за пределы материальной трансформации как таковой. Если выброшенный материал становится источником новых эстетических значений, он одновременно способен формировать новые системы образования, институционального признания, культурной передачи и художественной видимости. Следовательно, институциональная жизнь подобных практик представляет собой не внешнее дополнение к материальной эпистемологии, а её непосредственное продолжение.

Для доктора Балогуну институциональные связи формировались его академической должностью в YabaTech на протяжении всей карьеры, помещая его в традицию институциональных инноваций нигерийского художественного образования, восходящую к экспериментальным материальным поискам группы Нсукка и её преемников [Ottenberg 1997]. Рассматриваемые практики также включены в более широкую историю экспериментальной работы с материалом в нигерийском искусстве. Традиция школы Нсукка с её вниманием к синтезу, адаптации и материальному эксперименту создала условия, при которых нетрадиционные медиумы смогли получить интеллектуальную и художественную легитимность. Аналогичным образом международное признание Эль Анацуя показало, что выброшенные материалы способны выступать не периферийной ремесленной стратегией, а самостоятельным языком современного африканского искусства. В этой связи Соломон и Балогун выступают не как исключительные единичные случаи, а как участники более широкого поля художественных и экологических экспериментов.

Металлическая мастерская института обеспечивала материальные ресурсы для его практики, а преподавательская должность с самого начала придавала его работе с бросовыми материалами формальное педагогическое измерение. Его рассказ о том, как он демонстрирует студентам, что художественное исследование возможно с любыми местно доступными материалами, отражает форму демократизирующей педагогики, неотделимой от его художественной практики. Глобальный прецедент траектории Эль Анацуя – от лагосского практика к международно признанному художнику [Enwezor, Okeke-Agulu 2017; Binder 2008] – свидетельствует о том, что подобная институциональная валидация одновременно достижима и преобразующа для африканской практики работы с отходами.

Оба художника указывают на потребность в более широкой структурной поддержке – грантах, конкурсах, приобретениях музеями. Чидинма Соломон делает акцент на видимости: «Видимость сейчас – это валюта, это главное». Балогун акцентирует институциональную валидацию через музейные коллекции, которую он считает необходимой не только для карьерного развития, но и для концептуальной читаемости произведений, чья полная значимость становится ясной лишь в совокупности и с течением времени.

Заключение: Генеративные отходы и будущее экологического искусства в Африке

В настоящей статье исследована практика тканевого коллажа Чидинмы Соломон и скульптуры из смешанных медиа доктора Адеолы Балогуну как параллельные воплощения общего художественного и экологического проекта: трансформации выброшенной материи в эстетическую ценность и артикуляции генеративных отходов. Опираясь на первичные данные интервью и детальный визуальный анализ восьми произведений (рис. 1-8) по пятимерному протоколу, исследование показало, что обе практики укоренены в изошрённом материальном разуме, конкретных экологических позициях и концептуально насыщенных рамках, выходящих за пределы категорий как общепринятого дискурса экологического искусства [Miles 2014], так и генеалогии Arte Povera [Arte Povera 1999; Zero to Infinity 2001].

Сравнительный анализ выявил также важные расхождения: между мемориальной рамкой Чидинмы Соломон [Lemi 2024], в которой отходы – прежде всего мнемонический материал, и метафорической рамкой Балогуну, в которой отходы – прежде всего средство мышления о технологии и открытии.

Предлагаемая здесь концепция генеративных отходов называет специфическую философскую ориентацию, разделяемую обоими художниками: убеждение в том, что выбрасывание – не уничтожение ценности, но её трансформация, и что материальные остатки потребительской культуры заключают

M.J. Agbeniga *Generative waste: material epistemology
and environmental imagination in contemporary Nigerian art*

в себе потенциалы нового созидания. Это убеждение основано не на отвлечённом экологизме, но на повседневном опыте работы с конкретными материалами в конкретных местах – портновских мастерских и рыночных рядах лагосской моды, магазинах по ремонту электроники его неформальной технологической экономики [Osibanjo, Nnorom 2007; Nnorom, Odeyingbo 2020]. Это экология близости, укоренённая в чувственной и социальной жизни города и вписанная в более широкий дискурс постколониального нигерийского и африканского искусства [Okeke-Agulu 2015; Njoku 2025; Akinde, Abokede, Akinyemi, Akintonde 2024].

Концепция генеративных отходов также открывает возможности для более широкого аналитического применения за пределами переработанной скульптуры и текстильного коллажа. В условиях возрастающей зависимости современной культуры от цифровой инфраструктуры проблема отходов выходит за пределы физической материи и включает цифровые следы, информационные излишки и формы технологического устаревания. Перспективным направлением дальнейших исследований может стать применение предложенной концепции к цифровому искусству, электронным архивам и другим формам постматериального художественного производства.

Более широко предложенная концептуальная рамка позволяет переосмыслить отношения между Глобальным Севером и Глобальным Югом не только через циркуляцию материальных отходов, но и через циркуляцию эстетических моделей, художественных методологий и экологических представлений.

Эти расхождения отражают различные концептуальные возможности, открываемые разными материалами и разными институциональными позициями. Обе практики демонстрируют с убедительной ясностью: наиболее острые вопросы нашего экологического момента могут быть решены не только посредством политики и технологий, но и через искусство – через терпеливое, внимательное и творческое взаимодействие с материалами, которые потребительская культура избрала для выброса [Brown 2001; Ingold 2007; Bennett 2010; Akinde, Abokede, Akinyemi, Akintonde 2024].

*Автор благодарит Чидинму Соломон и доктора Адеолу Балогуну за предоставленное время,
доступ к мастерским и произведениям, а также за согласие на проведение интервью.*

ИСТОЧНИКИ

- Arte Povera 1999 – *Arte Povera* / Ed. C. Christov-Bakargiev. – London: Phaidon Press, 1999.
Zero to Infinity 2001 – *Zero to Infinity: Arte Povera 1962–1972* / Ed. L. Cottingham. – MN; London: Walker Art Center and Tate Modern, 2001.
Enwezor 2001 – *Enwezor O. The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945–1994* – Munich; New York: Prestel, 2001.
Enwezor, Okeke-Agulu 2017 – *Enwezor O., Okeke-Agulu C. El Anatsui: Triumphant Scale: Catalogue of the Exhibition*. – Munich: Prestel, 2017.
Africa Remix 2004 – *Africa Remix: Contemporary Art of a Continent: Catalogue of the Exhibition* / Ed. S. Njami. – Düsseldorf; London: Museum Kunst Palast and Hayward Gallery, 2004.

ЛИТЕРАТУРА

- Akinde, Abokede, Akinyemi, Akintonde 2024 – *Akinde T.E., Abokede O.O., Akinyemi A., Akintonde M.A. Waste Phenomenology in Nigeria's Postmodern Art // ShodhKosh: Journal of Visual and Performing Arts*. 2024. Vol. 5. № 4. DOI:10.29121/shodhkosh.v5.i4.2024.3167
Akinwumi 2021 – *Akinwumi T.M. Two Àdìrẹ Cloths and One Fancy Factory-Printed Design as Popular Political Commentary on the Career of Obafemi Awolowo // The Textile Museum Journal*. 2021. Vol. 48. P. 198-207. DOI:10.1353/tmj.2021.a932833
Akpang 2013 – *Akpang C.E. Found Object, Recycled Art, Readymade or Junk Art? Ambiguity in Modern African Art // Arts and Design Studies*. 2013. Vol. 12. № 1. P. 41-48.
Authentic 2001 – *Authentic/Ex-Centric: Conceptualism in Contemporary African Art* / Ed. S.M. Hassan, I.S. Okoye. – Ithaca: Forum for African Arts, 2001.
Bennett 2010 – *Bennett J. Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. – Durham: Duke University Press, 2010.
Binder 2008 – *Binder L.M. El Anatsui: Transformations // African Arts*. 2008. Vol. 41. № 2. P. 24-37.
Bourriaud 2002 – *Bourriaud N. Relational Aesthetics*. – Dijon: Les Presses du Réel, 2002.
Brown 2001 – *Brown B. Thing Theory // Critical Inquiry*. 2001. Vol. 28. № 1. P. 1-22. DOI:10.1086/449030
Castellote, Okwuosa 2020 – *Castellote J., Okwuosa T. Lagos Art World: The Emergence of an Artistic Hub on the Global Art Periphery // African Studies Review*. 2020. Vol. 63. № 1. P. 170-196. DOI:10.1017/asr.2019.24
Demos 2016 – *Demos T.J. Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*. – Berlin: Sternberg Press, 2016.
Grabski 2009 – *Grabski J. Urban Claims and Visual Sources in the Making of Dakar's Art World City // Art Journal*. 2009. Vol. 68. № 1. P. 6-23. DOI:10.1080/00043249.2009.10791309.
Hawkins 2006 – *Hawkins G. The Ethics of Waste: How We Relate to Rubbish*. – Lanham: Rowman & Littlefield, 2006.
Ingold 2007 – *Ingold T. Materials against Materiality // Archaeological Dialogues*. 2007. Vol. 14. № 1. P. 1-16. DOI:10.1017/S1380203807002127
Ingold 2010 – *Ingold T. The Textility of Making // Cambridge Journal of Economics*. 2010. Vol. 34. № 1. P. 91-102. DOI:10.1093/cje/bep042

М.Дж. Агбенига *Генеративные отходы: эпистемология материала и экологическое воображение в современном нигерийском искусстве*

- Kester 2004 – Kester G.H. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. – Berkeley: University of California Press, 2004.
- Kristeva 1982 – Kristeva J. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. – New York: Columbia University Press, 1982.
- Latour 2005 – Latour B. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. – Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Lemi 2024 – Lemi L.D.M. Commemorative Textiles: An African Narrative of Identity and Power // *Humanities & Social Sciences Communications*. 2024. Vol. 11. Article 537. DOI:10.1057/s41599-024-03051-z
- Mbembe 2001 – Mbembe A. *On the Postcolony*. – Berkeley: University of California Press, 2001.
- Mbembe, Nuttall 2004 – Mbembe A., Nuttall S. Writing the World from an African Metropolis // *Public Culture*. 2004. Vol. 16. № 3. P. 347-372. DOI:10.1215/08992363-16-3-347
- Miles 2014 – Miles M. *Eco-Aesthetics: Art, Literature and Architecture in a Period of Climate Change*. – London: Bloomsbury Academic, 2014.
- Morton 2007 – Morton T. *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. – Cambridge: Harvard University Press, 2007.
- Morton 2013 – Morton T. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- Njoku 2025 – Njoku K.I. Material Innovation and Sustainability in Modern Nigerian Sculpture Studio Practice // *International Journal of Advanced Research in Global Politics, Governance and Management*. 2025. Vol. 5. № 1. P. 268-290. DOI:10.48028/iiprds/ijargpgm.v5.i1.19
- Nnorom, Odeyingbo 2020 – Nnorom I.C., Odeyingbo O.A. Electronic Waste Management Practices in Nigeria // *Handbook of Electronic Waste Management*. – Amsterdam: Elsevier, 2020. – P. 577-588. DOI:10.1016/B978-0-12-817030-4.00003-3
- Okeke-Agulu 2015 – Okeke-Agulu C. *Postcolonial Modernism: Art and Decolonization in Twentieth-Century Nigeria*. – Durham: Duke University Press, 2015.
- Osibanjo, Nnorom 2007 – Osibanjo O., Nnorom I.C. The Challenge of Electronic Waste (e-Waste) Management in Developing Countries // *Waste Management & Research*. 2007. Vol. 25. № 6. P. 489-501. DOI:10.1177/0734242X07082028
- Ottenberg 1997 – Ottenberg S. *New Traditions from Nigeria: Seven Artists of the Nsukka Group*. – Washington: Smithsonian Institution Press, 1997.
- Perkins, Drisse, Nxele, Sly 2014 – Perkins D.N., Drisse M.N.B., Nxele T., Sly P.D. E-waste: A Global Hazard // *Annals of Global Health*. 2014. Vol. 80. № 4. P. 286-295. DOI:10.1016/j.aogh.2014.10.001
- Salami 2011 – Salami G. Through African Eyes: The European in African Art, 1500 to Present // *African Arts*. 2011. Vol. 44. № 3. P. 88-91. DOI:10.1162/afar.2011.44.3.88
- Simone 2004 – Simone A.M. *For the City Yet to Come: Changing African Life in Four Cities*. – Durham: Duke University Press, 2004.
- The Social Life 1986 – *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective* / Ed. A. Appadurai. – Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

SOURCES

- Christov-Bakargiev, C. (ed.) (1999), *Arte Povera*, Phaidon Press, London, UK.
- Cottingham, L. (ed.) (2001), *Zero to Infinity: Arte Povera 1962–1972*, Walker Art Center and Tate Modern, Minneapolis, MN and London, UK.
- Enwezor, O. (2001), *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945–1994*, Prestel, Munich, Germany and New York, USA.
- Enwezor, O. and Okeke-Agulu, C. (2017), *El Anatsui: Triumphant Scale: Catalogue of the Exhibition*, Prestel, Munich, Germany.
- Njami, S. (ed.) (2004), *Africa Remix: Contemporary Art of a Continent: Catalogue of the Exhibition*, Museum Kunst Palast and Hayward Gallery, Düsseldorf, Germany and London, UK.

REFERENCES

- Akintunde, T.E., Abokede, O.O., Akinyemi, A. and Akintunde, M.A. (2024), “Waste Phenomenology in Nigeria’s Postmodern Art”, *ShodhKosh: Journal of Visual and Performing Arts*, vol. 5, no. 4, doi:10.29121/shodhkosh.v5.i4.2024.3167
- Akinwumi, T.M. (2021), “Two Adire Cloths and One Fancy Factory-Printed Design as Popular Political Commentary on the Career of Obafemi Awolowo”, *The Textile Museum Journal*, vol. 48, pp. 198-207, doi:10.1353/tmj.2021.a932833
- Akpang, C.E. (2013), “Found Object, Recycled Art, Readymade or Junk Art? Ambiguity in Modern African Art”, *Arts and Design Studies*, vol. 12, no. 1, pp. 41-48.
- Appadurai, A. (ed.) (1986), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- Bennett, J. (2010), *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham, NC.
- Binder, L.M. (2008), “El Anatsui: Transformations”, *African Arts*, vol. 41, no. 2, pp. 24-37.
- Bourriaud, N. (2002), *Relational Aesthetics*, Les Presses du Réel, Dijon, France.
- Brown, B. (2001), “Thing Theory”, *Critical Inquiry*, vol. 28, no. 1, pp. 1-22, doi:10.1086/449030
- Castellote, J. and Okwuosa, T. (2020), “Lagos Art World: The Emergence of an Artistic Hub on the Global Art Periphery”, *African Studies Review*, vol. 63, no. 1, pp. 170-196, doi:10.1017/asr.2019.24
- Demos, T.J. (2016), *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Sternberg Press, Berlin, Germany.
- Grabski, J. (2009), “Urban Claims and Visual Sources in the Making of Dakar’s Art World City”, *Art Journal*, vol. 68, no. 1, pp. 6-23, doi:10.1080/00043249.2009.10791309
- Hassan, S.M. and Okoye, I.S. (eds.) (2001), *Authentic/Ex-Centric: Conceptualism in Contemporary African Art*, Forum for African Arts, Ithaca, NY.
- Hawkins, G. (2006), *The Ethics of Waste: How We Relate to Rubbish*, Rowman & Littlefield, Lanham, MD.
- Ingold, T. (2007), “Materials against Materiality”, *Archaeological Dialogues*, vol. 14, no. 1, pp. 1-16, doi:10.1017/S1380203807002127
- Ingold, T. (2010), “The Textility of Making”, *Cambridge Journal of Economics*, vol. 34, no. 1, pp. 91-102, doi:10.1093/cje/bep042
- Kester, G.H. (2004), *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley, CA.
- Kristeva, J. (1982), *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Columbia University Press, New York, USA.
- Latour, B. (2005), *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, Oxford, UK.
- Lemi, L.D.M. (2024), “Commemorative Textiles: An African Narrative of Identity and Power”, *Humanities & Social Sciences Communications*, vol. 11, article 537, doi:10.1057/s41599-024-03051-z
- Mbembe, A. (2001), *On the Postcolony*, University of California Press, Berkeley, CA.
- Mbembe, A. and Nuttall, S. (2004), “Writing the World from an African Metropolis”, *Public Culture*, vol. 16, no. 3, pp. 347-372, doi:10.1215/08992363-16-3-347
- Miles, M. (2014), *Eco-Aesthetics: Art, Literature and Architecture in a Period of Climate Change*, Bloomsbury Academic, London, UK.
- Morton, T. (2007), *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard University Press, Cambridge, MA.
- Morton, T. (2013), *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis, MN.

M.J. Agbeniga *Generative waste: material epistemology
and environmental imagination in contemporary Nigerian art*

- Njoku, K.I. (2025), "Material Innovation and Sustainability in Modern Nigerian Sculpture Studio Practice", *International Journal of Advanced Research in Global Politics, Governance and Management*, vol. 5, no. 1, pp. 268-290, doi:10.48028/iiprds/ijargpgm.v5.i1.19
- Nnorom, I.C. and Odeyingbo, O.A. (2020), "Electronic Waste Management Practices in Nigeria", in *Handbook of Electronic Waste Management*, Elsevier, Amsterdam, Netherlands, pp. 577-588, doi:10.1016/B978-0-12-817030-4.00003-3
- Okeke-Agulu, C. (2015), *Postcolonial Modernism: Art and Decolonization in Twentieth-Century Nigeria*, Duke University Press, Durham, NC.
- Osibanjo, O. and Nnorom, I.C. (2007), "The Challenge of Electronic Waste (e-Waste) Management in Developing Countries", *Waste Management & Research*, vol. 25, no. 6, pp. 489-501, doi:10.1177/0734242X07082028
- Ottenberg, S. (1997), *New Traditions from Nigeria: Seven Artists of the Nsukka Group*, Smithsonian Institution Press, Washington, DC.
- Perkins, D.N., Drisse, M.N.B., Nxele, T. and Sly, P.D. (2014), "E-waste: A Global Hazard", *Annals of Global Health*, vol. 80, no. 4, pp. 286-295, doi:10.1016/j.aogh.2014.10.001
- Salami, G. (2011), "Through African Eyes: The European in African Art, 1500 to Present", *African Arts*, vol. 44, no. 3, pp. 88-91, doi:10.1162/afar.2011.44.3.88
- Simone, A.M. (2004), *For the City Yet to Come: Changing African Life in Four Cities*, Duke University Press, Durham, NC.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. Чидинма Соломон, Без названия <Лежащая фигура>, 2024. Тканевый коллаж на холсте.
Источник: фото автора.
- Рис. 2. Чидинма Соломон, Без названия <Мужской портрет>, 2024. Тканевый коллаж на холсте.
Источник: фото автора.
- Рис. 3. Чидинма Соломон, Без названия <Молящаяся фигура>, 2024. Тканевый коллаж на холсте.
Источник: фото автора.
- Рис. 4. Доктор Адеола Балогун, Редкие виды I <Монументальная рыба>, 2022. Смешанные медиа.
Источник: фото автора.
- Рис. 5. Доктор Адеола Балогун, Редкие виды I <деталь: хвостовая секция>, 2022. Смешанные медиа.
Источник: фото автора.
- Рис. 6. Доктор Адеола Балогун, Редкие виды II <Работа на постаменте в галерее>, 2023. Смешанные медиа.
Источник: фото автора.
- Рис. 7. Доктор Адеола Балогун, Редкие виды III <Чешуя из компакт-дисков>, 2023. Смешанные медиа.
Источник: фото автора.
- Рис. 8. Доктор Адеола Балогун, Редкие виды IV <Электронная корона>, 2024. Смешанные медиа.
Источник: фото автора.

Анастасия Сергеевна Тетеркина

Anastasia Sergeevna Teterkina

магистрант,

MA student,

Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)

nasty_s_t@mail.ru

ИССЛЕДОВАНИЕ СОДЕРЖАНИЯ ПОНЯТИЯ «МЕДЛЕННОЕ КИНО» В УСЛОВНО-ДИСЦИПЛИНАРНЫХ ЗАРУБЕЖНЫХ ТЕКСТАХ A STUDY OF THE CONTENT OF THE CONCEPT OF “SLOW CINEMA” IN CONDITIONAL-DISCIPLINARY FOREIGN TEXTS

Статья посвящена анализу зарубежного академического дискурса в отношении феномена «медленного кино» на материале работ М. Фланагана, О.Э. Чаглаяна, К. Шуновера, С.Х. Лима, Т. Де Лука и Л. Кепника. Цель исследования заключается в распределении существующих интерпретационных конструкций и выявлении исходных предметно-формирующих положений, лежащих в основе различных подходов к осмыслению «медленного кино». Особое внимание уделяется смещению исследовательской оптики в анализируемых текстах с формально-эстетических характеристик к анализу зрительского восприятия, в том числе в контексте «временной экономики», «материализации телесности» и других социокультурных трансформаций.

В результате проведённого исследования устанавливается, что «медленное кино» должно рассматриваться не как совокупность устойчивых признаков, а как дискурсивная конструкция, применяемая к определённым фильмам, внутри которой их длительность рассматривается как механизм организации чувственно-перцептивного опыта зрителя. В итоге предпринимается попытка первичной систематизации выявленных положений, содержащихся в рассматриваемых текстах, а также делается вывод о необходимости дальнейшего теоретического уточнения содержания понятия «медленного кино» с целью последующего формирования его более согласованной модели.

Ключевые слова: медленное кино, современность, эстетика «медленного», зрительское восприятие, дискурсивная модель

Для цитирования: Тетеркина А.С. Исследование содержания понятия «медленное кино» в условно-дисциплинарных зарубежных текстах // Артикульт. 2026. №2(62). С. 65-81. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-65-81

This article analyzes international academic discourse on the phenomenon of “slow cinema”, drawing on the works of M. Flanagan, O.E. Çağlayan, K. Schoonover, S.H. Lim, T. de Luca, and L. Kepnik. The study aims to deconstruct existing interpretative constructs and identify the underlying assumptions underlying various approaches to understanding “slow cinema”. Particular attention is paid to shifting the research lens in the analyzed texts from formal and aesthetic characteristics to an analysis of viewer perception, including in the context of the “time economy”, the “materialization of corporeality”, and other sociocultural transformations.

The study establishes that “slow cinema” should be viewed not as a set of stable features, but as a discursive construct applied to specific films, within which their duration is considered a mechanism for organizing the viewer’s sensory-perceptual experience. As a result, an attempt is made to initially systematize the identified provisions contained in the texts being objectified, and a conclusion is made about the need for further theoretical clarification of the content of the concept of “slow cinema” with the aim of subsequently forming a more coherent model.

Keywords: slow cinema, modernity, aesthetics of “slow”, audience perception, discursive model

For citation: Teterkina A.S. “A study of the content of the concept of «slow cinema» in conventional disciplinary foreign texts.” *Articult.* 2026, no. 2(62), pp. 65-81. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-65-81

Введение

После длительного и широкого обсуждения специфики «медленного кино» в дискурсивной среде [Flanagan 2008, James 2010, Shaviro 2010, Tuttl 2010] научное сообщество подхватило дискуссию о своеобразии и значимости «медленности» в кинематографе, что привело к проведению в этой области полноценных исследований.

В итоге, в англоязычной киноведческой литературе в 2010-х годах возник целый корпус работ, посвящённых «медленному кино» [Flanagan 2012, Schoonover 2012, Çağlayan 2014, Lim 2014, de Luca 2014]. Все они так или иначе формируют различные интерпретационные модели «медленного» кино, которые впоследствии легли в основу современных, в том числе и отечественных, киноведческих подходов к его пониманию.

A.S. Teterkina *A study of the content of the concept of “slow cinema”
in conventional disciplinary foreign texts*

Однако при обращении к этим фундаментальным для исследований «медленного кино» работам обнаруживаются определённые противоречия, главным образом обусловленные смешением уровней анализа в отношении «медленного кино», что не просто затрудняет, но и просто-напросто делает невозможным формирование полноценного теоретического знания. Настоящая работа предлагает анализ зарубежных академических текстов в отношении «медленного кино» с использованием метода распределения [Штейн 2020, с. 182-184]. Вместе с тем предпринимается попытка первичной систематизации характеристик интерпретаций «медленного кино» по четырем уровням (формальный, операциональный, перцептивно-телесный, концептуальная рамка) внутри логики распределённых исследовательских моделей. Где под **формальным уровнем** понимается совокупность художественно-выразительных средств (длительность плана, работа камеры, звуковая организация), **операциональный уровень** связан с функцией этих средств, то есть каким образом они организуют структуру фильма, **перцептивно-телесный уровень** описывает опыт зрителя в процессе просмотра, а **концептуальная рамка** подразумевает более широкий контекст, в котором интерпретируется «медленное кино» рассматриваемыми авторами. В этой перспективе понятие «модель» функционирует не как строгая теоретическая система, а как интерпретационная конструкция, выстраиваемая исследователями в зависимости от выбранной аналитической оптики.

Такой разбор и систематизация в перспективе разработки теоретически обоснованного содержания понятия «медленное кино» вскрывает существующую исходную амплитуду вариативности интерпретаций данного понятия [Штейн 2025, с. 188, 198] и в то же время расхождения самого материала, который им обобщается.

В связи с эссеистическим характером даже условно академических текстов о «медленном кино», их формализованное распределение – разложение «имеющегося знаниевого представления на составные компоненты, образующие его структуру – онтологическую схему предмета (того, что принимается за наличествующее, в отношении которого и реализуется познавательная активность) и совокупность условностей познавательной активности (того, что формирует определённое конкретное представление предмета, которое и выражается в форме знаниевого представления) [Штейн 2020, с. 182], оказывается весьма затруднительным. Поэтому реализуем последовательное неформализованное распределение шести текстов зарубежных исследователей, которые посвящены «медленному кино», обобщая обнаруживаемые в них авторские интерпретации через их распределение по описанным выше четырём уровням, таким образом приводя обособленные тексты к определённой систематике. При этом исходно разделим распределённые тексты на две группы, в соответствии с хронологией их актуализации (что важно для понимания возможной трансформации содержания понятия «медленное кино», обусловленной знанием или не знанием работ предшественников), а также с характером аналитической оптики, определяющей способ концептуализации данного феномена. В связи со спецификой разбираемых текстов и для удобства верификации реализуемого распределения, при работе с ними будет использоваться принцип последовательного раскрытия, согласующийся с имеющейся авторской структурой препарируемых исследований.

Поскольку предметом настоящего исследования выступает зарубежная академическая рефлексия в отношении феномена «медленного кино», в работе сознательно не производится киноведческий анализ фильмов, рассматриваемых Флэнаганом, Лимом, Де Лука и другими авторами. Основной исследовательский фокус направлен не на верификацию художественных свойств конкретных произведений, а на анализ механизмов концептуализации феномена «медленного кино» как продукта авторских интерпретаций предполагаемого зрительского переживания в условиях устойчивого дискурса.

1. Концептуализация «медленного кино» как автономного кинематографического феномена

В первую группу исследуемых текстов входят работы М. Флэнагана, К. Шуновера, О.Э. Чаглаяна, С.Х. Лима, сосредоточенные на концептуализации «медленного кино» как автономного кинематографического феномена, обладающего совокупностью условно-устойчивых формально-эстетических характеристик. В центре внимания данных исследователей находятся вопросы темпоральной

А.С. Тетеркина *Исследование содержания понятия «медленное кино»
в условно-дисциплинарных зарубежных текстах*

организации, нарративных свойств, длительности кадра, а также специфики зрительского восприятия. В этой перспективе большинство работ фокусируется на бинарной оппозиции режимов скорости «быстрое»/«медленное» и репрезентативных свойствах как противопоставление доминирующему зрительскому кинематографу.

1.1. М. Флэнаган «“Медленное кино”: темпоральность и стиль в современном искусстве и экспериментальном кино»¹

Развивая идеи, сформулированные в ранней статье [Flanagan 2008], М. Флэнаган в своей диссертации предпринимает попытку перевести исследование эстетики «медленного» из критического дискурса в академическую плоскость. В качестве исходной позиции он рассматривает «медленное кино» как результат современного переосмысления послевоенного кинематографа и экспериментальных практик, выстраивая анализ через бинарную оппозицию скорости и длительности.

Уже во введении Флэнаган фиксирует проблемность самого понятия «медленное кино», указывая на его статус «ярлыка» и зависимость от оппозиции «быстро/медленно» [Flanagan 2012, с. 5]. Его работа носит не столько теоретический, сколько описательный характер, объединяя разрозненные дискурсивные наблюдения.

Работа М. Флэнагана состоит из следующих частей: «Ключевые характеристики современного медленного кино»; «“Современники”, Базен и кадр с длительной последовательностью»; «Недраматичность, время и неолиберальная экономика современного кино»; «Натюрморт, Две дани уважения Одзу и цифровому режиму».

«Ключевые характеристики современного медленного кино». В первой части своей диссертации М. Флэнаган стремится развести несколько категорий: повествовательный/ненарративный, художественный/документальный, реализм/антииллюзионизм, демонстрируя их ограниченность. Он приходит к выводу, что «медленное кино» формируется на пересечении различных эстетических практик. Длительность, унаследованная от модернизма и авангарда, смещает внимание с сюжета на организацию пространства кадра, его ритм и визуальную композицию. При этом реализм интерпретируется как синтетическая модель, объединяющая документальный и художественный метод репрезентации, формируя субъективное гиперреальное пространство.

Расширяя поле, Флэнаган вводит две тенденции: эпизодический нарративный фильм, построенный длинным планом, и обезлюдивший ненарративный фильм, снятый в жанре пейзажного кино, однако отсутствие принципиальных различий между ними (длинные планы, статичные кадры, нацеленные на эффект созерцательности или наблюдения) размывает критерии. Дополнительное противоречие возникает при обращении к кинематографу А. Тарковского, М. Антониони, К. Мидзогути. С одной стороны, «медленное кино» мыслится как самостоятельное течение, с другой – интерпретируется через модернистские практики XX века. В результате «медленное кино» оказывается не столько новым явлением, сколько продолжением существующих эстетических традиций.

«“Современники”, Базен и кадр с длительной последовательностью». Флэнаган выделяет ключевые характеристики: минимально нарративное или ненарративное повествование; длинные планы, концентрирующие внимание на незначительных событиях (в том числе «мертвое время»); статичность кадра, дополняемые вариативными приемами (медленное движение камеры, ее близость к объекту, невыразительная актерская игра, использование фильтров и эффектов). При этом он настаивает на принципиальной «открытости» данной эстетики.

В этой перспективе Флэнаган связывает «медленное кино» с идеями А. Базена и Ж. Делеза, интерпретируя его как синтез реалистической традиции и «образа-времени». Однако такая редукция скорее демонстрирует ограниченность методологии, чем объясняет специфику явления, поскольку генеалогия феномена, позиционируемого как нового, мыслится через традиции XX века.

«Недраматичность, время и неолиберальная экономика современного кино». В данной части Флэнаган рассматривает разрушение традиционной событийности как ключевой принцип

¹ Здесь и далее – перевод англоязычных источников – А.Т.

A.S. Teterkina *A study of the content of the concept of “slow cinema”
in conventional disciplinary foreign texts*

«медленного кино». Апеллируя к кинематографу Ж. Ренуара и В. де Сики, Флэнаган фиксирует ситуацию, в которой будто бы «ничего не происходит»: происходящее на экране не столько видимо, сколько ощутимо. В этой логике выразительность смещается с сюжетной динамики на визуально-звуковую организацию кадра, где длительность и наблюдение начинают доминировать над событийностью.

Анализируя современное кино (Л. Цзяиня, а также работы Л. Алонсо, Ц. Мин-Ляна, Л. Диаса, Г.В. Сента), он показывает, что длительность фиксирует повседневность и направлена на раскрытие незаметных аспектов человеческого существования. Однако отождествление этих практик с неореализмом нивелирует специфику «медленности». Хотя преемственность очевидна, различие заключается в художественной установке. Если в первом случае замедление выступает следствием стремления к реальности, то в «медленном кино» оно становится атрибутивным свойством, нацеленным на иной способ восприятия.

В социально-экономической перспективе, опираясь на Фредрика Джеймисона [Jameson 2003], Флэнаган связывает «медленное кино» с реакцией на ускорение позднекапиталистической культуры, интерпретируя его как оппозицию доминирующему темпоральному режиму.

«Натюрморт, Две дани уважения Одзу и цифровому режиму». В данной части Флэнаган обращается к кинематографу Я. Одзу, С. Сяояня, А. Киаростами, связывая «медленность» с плотностью времени и материальностью изображения. Статичность, «натюрморты» повседневности, тишина и разрывы причинно-следственных связей формируют пространство созерцания и рефлексии. Дополнительно он отмечает роль цифрового изображения, усиливающего длительность и эффект погружения.

Таким образом, М. Флэнаган одним из первых систематизирует критический дискурс о «медленном кино», однако его модель остается противоречивой: фиксируя ряд условно-устойчивых приемов, он не предлагает четкого определения самого понятия, а совмещает генеалогию модернизма с классификацией современного кино. В результате предложенная модель скорее фиксирует совокупность наблюдений, чем формирует теоретическую систему. Основные выявленные компоненты концепции «медленного кино» М. Флэнагана могут быть выражены в обобщенном виде (рис. 1).

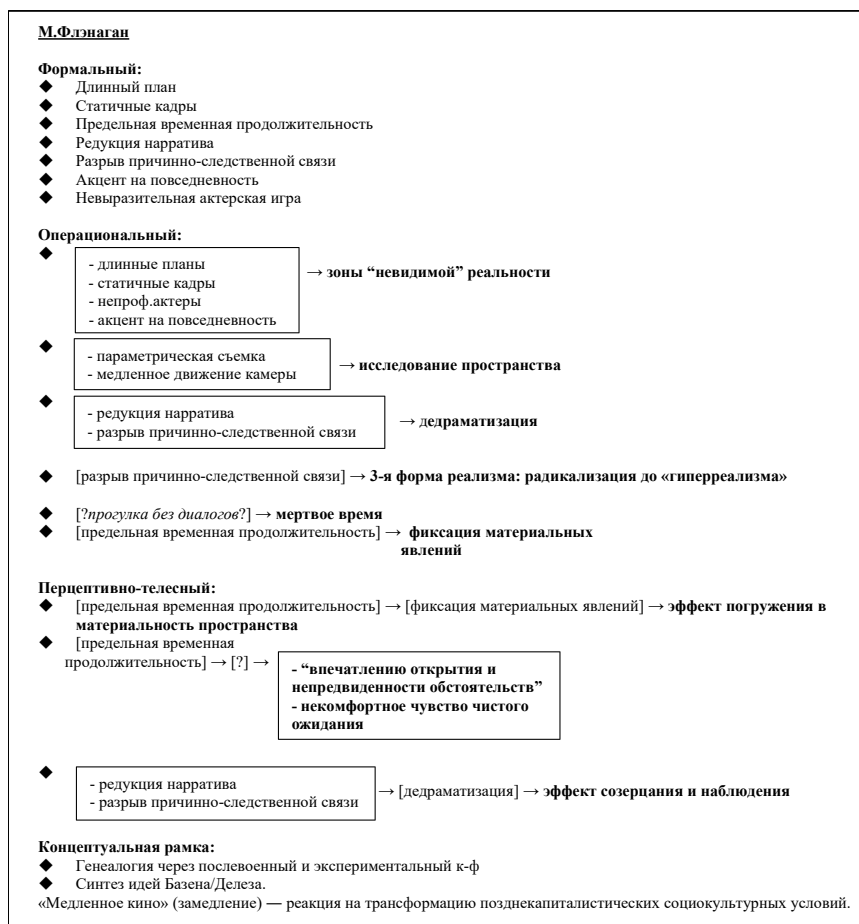


Рис. 1.

1.2. К. Шуновер «Расточители времени: работающий организм медленного кино, политический зритель и странность»

Осмысление существования и постепенной легитимации «медленного кино» в предшествующем дискурсе преимущественно ограничивалось формально-эстетическим анализом. Однако подобный подход не затрагивает семантический потенциал этих фильмов. Работа Карла Шуновера [Schoonover 2012] предлагает смещение исследовательской оптики от описания художественных и технических характеристик к социокультурному контексту, включая влияние капиталистической системы на зрительское восприятие. Ключевой тезис формулируется через идею альтернативного режима восприятия, в котором «медленное кино» понимается как темпорально-экономическая практика. В этом контексте «скука» перестает быть негативным эффектом и осмысляется как способ переоценки затраченного времени.

Разбираемая работа К. Шуновера состоит из следующих частей: «Два медлительных тела»; «Взгляд на труд по-другому»; «Впустую потраченное время и странная жизнь».

«Два медлительных тела». Полемизируя с Н. Джеймсом, К. Шуновер отвергает трактовку «медленного кино» как пассивного опыта, предлагая понимать его как форму особого распределения усилий. Продолжая линию А. Базена, он интерпретирует длинный план как требование интенсивного внимания, приобретающего политическое измерение. В результате анализ смещается с формы на практику восприятия.

Центральное место занимает модель «двух тел»: «тело» фильма (режим длительности, актерская игра, темпо-ритм) и тело человека как субъекта зрительского труда [Schoonover 2012, с. 68]. В этой перспективе «медленное кино» раскрывает время как социальную категорию, акцентируя его непроизводительное измерение и избегая оппозиции «медленного» и «быстрого».

«Взгляд на труд по-другому». Андре Базен связывал неореализм с возможностью эстетического и социального переосмысления повседневности [Базен 1972, с. 300]. К. Шуновер развивает эту линию, интерпретируя кинематографическую реальность через категории труда и экономики как отражение сдвига социокультурной парадигмы. В этом контексте «медленное кино», по его мнению, проблематизирует представления о прогрессе как линейном движении вперед, обращаясь к состоянию стагнации, распада и трансформации труда. На примере фильма Ц. Чжанкэ «Город 24» (2008) демонстрируется, как медленная эстетика фиксирует индустриальный упадок, а изображение организуется не как действие, а как состояние, в котором длительность становится условием переживания опыта.

Характерной становится диегетическая нестабильность, возникающая при смешении документального, реконструированного и вымышленного. Это создает перцептивное напряжение и смещает внимание с нарратива на процесс осмысления. Аналогично акцент на телесности актера переводит восприятие с персонажа на сам процесс актерского существования, актуализируя проблему человеческого труда в культуре «стремящейся к постиндустриальному будущему» [Schoonover 2012, с. 72].

«Впустую потраченное время и странная жизнь». Функционирование и расслоение режимов репрезентации в кинематографе, связанных К. Шуновером общей логикой, рассматриваются им через оптику, политической интенциональности «медленного кино». В этой перспективе нестабильность формы выступает уже не как эстетический жест, а как политическая позиция. Медлительность приобретает статус диссидентской практики, противопоставленной логике продуктивности: экранная «непроизводительность» подрывает ценности капиталистической эффективности. В этой системе тело становится агентным, в то время как экранная «непроизводительность» – альтернативной логике продуктивного кинематографического действия. Тем самым подрывается ценность капиталистической эффективности, а «медленное кино» предлагает иной режим зрительского опыта. Тело в этой системе функционирует как агент сопротивления, отказывающийся демонстрировать продуктивность и подчиняться трудовой логике, что позволяет проблематизировать способы репрезентации человека в условиях временной экономики [Schoonover 2012, с. 73].

Данная оптика задает новую модель позиционирования «медленного кино»: если доминирующий режим массового кинематографа утвердился в качестве конвенционального ориентира, то замедление

A.S. Teterkina *A study of the content of the concept of “slow cinema”
in conventional disciplinary foreign texts*

актуализирует маргинальный тип восприятия. Первый Шуновер соотносит с маскулиным типом повествования, тогда как альтернативный режим определяется через категорию «странности» – всего, что выходит за пределы заданной временной логики или не реализуется в ней.

Таким образом, концепция К. Шуновера смещает анализ «медленного кино» с эстетической плоскости в социологическую, интерпретируя его как форму сопротивления капиталистической временной организации. Существенным вкладом становится акцент на зрительском восприятии, поскольку именно через перераспределение внимания в акте просмотра формируется пространство переживания кинематографического состояния. Основные выявленные компоненты концепции «медленного кино» К. Шуновера могут быть выражены в обобщенном виде (рис. 2).

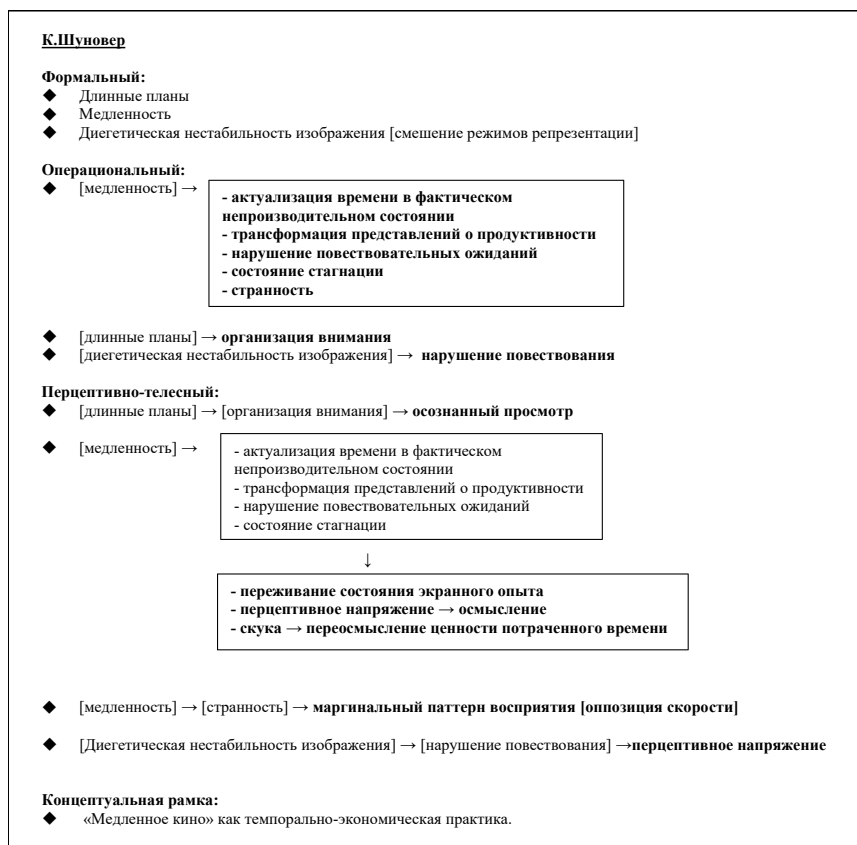


Рис. 2.

1.3. О.Э. Чаглаян, «Экранизация скуки». История и эстетика медленного кино»

В условиях институционализации понятия «медленное кино» Орхан Эмре Чаглаян обращается к его историзации и систематизации, рассматривая данный феномен как практику, ориентированную на созерцательный зрительский опыт [Çağlayan 2014]. Центральной в его исследовании становится перцептивно-аффективная оптика: ностальгия, абсурдный юмор и скука интерпретируются как механизмы, формирующие особый режим взаимодействия зрителя с фильмом. Тем самым Чаглаян отказывается от редукции «медленного кино» к бинарной оппозиции скорости и смещает анализ с формальных признаков темпоральности на организацию восприятия.

Работа О.Э. Чаглаяна состоит из следующих частей: «Введение»; «Ностальгия по модернизму: Бела Тарр и долгий путь»; «Меньше значит абсурдно: юмор в фильмах Цай Мин-Ляна»; «Созерцательная скука: Фильмы Нури Бильге Джейлана»; «Вывод».

«Введение». Вводная часть работы посвящена становлению дискурса «медленного кино» и проблеме его эстетической и политической функциональности в контексте изменений зрительских практик. Фрагментарность генеалогий становится основанием для выстраивания собственной исторической модели. В качестве предпосылок он выделяет модернистское кино второй половины XX века, в частности фильмы М. Антониони, где через «мертвое время», замедленный темп и ослабление причинно-следственной связи раскрываются темы одиночества и разобщенности.

Развивая линию М. Флэнагана, Чаглаян расширяет генеалогию до модернистских практик 1920-х годов и экспериментального кинематографа, смещая акцент с истории форм на способы конструирования зрительского опыта: ностальгия функционирует как рефлексия над упадком модернистского арт-кино, абсурдный юмор – как разрыв между изображением и восприятием, а скука – как инструмент реорганизации внимания и показателем вовлеченности.

«Ностальгия по модернизму: Бела Тарр и долгий путь». Обращаясь к творчеству Б. Тарра как одному из ключевых примеров «медленного кино», Чаглаян переосмысляет «мертвое время» и «длинный план» как элементы, направленные на организацию специфического зрительского опыта. Созерцательный режим наблюдения в фильмах Тарра, по мысли Чаглаяна, формируется через «треугольные» отношения между персонажем, камерой и зрителем, где движение камеры, подобное блужданию фланера, задает дистанцированную, отчужденную оптику восприятия, вызывая эффект ностальгии по арт-кино [Çağlayan 2014, с. 50].

Переосмысляя функцию длинного плана, Чаглаян смещает акцент с его онтологических свойств, сформулированных Базеном, на аффективное воздействие. Если в базеновской модели длительность служит сохранению целостности реальности, то в «медленном кино» она становится инструментом производства «артефактных эмоций» [Plantinga 2009, с. 78-111], возникающих из осознания формы.

Радикализация длительности приводит к нарушению классической логики реализма: затянутая продолжительность кадра порождает немотивированные драматургические «пустоты» – так называемые «излишества», которые «бросают вызов рудиментарным представлениям о повествовательном кино» [Çağlayan 2014, с. 60]. В результате реализм трансформируется в форму «гиперреализма», вступающую в противоречия с базеновской моделью. Ключевыми становятся стратегии дедраматизации – «монотонность» и «повторения», которые в логике Ч. Дзаваттини интерпретируются как проявление «избыточной реальности» [Çağlayan 2014, с. 67]. Подобные паузы, не подчиненные развитию сюжета, формируют у зрителя ассоциативное поле, отсылающее к модернистским и авангардным практикам. Возникающее состояние ожидания и неопределенности переводят зрителя в агентную позицию, где движение камеры и фрейминг кадра принимают роль персонажа, в то время как зритель выступает интерпретатором смысла.

«Меньше значит абсурдно: юмор в фильмах Цай Мин-Ляна». В анализе творчества Ц. Мин-Ляна Чаглаян переходит от движения к статичности. Замедление и минимизация действия в его фильмах расширяют границы «медленного кино», формируя режим восприятия, основанный на неподвижности и длительном удержании взгляда. Ключевым становится принцип неопределенности: эпизодическая структура, унаследованная от «Нового тайваньского кино», усложняется за счет повторяющихся визуальных мотивов, нарушающих причинно-следственные связи и дестабилизирующих ожидания зрителя. Экстремальная длительность кадра и статичность изображения разъединяют персонажей, акцентируя их автономное существование. В результате возникает двойственный эффект: дистанция между зрителем и происходящим сочетается с возможностью погружения в интимное пространство героя.

Особое место приобретает юмор, соотносимый с традицией немой комедии, но возникающий из несоответствия между событием и его длительностью. Тишина и отказ от диалогов фиксируют состояние бессмысленного существования, усиливая разрыв между ожиданием и восприятием.

«Созерцательная скука: Фильмы Нури Бильге Джейлана». В анализе творчества Нури Бильге Джейлана «скука» интерпретируется как эстетическая стратегия, перестраивающая режим зрительского восприятия. Отказ от доминирующих моделей турецкого кино формирует реалистическую оптику, включающую натурные съемки, репрезентацию повседневной жизни, внимание к маргинальным персонажам и темам отчуждения. Одновременно наследуемые технические особенности, в частности постсинхронный дубляж и дискретная фиксация звука, трансформируются в специфическую форму: диалоги утрачивают нарративную функцию, становясь фрагментарными и немотивированными. В результате формируется особый тип реализма, характерный для «Нового турецкого кино» и ориентированный не на достоверность, а на переживание состояния.

В этой перспективе дедраматизация и эпизодичность повествования позволяют рассматривать «скуку» как ключевую характеристику кинематографа Джейлана. При этом она не сводится к теме провинциальной жизни, но возникает как эффект организации кинематографического материала. Тем самым конструируется атмосфера, в которой изменяется зрительское восприятие, выводящая его из позиции пассивного наблюдателя в активную форму созерцания.

В отличие от интерпретации К. Шуновера, Чаглаян трактует «скуку» не как политическую реакцию, а как продуктивное аффективное условие. В данном случае она усиливает восприятие зрителя и формирует особый тип эстетического опыта, связанный не с осмыслением происходящего, а с его переживанием.

«Заключение». Концепция Чаглаяна основана не столько на формально-эстетическом анализе, сколько на специфике организации зрительского восприятия. В отличие от стратегий, редуцирующих данный феномен к темпоральным характеристикам, его подход направлен на выявление аффективных и перцептивных установок, конструирующих особый опыт взаимодействия зрителя с кинематографическим произведением.

Расширяя историческую перспективу, Чаглаян демонстрирует преемственность модернистских и экспериментальных практик, однако фокус его исследования смещается с реконструкции эстетических моделей на анализ функциональной трансформации в контексте современного «медленного кино». При этом концепция Чаглаяна, несмотря на аналитическую ценность, не формулирует целостную теоретическую базу для определения содержания данного явления. Основные выявленные компоненты концепции «медленного кино» О.Э. Чаглаяна могут быть выражены в обобщенном виде (рис. 3).

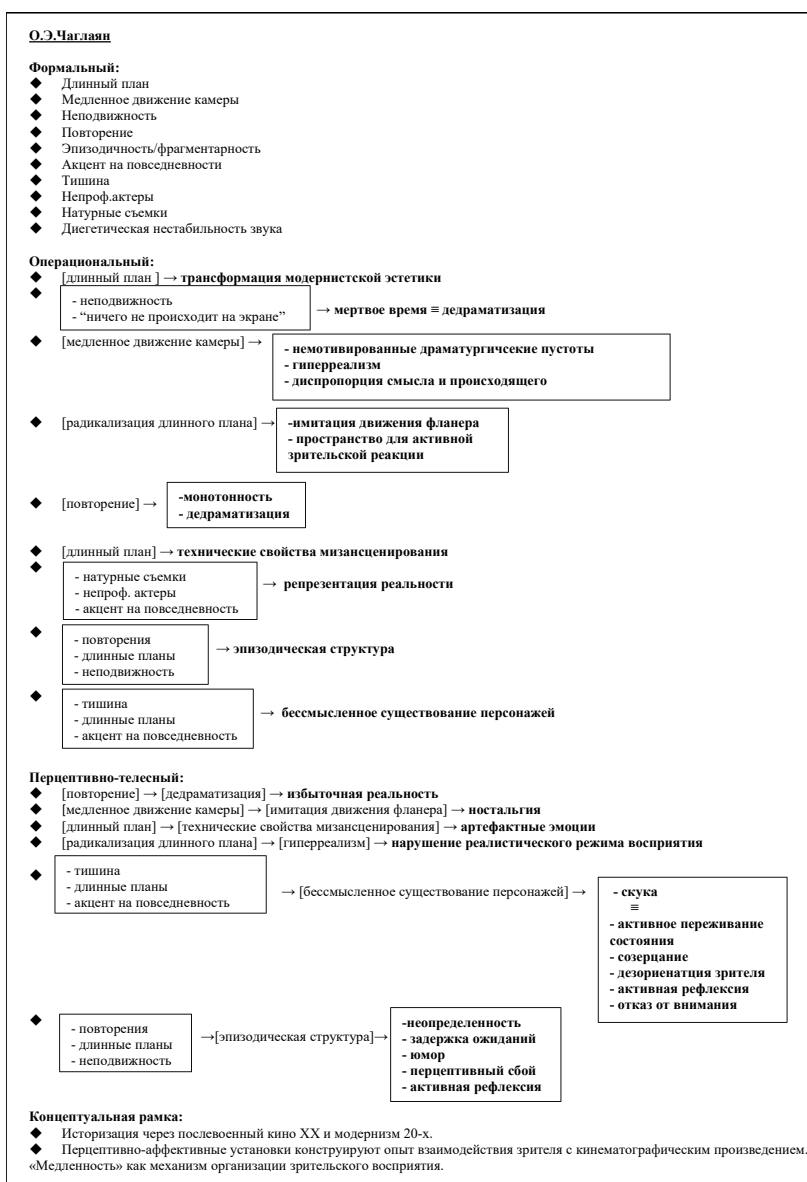


Рис. 3.

1.4. С.Х. Лим, «Цай Мин-Лян и медленное кино»

В отличие от ранее рассмотренных исследований, ориентированных на выявление общих эстетических, социокультурных и перцептивных характеристик, работа Сон Хви Лима смещает фокус к анализу данного феномена на материале творчества отдельного режиссёра. Подобная оптика позволяет рассматривать «медленность» не как совокупность внешних признаков, а как внутренний принцип организации кинематографического высказывания, функционирующего по определенным концептуальным законам.

В этой логике обращение Лима к фильмам Цая Мин-Ляна выступает исследовательской стратегией, в рамках которой темпоральность, телесность и пространственная организация изображения формируют целостную систему. Тем самым «медленность» интерпретируется не как дискурсивное обобщение, а как имманентное свойство художественного метода, выявляемое через анализ его структурных механизмов.

Разбираемая работа С.Х.Лима состоит из следующих частей: «Не торопиться»; «Часть 1 – Медлительность»; «Часть 2 – Подпись»; «Часть 3 – Неподвижность»; «Часть 4 – Тишина»; «Заблудиться».

«Не торопиться». Уже в начальной части исследования, обращаясь к сцене из фильма «Четыре оборота» (2010), С.Х. Лим проблематизирует закрепившееся представление об эстетике «медленного кино», характеризуя его устойчивые признаки как своего рода «клише». Однако, несмотря на институционализацию формальных характеристик, Лим рассматривает «медленность» не как совокупность эстетических приемов, а как проявление более широкого эпистемологического сдвига, затрагивающего культурный и социальный опыт, который ориентирован на трансформацию способов восприятия времени, телесности и повседневности.

Соответственно, исследователь интерпретирует «медленность» как альтернативный режим восприятия, соотносимый с критикой капиталистической идеологии. Исходным положением его концепции становится тезис, согласно которому общество на протяжении индустриальной и постиндустриальной эпох возвращается к попыткам противостоять ускоряющемуся темпу жизни, а также преодолеть «разрыв локального и глобального в условиях глобализации» [Lim 2014, с. 5].

«Часть 1 – Медлительность». Отступая от канонического описания «медленного кино», сводимого к темпоральности и формальным характеристикам, С.Х. Лим предлагает иной подход. В его интерпретации взаимодействие зрителя с фильмом определяется не только внутренней структурой произведения, но и рядом контекстуальных факторов, влияющих на переживание длительности. Вследствие этого кинематографическое время утрачивает статус объективного атрибута, а формула «ничего не происходит» не может рассматриваться как определяющая характеристика данного явления.

Отказываясь от редукции «медленного кино» к набору стилистических признаков, Лим помещает его в более широкий контекст, где ключевыми становятся категории субъекта и длительности [Lim 2014, с. 17]. В этой логике отсутствие события трансформируется в эффект восприятия, проблематизируя сам статус «события» как элемента драматургии. Длительность так называемого «ничего» приобретает функциональное значение, формируя напряжение между ожидаемым событием и его отсутствием.

Таким образом, длительность задает две стратегии: с одной стороны – троп «ожидания», связанный с эффектом скуки; с другой – особый темпоральный конструкт. Подчеркивая диалектическое напряжение между кинематографом скорости и замедленными фильмами, Лим расширяет понятие «медленности» до взаимодействия различных режимов времени, материальности и эстетики.

Существенным является и переосмысление длинного плана через сопоставление Ж. Делеза и А. Базена. Если в концепции Базена длительность обеспечивает онтологическую целостность реальности и свободу зрительского восприятия, то у Делеза она констатирует кризис действия и становления новой темпоральности, в которой персонаж утрачивает способность к целенаправленному действию.

Именно этот сдвиг становится для Лима ключевым: в центре анализа оказывается не время как таковое, а персонаж, погруженный в состояние неопределенности и ожидания. Фокус смещается с ожидания следующего события на процесс осмысления самого изображения, в котором ожидание может так и не реализоваться. В этом контексте Лим обращается к высказываниям Ц. Мин-Ляна о намеренном

A.S. Teterkina *A study of the content of the concept of "slow cinema" in conventional disciplinary foreign texts*

создании тревоги [Lim 2014, с. 20] через длительную фиксацию ожидания, соотнося данный прием с идеей «давления времени» А. Тарковского.

В результате кинематографическое изображение перестраивается в режим разреженного нарратива, где событие утрачивает статус структурообразующего элемента. Возникающие при этом чувства тревоги и скуки интерпретируются не как побочный эффект замедления, а как особый перцептивный режим, побуждающий к переосмыслению ценности времени и критике продуктивности как конвенциональной нормы. Таким образом, «медленное кино» предстает не только как эстетическая, но и как перцептивно-политическая практика.

«Часть 2 – Подпись». В данном разделе С.Х. Лим рассматривает «подпись» не как маркер стиля, а как принцип организации художественного высказывания. Обращаясь к дебатам об «авторской теории» и «синефилии», он интерпретирует их как взаимосвязанные категории, формирующие не только фигуру автора, но и специфический режим зрительского восприятия.

При этом Лим проблематизирует привилегированный статус автора, предлагая рассматривать «авторство» как конструкцию, действующую как на уровне формы, так и внутри диегезиса. В этой логике творческий метод Мин-Ляна выступает не индивидуальной характеристикой, а структурной оптикой, задающей позицию зрителя. Соответственно, «медленная» эстетика его фильмов функционирует не как темпоральный прием, а как механизм формирования точки зрения.

Существенным элементом анализа становится интертекстуальность. В отличие от классического понимания (Ю.Кристева) [Кристева 2000] и его кинематографических разработок (М.Ямпольский) [Ямпольский 1993], а также от синефильского цитирования, характерного для Ж.-Л. Годара, у Мин-Ляна она не носит коллажный характер. Напротив, интертекстуальность становится имманентным принципом. Ключевую роль, по мысли Лима, здесь играет повтор: устойчивые образы, лейтмотивы и одни и те же актеры формируют сквозную структуру, не замыкающуюся в пределах одного произведения. В результате фильмы функционируют как элементы единого кинематографического логоса.

Исходя из этого, интертекстуальность задает особый режим восприятия, предполагающий последовательный просмотр, где повторяемость и узнавание становятся основой зрительского опыта и механизмом конструирования авторства. При этом данный режим приобретает «медлительное» измерение: развитие мотивов растягивается во времени по всему ландшафту фильмографии Мин-Ляна, превращая интертекстуальность в способ аккумуляции смысла.

Таким образом, «медленность», по мысли Лима, проявляется не только на уровне кадра или длительности, но и на уровне структуры в целом, где синефилия, ностальгия и повтор образуют взаимосвязанный режим восприятия.

«Часть 3 – Неподвижность». В данной части С.Х. Лим переосмысляет закрепившееся представление о «медленном кино», рассматривая неподвижность не как атрибутивное свойство, а как эффект неустойчивой природы длительности. Обращаясь к фильму «Прощай, гостиница дракон» (2003), он показывает, что медлительная эстетика статичных сцен может сосуществовать с эпизодами иного темпорального режима (в частности, включение сцен фильма в жанре уся²), тем самым ставя под сомнение достаточность «длинного плана» как определяющего признака «медленного кино».

Лим выделяет ряд факторов, формирующих эффект неподвижности: внутреннюю композицию, редукцию событийности и направленность внимания зрителя. Вследствие этого статичность съемки оказывается недостаточным условием «медлительности». Ключевой тезис исследователя заключается в том, что «медленное кино» определяется не набором формальных характеристик, а взаимодействием разнородных стилистических и перцептивных элементов, где эффект замедления может возникать как на уровне кадра, так и в структуре драматургии.

В этой перспективе «неподвижность» перестает быть формальным признаком и функционирует как механизм, перенастраивающий зрительское восприятие. Принципиальное значение приобретает и идея «дрейфа», соединяющая покой и движение и создающая напряжение между двумя модальностями.

² Уся – жанр китайского кинематографа, где в основе приключений с элементами фэнтези лежит демонстрация боевых искусств.

Данный принцип реализуется через систему взаимосвязанных средств: инертность персонажей соотносится со статичностью кадра, средние и дальние планы фиксируют рутинные действия без драматургической акцентуации, а свет, пограничные состояния и включение различных форм жизни (насекомые и др.) вводят скрытую динамику. В результате «неподвижность» не фиксирует отсутствие движения, а формирует пространство созерцания, вовлекающее зрителя в процесс переживания.

Таким образом, «медленное кино» определяется не столько длительностью, сколько способом композиционно-структурной организацией, в рамках которой восприятие регулируется внутренней динамикой диегезиса.

«Часть 4 – Тишина». Аудиальный образ «медленного кино» в дискурсивном поле чаще всего описывается как реалистический и минимизирующий недиегетическое звучание. Однако С.Х. Лим предлагает более сложную модель, в которой тишина понимается не как отсутствие звука, а как структурный элемент, формирующий перцептивный опыт «медленности».

Ключевым становится выявляемое им противоречие: с одной стороны, редукция диалогов и акцент на повседневных шумах усиливают эффект тишины, с другой – фильмы Мин-Ляна включают музыкальные номера и недиегетические композиции. В этой логике тишина функционирует как механизм регуляции восприятия, переориентируя внимание зрителя на материальность пространства и тела.

Функция тишины варьируется в зависимости от структуры сцены. В изображении одиночного персонажа она поддерживает реалистическую фактуру повседневности, тогда как в сценах взаимодействия нескольких героев отсутствие речи может означать как разрыв, так и форму близости. Таким образом, значение тишины определяется не самим приемом, а его функцией внутри диегетической системы.

Особую роль играет «безмолвный саундтрек» – протяженные шумы среды, которые приобретают автономный статус и формируют напряжение между внешним пространством и субъективным состоянием. Гиперболизация телесных и дискомфортных звуков материализует время, одновременно усиливая телесную вовлеченность и провоцируя рефлексивное дистанцирование.

Музыкальные номера и недиегетические элементы, на первый взгляд нарушающие заданную звуковую аскезу, включаются в эту систему как контрастные компоненты. Их взаимодействие с тишиной не только структурирует восприятие, но и формирует критическое поле, связанное с темами телесности, нормы и запрета.

Таким образом, в интерпретации Лима тишина выступает не фоновым эффектом, а структурообразующим принципом, смещающим восприятие с повествования на уровень перцептивного опыта. Звуковая организация становится имманентной частью авторского высказывания, где «медленность» функционирует как механизм, удерживающий напряжение между телесной вовлеченностью и рефлексивным отстранением.

«Заблудиться». В интерпретации С.Х. Лима «медленное кино» определяется не как совокупность формально-эстетических признаков, задающих темпоральные характеристики, а как перцептивная модель, перераспределяющая зрительское внимание через систему структурных механизмов. В этой логике «медленность» выступает не объектом репрезентации временной протяженности, а способом организации зрительского опыта. Тем самым исследование выводится из плоскости формального анализа в область феноменологии восприятия.

Вклад С.Х. Лима заключается в смещении аналитической оптики с описания внешних эстетических характеристик на выявление имманентных принципов организации кинематографического высказывания, трансформирующих режим восприятия зрителя. Это позволяет существенно расширить и углубить понимание феномена «медленного кино».

В то же время предложенная стратегия носит ограниченный характер, поскольку направлена на интерпретацию конкретного авторского метода, а не на построение обобщенной теоретической модели, применимой к явлению «медленного кино» в целом. Основные выявленные компоненты концепции «медленного кино» С.Х. Лима могут быть выражены в обобщенном виде (рис. 4).

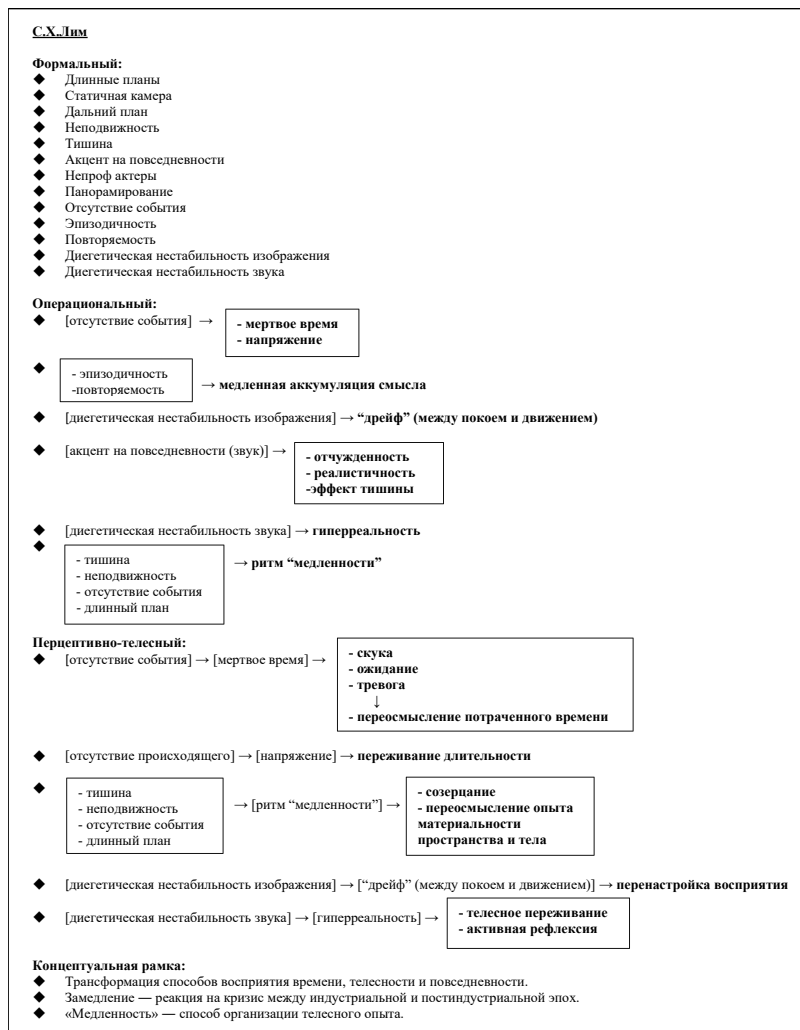


Рис. 4.

2. Расширение теоретической рамки: «медленное кино» в контексте сенсорных и культурных режимов

Настоящий раздел посвящен исследовательским моделям Т. Де Лука и Л. Кепника, в которых феномен «медленного кино» интерпретируется не только через совокупность формально-эстетических свойств, но и как особый режим организации зрительского опыта. В анализируемых концепциях происходит смещение исследовательского интереса из плоскости темпоральной структуры фильма к сенсорным, телесным и культурным механизмам восприятия, вследствие чего понятие «медленное кино» включается в более широкую теоретическую рамку эстетики «медленности» и современной культуры. В этой перспективе особое значение приобретает проблема взаимодействия кинематографической формы и режима восприятия зрителя.

2.1. Т. Де Лука, «Реализм чувств в мировом кинематографе. Восприятие физической реальности»

В отличие от ранее рассмотренных исследовательских стратегий, сфокусированных на «медленном кино» как самостоятельном феномене, подход Тьяго Де Лука смещает анализ в более широкое поле «чувственного реализма». Такая дистанция позволяет рассматривать «медленное кино» не как изолированную эстетическую конструкцию, а как прецедент глобальной кинематографической тенденции, переосмысляющей традиционную связь онтологии кино и феноменологии зрительского восприятия.

Работа Тьяго Де Лука состоит из следующих частей: «Введение», «Карлос Рейгадас: кино невозможного»; «Цай Мин-Лян: кинотеатр тела»; «Гас Ван Сент и визионерский реализм».

«Введение». В основу исследования положены две фундаментальные категории: «реализм» и «чувственный опыт». Выстраивая генеалогию их интерпретаций, Де Лука демонстрирует историческую

А.С. Тетеркина *Исследование содержания понятия «медленное кино»
в условно-дисциплинарных зарубежных текстах*

изменчивость этих понятий в зависимости от социокультурного контекста и технологических условий развития кинематографа [de Luca 2014, с. 8]. В этой перспективе он переосмысляет их соотношение в контексте современного кино, выдвигая гипотезу, согласно которой взаимосвязь реализма и чувственного опыта не только определяет режим зрительского восприятия, но и конструирует саму природу кинематографического произведения. Таким образом, кино рассматривается как медиум, способный материализовать чувственный опыт через телесность, формируя особый режим переживания экранной реальности.

Для обоснования данной гипотезы Де Лука обращается к анализу творчества трех режиссёров, каждый из которых, по его мысли, репрезентирует особую стратегию конструирования чувственного опыта. При этом исследователь смещает акцент с описания индивидуальных художественных приемов на выявление общих закономерностей, связанных с трансформацией опыта физической реальности в современном кинематографе.

«Карлос Рейгадас: кино невозможного». В интерпретационной модели Де Лука творчество Карлоса Рейгадаса выстраивается на принципиальном соотношении «невозможного» и реалистического, реализуемом через напряженную организацию экранной реальности, в которой сталкиваются несовместимые уровни репрезентации. С одной стороны, изображаемое нарушает условности феноменального мира, выводя происходящее за пределы повседневного опыта, с другой – кинематографическая форма сохраняет строгую реалистическую установку, материализуя телесность и длительность переживания.

Рассматривая этот метод в связи с национальным мексиканским контекстом, Де Лука интерпретирует фильмы Рейгадаса не только как эстетический, но и как политический жест. В этой логике парадоксальная связка «невозможного» и реалистического становится способом артикуляции социальных и культурных противоречий.

В качестве генеалогической основы Де Лука выделяет «трансцендентальный реализм», представленный в творчестве Р. Брессона, К.Т. Дрейера, А. Тарковского. Однако метод Рейгадаса инвертирует данную традицию: если классическая модель строится на аскетическом минимализме, направленном на репрезентацию духовного движения [Шредер 2024, с. 205], то здесь «трансцендентальность» достигается через предельную материализацию телесного опыта.

Ключевые стратегии данного метода направлены на дестабилизацию реалистического режима. Так «непристойная метафизика» реализуется через телесные и сексуальные образы, переосмысляющие христианскую мораль, формируя инверсивную модель, в которой «плоть поглощает духовное» [de Luca 2014, с. 47]. Гиперболизированная визуальная риторика усиливает амбивалентность: натуралистическая точность сочетается с фрагментарностью изображения. В этой логике сопоставление экстремально крупного плана телесности и панорам природного ландшафта формирует эффект глобальной материальности, а длительность кадра способствует возникновению гаптического³ восприятия.

Несмотря на документальную установку, диегезис сохраняет нестабильность: работа с непрофессиональными актерами и включение случайности нарушают структурную заданность, лишая события мотивированной цели. При этом переход звука из диегетического в недиегетический регистр усиливает разрыв между субъективным и объективным, препятствуя идентификации зрителя и переводя восприятие в рефлексивный режим.

Таким образом, в концепции Де Лука «медленность» у Рейгадаса перестает быть темпоральной характеристикой и функционирует как перцептивный принцип. Чувственный опыт становится основным механизмом смыслообразования, а промежуточное пространство между «невозможным» и реалистическим – условием трансформации зрительского восприятия через телесность и длительность.

«Цай Мин-Лян: кинотеатр тела». Анализ творчества Ц. Мин-Ляна у Де Лука позволяет рассматривать «медленность» не как автономный эстетический принцип, а как элемент более широкой концепции «чувственного реализма». В этой перспективе фокус смещается с описания формальных характеристик к выявлению функции «медленности» в структуре сенсорного опыта.

³ Гаптический – характер связи осязания и зрения, при котором в процессе визуального восприятия возникает ощущение тактильного считывания поверхности.

A.S. Teterkina *A study of the content of the concept of "slow cinema" in conventional disciplinary foreign texts*

Ключевой становится «телесная» стратегия, материализующая реальность на уровне изображения. Де Лука выделяет две линии организации диегезиса. С одной стороны, натуралистический режим съемки фиксирует социальный контекст с почти документальной точностью, приобретая политическое измерение и актуализируя темы модернизации, неравенства и отчуждения. Особую роль играют сцены рутинных ритуалов, где через длительность и акцент на физиологии подчеркивается материальность тела, а диегетические шумы усиливают эффект его включения в среду.

С другой стороны, пространство выстраивается в гиперболизированной композиции: искаженная перспектива, минимализм, статичность камеры и строгое мизансценирование дестабилизируют репрезентативность изображения, усиливая амбивалентность онтологического статуса реальности и переводя восприятие в плоскость телесного опыта.

Таким образом, в концепции Де Лука «медленность» утрачивает статус автономной эстетической модели и функционирует как элемент сенсорного режима. Длительность, дедраматизация и натуралистические аудиовизуальные стратегии выступают не как формальные признаки, а как механизмы конструирования телесного переживания.

В отличие от подхода С.Х. Лима, где «медленность» является инструментом перенастройки восприятия, Де Лука включает ее в более широкую систему «чувственного реализма», в рамках которой кинематограф функционирует как медиум непосредственного телесного контакта с реальностью.

«Гас Ван Сент и визионерский реализм». В анализе творчества Гаса Ван Сента Тьяго Де Лука развивает идею внутренней дихотомии экранной реальности, основанной на столкновении реалистической и субъективной оптик. Фильмы режиссёра формируют напряженное сосуществование двух уровней репрезентации внутри единого диегезиса.

Реалистическая стратегия выстраивается через натурные съемки, работу с непрофессиональными актерами, длительные планы и опору на реальные события («Джерри», «Слон», «Последние дни»). Эти приемы создают эффект достоверности и присутствия. Однако внутри этой модели возникает онтологическая нестабильность: те же средства – импровизация, длительность, ослабленная причинно-следственная связь – одновременно дестабилизируют привычную логику репрезентации.

В интерпретации Де Лука данное противоречие переводит зрителя в рефлексивную позицию, связанную с переживанием травматической памяти. В этой логике «медленность» функционирует не как темпоральная характеристика, а как механизм, структурирующий телесный опыт восприятия.

Таким образом, в концепции Тьяго Де Лука «медленность» выступает элементом «чувственного реализма»: она не столько репрезентирует реальность, сколько дестабилизирует диегезис, смещая восприятие с события на уровень телесного переживания. В результате длительность становится условием формирования чувственно-перцептивного пространства, в котором зритель включается в опыт непосредственного освоения экранной реальности. Основные выявленные компоненты концепции «медленного кино» Т. Де Лука могут быть выражены в обобщенном виде (рис. 5).

2.2. Л. Кепник, «О медленности»

Цель настоящей части – продемонстрировать расширение теоретической рамки феномена «медленности» в контексте социокультурной логики. В отличие от ранее рассмотренных исследований, анализ которых был сосредоточен на детальном разборе конкретных художественных стратегий, работа Лутца Кепника требует иного подхода, поскольку обращается к категории, функционирующей на пересечении культурных, медийных и перцептивных процессов.

В интерпретации Лутца Кепника «медленность» утрачивает статус автономного темпорального феномена и переосмысливается как перцептивная стратегия, охватывающая различные художественные практики. Ключевой тезис состоит в том, что «медленность» не столько сводится к оппозиции режима скорости, сколько формирует особое пространство опыта, основанное на переживании «со-присутствия» и «со-временности» [Кепник 2023, с. 11] настоящего момента.

В этой связи Кепник вводит понятие «медленного модернизма», позволяющее рассматривать «медленность» как эпистемологическое поле, возникающее в ответ на социокультурные трансформации.

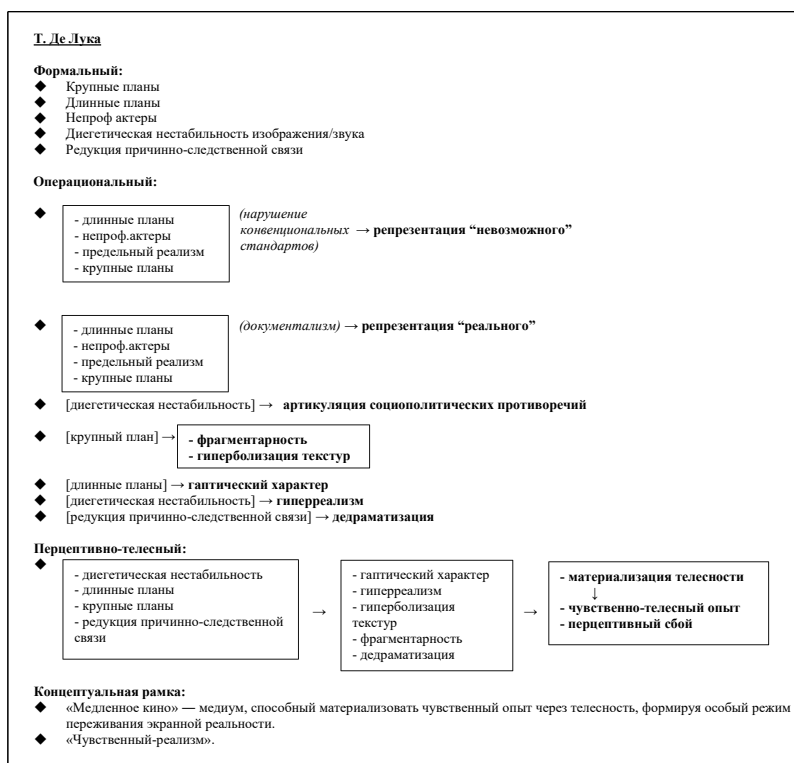


Рис. 5.

В отличие от моделей, противопоставляющих скорость и медленность, он предлагает концепцию взаимодополнения времени и пространства как единого режима восприятия. В данной логике телесное переживание длительности становится условием, стирающим границу между внешним и внутренним опытом.

Такая феноменологическая перспектива выводит «медленность» за пределы категории «медленного кино»: кинематограф оказывается частным случаем более широкой чувственно-перцептивной модальности. Тем самым «медленность» функционирует как механизм, актуализирующий опыт настоящего и трансформирующий традиционные модели художественной организации. Основные выявленные компоненты концепции «медленного кино» Л. Кепника могут быть выражены в обобщенном виде (рис. 6).

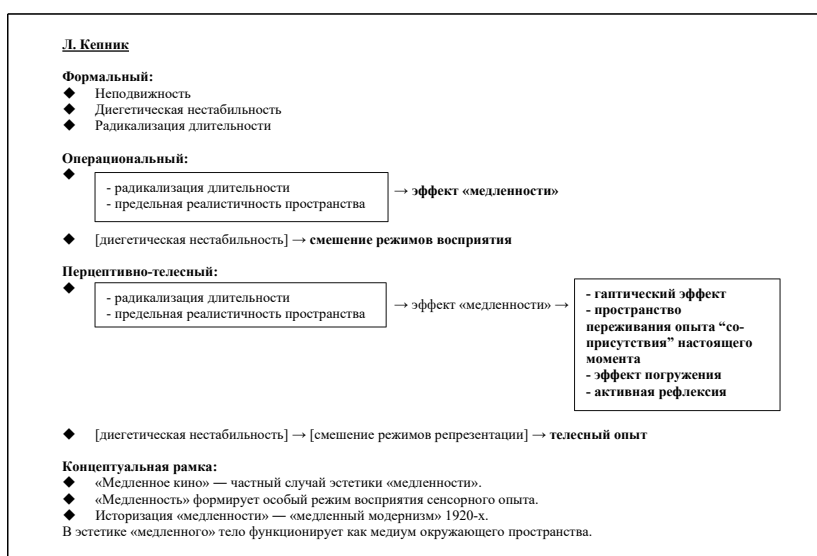


Рис. 6.

Заключение

Реализовав неформализованное распрямление шести зарубежных текстов, посвященных феномену «медленного кино» и более широкой категории «медленности», можно заключить, что разобранные исследования демонстрируют смещение предметоформирующей оптики [Штейн 2020, с. 182]:

A.S. Teterkina *A study of the content of the concept of “slow cinema”
in conventional disciplinary foreign texts*

от формально-эстетического понимания «медленного кино» к его интерпретации как чувственно-перцептивной организации переживания экранной реальности. Если ранние подходы связывали его с набором темпоральных признаков, то более поздние концепции рассматривают «медленность» как механизм, структурирующий зрительский опыт. В результате «медленное кино» перестает функционировать как изолированная формально-эстетическая категория и начинает рассматриваться как частное проявление более широкой чувственно-перцептивной системы, где длительность становится условием переживания экранной реальности зрителем.

Настоящее исследование предполагает дальнейшую разработку проблемы содержания понятия «медленное кино», поскольку само положение данного феномена в современном киноведческом дискурсе остается подвижным и не до конца теоретически разрешенным. Подобная перспектива обуславливает необходимость последующего анализа русскоязычного академического дискурса, дальнейшей систематизации существующих концептуальных подходов к пониманию «медленного кино», а также разработки целостной теоретической модели, способной уточнить границы и принципы возможной классификации кинематографических произведений как раз с учетом пока что только дискурсивно определяемых в текстах о «медленном кино» аспектов.

ИСТОЧНИКИ

- Кепник 2023 – *Кепник Л.* О медленности. – Москва: Новое литературное обозрение, 2023.
 Çağlayan 2014 – *Çağlayan O.E.* Screening boredom. The history and aesthetics of Slow cinema. A Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy in Film Studies. University of Kent. February 2014.
 de Luca 2014 – *de Luca T.* Realism of the Senses in World Cinema. The Experience of Physical Reality. – London; New York: I.B.Tauris & Co Ltd, 2014.
 Flanagan 2012 – *Flanagan M.* “Slow Cinema”: Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film. Submitted by Matthew Flanagan to the University of Exeter as a thesis for the degree of Doctor of Philosophy in English in October 2012.
 Lim 2014 – *Lim S.H.* Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness. – Honolulu: University of Hawai'i Press, 2014.
 Schoonover 2012 – *Schoonover K.* Wastrels of Time: Slow Cinema's Laboring Body, the Political Spectator, and the Queer // Framework: The Journal of Cinema and Media. 2012. Volume 53. № 1 (spring). P. 65-78.

ЛИТЕРАТУРА

- Базен 1972 – *Базен А.* Что такое кино? / Пер. с фр. *В. Божовича.* – Москва: Искусство, 1972.
 Крестева 2000 – *Крестева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. *Г.К. Косикова.* – Москва: ИГ Прогресс, 2000. – С.427-457.
 Шредер 2024 – *Шредер П.* Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер. – Москва: Des Esseintes Press, 2024.
 Штейн 2020 – *Штейн С.Ю.* Матрица гуманитарной науки – Москва: РГГУ, 2020.
 Штейн 2025 – *Штейн С.Ю.* Искусствоведение и искусствоведческое знание: от истории к теории, от текста к формально-логическим построениям, от дисциплинарного дискурса к научной дисциплине // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2025. № 3. С. 173-214. DOI: 10.23951/2312-7899-2025-3-173-214
 Ямпольский 1993 – *Ямпольский М.* «Память Тиресия: Интертекстуальность и Кинематограф». – Москва: РИК «Культура», 1993.
 Jameson 2003 – *Jameson F.* The End of Temporality // Critical Inquiry. 2003. Vol.29. №4. P. 695-718
 Plantinga 2009 – *Plantinga C.* Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience. – Berkeley: University of California Press, 2009.
 Flanagan 2008 – *Flanagan M.* Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://16-9.dk/2008/11/slow-in-contemporary-cinema/> (дата обращения: 16.02.2026).
 James 2010 – *James N.* Passive Aggressive [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://theotherjournal.com/2010/05/a-cinema-too-slow/> (дата обращения: 01.03.2026).
 Shaviro 2010 – *Shaviro S.* Slow Cinema Vs Fast Films [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.shaviro.com/Blog/?p=891> (дата обращения: 10.03.2026).
 Tuttl 2010 – *Tuttl H.* Slow films, easy life (Sight&Sound) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://unspokencinema.blogspot.com/2010/05/slow-films-easy-life-sight.html> (дата обращения: 10.03.2026).

SOURCES

- Çağlayan, O.E. (2014), *Screening boredom. The history and aesthetics of Slow cinema*, A Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy in Film Studies, University of Kent.
 de Luca, T. (2014), *Realism of the Senses in World Cinema. The Experience of Physical Reality*, I.B.Tauris & Co Ltd, London and New York, UK and USA.
 Flanagan, M. (2012), “*Slow Cinema*”: *Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film*, Submitted by Matthew Flanagan to the University of Exeter as a thesis for the degree of Doctor of Philosophy in English in October 2012.
 Kepnik, L. (2023), *O medlennosti* [On Slowness], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
 Lim, S.H. (2014), *Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness*, University of Hawai'i Press, Honolulu, USA.
 Schoonover, K. (2012), “Wastrels of Time: Slow Cinema's Laboring Body, the Political Spectator, and the Queer”, Framework: The Journal of Cinema and Media, volume 53, no. 1, pp 65-78.

REFERENCES

- Bazen, A. (1972), *Chto takoe kino?* [Qu'est-ce que le cinéma?], Iskusstvo, Moscow, Russia.

А.С. Тетеркина *Исследование содержания понятия «медленное кино»
в условно-дисциплинарных зарубежных текстах*

- Flanagan, M. (2008), *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema*, [Online], available at: <https://16-9.dk/2008/11/slow-in-contemporary-cinema/> (Accessed: 16.02.2026).
- James N.(2010), *A Cinema Too Slow*, [Online], available at: <https://theotherjournal.com/2010/05/a-cinema-too-slow/> (Accessed: 01.03.2026).
- Jameson, F. (2003), "The End of Temporality", *Critical Inquiry*, vol. 29, no. 4, pp.695-718.
- Kristeva, Y. (2000), "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", in G.K. Kosikov (ed.), *French Semiotics: From Structuralism to Poststructuralism*, IG Progress, Moscow, Russia, pp. 427-457.
- Plantinga, C. (2009), *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*, University of California Press, Berkeley, USA.
- Schein, S.Yu. (2020), *Matritsa gumanitarnoy nauki* [Matrix of Humanities], RGGU, Moscow, Russia.
- Schein, S.Yu. (2025), "Discipline of art and discipline-of-art knowledge: From history to theory, from text to formal-logical constructions, from disciplinary discourse to a scientific discipline", *ПАЭИМА. Problemy vizual'noy semiotiki* [ПАЭИМА. Journal of Visual Semiotics], no. 3, pp. 173-214. DOI: 10.23951/2312-7899-2025-3-173-214
- Shaviro S. (2010), *Slow Cinema Vs Fast Films*, [Online], available at: <http://www.shaviro.com/Blog/?p=891> (Accessed:10.03.2026).
- Shreder, P. (2024), *Transcendental'nyj stil' v kino: Odzu, Bresson, Drejer* [Transcendental Style in Cinema: Ozu, Bresson, Dreyer], Des Esseintes Press, Moscow, Russia.
- Tuttl H. (2010), *Slow films, easy life (Sight&Sound)*, [Online], available at: <https://unspokencinema.blogspot.com/2010/05/slow-films-easy-life-sight.html> (Accessed: 10.03.2026).
- Yampolskiy, M. (1993), *Pamyat Tiresiya: Intertekstualnost i Kinematograf* [The Memory of Tiresias: Intertextuality and Cinema], RIK Kultura, Moscow, Russia.

Научная статья / Research article
УДК/UDC 791.43-2
DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-82-100

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

ТОПОСЫ И ДИСТОПИЯ В НОВОМ ФИЛЬМЕ «МАСТЕР И МАРГАРИТА» TOPOI AND DYSTOPIAS IN THE NEW FILM *THE MASTER AND MARGARITA*

В статье анализируется использование топосов как инструмента конструирования дистопического пространства в фильме М. Локшина «Мастер и Маргарита». Новая киноверсия романа М. Булгакова рассматривается не только как пример применения современных форм монтажного нарратива, но и как произведение, структурированное посредством системы топосов – улиц и площадей Москвы 1930-х годов, жилых и нежилых пространств, психиатрической клиники, театра, – каждый из которых функционирует как смыслообразующий элемент многоуровневого повествования и участвует в формировании дистопической модели мира. В фильме, а следовательно и в статье, особое внимание уделяется архитектурной организации пространства и предметной среде. Эти элементы, наряду с цветовой палитрой и телесной презентацией, выступают ключевыми средствами визуальной репрезентации кинематографического текста, выполняя не декоративную, а структурно-семантическую функцию. Их исследование позволяет выявить способы отражения конфликта между творческой личностью и тоталитарной властью, а также определить реализацию их «авторской» функции в киноленте.

Ключевые слова: новый фильм «Мастер и Маргарита», топосы, дистопическое пространство, визуальная поэтика, монтажный нарратив, кинематографический текст, конфликт художника и власти

Для цитирования: Молнар А. Топосы и дистопия в новом фильме «Мастер и Маргарита» // Артикульт. 2026. №2(62). С. 82-100. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-82-100

The article analyzes the use of toposes as a tool for constructing dystopian space in M. Lokshin's film *The Master and Margarita*. The new cinematic version of M. Bulgakov's novel is considered not only as an example of the application of modern forms of montage narrative, but also as a work structured through a system of toposes – the streets and squares of 1930s Moscow, residential and non-residential spaces, a psychiatric clinic, and the theater – each of which functions as a meaning-generating element of the multi-layered narrative and contributes to the formation of a dystopian model of the world. In the film, and consequently in this article, particular attention is paid to the architectural organization of space and the material environment. These elements, together with the color palette and bodily presentation, serve as key means of visual representation in the cinematic text, performing not a decorative but a structural-semantic function. Their study allows for the identification of ways in which the conflict between the creative individual and totalitarian power is represented, as well as the determination of the realization of their “authorial” function in the movie.

Keywords: new film *The Master and Margarita*, topoi, dystopian space, visual poetics, montage narrative, cinematic text, conflict between the artist and authority

For citation: Molnar A. “Topoi and Dystopia in the New Film *The Master and Margarita*.” *Articult.* 2026, no. 2(62), pp. 82-100. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-82-100

Введение

В фильме Михаила Локшина «Мастер и Маргарита» (2024) топологическая организация пространства выступает ключевым структурным элементом киноповествования. В киноленте переплетаются временные, пространственные и причинно-следственные пласты; события и субъективные перспективы накладываются друг на друга, и зрителю постоянно приходится распутывать эти взаимосвязи. Тем самым фильм вписывается в современную тенденцию к многоплановому кинематографическому нарративу. Особое значение приобретает интеграция различных топосов – улиц, домов и квартир Москвы 1930-х годов, театра и психиатрической клиники – в единую сеть нарративных и символических связей. Эти пространства взаимодействуют между собой через различные линии и становятся инструментом визуализации сложных философских и этических дилемм, характерных для дистопий.

© Молнар А., 2026

Дата поступления: 18.01.2026. Дата одобрения после рецензирования: 26.05.2026. Дата публикации: 15.06.2026.

Методология

В научной литературе не существует однозначного представления о том, что антиутопия противопоставлена утопии, а дистопия сводится исключительно к изображению негативного сценария будущего. В статье мы не рассматриваем антиутопию как поджанр научной фантастики [Booker 2012] и исходим из позиции, подчеркивающей типологическое родство антиутопии и дистопии и наличие у них значительного числа общих элементов. В антиутопии отчетливо проявляется конфликт между государством и семьей, когда в условиях тоталитарного общества интересы государства доминируют над частной жизнью индивида [Долгина 2009]. В дистопиях нового времени традиционный образ тоталитаризма нередко уступает место корпоративной диктатуре, а модель власти претерпевает трансформацию, предоставляя индивиду большую степень уязвимости [Claeys 2015]. Следовательно, дистопия также оказывается тесно связанной с утопической традицией и заимствует ее ключевые элементы: тоталитарное устройство власти, коммунистические идеологемы, принципы всеобщего равенства и коллективного управления, отрицание частной собственности, в то же время кастовое деление общества и образ рационального, эмоционально нейтрального мира. Разрушение целостности пространства и отказ от линейного времени в дистопиях актуализируют проблему изменения человеческой памяти. Как отмечает Л.М. Юрьева, прошлое в антиутопическом мире зачастую отвергается, исчезает вследствие глобальных катастроф или намеренно искажается в интересах настоящего [Юрьева 2005].

Понятия хронотопа и топоса в настоящей статье применяются на основе известных теоретических положений и рассматриваются в единстве. Хронотоп понимается вслед за М.М. Бахтиным как форма организации художественного пространства и времени, а топос – в интерпретации Ю.М. Лотмана и Э.Р. Курциуса – как значимое пространственное образование, обладающее культурной и символической функцией [Бахтин 1975; Лотман 1992; Curtius 2013]. В современном литературоведении топос также употребляется как аналитическая категория, описывающая устойчивые смысловые модели. В монографии *Space in Literature: Method, Genre, Topos* анализируется пространственная организация топосов и их связь с жанровыми структурами, в том числе в утопической и антиутопической традиции XIX века [Space in Literature 2018]. В исследовании *The Literary Beach: History and Aesthetics of a Modern Topos* показано, как отдельный топос выступает мотивом, обеспечивающим преемственность литературной традиции и отражающим культурные трансформации [The Literary Beach 2024].

Другой теоретический блок, лежащий в основе нашего исследования, относится к адаптации и уделяет внимание творческой стратегии режиссёра и степени сохранения авторского текста. П.Ю. Рыбина [Рыбина 2025] фокусируется на метафорах адаптации, в частности введенных Линдой Хатчеон [Hutcheon 2013] – палимпсесте, сетевых структурах и других моделях, – что позволяет под иным углом зрения рассматривать взаимодействие как процесс создания новых вариаций. В подобных исследованиях подчеркивается роль адаптаций в формировании культурной памяти и демонстрируется, каким образом современные версии переосмысливают традиционные сюжеты для нового зрителя. Эти дискуссии делают кино объектом не только художественного анализа, но и подчеркивают его интермедиальный и социально-культурный характер [The Oxford Handbook 2017]. Основываясь на работах российских теоретиков, К.Ю. Игнатов [Игнатов 2008] анализирует процесс превращения художественного текста в кино и выявляет феномен «интертекстуальных словосочетаний», демонстрируя механизмы узнавания и трансформации этих структур. В исследовании С.А. Симоновой [Симонова 2011] рассматриваются критерии выбора первоисточника и оценки степени верности ему, а у Е.С. Романовой [Романова 2025] также образовательный потенциал экранизаций, связанный с появлением нового авторского голоса и специфического визуального ряда.

В нашей работе предметом анализа выступает художественный мир фильма, в котором исторически узнаваемые обстоятельства и фантастические элементы образуют единую систему репрезентации тоталитарного контроля и деформации индивида. Поэтому понятие дистопии используется в соответствии с подходом, согласно которому дистопия представляет собой типологически близкие формы художественного моделирования репрессивной организации общества и трансформации отношений между властью, личностью и памятью. Соответственно, дистопические черты выявляются не в каждом

*A. Molnar Topoi and Dystopia
in the New Film The Master and Margarita*

отдельном акте насилия или принуждения, а в устойчивых способах организации пространства, времени и социальных отношений. Таким образом, термин применяется лишь в отдельных случаях, как характеристика фиктивного мира булгаковского романа и исторической реальности 1930-х гг. Фантастическая линия, связанная с Воландом и его свитой, рассматривается не как самостоятельный признак дистопии, а как механизм, позволяющий сделать видимыми уже существующие в изображаемом мире структуры надзора и ограничения свободы. Понятие также служит и обозначением определенного психологического состояния главных персонажей (прежде всего Писателя, подвергаемого электрической пытке, как Уинстона Смита в классической антиутопии Дж. Оруелла «1984»). Наконец, финальный мотив «несгорающей рукописи» анализирует топос сохранения памяти и культурного высказывания. В этом смысле дистопия понимается в статье как общее свойство сконструированной в фильме модели мира, а не как внешняя объяснительная модель, искусственно проецируемая на материал.

Следует также уточнить и используемую топологическую оптику. В понимании М. Фуко, гетеротопии – это «иные пространства», которые существуют внутри данной культуры, но функционируют по особым правилам [Фуко 2006]. В этом смысле пространственные топосы в анализируемом фильме действительно могут изучаться как такие «другие пространства», в которых условность привычного устройства общества обнажается при помощи особого взгляда на действительность. В театре формируется двойная реальность, в которой пересекаются игра, зритель и взгляд, тюрьма выступает как модель заключения, а клиника функционирует как дисциплинарная деформация личности. Иллюстрируемая Фуко метафора корабля как предельная форма гетеротопии (убежище от сталинской тоталитарной модели) в данном случае рассматривается в образе дирижабля.

Обзор критической и научной литературы

Фильм М. Локшина «Мастер и Маргарита» вызвал общественный резонанс и активное обсуждение среди критиков, которые отмечают как сильные стороны, так и недостатки картины, включая расхождения в изображении персонажей и трактовке идей романа М. Булгакова. Режиссёр подчеркивает творческую свободу и отмечает, что изучение исследований о романе помогло сохранить его ключевые идеи [Локшин 2024]. Продюсеры в открытом письме подтверждали поддержку авторского подхода режиссёра, а актриса Ю. Снигирь, сыгравшая Маргариту, в интервью комментировала мотивы и позиции команды, указывая, что фильм вдохновляет зрителей перечитать оригинальный роман [Снигирь 2024]. В статье М. Константиновой [Константинова 2024] акцент сделан на реакции зарубежной аудитории, где картина прочитывается как культурный комментарий о власти и свободе, понятный даже зрителям, не знакомым с романом. Публикация Т. Алиева [Алиев 2024] развивает эту линию, трактуя фильм как значимое политико-культурное высказывание, в котором судьба Мастера рассматривается через призму конфликта художника с цензурной системой, что делает его всегда актуальной.

Журнальные рецензенты по-разному оценивают и художественно-визуальные решения картины. Например, Е. Дергунов отмечает переплетение реальности и вымысла, хваля визуальное оформление, в то же время критикуя актерскую игру [Дергунов 2024]. Оператор Максим Жуков действительно создал оригинальный визуальный язык, который сочетает в себе элементы традиционного кино и выразительные, почти сюрреалистические решения (впечатление «коллажа» Москвы), «исторического» и «фантастического» топосов, что делает пространство фильма динамичным и символически насыщенным.

Значительный вклад в формирование современного дискурса о фильме вносят аналитические обзоры: они демонстрируют широкий спектр интерпретаций, в частности сравнительный анализ. Так, филологический подход А. Домащенко связывает мотив игры света и тьмы в романе Булгакова с дьяволиадой во французской литературе, что помогает нам понять авторский выбор режиссёра фильма [Домащенко 2024]. Н. Шимонова сопоставляет две экранизации – сериал В. Бортко (2005) и фильм М. Локшина (2024) – показывая, что различия между ними обусловлены не только новыми художественными приемами, но и поколенческим контекстом [Шимонова 2024]. А И. Глуховский [Глуховский 2024] фиксирует культурно-исторический конфликт вокруг картины в контексте предыдущих экранизаций: часть зрителей настаивает на том, что фильм является «лишь экранизацией по

мотивам», что отражает напряжение между ожиданием буквальной адаптации и правом режиссёра на интерпретацию. В целом эти источники подчеркивают интермедиальную специфику фильма: режиссёр не копирует роман, а использует выразительные возможности киноязыка, предлагая собственную метафорическую интерпретацию сюжета, объединяющую визуальные инновации и актуальные культурные и идеологические смыслы.

Основная часть

Новая экранизация романа «Мастер и Маргарита» репрезентирует критику атеистически-коммунистического мировоззрения, артикулируемую посредством системы эксплицитных и имплицитных отсылок, которые встроены в его проблемно-тематическое поле. В этом контексте особую значимость приобретает анализ взаимоотношений художника и власти, этическое противостояние внешнему давлению. Существенный исследовательский потенциал обнаруживается в динамике различных топосов, апокалиптических образов и дистопического изображения Москвы, как визуальных маркеров, посредством которых данный тематический узел получает пространственное оформление.

Настоящее исследование не ставит своей целью идентификацию конкретных московских и петербургских зданий или мест, послуживших визуальной основой фильма, поскольку подобная работа уже была подробно выполнена, в частности и в рамках популярного блогерского дискурса [Гид 2024; Гронский 2025; Катаругин 2024]. В задачи данной статьи также не входит анализ этих объектов с позиций истории архитектуры или скульптурного искусства. Основное внимание сосредоточено на выявлении функциональной связи между репрезентируемыми топосами и дистопическим измерением художественного пространства фильма.

Далее рассмотрим в деталях основные кадры и ключевые топосы в соответствии с визуальной поэтикой фильма. Ее структурирует система пространственных метафор, которая задает и интерпретационную рамку нашего анализа: 1. Москва как вариация «строящейся Вавилонской башни»; 2. Театр как «инфернальное кабаре» (варьете); 3. Психиатрическая клиника как «дворец Пилата».

Приведенные аспекты исследования соотношения топосов и дистопии рассматриваются сквозь призму сюжета романа и фильма: архитектура, скульптура, расположение декораций, интерьер, предметы, цвет и свет, символы и идеи, а также тела и жесты персонажей, на которые направлен фокус камеры. Все это анализируется через призму монтажной структуры и зеркальности.

1. Образ дистопической Москвы

1.1. *Дома, квартиры, зал и ресторан элиты.* Обратимся сначала к вопросу о том, как различные здания, их интерьеры, а также уличное пространство визуально выстраивают конфликт прошлого и будущего, замкнутости и открытости, гуманного и институционального.

Кинолента открывается *in medias res*, перенося в пространство дома, в котором живет критик Латунский. Данный перенос обладает выраженной символической нагрузкой: уничтожение подлинного творчества оказывается помещенным в монументальное сооружение (ср. РНБ в СПб), интерьер которого отсылает к грандиозным пространствам новых построек, что связывает его также как со зданием, в котором проводится процесс осуждения, так и с театром. Перед домом стоит портье, а в вестибюле фиксируется винтажный квартирный указатель жильцов наподобие домофона начала века. Пространство квартиры Латунского также репрезентирует атмосферу старого буржуазного быта, одновременно маркируя и специфику советской «аристократической» системы. На стене размещен портрет критика, который при первом взгляде воспринимается как традиционный, однако при более внимательном рассмотрении обнаруживает черты социалистического реализма. В квартире виден также бюст Маркса, а на предметах и сервизе, выполненном в стиле ар-деко, присутствуют как советские изображения, так и пятиконечные звезды. Акт разрушения этих объектов, совершаемый Маргаритой, приобретает характер квазииконоборчества.

Следует отметить, что предметы повседневного быта в фильме оказываются семиотически значимыми. Маргарита разбивает квартиру критика при помощи его же молотка – характерного атрибута

*A. Molnar Topoi and Dystopia
in the New Film The Master and Margarita*

советской кухни. Серп и молот как ключевой символ советской идеологии имеет амбивалентную семантику: декларируемая идея созидания вступает в противоречие с реальным жестом разрушения. Последнее и визуализируется как в критической деятельности Латунского, так и в поступке героини. Молоток отсылает также к мотиву «убийственного топора», закреплённому в русской литературной традиции. Добавим, что позднее в кинокартине выясняется предыстория начального эпизода: прочитав негативную рецензию критика на произведение Мастера (альтер эго Писателя), Маргарита берет на кухне своего возлюбленного молоток для отбивания мяса, чтобы выбить окна квартиры Латунского, а затем поднимает и камни с вала дворовой площадки, чтобы бросать их в него. Эти действия она характеризует как форму активного физического сопротивления, что соотносится и с двойственной природой камня – как строительного материала и одновременно инструмента деструкции. В противоположность этому Писатель утверждает, что его борьба с критикой осуществляется в иной плоскости – через акт письма / творчества. Герои так противостоят диктатуре, а мотив двух молотков в фильме выполняет связующую функцию между «реальным» планом действия и его художественным отражением в романе Писателя–Мастера.

В целях усиления апокалиптического измерения первой сцены, восходящей к роману Булгакова, кинематографическая версия представляет и фигуры шокированного критика и возмущенных соседей, непосредственно сталкивающихся с разрушительной активностью («потопом») невидимой женщины-«ведьмы». Тем самым частный акт возмездия приобретает характер коллективного социального катаклизма. Латунский же принадлежит к касте «новых избранных». Интересно, что образ соседей лишен признаков «элитарности» и, напротив, указывает на их принадлежность к среде обитателей коммунальных квартир – пролетариату, занявшему место прежней буржуазии.

В романе Булгакова контрастом по отношению к квартире Латунского выступает пространство коммунального жилья, репрезентированное как тесное, примитивное и пролетарское (см. мотив дома [Лотман 2000, с. 314-321]). Коридор, ведущий в них в общую кухню и ванную, почти лишен освещения, что усиливает ощущение деградации и утраты приватности. Подчеркивается также, что ранее пространство квартиры, маркируемой позже как «нехорошая», являлось буржуазной квартирой, откуда были выселены прежние жильцы и компактно расселены новые. При этом два ключевых представителя современной «творческой элиты» – Лиходеев и Берлиоз – наделены отдельными жилыми пространствами. Именно здесь Писатель узнает об отъезде директора театра в Ялту – версии, транслируемой официально, тогда как кинолента демонстрирует его погружение в запой (см. алкоголь как разрушительное действие воды).

Визуальный ряд фильма также маркирует, что внутреннее пространство этой квартиры практически постоянно погружено во тьму, лишь частично разрываемаю слабым светом из окон. Тем самым цветовой ряд апеллирует и к модели демонического жилья. Аналогичное пространство тьмы воспроизводится и в коммунальной кухне, где Иван Бездомный берет икону и свечу. В фильме дом №13 представлен частично как аутентичный по советским канонам, но скорее конструктивистский, лабиринтный жилой комплекс, усиливающий ощущение дезориентации персонажа. В связи с ним особенно интересно наблюдать, как топосы превращают привычные места в дистопические пространства.

Оттуда Иван перебирается в ресторан Союза писателей, пространство которого в фильме напоминает буржуазный клуб для избранных. Советская культурная номенклатура предстает как лицемерное и замкнутое сообщество. Кастовый характер социума и сохранение памяти для узкого слоя населения проявляются наиболее наглядно в двойственной символике интерьера ресторана: зал украшен традиционными люстрами, изливающими искусственный свет, и золотыми звездами, что создает синтез буржуазного и коммунистического элитизма. Тем самым контраст света и тьмы выявляет лишь две стороны одного и того же явления. Характерно, что музыкальным фоном становится джаз в исполнении темнокожей певицы, поющей песню «Аллилуйя», обладающую одновременно религиозной и популярной семантикой. Песня работает как особый звуковой элемент, который выходит за пределы конкретного пространства сцены: музыка как бы «расширяет» кадр и связывает происходящее с более широким контекстом. В данном случае речь идет сразу о нескольких слоях смысла: религиозном (напоминает

молитву и связана с темами утраты и надежды), культурном (песня широко узнаваема) и эмоциональном (музыка задает общий, веселый, вместе грустный тон сцены, выходящий за пределы конкретной бытовой ситуации). Это также выражает символическое столкновение религиозного импульса и утраченной трансцендентности в условиях тоталитарного режима.

Не случайно перед данным зданием, после исключения Писателя, происходит его первая встреча с Воландом-Сатаной. Иностранец утверждает, что прибыл в Москву с целью наблюдения «результата советского эксперимента» – процесса формирования нового будущего, новой страны и нового человека. В ходе их диалога иронически подвергается разоблачению не Бог, а атеизм, выступающий в фильме как своего рода «новая религия». При этом визуальная композиция сцены, в которой темно и идет дождь, а герои жестами указывают на Бога «вверху» и Сатану «внизу», формирует двойной интерпретационный уровень для зрителя. С одной стороны, жест может восприниматься как указание на традиционную вертикальную оппозицию сакрального и inferнального. С другой стороны, в контексте общей организации пространства фильма он не закрепляет зло за конкретным «низом», а лишь фиксирует его полновластное присутствие в рамках изображаемого мира.

Помимо этих сцен, отсутствующих в романе Булгакова, в киноленте представлена и светлая, и веселая (как в ресторане) вечеринка у Лиходеева. На ней советская элита «нового мира» предается развлечениям так же, как и элита прежних эпох. Единственным отсутствующим персонажем оказывается Берлиоз, уже погибший к этому моменту; однако Лиходеев произносит его имя лишь как отсылку к французскому композитору Гектору Берлиозу. Подобная деталь может быть прочитана как рефлексия эпохи на феномен бесследных исчезновений людей. Таким образом, дистопия фиксирует утраты и подмены исторической и коллективной памяти.

В пространстве этой же «нехорошей квартиры» Воланд–Сатана и его свита оказываются, наоборот, в атмосфере темноты: искусственное освещение отсутствует, источником света служат лишь свечи, выхватывающие из мрака фигуры. Такой визуальный прием может интерпретироваться и как символический отказ от проекта советской электрификации. На балу у Сатаны (здесь же) декорационное оформление отсылает к образам высотной архитектуры московских домов и советской монументальной скульптуры, однако выполнено в доминирующей черно-красной цветовой гамме. В пространстве огромного зала возникают черные пентаграммы, которые вытесняют символику серпа и молота и красной пятиконечной звезды, трансформируясь в жертвенные знаки условного дьявольского храма. В данном контексте принципиально важно разграничить подлинно репрессивную, деструктивную сущность коммунистического режима и амбивалентную природу действий Воланда, который, несмотря на свое демоническое начало, осуществляет акты справедливости. Все дома и квартиры, показанные в фильме, отражают такую двойственность и представляют собой такие многомерные центры пересечения различных плоскостей.

1.2. Город, улицы и площади. Подобное тождество свойственно и облику города и отсылает не только к масштабным сталинским стройкам 1930-х годов, но и к более абстрактной идее «строительства будущего» как идеологического проекта. В пределах пространственного континуума столицы уничтожение буржуазии репрезентируется посредством тех же механизмов, что и процесс строительства коммунизма. Так «Новая Москва» в фильме предстает в состоянии реконфигурации. Центральные улицы показаны строящимися, вскопанными и загрязненными. Аналогичным образом репрезентировано и асфальтирование пространства у кремлевских стен, что визуально фиксирует непрерывность действий власти – перманентного разрушения и созидания.

На следующий день после событий в ресторане, по настоянию Алоизия Могарыча, навязавшегося в «друзья», Писатель ожидает первомайских демонстрантов на площади у здания Союза писателей (в фильме эта локация соответствует московской «Ленинской библиотеке», см. РГБ), однако они не появляются. В случае их прибытия это событие могло бы символизировать протест против цензуры диктатуры в поддержку автора драмы «Пилат». Двумя членами советского коллектива подчеркивается и их поведенческой амбивалентностью: те же персонажи, которые аплодировали осуждению Писателя на пленуме, в ресторане демонстративно выражали ему поддержку. Красные надписи

*A. Molnar Topoi and Dystopia
in the New Film The Master and Margarita*

на площади обозначают День труда, а не Страстную неделю или Пасху, как это отражено в романе Булгакова.

Вероятно, по причине социалистического характера парада, первомайская демонстрация в фильме показана будто на Ленинском проспекте вместо Тверской улицы, что исторически больше напоминает архитектурный образ домов и зданий, выполненный в стилистике сталинского ампира, брутализма и соцреализма. Изображение проспекта с типичными советскими лозунгами и надписями усиливает этот мотив. В кадре присутствуют крупные красные звезды, дирижабли и самолеты в небе. Последние, как элементы «воздушной демонстрации власти», структурно ближе к парадной милитаризованной и авиационной иконографии Парада Победы, чем к гражданской демонстрации Первомая. К таким образам относятся массовые шествия и телесные «башни», сформированные из атлетически выстроенных гимнастов. Подобные визуальные решения актуализируют ассоциации с эстетикой пропагандистских фильмов нацистской Германии, тем самым выстраивая параллель между двумя диктаторскими режимами. Добавим, что образ дирижабля становится новым объектом фильма, символизируя как «новый мир», так и стремление заглавных героев к полету – воссозданию их интимного мира (любовного романа) на свободе, и, возможно, совместному завершению текста их общего, письменного романа.

Именно в этом пространстве в киноленте Писатель пересекается с Маргаритой, которая пытается броситься под проезжающую парадную машину. Одновременно Писатель также оказывается в зоне движения колонн, что подчеркивает синхронизацию их личных и внешних, общественных событий, а также пространственное несовпадение фильма и романа, в котором аналогичная встреча локализована в уличном пространстве. В последующем монтаж парада чередуется с изображением Маргариты среди участников шествия, вынужденных участвовать в ритуализированном действии, включая демонстративные жесты приветствия с желтыми цветами в сторону проезжающего руководства, в том числе ее мужу – представителю советской номенклатуры на черной «Чайке»(?), что дополнительно связывает ее фигуру с контекстом тоталитарного порядка. Таким образом, сцена выполняет двойную функцию: постфактум объяснение подготовки Маргариты к самоубийству и введение второго ключевого субъекта действия и акта письма Писателя.

После встречи на параде заглавные герои продолжают совместное движение и диалог, который приводит их к ее дому, архитектурно соотносимому с типологией «Дома на набережной», как пространства советской элиты. Это здание широко представлено в советской и постсоветской литературе (см. Ю.В. Трифонов, А.М. Терехов и др.). В этот момент Писатель осознает социальный статус женщины: она принадлежит к элите и состоит в браке. Однако по ее же велению он садится на скамейку, чтобы приступить к работе над новым романом (с постепенно включаемым в него образом Маргариты), а камера фиксирует обложку «Московской газеты», на которой символически изображена Вавилонская башня (или зиккурат), интерпретируемая как визуальная репрезентация идеологического проекта «нового мира». Это отражает идею внешней реальности и внутреннего взгляда героя, когда границы между внешним и внутренним пространством стираются через поток фикционализации. Такое визуальное решение важно не только для передачи сюжета, но композиция кадров способствует и созданию ассоциативных переходов между этими плоскостями.

Таким же образом в монтажной структуре киноленты позже показано продолжение деструктивного действия «романной» Маргариты-«ведьмы»: оно распространяется и на городское пространство через разрушение рекламных и пропагандистских элементов, связанных с идеологией «нового мира». Ее перемещение над Москвой соотносено с реализованным и нереализованным архитектурным слоем индустриального и конструктивистского модернизма, включая утопические проекты и монументальные формы, как башню Татлина для III Интернационала с памятником Ленину на вершине или Дворец советов. Приостановка ее движения перед «бронзовой»(?) статуей Вождя обозначает точку концентрации властного и исторического давления в пространстве города, что может быть сопоставлено с аналогичными сценами взаимодействия субъекта и власти в литературной традиции (ср. образ «маленького Евгения» перед «Медным всадником»). «Ирреальная» прозрачность Маргариты контрастирует с темной материальностью городской среды. Опозиция темной цветовой

А. Молнар *Топосы и дистопия*
в новом фильме «Мастер и Маргарита»

гаммы и свечение перед полной луной усиливает ощущение контраста гнетущей атмосферы и светлых кадров парада.

В другой сцене «реального» сюжета фильма, когда Писатель рассказывает эпизод из своего романа Маргарите о Берлиозе и Иване, рядом строители переносят «бронзовую» голову Ленина на берегу Патриарших прудов, что символизирует формирование новой советской реальности. Прогуливаясь по данному пространству, Писатель комментирует будущий облик Москвы – «New Москва» и рассказывает идею своего романа, которая создает ассоциативную параллель с идеями «brave new world» (см. А. Хаксли, Дж. Оруэлл, Е.И. Замятин) и связывает социалистический реализм с дистопическим воображением. Тем самым фильм Локшина отсылает и к советской киноленте «Новая Москва», и к шедевру немецкого антиутопического кино Фрица Ланга «Метрополь».

За счет монтажного сопоставления кадров выстраивается и глубинная идейная взаимосвязь между плоскостями. В последующем, «романном» кадре зрители фильма наблюдают эту вымышленную Москву, представленную не только прямоугольными зданиями в этом же месте, как в романе Булгакова, но и высотными постройками, стремящимися к небу (см. Вавилонскую башню). Вдали возвышаются здания со звездами на крышах (или даже с орлом, напоминающим символику нацистской Германии, см. также ее крест), а также необарочные постройки с Триумфальной аркой, или в виде здания НКВД на Лубянке, трансформированные в сталинскую перспективу и совмещенные с компьютерной графикой.

На этом фоне, в ярко солнечный день Берлиоз и Бездомный пьют компот будто у станции метро (показанная в кадре винтажная табличка оформлена по подобной стилистике), названной в честь Карла Маркса, рядом с Патриаршими прудами, что создает визуальный синтез образов главного идеолога коммунизма и главы православной церкви. Это усиливает эффект идеологического и символического наложения. В ходе разговора Берлиоз утверждает, что Иисус никогда не существовал, и настаивает, чтобы Иван в своей поэме отразил отрицание данного христианского тезиса. На заднем плане за персонажами видны настоящие фонтаны, которые постепенно замолкают с появлением Воланда. В кадровой композиции фильма представители советской власти репрезентуются, в том числе через систему знаков и наград, тогда как Воланд обозначен прежде всего эмблемой на груди и тростью в руках (ср. шпага). Здесь, как и в романе, звучит упоминание Соловецких лагерей – пространства репрессий, куда Иван отправлял бы инакомыслящих в рамках тоталитарной логики.

В данной визуальной конфигурации Берлиоз, отрицающий саму возможность исторического бытия Сына Божьего, своим жестом будто указывает на реальный памятник Ленину в центре Московской площади в «Ленинграде» (Санкт-Петербурге), символически ставя под вопрос не только реальность существования Вождя, но и легитимность самой советской идеологической системы. В этом месте появляются и автомобили эпохи – черные «Волги», ассоциирующиеся с советской элитой. (Напомним, что черные «эмки» вызывают ассоциации с ночными арестами и исчезновениями людей). Фильм последовательно связывает литературный претекст с травматическими аспектами советской истории. Таким образом, усиливается смешение реальности и вымысла: романа Булгакова с «истинной» историей Иисуса (Иешуа) и советской дистопической действительностью, предстающей в форме симулякра – фикции.

В романе Булгакова Патриаршие пруды и прилегающая часть Садового кольца («Кольцевой сад») представлены пустыми и безлюдными, с демонической атмосферой, создавая ощущение одиночества и абстрактной реальности. В фильме это пространство также воспроизводится: камера становится неустойчивой в момент, когда Берлиоз теряется в этом пространстве, тогда как свита Воланда направляет его к гибели, проводя через турникет. На заборе видны звезды и вращающийся крест, символически отсылающий к кресту Христа, но в данном случае интерпретируемый как знак обратной, «сатанинской» жертвы.

В кинематографической версии похожая аллюзия возникает, когда под трамваем голова Берлиоза отлетает, а Писатель затем кидает мяч детям. Аналогичный мотив развивается и в эпизоде с Иваном: преследуя «убийц» своего «учителя», он падает на трамвайные рельсы, ударяясь головой и тем самым

A. Molnar *Topoi and Dystopia*
in the New Film *The Master and Margarita*

воспроизводя судьбоносный жест Берлиоза. Такое повторение формирует мотив зеркального дублирования и создает внутреннюю связность визуального повествования.

Добавим, что и буква «М» является таким же дубликатом. В романе соотносится с именами Мастера и Маргариты, Мессира, а также Берлиоза и самого Булгакова; в киноверсии к этому ряду добавляется и имя режиссёра – Михаила Локшина, а также мир и май месяц. Метро и Москва представлены как зеркальные пространства, а буква «М» в отражении лужи в фильме визуально трансформируется в «W». Фигура Воланда, который неуклонно отдаляется от Ивана, неоднократно показана со спины, что дополнительно актуализирует тему удвоения и отражения.

Погоня Бездомного за Воландом и его свитой зрителю представляется будто через дрожащую линзу или потрескавшееся стекло. Иван поднимается на ступеньках на высоту и спускается с нее к реке – «сакральной» воде. В образе бродяги Коровьев направляет его на заднем плане. С этой перспективы открывается вид на московские высотные здания с символикой советской власти, статуи Ленина (и полной луной над ними), одетыми во внешний мрак (и дефицит света в интерьерах). Эти образы словно отражаются в воде и активизируют ассоциации как с вавилонским мотивом в советской архитектуре, так и с темой надвигающегося падения, традиционно сопряженной с демоническими и сатанинскими коннотациями.

Итак, дома, улицы и здания – закрытые и открытые городские пространства – формируют сложный визуально-концептуальный контекст, дистопическую топологию, в которой уличный топос взаимодействует с замкнутыми интерьерами, создавая «сетку смысла». В ее пределах возникают дополнительные интерпретации, отражающие разрушение старых структур и проектирование нового порядка. При этом все локусы приобретают выраженную театральность, отсылающую к симулякрам советской действительности, а также демонстрируют элементы тоталитарного контроля, проявляющиеся в антигуманных действиях.

2. Театр – Зеркало

2.1. *Дом, улица и пьеса Писателя–Мастера.* В рассматриваемом контексте ключевое значение приобретает образ Писателя, который выдвигается в фокус дистопии фильма как персонаж, подвергающийся травле со стороны тоталитарного режима из-за готовящегося спектакля.

Аналогично подвергается разрушению и его личное пространство. В отличие от мира номенклатуры, «подземная» квартира Писателя–Мастера представлена как настоящий «книжный рай», культурное гнездо интеллигента (см. снова анализ мотива дома у Лотмана). Кроме того, этот объект функционирует как локус любви, понимаемой как чувство, противостоящее доминирующим властным структурам. Сцены романтической и творческой близости Писателя–Мастера и Маргариты сопровождаются визуальными мотивами – зеркалами, цветами, игрой света и тени, – которые символизируют внутреннюю реальность героев и сопровождают процесс их совместного акта письма.

В поисках своего исчезнувшего возлюбленного Маргарита сначала приходит в квартиру Писателя, в которой уже находится предатель Алоизий. Здесь вновь появляется транспарант, увиденный в начале фильма и призывающий к участию в первомайском празднике труда. Так вещь связывает различные эпизоды киноленты. После процесса же Алоизий сопровождает Писателя домой, и его возникшая зависть проявляется как к просторной квартире, выгодно отличающейся от коммуналки, так и к черному коту Бегемоту, которого он называет «буржум» за упитанность. Эти детали демонстрируют, как фильм трансформирует элементы реальности в художественную фикцию, придавая оживленность мотивам и предметам, отражающим мир романа Мастера в романе Булгакова.

В киноверсии двор дома, в подвале которого живет Писатель, полон строительного мусора. И сцена сопровождения отсылает к московскому строительству 1920–30-х годов: конные повозки, ретро-автомобили, солдаты, дополненные образом сварщика, который воплощает почетную фигуру советской эпохи. На одном из плакатов того времени публиковался призыв для товарищей присоединиться к строительству. Алоизий аналогично предлагает написать для них колхозный роман: «Как колосилась рожь» (см. по образцу «Как закалялась сталь» Н. Островского). Позднее Алоизий

действительно создает музыкальное произведение о любви доярки и тракториста, что демонстрирует его «продажность» новой власти. А Писатель деконструирует произведение своего мнимого друга, добавляя тему раскулачивания, что вызывает у Алоизия обиду. Вероятно, после этого он доносит органам на Писателя, раскрывая содержание его романа.

Первоначальный демонтаж театральной сцены с пьесой Писателя и разрушение подлинного искусства контрастируют с продолжающимся на улицах процессом возведения нового города. Таким образом, театр выступает не только как пространство действия, объединяющее разные локации (дом и улицу), но и как центр смысловой и визуальной концентрации (см. творчество и государство).

В связи с отмененным спектаклем добавим, что когда автора вызывают в администрацию театра, он видит, как убирают плакат с его постановкой «Пилат», чтобы поставить рекламу новой премьеры сезона. Другой плакат, размещенный в администрации, привлекает внимание к советской постановке «Большая Суббота». Это не отсылка к библейской Великой (Страстной) субботе, когда Христос умирает и силы тьмы свободно гуляют (как по Москве в романе Булгакова), а скорее к коммунистической субботе. Администратор платит Писателю гонорар, сравнимый с 30 сребрениками Иуды, но не за предательство. Причем эта сумма настолько мала, что Писатель должен расстаться и со всеми сочинениями Гоголя. В его квартире имеется и скульптура Гоголя, что визуально подчеркивает в фильме прямую линию преемственности между писательскими мирами Гоголя и Булгакова. В киноленте добавляется также реальный план, относящийся к проблеме быта: еще раньше видно, как администратор питается в театральном буфете, буфетчик поднимает упавший бутерброд и возвращает его на прилавок – конечно, не для руководства, а для обычных работников.

2.2. *Мюзикл.* На премьеру сезона – спектакль «Новая жизнь» – Писатель получает контрамарку у администратора с целью ее последующей продажи и получения дополнительного дохода. Однако он посещает спектакль в сопровождении своего нового знакомого – Воланда. Они встречаются перед монументальным мраморным зданием театра. Надпись на нем выполнена в стилистике социалистического реализма. Проблематика «нового мира» находит отражение в системе пропагандистских надписей и лозунгов, размещенных в пространстве фильма как в типичных, так и в намеренно неожиданных локациях городского ландшафта, в частности у театра. Таковую же семантическую нагрузку несет и образ пятиконечной звезды, венчающей здания и интерьеры: в отличие от красных или золотых вариантов, в некоторых случаях, например, на вершине театра или в палате Сатаны, она выполнена в черном цвете (и обведена кругом). Цветовая и формальная специфика подчеркивает ее особый иконографический статус, лишенный сакральности и наделенный выражено инфернальными коннотациями, отсылающими к пентаграмматической символике.

Данные образы скрытого давления и контроля со стороны власти отсутствуют в романе Булгакова и представляют собой новаторские элементы, введенные в рамках авторской интерпретации создателей фильма. В зрительном зале присутствуют также барон Майгель, выступающий в роли наблюдателя, словно собирающего компрометирующий материал, а также другие представители советской номенклатуры. Именно здесь, на выходе Писатель впервые видит свою возлюбленную в сопровождении мужа. Реплика женщины о спектакле, заимствованная ею у любовника и содержащая формулу «проделана большая работа», подчеркивает низкий художественный уровень увиденного.

Подобно тому как мюзикл Алоизия представляет собой типичный образец «искусства» сталинской эпохи, театральная премьера «Вперед в будущее» функционирует как художественная репрезентация идеологического проекта коммунистического будущего. Сценическое пространство спектакля опирается на эстетику социалистического реализма: по обе стороны сцены размещены массивные скульптуры рабочих и крестьян. Одновременно в оформлении прослеживаются элементы художественных направлений начала XX века, в частности конструктивизма и других авангардных течений, символизирующих разрушение старого буржуазного мира и процесс строительства нового общества. Сопровождающая спектакль реклама представлена также не в форме традиционного плаката, а посредством современных неоновых вывесок. Дополнительные декорации отсылают к архитектурным проектам новой Москвы, что подчеркивает преемственность утопического образа грядущего в различных

*A. Molnar Topoi and Dystopia
in the New Film The Master and Margarita*

исторических контекстах. Коммунистические анахронизмы и экспериментальные сценографические решения, а также организация пространства усиливают иммерсивный потенциал фильма, превращая его в активного участника процесса презентации, а не в нейтральный фон для киноповествования.

Действие мюзикла датировано 30 декабря 2022 года – столетием основания Советского Союза; тем самым оно отнесено более чем на сто лет вперед по отношению к событиям романа Булгакова – к моменту создания фильма. В рамках сценического «будущего» из массивных сооружений к конференсье выходят девушки в красных колпаках и серой униформе, визуально сближаемые с образами «роботов»; их шествие возглавляет Гелла. Участницы декламируют и исполняют текст, который показывает новый мир как утилитарную систему, сформулированную в главной песне с припевом «и что надеть, и что поесть». На спинке костюма конференсье изображен молот – символ, отсылающий к идеологической эмблематике страны. В диалоге с конференсье Гелла формулирует ключевой тезис утопического нарратива: в будущем все республики мира войдут в состав Советского Союза. Этот тезис визуально символизируется «земным шаром» на сцене.

2.3. *Кабаре*. Вместо ожидаемого идеологического зрелища на сцене в воображении Писателя возникают Воланд и его свита. Исчезновение Воланда из зрительного зала и его последующее появление на театральной сцене вновь акцентирует смешение фикции и реальности в фильме, реализуемое посредством приема многократного кодирования. Лишь позже, в ходе допроса тайной полицией, Воланд определяется для Писателя как воображаемое лицо. При их разговоре на квартире Писателя в кадре появляется бюст Пилата, рядом с которым Воланд находился в реальности Иешуа. Камера фиксирует его мимику, колеблющуюся от ироничной улыбки до холодной, жестокой неподвижности, что раскрывает его «сатанинскую» сущность, однако громкий смех Воланда отсрочивает момент осознания этой сущности Писателем.

Магические события и образы в фильме переработаны таким образом, что могут интерпретироваться не только как внешние фантазии Мастера, но и как проекции внутреннего мира Писателя. Подобное структурирование, в котором творческое воображение и творческая проекция мира в театре становятся центром визуального и нарративного поля, позволяет рассматривать пространственный топос не просто как сцену действия, но и как отражение конфликта творца в условиях давления тоталитарных структур.

В восприятии Писателя в пределах одного сценического пространства сближаются бытовые, «земные» проблемы (деньги, жилье) человеческого мира и сопряженный с ними трансцендентный план бытия, выступающий подлинной реальностью. В театре деконструкция мюзикла и репрезентация реального образа мира осуществляется через магическую модель варьете (в романе Булгакова аналогичная сцена разворачивается в Театре варьете) – «инфернальное кабаре» Воланда, опирающееся как на управляемый смех, так и на всеобъемлющий страх зрителей как инструмент регулирования. Как в дистопиях, так и здесь на первый план выходит карнавальное зрелище с участием шутов и ряженых, чьи действия направлены на гротескное разоблачение мира. Дистопическое представление выражает и страх Писателя за воплощение негативного сценария в воображаемом мюзиклом будущем с центральной идеей «и что надеть, и что поесть». С целью раскрытия этих проблем в магическом шоу интегрируются и жанровые элементы фэнтези и хоррора, заимствуя фантастических существ, технологические новшества и артефакты, что расширяет выразительные возможности киноповествования. Визуальные образы свиты Воланда, символика клоунских персонажей и эксцентричных костюмов, возможно, инспирированы фильмами ужасов («Пила», «Оно»).

Так называемый «солнечный знак» в мюзикле, венчающий образ нового мира и «светлого будущего», интерпретируется как символ утопического проекта. Появляющийся в воображении Писателя темно-серебряный знак становится метафорой разрушительной магии представления. Под ним на возвышении располагается в своем шоу Воланд, чья центральная позиция в сцене может быть сопоставлена с образом Морфеуса из фильма «Матрица», – однако данное сравнение носит иллюстративный характер. В «Матрице» Морфеус открывает Нео – потенциальному спасителю человечества – правду: разницу между подлинным, дистопическим миром и его цифровой симуляцией. В рамках данного

наблюдения это сопоставление используется лишь как наглядная аналогия, позволяющая обозначить функцию Воланда как фигуры, организующей особый тип «показа» и интерпретации происходящего. Такое сближение в фильме маркирует пересечение культурных кодов разных уровней – от булгаковского текста до позднего постмодернистского визуального мира – и одновременно указывает на принцип работы воображения Писателя, в котором элементы массовой культуры соединяются с литературными и мифопоэтическими мотивами.

Азazelло расстреливает вращающийся над зрительным залом «земной» шар в форме пентаграммы, из которого сыплются деньги – символ ложного материального изобилия, за которое, согласно логике мюзикля, можно приобрести пищу. Одновременно шар приобретает дополнительное символическое значение, ассоциируясь с образом головы, что отсылает к мотиву обезглавливания конферансье и, в более широком внутритекстуальном плане, – к гибели Берлиоза. В романе Булгакова эти деньги превращаются в фальшивые. Во время магического шоу также можно приобрести и виртуальную одежду, которая затем исчезает. Золотой бутик на сцене, визуально напоминает витрину элитного парижского магазина одежды и контрастирует с образами советского быта. Советская одежда здесь заменяется элегантной французской модой данной эпохи. Мужской персонаж, пытающийся примерить и приобрести одежду вместо своей жены, представлен как трансфигура. Зеркало в бутике, в котором переодетые рассматривают себя, служит средством разоблачения абсурдности происходящего в «реальном» мире.

2.4. *Зеркало.* Выявленный мотив зеркальности (отражения и театральности) последовательно осмысливается на протяжении всего фильма, структурируя систему взаимосвязанных эпизодов, персонажей и символических мотивов. Кинолента выстраивает также систему взаимного отражения различных повествовательных плоскостей, формируя эффект многослойной конструкции, соотносимой с принципами «роман в романе» и «театр в театре» (см. биографическое пространство автора–Писателя–Мастера, а также создаваемые им пьеса «Пилат» и роман, репрезентируемые через призму восприятия различных персонажей). Через этот топос режиссёр реализует эффект «мультиверсальности»: пространственно и символически совмещаются театрализованное и ритуализированное, создавая ощущение многослойной презентации дистопии.

Прием зеркальности концептуально связан с театральным представлением, которое выступает одним из композиционных центров фильма. Различные фрагменты киноленты объединяются в единый ряд, ведущий к этому эпизоду в театре, состоящему из двух представлений, отражающих друг друга и все остальные сцены киноверсии романа Булгакова. Двойное преломление строительства «нового мира» на театральной сцене – через мюзикл, поставленный советским режимом, и магическое шоу Воланда, представленное Писателем – раскрывает противоречивую природу этого мира и процесс его созидания. Мюзикл функционирует как апология всемирной победы коммунизма, однако «адское кабаре» Воланда вскрывает иллюзорность обещанного благополучия, «земного рая». Мотивы фальшивых денег, невидимой одежды и шара со звездой отражаются в поступках свиты и перекликаются с идеологическими лозунгами советской эпохи. На это указывает сам Воланд, иронически воспроизводя после завершения мюзикла его центральный мотив – будет «и что надеть, и что поесть». В результате утопический образ «прекрасного будущего» сменяется демонизированными апокалиптическими сценами, разворачивающимися в вымышленном, но в то же время вполне реальном настоящем. Таким образом отражается в театральном контексте то, что советская власть, символически «убивая» Бога, фактически трансформирует атеизм в квазирелигиозную систему. В противоположность этому Иешуа / Иисус в булгаковском романе-мифе предлагает верующим Царство Небесное как реальную альтернативу (любви и творчества) земным утопиям. Противостояние и переосмысление подлинного–фиктивного и реального–ложного миров выступает одной из ключевых тем киноверсии Локшина.

В театральном топосе на сцене объект демонстрации подчинен, с одной стороны, логике представления «новой жизни» (см. компоненты светлого будущего, например, марширующие роботы-гимнастки, как на параде), а с другой – логике ее разоблачения (см. отражение ее темной стороны: например, владыка мрака, взирающий сверху на москвичей, и шуты, дурачащиеся в мизансцене, подобно людям, затерянным под высотками и статуями). При этом операторская работа ориентирована на сохранение

*A. Molnar Topoi and Dystopia
in the New Film The Master and Margarita*

как целостности пространства и зрелищного поля, так и их фрагментированности: используются крупные, дистанцированные и точечные, близкие планы. Они охватывают всю сценическую композицию (мюзикл – спектакль как демонстрация) либо, напротив, сокращают дистанцию между наблюдающим и наблюдаемым, создавая эффект квазиинтимной сферы (кабаре – спектакль в спектакле). Во время последнего зрители пересекают границу между сценой и залом и становятся актантами представления под управлением действующих лиц. Таким образом, в рамках данного топоса конструируются образы персонажей – кукловодов и кукол, кастовых руководителей и подчиненных; а его архитектура, масштабы, распределение и действия персонажей создают ощущение иллюзорного, условного представления, в котором каждый поступок участника (и зрителя) фиксируется и оценивается, формируя визуальную и концептуальную модель тоталитарного пространства. Театр становится не просто сценой для действия, а пространством, в котором концентрируются символические, идейные и социальные компоненты фильма.

3. Психиатрическая клиника – Пилат

Это раскрывается и в таких «реальных» и «вымышленных» пространствах, как зал процесса Писателя или палата Пилата, которые взаимосвязаны с образом психиатрической клиники. Последний является другим ключевым топосом фильма, который действует как самостоятельный носитель смысла, интегрируя иные физические и идейные измерения, чем театр, однако другими средствами усиливая ощущение общественной и внутренней дистопии.

3.1. Зал процесса. Рассмотрим кратко сначала эпизод, который интерпретируется как типичный элемент концептуальной практики 1930-х годов и отражает конфликт подлинного искусства и идеологического контроля, человека и власти, воплощенный в топосах современной тюрьмы, больницы и древних палат.

Помимо письменной критики творческого продукта и травли Мастера, как это показано в романе Булгакова, киноверсия репрезентирует сцену настоящего «показательного судебного процесса», в которой зритель становится свидетелем публичного осуждения Писателя из-за его драматического произведения «Пилат». Писатель подвергнут идеологической проработке на пленуме Союза писателей. Перед членами комиссии и публикой выставляется одинокая и беззащитная фигура, отсылающая будто к самому Булгакову, однако в этой фигуре консолидируется образ любого художника, подвергавшегося репрессиям в указанный период. Фигуры лысого, очкастого Латунского и председателя президиума напоминают не только реальных руководителей Союза писателей, но и народных комиссаров. Показ критиком журнала «Новый мир», в котором, как предполагается, опубликована пьеса Писателя, выступает визуальной метафорой «нового мира», обрушивающегося на творца. Главный редактор журнала Берлиоз обращается к собранию с публичным покаянием, признавая собственную политическую близорукость, проявившуюся при публикации произведения. В свою очередь, и барон Майгель произносит обвинительную речь против Писателя. Фильм делает более явным то, что в тексте романа лишь имплицитно: каким образом персонажи совершают действия, за которыми должны последовать соответствующие, вплоть до смертных, наказания.

Итак, на подиуме формируется композиция, напоминающая Центральный комитет партии. Дизайн зала отсылает к атмосфере заседаний его членов, выступающих на пленуме на фоне советской символики. В интерьере размещены соответствующие декорации и пятиконечные звезды, которые встречаются, например, на бронзовой (или мраморной?) руке (Ленина?) или на обложках аналогичных книг. Огромные мраморные колонны символизируют показную грандиозность и имперские черты советской системы, одновременно апеллируя к монументальности архитектуры Древнего Рима, ассоциирующейся с палатами Пилата.

3.2. Тюрьма. Процессу предшествуют кадры, которые в монтажной структуре фильма связаны с ним. Так показан допрос Иешуа Пилатом. Со временем выясняется, что данный эпизод является сценой-репетицией пьесы Писателя «Пилат». Разбор реквизита вызывает раздражение у «Народного актера СССР», возмущенного вмешательством в процесс, после чего отстраненный драматург направляется

к дому директора театра, чтобы прояснить ситуацию. В сцене, наблюдаемой Писателем на улице, дети инсценируют казнь контрреволюционеров – тех, кого система обозначает как «врагов народа». Они учат друг друга соответствующим действиям, одновременно поглядывая на Писателя. Этот эпизод предвосхищает его судьбу, формируя пространственно-символическую корреляцию между фиктивным и реальным пространствами киноленты.

Начинается серия давления и травли на творческую личность. Позже допрос, а также физические и психологические пытки со стороны тайной полиции ставят Писателя под угрозу утраты разума и памяти. Комната допроса «на Лубянке»(?) выглядит перегруженной и тесной: пространство сжато, насыщено предметами и деталями, из-за чего возникает ощущение некомфортной среды. Давление усиливается и поведенчески: детективы громко говорят и открыто угрожают Писателю, создавая атмосферу принуждения. Затем представлена камера Писателя, которая пустая – в ней нет ничего, кроме кровати, а само помещение узкое, темное и замкнутое. В обоих случаях используется темная цветовая гамма и ограниченное освещение, что визуально объединяет эти пространства в единую систему несвободы. Контраст между агрессивной, шумной средой допроса и полной тишиной и пустотой камеры усиливает ощущение изоляции героя. Сцена его заключения иллюстрирует арест Иешуа, за которым следует распятие. Из окна тюрьмы Писатель видит три креста во дворе, который освещен светом. В киноленте эти события словно чередуются, тем самым компоненты биографии Писателя и романа Мастера соотносятся между собой. Подобный монтажный ритм фильма создает ощущение преследования личного творчества социально-политическим контролем.

3.3. *Клиника.* Подобная композиционная и визуально-поэтическая двойственность пронизывает фильм в целом, в том числе его другой центр – образ психиатрической клиники. В архитектуре этого дистопического пространства вновь подчеркнута крестообразное расположение окон. Переход от «топоса-тюрьмы» к «топосу-клинике» в композиции киноленты не представляет собой резкого разрыва и может быть рассмотрен как изменение внутри подобной системы пространств дисциплинарного и нормализующего влияния. Если тюрьма задает модель непосредственного принуждения, изоляции и телесного наказания субъекта, то клиника обозначает несколько иной способ властного действия, связанный уже с попыткой физического исправления отклонений от нормы. В обоих случаях власть проявляется в наиболее прямых формах воздействия на тело и сознание человека.

Камера фильма монтажно перемещается в клинику на ключевых моментах нарратива, где альтер эго Писателя рассказывает Бездомному то же самое, что ранее сообщал Маргарите, например, о прогулках Берлиоза и Ивана по прудам или о доме, в котором жил директор театра. В квартире этого дома повествование дополняется вымышленными, символическими деталями: Азazelло выходит из зеркала, а свита Воланда изгоняет Лиходеева, что может быть интерпретировано как акт возмездия за судьбы прежних жильцов. В силу меньшей вины директора, как поясняет Писатель, ему не отрубают голову, его не казнят физически, а подвергают электрошоковой терапии в больнице, на что, по-видимому, указывает круглая шапка-ушанка на голове.

В отличие от этого, последующее за тюремным заключением помещение Писателя в клинику может рассматриваться как попытка подавления творческого мышления. В этом случае различие между фильмом и романом становится особенно заметным: кинолента подчеркивает характерные действия диктатуры в отношении «классовых врагов народа» – представителей интеллигенции. Электрошоковая терапия, которой он подвергается, создает визуальные и метафорические параллели со страданиями Иешуа и ролью Пилата. Это демонстрирует пределы личной свободы в условиях репрессивной системы и символизирует подчинение власти, аналогично известным антиутопиям/дистопиям, таким как «1984». Тело подвергаемого пыткам вздрагивает, что свидетельствует о последних следах угасающей жизни. В этом контексте «дрожащая камера» указывает на соотнесение нестабильности кадра (см. вибрация, прерывистость движения) с разрывом существования человека, и этот прием может быть прочитан как связь между состоянием героя и способом изображения. Электрошок выступает как форма передачи уничтожения через телесный опыт, который становится переживаемым и на уровне восприятия зрителя. Таким образом, насилие здесь передается не только через действие, но и через

*A. Molnar Topoi and Dystopia
in the New Film The Master and Margarita*

саму форму изображения – монтаж, ритм и визуализацию.

В фильме Локшина больница так представлена как наиболее фантастическое и дистопическое здание, конструктивистский интерьер и строгая симметрия которого создают атмосферу насилия и визуализируют разрушение личности, превращая клинику в символ дистопии. Огромные, светлые, но холодные и обезличенные залы, а также темные, изолированные и однотипные палаты, характерные для тоталитарного пространства, напоминают дворец Пилата в романе Булгакова; идентичные названия палат, в которых оказываются Иегемон и Писатель, усиливают ощущение их символического единства.

Отметим, что в визуальном ряде киноленты грандиозная, футуристическая, но недостроенная Москва сопоставляется с реконструированным древним Иершалаимом/Иерусалимом, также созданным будто с использованием компьютерной графики. Дворец Пилата помещен в здание, стилизованное под средневековую архитектурную традицию (съемки проводились на Мальте). Собеседники используют языки эпохи: латинский и арамейский, что напоминает фильм «Страсти Христовы» Мела Гибсона. Пилат ведет разговор с главой Синедриона в коридоре, а с Иешуа – во дворе. В коридоре клиники общается и профессор Стравинский; на фоне расположен бюст, визуально соотносимый с бюстом Пилата в квартире Писателя. На стенах клиники заметны мозаики римских бань. Психиатр ведет беседы с пациентами, формально проявляя заботу, но на деле выступает как инструмент логики, разума и уничтожающей идеологической машины (см. роль барона Майгеля). В общем помещении одновременно звучат советские марши, а лозунги и предупреждения вроде «Не бросаться с едой» или «Когда я ем, я глух и нем» подчеркивают идеологический контекст. Лысые люди в белой одежде напоминают заключенных. Дисциплинарное воздействие и медицинская регламентация «роботизируют» больных (см. мюзикл) – театралов, писателей и поэтов, что наглядно проявляется в сцене обеда: они, получившие минимальные порции, медленно, не поднимая взгляда, смотрят в тарелки и механически двигают алюминиевыми ложками – характерной советской посудой.

Превращение таких топосов, как психиатрическая клиника и дворец Пилата, в полноценные дистопические пространства наглядно демонстрирует, как архитектура, интерьер и предметы в фильме становятся инструментом идейной и поэтической выразительности, неотъемлемым элементом жанрового и эстетического построения. Расположение элементов передает ощущение тотального контроля и психологической изоляции, которое было бы невозможно достичь исключительно средствами диалогов или актерской игры. Освобождение из этого мира становится возможным лишь в момент выхода за пределы сферы постоянной наблюдаемости – через решетку в чужую камеру или при перемещении в иное пространство, наружу, например, на верхнюю террасу, откуда открывается вид и на город, и на страдающего Пилата, освобожденного «автором» от греха, и на бездну внизу, в которую герой фильма в конечном итоге падает, совершая самоубийство. Таким образом, в одной сцене устанавливается взаимосвязь между нарративными и пространственными уровнями, формируя целостную кинематографическую композицию.

3.4. Финал. Контрастно с подлинным «домом» – квартирой Писателя, в которой пространство создает ощущение расширения возможностей благодаря творческому духу, дистопические топосы демонстрируют замкнутость и неизбежность и функционируют как инструменты контроля власти, превращая творца в объект давления. Противопоставление внутренне открытого и внешне закрытого, а также тесного, но кажущегося масштабным и якобы просторного, но на самом деле клаустрофобного топосов усиливает контраст между свободой фантазии и жестокой реальностью. Вместе с тем, в фильме дистопические локации объединяют воплощение уничтожения человека диктатурой и конструирования будущей страны, в то же время здесь рождается новый роман Писателя, коррелирующий с романом Мастера и романом Булгакова.

Рассматриваемые в статье эпизоды фильма – включая разрушение квартиры критика Латунского и дистопической Москвы Маргаритой, символическое уничтожение виновников травли Писателя и самого Писателя, а также сцены вознаграждения – объединены использованием выразительных визуальных средств. Если в начале киноленты доминирует мотив воды, то в финале – огонь, который словно распространяется по всему городу, приобретая эсхатологическое звучание подлинного апокалипсиса.

Красное пламя охватывает дома и здания, подобные вавилонским башням, театры и клиники, а также символы власти – пентаграммы, памятники и шары; и в результате все это приобретает черный цвет. Следовательно, цвет в фильме также выполняет смыслообразующую функцию.

В квартире Писателя, в которой рукопись, согласно логике повествования, должна была быть уничтожена, черный Азазелло извлекает ее, поджигает сигару черного кота Бегемота и передает текст Воланду, одетому в черное, который начинает читать «адский», пылающий и почерневший роман о Сатане. В конечном итоге утвердительной становится идея «воскресения», выраженная через демонстрацию онтологической неуничтожимости художественного слова: поэтический текст «никогда не сгорает» и тем самым фиксируется как элемент культурной топики сохранения.

Заключение

В заключение можно наметить, что обращение к пространственным топосам в фильме Локшина «Мастер и Маргарита» раскрывает «согласованность» архитектурных форм и дистопической логики повествования. Ключевые локации функционируют не только как фон действия: в этих пространствах переплетаются реальные события, фантастические мотивы и литературные и культурные аллюзии, что позволяет киноленте интегрировать прошлое, настоящее и воображаемые проекции в единый смысловой концепт.

В статье показано, что в городских пространствах фильма одновременно присутствуют и пересекаются черты театра (эффект зрелища) и психиатрической клиники (система контроля). Образ ретрофутуристически стилизованной Москвы как «строящейся Вавилонской башни» формирует визуальную поэтику, в которой пространство символизирует утопическое стремление к власти и одновременно – распада. Театр в фильме работает как место показной дистопии. Здесь все построено на карнавальности, гротеске, игре. Но это не просто развлечение: через нее осуществляется подмена реальности и манипуляция зрителя. Психиатрическая клиника, в свою очередь, представлена как закрытое институциональное пространство. Это более жесткий тип дистопии, в которой контроль происходит через изоляцию человека от внешнего мира, ограничение его памяти и разрушение его личности.

Если посмотреть на эти пространства вместе, они читаются как два разных способа устроить дистопию. Они создают смысловое напряжение, выявляющее и их родство, которое состоит в том, что зрелищность и репрессия проявляются как элементы единой системы, которой противостоит творчество. Если подойти к этому с точки зрения киноведения и визуального языка фильма, сопоставление позволяет подытожить наблюдения.

В киноленте театральная архитектура с амфитеатральной структурой усиливает эффект коллективного наблюдения, превращая пространство аналогичному уличному параду: человека выставляют напоказ, превращают в часть представления. Камера поддерживает это ощущение. В музыкальных сценах она часто снимает фронтально, подчеркивая симметрию огромных декораций, масштаб колонн и зала. Люди на этом фоне кажутся маленькими элементами тщательно организованного зрелища. В эпизодах кабаре пространство выглядит более узким и концентрированным, выстроенным иерархически, однако действующие лица двигаются больше и хаотичнее. Добавим, что в уличном и площадном пространстве операторская стратегия смещается в сторону дробления кадра, смены точек зрения и подвижной камеры. Неустойчивое, «дрожащее» изображение и нарушенная композиция усиливают эффект дезориентации субъекта (ср. движение Берлиоза с фигурой обезглавленного конферансье: оба теряют направление и контроль над происходящим).

Психиатрическая клиника особенно наглядно работает как такое замкнутое пространство. Она со своей грандиозностью и чередованием освещенных и затемненных помещений одновременно напоминает московские квартиры и дома, а также интерьеры ресторанов и залов. Здесь пациенты показаны в пространстве, организованном по принципу паноптикума: коридоры, палаты и общие помещения устроены так, чтобы контролировать и перемещения людей, и их повседневную жизнь. Человек постоянно остается в поле зрения, а любое его действие может стать объектом наблюдения. Похожим образом организовано и пространство двorca Пилата.

*A. Molnar Topoi and Dystopia
in the New Film The Master and Margarita*

Связь между пространством и кинематографическим языком фильма проявляется и через конкретные визуальные приемы. Благодаря им картина не выглядит простой экранизацией романа, а становится самостоятельной авторской интерпретацией. Один из важнейших инструментов здесь – цвет. Он работает не как украшение, а как способ задать, где мы находимся. Москва почти всегда темная, местами серо-желтая. Из-за этого город выглядит мрачным, словно лишенным живых красок. Такая палитра делает столицу выцветшей и застывшей, из которой постепенно исчезают жизнь и движение. На этом фоне особенно выделяются эпизоды с Пилатом и первомайским парадом, где цветовая гамма становится заметно ярче. Однако эта яркость подчеркивает искусственность происходящего, соединяя торжественность с насилием и превращая праздник в спектакль. Иначе выглядят бал и другие фантастические эпизоды. Черно-красная гамма театра и «нехорошей квартиры» подчеркивает их связь с карнавалом, подземным миром и различными формами власти, одновременно коммунистической и инфернальной. Психиатрическая клиника, как и официальные учреждения, напротив, окрашена в холодные и почти бесцветные тона. Эти пространства кажутся стерильными, а их цветовое решение усиливает ощущение насилия, которому здесь постоянно подвергается человек.

Дистопические пространства в фильме постоянно переходят друг в друга, из-за чего граница между реальностью и вымыслом становится все менее определенной. То, что сначала кажется плодом воображения, начинает восприниматься как часть реального мира, а привычная повседневность, наоборот, приобретает черты фантазии. Важную роль здесь играет монтаж. Переходы между разными пространствами построены так, что отдельные сцены начинают перекликаться друг с другом. Бытовые эпизоды рифмуются с творческими фантазиями Писателя, официальные и репрессивные интерьеры – с фантастическими мирами. Благодаря этим переключкам фильм не разделяет реальное и вымышленное, а постоянно сближает их и заставляет отражаться друг в друге. Поэтому многие образы, мотивы и пространства возникают в картине не один раз, а возвращаются в новых сочетаниях и контекстах, образуя сеть зеркальностей: то, что происходит «реально», вдруг отзывается в сценах бала или у Пилата. Так уровни реального и воображаемого постоянно пересекаются и складываются в единую картину мира.

Киноповествование сосредоточено на образе Писателя как сквозного персонажа. Через него выстраиваются разные уровни истории, связанные с переходами между реальностью и вымыслом и с самим процессом создания смысла. Это решение отличается от традиционной композиции романа Булгакова. Из-за соединения исторических и литературных отсылок травматический опыт, символические образы и городские пространства существуют в фильме одновременно, создавая ощущение присутствия и экранной реальности, и мира романа. В этом проявляется также идея устойчивости творческого начала. Для Локшина это и способ показать борьбу художника, которая выглядит почти безнадежной, но все равно не прекращается. Однако мотив «несгорающей рукописи» – это не просто мораль о победе творчества. Скорее, это и пространство локуса любви, которое отделено от внешнего мира власти и ему противопоставлено. В нем воображение и творчество продолжают жить.

В целом фильм устроен не как набор отдельных дистопических пространств, а как их постоянное пересечение: они не существуют по отдельности и все время отражаются друг в друге. Эти топоры и выразительные средства вместе формируют целостную визуальную поэтику фильма Локшина, превращая их в основной носитель авторского смысла и обеспечивая кинематографическое переосмысление литературного уровня интерпретации.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

Мастер и Маргарита (2024, реж. М. Локшин, Россия), игр.

ИСТОЧНИКИ

Алиев 2024 – Алиев Т. «Мастер и Маргарита»: обзор новой и удачной экранизации Булгакова. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.rbc.ru/life/news/65b1fec49a7947462c3c8a8d> (дата обращения: 10.06.2026).

Дергунов 2024 – Дергунов Е. «Мастер и Маргарита» Михаила Локшина: проделана большая работа. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.soyuz.ru/articles/3349> (дата обращения: 10.06.2026).

А. Молнар *Топосы и дистопия*
в новом фильме «Мастер и Маргарита»

- Константинова 2024 – Константинова М. Чем ошеломил Германию фильм «Мастер и Маргарита». [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dw.com/ru/cto-udivilo-nemeckih-zritelej-v-filme-mihaila-loksina-master-i-margarita/a-72389329> (дата обращения: 10.06.2026). – [Примечание: на дату выхода публикуемой статьи А.Молнар издание признано Генеральной прокуратурой России «нежелательной организацией»].
- Локшин 2024 Локшин М. «Цензуры в фильме практически нет»: интервью с режиссёром. [Электронный ресурс]. URL: <https://meduza.io/feature/2024/02/15/tsenzury-v-filme-prakticheski-net> (дата обращения: 10.06.2026). – [Примечание: на дату выхода публикуемой статьи А.Молнар издание признано Генеральной прокуратурой России «нежелательной организацией»].
- Снигирь 2024 – Снигирь Ю. Ответила на критику «Мастера и Маргариты» Михаила Локшина. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.gazeta.ru/culture/news/2024/02/20/22377559.shtml> (дата обращения: 10.06.2026).

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1975 – Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. – Москва: Художественная литература, 1975. – С. 234-407.
- Гид 2024 – Гид Т. Москва «Мастера и Маргариты». [Электронный ресурс]. URL: <https://moscow-i-ya.livejournal.com/867428.html> (дата обращения: 10.06.2026).
- Глуховский 2024 – Глуховский И. Странности и мистика вокруг попыток экранизации романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». [Электронный ресурс]. URL: <https://argumenti.ru/scandal/2024/01/879979> (дата обращения: 10.06.2026).
- Гронский 2025 – Гронский Я. Где снимали «Мастера и Маргариту»: знакомые места в Москве и Петербурге. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.rbc.ru/life/news/65c0a3179a79473f4eb7f5be> (дата обращения: 10.06.2026).
- Долгина 2009 – Долгина Е.С. Проблемы культуры в русской литературной утопии XIX–XX веков. – Нижневартовск: Изд-во Нижневартовского гуманитарного университета, 2009.
- Домащенко 2024 – Домащенко А.В. Из заметок о французском контексте романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вестник ДонНУ. Серия «Филология». 2024. № 1. С. 3-15.
- Игнатов 2008 – Игнатов К.Ю. От текста романа к кинотексту // Вестник Московского университета. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2008. № 2. С. 57-74.
- Катаругин 2024 – Катаругин Д. «Мастер и Маргарита»: архитектура победившего социализма. [Электронный ресурс]. URL: <https://dtf.ru/cinema/2583746-master-i-margarita-arhitektura-pobedivshogo-socializma> (дата обращения: 10.06.2026).
- Лотман 1992 – Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. – Таллин: Александра, 1992.
- Лотман 2000 – Лотман Ю.М. Семіосфера. – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2000.
- Романова 2025 – Романова Е.С. Дидактический потенциал экранизаций произведений. [Электронный ресурс]. URL: https://www.tsutmb.ru/nauka/internet-konferencii/2025/lichn_i_prof_razv_bud_special/4/Romanova.pdf (дата обращения: 10.06.2026).
- Рыбина 2025 – Рыбина П.Ю. Литература на экране: базовые метафоры современной теории адаптации // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2025. № 3. С. 158-170.
- Симонова 2011 – Симонова С.А. К проблеме соотношения экранизации и литературного первоисточника // Вестник ВГИК. 2011. № 4 (10). С. 134-142.
- Фуко 2006 – Фуко М. Другие пространства // Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью: в 3 ч. Ч. 3. – Москва: Практис, 2006. – С. 191-204.
- Шимонова 2024 – Шимонова Н.В. Два поколения – две интерпретации романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Телекинет. 2024. № 1/2 (26/27). С. 51-56.
- Юрьева 2005 – Юрьева Л.М. Русская антиутопия в контексте мировой литературы. – Москва: ИМЛИ РАН, 2005.
- Booker 2012 – Booker M.K. Critical Insights: Dystopia. – New York: Salem Press, 2012.
- Claeys 2015 – Claeys G. Three Variants on the Concept of Dystopia // Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage / Ed. F. Vieira. – Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2015. – P. 14-18.
- Curtius 2013 – Curtius E.R. European Literature and the Latin Middle Ages. – Princeton: Princeton University Press, 2013.
- Hutcheon 2013 – Hutcheon L. A Theory of Adaptation. – New York: Routledge, 2013.
- The Oxford Handbook 2017 – The Oxford Handbook of Adaptation Studies / Ed. T. Leitch. – Oxford: Oxford University Press, 2017.
- Space in Literature 2018 – Space in Literature: Method, Genre, Topos / Ed. U. Terentowicz Fotyga. – Berlin: Peter Lang GmbH, 2018.
- The Literary Beach 2024 – The Literary Beach: History and Aesthetics of a Modern Topos / Eds. C. Meiner, K.H. Andersen. – London: Routledge, 2024.

SOURCES

- Aliev, T. (2024), "Master and Margarita: Review of a New and Successful Adaptation of Bulgakov", *RBC Life*, available at: <https://www.rbc.ru/life/news/65b1fec49a7947462c3cba8d> (Accessed 10 June 2026).
- Dergunov, E. (2024), "Master and Margarita by Mikhail Lokshin: A Lot of Work Has Been Done", *Soyuz.ru*, available at: <https://www.soyuz.ru/articles/3349> (Accessed 10 June 2026).
- Konstantinova, M. (2024), "What Surprised Germany in the Film 'Master and Margarita'" [What surprised Germany], *Deutsche Welle*, available at: <https://www.dw.com/ru/cto-udivilo-nemeckih-zritelej-v-filme-mihaila-loksina-master-i-margarita/a-72389329> (Accessed 10 June 2026). – [Note: on the date of publication of the article by A. Molnar, the publication was recognized by the Prosecutor General's Office of Russia as an "undesirable organization"].
- Lokshin, M. (2024), "There Is Practically No Censorship in the Film: Interview with the Director" [Interview], *Meduza*, available at: <https://meduza.io/feature/2024/02/15/tsenzury-v-filme-prakticheski-net> (Accessed 10 June 2026). – [Note: on the date of publication of the article by A. Molnar, the publication was recognized by the Prosecutor General's Office of Russia as an "undesirable organization"].
- Snigir, Yu. (2024), "Yulia Snigir Responded to Criticism of Mikhail Lokshin's 'Master and Margarita'" [Response interview], *Gazeta.Ru*, available at: <https://www.gazeta.ru/culture/news/2024/02/20/22377559.shtml> (Accessed 10 June 2026).

REFERENCES

- Bakhtin, M.M. (1975), "Forms of Time and Chronotope in the Novel", *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of Literature and Aesthetics], Khudozhestvennaya literatura, Moscow, USSR, pp. 234-407.
- Booker, M.K. (2012), *Critical Insights: Dystopia*, Salem Press, New York, USA.
- Claeys, G. (2015), "Three Variants on the Concept of Dystopia", in Vieira, F. (ed.), *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, UK, pp. 14-18.

A. Molnar *Topoi and Dystopia*
in the New Film *The Master and Margarita*

- Curtius, E.R. (2013), *European Literature and the Latin Middle Ages*, Princeton University Press, Princeton, USA.
- Dolgina, E.S. (2009), *Problemy kul'tury v russkoj literaturnoj utopii XIX–XX vekov* [Problems of culture in Russian literary utopia XIX–XX centuries], Izd-vo Nizhnevartovskogo gumanitarnogo universiteta, Nizhnevartovsk, Russia.
- Domashchenko, A.V. (2024), "From Notes on the French Context of M. Bulgakov's Novel 'Master and Margarita'", *Vestnik DonNU. Filologiya* [Bulletin of Donetsk National University. Philology], no. 1, pp. 3-15.
- Foucault, M. (2006), "Of Other Spaces", *Intellektualy i vlast'* [Intellectuals and Power], Praxis, Moscow, Russia, pp. 191-204.
- Gid, T. (2024), "Moscow of 'The Master and Margarita'", LiveJournal, available at: <https://moscow-i-ya.livejournal.com/867428.html> (Accessed 10 June 2026).
- Glukhovskiy, I. (2024), "Oddities and Mysticism around Attempts to Adapt Mikhail Bulgakov's Novel 'Master and Margarita'", *Argumenty i Fakty*, available at: <https://argumenti.ru/scandal/2024/01/879979> (Accessed 10 June 2026).
- Gronsky, Y. (2025), "Where 'The Master and Margarita' Was Filmed: Familiar Places in Moscow and St Petersburg", *RBC Life*, available at: <https://www.rbc.ru/life/news/65c0a3179a79473f4eb7f56e> (Accessed 10 June 2026).
- Hutcheon, L. (2013), *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York, USA.
- Ignatov, K.Yu. (2008), "From the Novel Text to the Film Text: The Problem of Preserving Authorial Style", *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 19. Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya*, no. 2, pp. 57-74.
- Katarugin, D. (2024), "The Master and Margarita: Architecture of Victorious Socialism", available at: <https://dtf.ru/cinema/2583746-master-i-margarita-arhitektura-pobedivshego-socializma> (Accessed 10 June 2026).
- Leitch, T. (ed.) (2017), *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, Oxford University Press, Oxford, UK.
- Lotman, Yu.M. (1992), *Izbrannye stat'i* [Selected Articles], vol. 1, Aleksandra, Tallinn, Estonia.
- Lotman, Yu.M. (2000), *Semiosfera* [The Semiosphere], Iskusstvo-SPB, St. Petersburg, Russia.
- Meiner, C. and Andersen, K.H. (eds.) (2024), *The Literary Beach: History and Aesthetics of a Modern Topos*, Routledge, London, UK.
- Romanova, E.S. (2025), "Didactic Potential of Film Adaptations", available at: https://www.tsutmb.ru/nauka/internet-konferencii/2025/lichn_i_prof_razv_bud_special/4/Romanova.pdf (Accessed 10 June 2026).
- Rybina, P.Yu. (2025), "Literature on Screen: Basic Metaphors of Contemporary Adaptation Theory", *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9. Filologiya*, no. 3, pp. 158-170.
- Shimonova, N.V. (2024), "Two Generations – Two Interpretations of Bulgakov's Novel 'Master and Margarita'", *Telekinet*, no. 1/2 (26/27), pp. 51-56.
- Simonova, S.A. (2011), "On the Problem of the Relationship Between Film Adaptation and Literary Source", *Vestnik VGIK*, no. 4 (10), pp. 134-142.
- Terentowicz-Fotyga, U. (ed.) (2018), *Space in Literature: Method, Genre, Topos*, Peter Lang GmbH, Berlin, Germany.
- Yuryeva, L.M. (2005), *Russkaya antiutopiya v kontekste mirovoj literatury* [Russian dystopia in world literature context], IMLI RAN, Moscow, Russia.

Анна Михайловна Сосновская

Anna Mikhailovna Sosnovskaya

доктор политических наук, профессор,

Dr. Habil in Political Science, Professor,

Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте

Российской Федерации (Северо-Западный институт управления) (Санкт-Петербург, Россия)

The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration

(North-West Institute of Management) (St. Petersburg, Russia)

sosnovskaya-am@ranepa.ru

ДИАЛОГ ОТСУТСТВИЯ И ФЕНОМЕН ПРОВОДНИКА: ДИФФЕРАНС, ДЕЛЕГИРОВАНИЕ И КОНСТРУИРОВАНИЕ ИДЕНТИЧНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ИГОРЯ МАЙОРОВА

THE DIALOGUE OF ABSENCE AND THE PHENOMENON OF THE MEDIUM: DIFFÉRENCE, DELEGATION, AND THE CONSTRUCTION OF IDENTITY IN THE ART OF IGOR MAYOROV

Статья посвящена анализу феномена идентичности в творчестве ленинградского художника Игоря Майорова (1946–1991). Отталкиваясь от традиционного для искусствознания сравнения «питерский Зверев», автор предлагает преодолеть биографизм и поиск прямых влияний, обратившись к синтезу концепции дифферанса Жака Деррида, теории поля Пьера Бурдьё и социального конструирования реальности Питера Бергера и Томаса Лукмана. В работе доказывается, что идентичность Майорова формируется не как сумма внутренних качеств, а реляционно – в пространстве различий («диалоге отсутствия») с Анатолием Зверевым и другими значимыми фигурами. Далее статья выходит за рамки этой оппозиции, вводя понятие «делегированного экспрессионизма». Опираясь на биографический контекст (акт самопожертвования, принятие вины брата) и акторно-сетевую теорию Бруно Латура, творчество Майорова интерпретируется как результат «делегирования» – эпоха делегирует художнику-изгою право говорить от своего имени. Анализ материальности его метода (использование «подручных» предметов) через призму теорий руины (В. Бенджамин) и онтологии (М. Хайдеггер, Г. Харман) позволяет увидеть в его работах «руину инструмента», где процесс творчества становится неотделим от результата. Особое внимание уделяется феномену «фениксации» – способности Майорова к стилизации, понимаемой не как подделка, а как возрождение утраченного («цикл Нольде») и высшая форма служения искусству. В итоге Майоров предстает не просто как художник, а как «проводник» и живой архив своего времени.

Ключевые слова: Игорь Майоров, дифферанс, делегированный экспрессионизм, Анатолий Зверев, поле искусства, социальное конструирование реальности, руина, подручное, акторно-сетевая теория, Эмиль Нольде, ленинградский нонконформизм, фениксация

Для цитирования: Сосновская А.М. Диалог отсутствия и феномен проводника: дифферанс, делегирование и конструирование идентичности в творчестве Игоря Майорова // Артикульт. 2026. №2(62). С. 101–114. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-101-114

Введение

Фигура Игоря Майорова (1946–1991) в истории ленинградского неофициального искусства до сих пор остается во многом загадочной. Принятое осторожное определение «питерский Зверев»,

This article analyzes the phenomenon of identity in the work of the Leningrad artist Igor Mayorov (1946–1991). Moving beyond the traditional art historical comparison “Petersburg Zverev”, the author proposes to overcome biographism and the search for direct influences by synthesizing Jacques Derrida’s concept of *différance*, Pierre Bourdieu’s field theory, and Peter Berger and Thomas Luckmann’s social construction of reality. The paper argues that Mayorov’s identity is formed not as a sum of internal qualities, but relationally – in the space of differences (a “dialogue of absence”) with Anatoly Zverev and other significant figures. The article then extends beyond this opposition by introducing the concept of “delegated expressionism”. Drawing on biographical context (the act of self-sacrifice, taking the blame for his brother) and Bruno Latour’s actor-network theory, Mayorov’s work is interpreted as a result of “delegation”: the era delegates to the outcast artist the right to speak in its name. An analysis of the materiality of his method (using *zuhanden* / ready-to-hand objects) through the lens of ruin theory (W. Benjamin) and ontology (M. Heidegger, G. Harman) reveals his works as a “ruin of the tool”, where the creative process becomes inseparable from the result. Special attention is paid to the phenomenon of “phoenixation” – Mayorov’s ability to stylize, understood not as forgery but as the rebirth of the lost (the “Nolde cycle”) and the highest form of service to art. Ultimately, Mayorov emerges not merely as an artist, but as a “medium” and a living archive of his time.

Keywords: Igor Mayorov, *différance*, delegated expressionism, Anatoly Zverev, field of art, social construction of reality, ruin, ready-to-hand (*zuhanden*), actor-network theory, Emil Nolde, Leningrad nonconformism, phoenixation

For citation: Sosnovskaya A.M. “Dialogue of Absence and the Phenomenon of the Guide: Differentiation, Delegation, and Identity Construction in the Works of Igor Mayorov.” *Articult.* 2026, no. 2(62), pp. 101–114. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-101-114

A.M. Sosnovskaya *Dialogue of absence and the phenomenon of the guide: differentiation, delegation, and identity construction in the works of Igor Mayorov*

при всей своей эвристической ценности для первичного введения в контекст, неизбежно редуцирует сложность художника, помещая его в тень более известного московского экспрессиониста, «классика нонконформизма» [Свой круг 2010]. Традиционный искусствоведческий подход, ищущий ключ к творчеству в биографии, психологических особенностях и круге «влияний», в случае Майорова сталкивается с парадоксом: его уникальность словно бы рассредоточена в бесчисленных отсылках, имитациях и стилизациях, от Бакста и Шагала до Шемякина и Нольде. Как справедливо отмечает Д.Я. Северюхин, исследуя ленинградский андеграунд, «профессиональная критика на рубеже 1980–1990-х гг. явно не поспешила за революционным развитием художественной жизни Ленинграда – Санкт-Петербурга», оказываясь бессильной перед феноменами, не вписывавшимися в привычные типологии [Северюхин 2022, с. 236].

Цель данной статьи – предложить теоретическую рамку, позволяющую преодолеть ограничения биографизма и линейного поиска влияний. Мы утверждаем, что идентичность художника не является данностью или суммой заимствований, а конституируется процессуально в поле культурного производства. Для этого мы обращаемся к синтезу трех ключевых перспектив: 1) концепции *дифферанса* Жака Деррида, описывающей механизм порождения смысла через различие и отсрочку [Деррида 1999; Derrida 1978]; 2) теории поля Пьера Бурдьё, где позиция агента определяется реляционно – через его отличие от других позиций [Бурдьё 2000; Bourdieu 1993] и 3) теории социального конструирования реальности Питера Бергера и Томаса Лукмана, объясняющей, как эти реляционные различия объективируются в языке, институциях и становятся «фактом» [Бергер, Лукман 1995].

Особое значение для нашего исследования имеет недавняя работа А.В. Маркова и А.М. Сосновской, посвященная онтологическим сдвигам и «множественным эффектам реального» в современной культуре [Марков, Сосновская 2026]. Авторы показывают, что «после реальности» как устойчивой данности мы имеем дело с её перформативными сборками, где ключевую роль играют механизмы делегирования и материальной инстанцииции, превращения идеи в материальную вещь, которая на нас влияет. Этот подход позволяет по-новому взглянуть на творческую практику Майорова, понятую не как репрезентация, а как производство реальности.

Применение этого инструментария позволяет увидеть в паре «Майоров – Зверев» не отношение «ученик – учитель» или «последователь – оригинал», а *диалог отсутствия*. Каждый из них определяется через то, чем не является другой. Их идентичности – это продукт взаимного отталкивания и отсылки, работа чистого различия. Однако, как мы покажем далее, случай Майорова требует выхода за рамки этой бинарной оппозиции. Трагический поворот его судьбы – принятие на себя вины брата, тюремное заключение и последующая стигматизация – делает его идеальным кандидатом для более глубокого процесса, который мы, опираясь на идеи Бруно Латура, определяем как *делегирование* [Латур 2006; Latour 2005]. Эпоха, ленинградский андеграунд 1970–80-х годов, делегирует Майорову право говорить от своего имени. Он становится не просто художником, а *проводником*, «сейсмографом» времени, чья личная травма оказывается идеально резонирующей с коллективной.

Вслед за В.О. Саяпиным, исследующим «доиндивидуальные истоки семиозиса», мы можем сказать, что Майоров выступает как «оператор трансдукции» – фигура, через которую один порядок реальности (социальный хаос, историческая травма) переводится в другой (эстетический объект) [Саяпин 2025, с. 52]. Эта трансдукция, по Саяпину, всегда имеет материального посредника – и в случае Майорова таким посредником становится его тело и его «подручные» инструменты.

Таким образом, наша работа движется от анализа реляционной идентичности (раздел 1) к исследованию процессов объективации в поле искусства (раздел 2), затем к концептуализации биографии как акта делегирования (раздел 3) и, наконец, к анализу материальной и метафизической инстанцииции этого делегирования в уникальном творческом методе Майорова, включая феномен «фениксации» и его последний, предсмертный «цикл Нольде» (раздел 4). В заключении мы суммируем теоретические следствия предложенного подхода для понимания механизмов конструирования художественной идентичности.

1. Теоретический каркас: дифферанс, поле и конструирование реальности

Для анализа феномена Игоря Майорова необходим междисциплинарный инструментарий, способный уловить, как абстрактные семиотические механизмы претворяются в социальную реальность художника. В данном разделе мы последовательно развернем три теоретические перспективы, которые в совокупности образуют методологическую основу исследования.

1.1. Дифферанс Жака Деррида: логика следа и онтология различия

Концепция *дифферанса* (*différance*) Жака Деррида задает фундаментальную онтологическую рамку. Важно подчеркнуть, что это не просто наличие различий между элементами, а активный, динамический процесс «различения» и «отсрочки», который эти различия производит. Как разъясняет сам Деррида, дифферанс – это «систематическое порождение различий», которое не является ни словом, ни понятием, но условием возможности всякого означивания [Деррида 1999, с. 87].

Дифферанс работает в двух неразрывно связанных измерениях. Во-первых, как *различение* (*différence*): ни один элемент (знак, идентичность, текст) не обладает самодостаточным значением, но обретает смысл только через оппозицию и отсылку к другим элементам в системе. Значение всегда уже есть результат этой игры различий. Во-вторых, как *отсрочка* (*déférence*): значение никогда не присутствует в полноте здесь-и-сейчас, оно всегда откладывается, отсылается к другому знаку, который, в свою очередь, отсылает к следующему, и так до бесконечности. Смысл всегда «подвешен», всегда в движении.

Ключевым для нас является понятие *следа* (*trace*). «След – это не присутствие, но симулякр присутствия, который смещается, отсылает, не содержится в настоящем» [Derrida 1978, p. 156]. Идентичность, будь то идентичность текста или человека, всегда несет на себе следы того, чем она не является. Она конституируется через исключение, но это исключенное продолжает в ней присутствовать в форме следа.

Применительно к художнику это означает, что его идентичность – это не сущность, а узел в бесконечной сети семиотических и социальных отношений. «Майоров» становится «Майоровым» постольку, поскольку он несет в себе следы всего «не-майоровского»: следы Зверева (которым он не является), следы Шагала (к которому он отсылает), следы Нольде (который придет к нему в конце жизни). Эта логика позволяет нам покинуть замкнутый круг биографизма, где уникальность выводится из внутренних качеств, и увидеть художника как эффект текстуальных и социальных операций.

1.2. Поле культурного производства Пьера Бурдьё: реляционная социология искусства

Если Деррида дает нам семиотический и деконструктивистский механизм, то Пьер Бурдьё предоставляет социологическую модель его функционирования в конкретном историческом контексте. Поле культурного производства – это структурированное пространство позиций, которые определяются реляционно, в конкурентной борьбе агентов (художников, критиков, галеристов, коллекционеров) за специфический капитал – в первую очередь, символический, то есть признание, легитимность, «имя» [Bourdieu 1993, p. 30].

Ключевой для нас тезис Бурдьё: «позиция определяется через позицию» [Бурдьё 2000, с. 25]. Художник занимает в поле место, которое задается не его внутренними качествами, а его *расстоянием* до всех других позиций. Поле структурировано оппозициями: «официальное / неофициальное», «чистое / коммерческое», «авангард / академизм». И борьба за доминирование в поле – это борьба за навязывание определенного видения этих оппозиций.

Габитус художника – система диспозиций, вкусов, способов видения и оценки, навыков и практических чувств – формируется под давлением поля и позволяет ему адекватно реагировать на его вызовы. Габитус – это «история, ставшая природой», инкорпорированная социальная структура. Таким образом, «борьба за оригинальность», которую ведут художники, на самом деле является игрой по правилам поля, которое постоянно требует производства новых, дифференцированных позиций. Художник не свободен выбирать, кем ему быть; он может лишь занять одну из исторически возможных позиций, и его габитус предрасполагает его к определенной стратегии.

A.M. Sosnovskaya *Dialogue of absence and the phenomenon of the guide: differentiation, delegation, and identity construction in the works of Igor Mayorov*

Как замечает Г. Ершов, анализируя кураторские стратегии в репрезентации петербургского искусства, «слабо структурированный рынок современного искусства... дает возможность свободного маневра для кураторской инициативы», сама логика поля оказывается сильнее индивидуальных интенций художников: кураторы, критики, институции достраивают и закрепляют те различия, которые в неартикулированном виде существовали в творческой практике [Ершов 2020, с. 419].

1.3. Социальное конструирование реальности Бергера и Лукмана: от различий к «фактам»

Как абстрактные различия и реляционные позиции превращаются в устойчивую, воспринимаемую всеми как данность реальность? Здесь нам помогает теория Питера Бергера и Томаса Лукмана, изложенная в их фундаментальном труде «Социальное конструирование реальности» [Бергер, Лукман 1995].

Авторы описывают диалектический процесс, состоящий из трех моментов:

1. *Экстернализация*: Люди (в нашем случае – художники) создают артефакты (картины, объекты, тексты), которые воплощают их субъективные смыслы, позиции и различия. Это момент производства социального мира.

2. *Объективация*: Эти артефакты и практики, будучи созданными, начинают существовать в мире как объективная данность, независимая от своих создателей. Выставки, тексты критиков, каталоги, музейные собрания начинают говорить о «майоровском методе», о «зверевской энергии» как о фактах, не зависящих от частных мнений. Язык играет здесь ключевую роль, «типифицируя» опыты и закрепляя их в значениях.

3. *Интернализация*: Новые поколения художников, критиков, журналистов, коллекционеров и зрителей усваивают эту объективированную реальность в процессе социализации. Она становится для них естественным, самоочевидным фоном, «реальностью как таковой». Они уже входят в поле, где «Майоров» – это признанный мастер, а его отношения со Зверевым – часть истории искусства.

Таким образом, дифференциальная логика поля, будучи зафиксирована в дискурсе и институциональных практиках, превращается в социальный факт. Художник не просто «становится» мастером – он *конструируется* как таковой всей системой социальных и семиотических отношений. Как отмечают А.В. Марков и А.М. Сосновская, в современной ситуации «реальность оказывается не предпосылкой, а результатом сложных сборок, в которых участвуют люди, вещи, тексты и институции» [Марков, Сосновская 2026, с. 15].

Этот трехчастный теоретический каркас позволяет нам перейти к анализу конкретного случая – Игоря Майорова – и показать, как дифференс, поле и социальное конструирование работают в истории ленинградского нонконформизма.

2. Диалог отсутствия: Майоров и Зверев в поле ленинградского нонконформизма

Поле ленинградского нонконформизма 1960–1980-х годов представляло собой сложную, напряженную структуру. Исследователи отмечают его гетерогенность и внутреннюю конфликтность [Ершов 2020; Северюхин 2022; Цветкова 2021]. Оно было конституировано как внешней оппозицией – противостоянием официальному соцреализму, «академическому» искусству, так и внутренней борьбой за уникальные позиции, за право считаться подлинным голосом свободы и авангарда.

А.Ю. Цветкова, анализируя ленинградскую пейзажную живопись этого периода, показывает, что «проблемное поле исследований» нонконформизма долгое время было структурировано вокруг дихотомии «официальное/неофициальное», что неизбежно упрощало реальную картину [Цветкова 2021, с. 2883]. На самом деле внутри неофициального искусства сосуществовали и боролись за легитимность разные стратегии: «гедонистический» абстракционизм, метафизический синтез М. Шемякина, московский концептуализм, «артефакция» А. Зверева, мистификации И. Майорова, скульптурные объекты «группы Алеф». Н.М. Юрасовская, описывая опыт комплектования коллекции ленинградской живописи в Третьяковской галерее, отмечает трудность классификации, поскольку многие художники не вписываются в привычные стилевые рубрики, «в соответствии со старой академической традицией ленинградские мастера стремились к созданию произведений высокой общественной значимости в форме большой тематической картины» [Юрасовская 2013, с. 250].

А.М. Сосновская *Диалог отсутствия и феномен проводника: дифферанс, делегирование и конструирование идентичности в творчестве Игоря Майорова*

Именно в этом насыщенном, конкурентном поле в 1970-е годы появляется Игорь Майоров. Его появление было не просто добавлением нового имени, а реструктуризацией поля, потребовавшей точных различий. И ключевым Другим, через которого эта дифференциация происходила, стал Анатолий Зверев.

2.1. Сравнение как различие: механизм «питерского Зверева»

На поверхностном уровне параллели между Майоровым и Зверевым очевидны, и именно поэтому они работают как механизм первичной идентификации. Оба – архетипические фигуры «бога из машины», появляющиеся словно ниоткуда в богемных кругах, оба обладают феноменальной производительностью и репутацией людей, одержимых творчеством до саморазрушения. Воспоминания современников фиксируют этот образ: художники, для которых искусство – не профессия, а форма существования, граничащая с трансгрессией. Оба работают в экспрессивной, спонтанной манере, предпочитая графику и акварель как наиболее быстрые и непосредственные медиумы.

Однако эта видимая схожесть, согласно логике дифферанса, лишь обостряет необходимость в различии. Чем более похожими кажутся две фигуры, тем более тонкими и значимыми становятся различия между ними. Идентичность каждого конституируется не в общих чертах, а в том, чем он не является по сравнению с другим.

Сам Майоров, по воспоминаниям его друга, художника Роберта Габитова, остро и болезненно реагировал на это сравнение, видя в нем не комплимент, а упрощение и редукцию. В одном из разговоров, когда Габитов в шутку спросил его «кто круче, Нольде или Зверев?», Майоров, по словам мемуариста, «взорвался: «Да Эмиль в сто раз круче его! Ты что, дурак?!»». Этот эмоциональный всплеск фиксирует принципиально иную систему координат, в которой Майоров выстраивал свою идентичность. Он ориентировался не столько на современников, сколько на «старых мастеров», на всю историю мирового искусства, вступая с ними в виртуальный, длящийся диалог.

2.2. Габитус Майорова: «художник-эрудит» против «чистой энергии»

Различие между Майоровым и Зверевым можно концептуализировать через понятие *габитуса* (П. Бурдьё). Их габитусы – системы диспозиций, сформированные разными траекториями вхождения в поле и разными типами капитала – принципиально различны.

Габитус Зверева – это габитус «примитива», «наивного гения», «одержимого». Его сила – в непосредственности, в способности к спонтанному жесту, в минимализме средств, достигающем максимальной выразительности. Его живопись – это чистая энергия, не обремененная культурной рефлексией. Он работает «здесь и сейчас», его идентичность строится на исключении всего лишнего, всей культурной традиции как опосредования. Как отмечал Георгий Михайлов, «Зверев – это вспышка, удар молнии» [Воспоминания Георгия Михайлова 2026].

Габитус Майорова – это габитус «художника-эрудита», «ренессансной личности» (по определению того же Михайлова). Его живопись, особенно в зрелый период, – это плотный, многослойный, «барочный» текст, хранящий следы огромного культурного багажа. В ней можно обнаружить реминисценции и отсылки:

- К итальянской живописи (Дж. де Кирико, Дж. Моранди) – в выдержанности и созерцательности.
- К старым мастерам (от Рембрандта до А. Ватто) – в технике лессировок, в светотеневых решениях, в цитатности.
- К русскому символизму и авангарду – в философской глубине и поиске нового синтетического языка.
- К немецкому экспрессионизму (особенно к Э. Нольде) – в цветовой насыщенности и эмоциональном накале.

Таким образом, габитус Майорова формируется через *накопление* и *освоение* культурной традиции, через *работу с чужим*. Зверев – это жест отрицания и прорыва, Майоров – жест впитывания и переплавки. Их ценность – строго реляционна. «Майоров» обретает смысл в отсылке к «не-зверевскому», к избыточности и культурной памяти, а «Зверев» – в противопоставлении майоровской рефлексивности как чистой, неопосредованная энергия.

A.M. Sosnovskaya *Dialogue of absence and the phenomenon of the guide: differentiation, delegation, and identity construction in the works of Igor Mayorov*

2.3. Борьба за репутацию: «Институт репутаций» в неофициальном искусстве

Георгий Михайлов, коллекционер, близко знавший обоих художников, давал этой оппозиции четкую и жесткую формулировку: «Майоров на десять голов выше Зверева... Он – художник-универсал, ренессансная личность» (цит. по: воспоминания автора). Это высказывание – не просто частное мнение, а акт в борьбе за символическую власть внутри поля неофициального искусства. Михайлов, обладавший значительным весом в этом сообществе (основатель Фонда Свободного Русского Современного Искусства), пытается утвердить иную иерархию ценностей, где «ренессансность» (универсализм, образованность, диалог с традицией) ставится выше «авангардной одержимости».

Здесь мы сталкиваемся с феноменом, который можно назвать «Институтом репутаций» в условиях отсутствия официальных институций. В закрытом, высоконапряженном мире андеграунда репутации складывались не внутри готовых, одобренных свыше структур (академий, союзов, музеев), а в обостренной, почти ритуальной борьбе эстетик на кухнях, в мастерских, на редких квартирных выставках. Критический дискурс выполнял здесь функцию не столько анализа, сколько мифотворчества: «он создавал иерархии, нарекал гениев и ниспровергал кумиров» [Воспоминания Роберта Габитова 2026]. Это был не рынок в классическом смысле, а *арена*, где ставкой было духовное лидерство, право считаться главным голосом поколения.

В этой борьбе сравнение со Зверевым было для Майорова одновременно и благословением (оно вводило его в пантеон значимых фигур), и проклятием (оно навешивало ярлык «второго», последователя). Вся его творческая стратегия может быть понята как попытка вырваться из этой готовой ячейки, утвердить свою уникальность через демонстрацию той самой «ренессансности», которой, по мнению его сторонников, у Зверева не было. Его уход в стилизации, в диалог с историей искусства – это способ занять не просто иную, а принципиально иную позицию, измеряемую не одной, а многими системами координат.

3. Биография как делегирование: художник-изгой и голос эпохи

Однако оппозиция «Майоров – Зверев», при всей своей эвристической ценности, описывает лишь один срез его идентичности – срез синхронический, структурный. Чтобы понять динамику, глубину и трагизм его фигуры, необходимо обратиться к диахронии – к событию, которое, по нашей гипотезе, стало фундаментальным актом, предопределившим саму возможность его художественной миссии.

3.1. Первичный акт делегирования: принятие вины

В 1964–1965 годах, когда восемнадцатилетний Игорь Майоров учился в художественном училище имени Серова, его младший брат Сергей совершил поступок, который в те годы квалифицировался не просто как хулиганство, а как тяжкое идеологическое преступление. Сергей похитил портрет Ленина, пририсовал ему усы и выколол глаза. Ему грозило серьезное тюремное заключение.

В это время в семье Майоровых случилась еще одна трагедия – умер отец. Мать, Анна Васильевна, находившаяся в отчаянии, сказала Игорю: «Ты теперь за отца. Если Серёженьку посадят, я этого не переживу». И Игорь, несмотря на свою молодость, взял вину брата на себя. Он был приговорен к трем годам лишения свободы в лагере общего режима в Металлострое.

Этот акт – сознательное самопожертвование, принятие на себя чужой вины и чужого наказания – мы предлагаем рассматривать как *первичный акт делегирования*. Здесь, еще до всякого искусства, формируется та структура субъекта, которая сделает возможной его последующую художественную идентичность.

Что было делегировано в этом акте? Во-первых, *система* (в лице государства, суда, закона) делегировала ему роль преступника, изгоя. Он принял эту роль. Во-вторых, и это важнее, *семья* (в лице матери) делегировала ему роль защитника, «отца», того, кто берет на себя ответственность за выживание рода. Эти две роли – преступник и спаситель – парадоксальным образом соединились в одном акте и определили его дальнейшую судьбу.

Последствия этого делегирования были катастрофическими для его официальной карьеры, но, как мы полагаем, конститутивными для его творческой миссии. Судимость стала несмысленным клеймом.

А.М. Сосновская *Диалог отсутствия и феномен проводника: дифференс, делегирование и конструирование идентичности в творчестве Игоря Майорова*

Его не взяли обратно в училище, двери в институты и в официальный Союз художников были для него закрыты навсегда. Он стал «неприкаянным», «человеком вне системы», «изгоем». Самое поразительное, что, по свидетельствам друзей, он не держал зла ни на мать, ни на брата, чью вину взял на себя.

3.2. Концептуализация делегирования: от Латура к онтологии искусства

Для теоретического осмысления этого процесса мы обращаемся к *акторно-сетевой теории* (АСТ) Бруно Латура, и в особенности к его концепции *делегирования* [Латур 2006; Latour 2005]. Латур разрабатывает эту категорию для анализа того, как социальные отношения и функции передаются нечеловеческим акторам – вещам, технологиям, артефактам. Знаменитый пример Латура – дверь и автоматический доводчик, которому делегируется функция привратника. Делегирование, по Латуру, – это сложный акт, который одновременно означает: а) передачу полномочий, б) назначение на роль, в) распределение ответственности, г) материальную инстанциацию функции.

В.О. Саяпин, развивая эту линию, вводит понятие «доиндивидуальных истоков семиозиса» и показывает, что любой акт означивания предполагает наличие оператора трансдукции – фигуры или механизма, переводящего одну форму реальности в другую [Саяпин 2025, с. 55]. Художник в этой перспективе – не столько творец, сколько такой оператор.

Применим этот понятийный аппарат к случаю Майорова. Мы утверждаем, что его биографическая травма сделала его идеальным «оператором» для новой, высшей делегации – делегации со стороны самой эпохи, со стороны ленинградского андеграунда 1970–1980-х годов. Эпоха, пропитанная двойной моралью, страхом, надеждой, энергией выживания и творчества, *выбрала и назначила* Майорова своим голосом. Почему именно его? Потому что он уже был «изгоем», уже нес на себе клеймо «врага», уже был выведен за пределы нормальной жизни. Судьба художника оказалась созвучна опыту его современников, вынужденных существовать в мире, где внешние идеалы часто расходились с внутренней правдой.

Материальная поддержка этого делегирования осуществлялась на нескольких уровнях, которые можно рассматривать как сеть акторов (в латуровском смысле), обеспечивающих функционирование Майорова-проводника:

1. **Его тело:** физическая сила, взрывной темперамент, феноменальная работоспособность, способность к длительному трансовому состоянию стали инструментами для трансляции хаоса. Его тело само стало медиумом.

2. **Его психика:** травма сделала его гиперчувствительным, «открытым» к сигналам времени, к боли и энергии, циркулировавшим в воздухе эпохи.

3. **Его биография (статус изгоя):** эта социальная позиция давала ему уникальную оптику, позволявшую видеть то, что было скрыто от благополучных, встроенных в систему людей.

4. **Его инструменты (о которых подробнее в следующем разделе):** вилки, расчески, пробки, спички, губки – все эти «подручные» предметы стали материальным продолжением его тела, инструментами записи хаоса.

5. **Его образ жизни:** двойственность бытия (работа на систему через «халтуру» – чеканку для партийных функционеров, и творчество вне системы), богемные кутежи и глубокая замкнутость – всё это стало формой *проживания* делегированной ему роли, способом оставаться в резонансе с эпохой.

3.3. Делегированный экспрессионизм: концептуализация

Введем теперь ключевое для нашего анализа понятие – *делегированный экспрессионизм*. Чем оно отличается от классического понимания экспрессионизма как выражения внутреннего мира художника?

В классическом экспрессионизме предполагается, что художник обладает неким внутренним содержанием (чувством, переживанием, видением), которое он стремится выразить вовне. Экспрессия – это *исходящее* движение от субъекта к миру. Даже если этот субъект травмирован, его искусство понимается как *выражение его травмы*.

В делегированном экспрессионизме, который мы постулируем для Майорова, направление меняется. Энергия приходит *извне*. Эпоха, коллективное бессознательное, историческая травма, сам воздух времени «делегировывают» художнику право и обязанность говорить от их имени. Художник – не источник,

A.M. Sosnovskaya *Dialogue of absence and the phenomenon of the guide: differentiation, delegation, and identity construction in the works of Igor Mayorov*

а *резонатор*, не субъект выражения, а объект, через который нечто выражается. Он – не автор в классическом смысле, а *проводник, медиум*.

Процесс творчества Майорова подтверждает эту гипотезу. Свидетельства современников говорят о том, что он работал в состоянии, близком к трансу. «Руки умнее головы», – повторял он. Он мог рисовать, не глядя, одновременно на нескольких листах, используя все, что попадалось под руку. Это не была рефлексивная, сознательная деятельность по созданию произведения. Это был поток, который нужно было пропустить через себя, не фильтруя, не контролируя.

Его друг Роберт Габитов вспоминает: «Мог написать за ночь сотню акварелей. Но помимо авторского стиля в нем была страсть к перевоплощению – он с легкостью мог подделать того же Зверева, а также Бакста, Тышлера, Шагала». Здесь «перевоплощение» – ключевое слово. Это не сознательная имитация, а именно *вхождение в роль, становление другим*, что возможно только при ослаблении собственных границ «я». Эта способность к перевоплощению – прямое следствие его конституции как проводника, а не как автономного автора.

Множество заголовков в прессе о Майорове строятся на отсылках к другим именам: «Питерский Зверев», «Как художник Майоров работал художником Шиловым», «Великий мистификатор», тексты обвиняют или подчеркивают способность к подражанию, постоянно пытаюсь разгадать эту «загадку» и «тайну» [Москвичева 2021] художника и его жизнь в референтном поле. На наш взгляд, загадка – в его способности быть проводником.

Таким образом, делегированный экспрессионизм – это такая модель художественной практики, где:

- источником творческой энергии выступает не индивидуальное «я», а внешняя по отношению к нему среда (эпоха, коллективное, история);
- художник функционирует как оператор трансдукции, переводящий эту энергию в эстетическую форму;
- его личная биография (в особенности травма) служит не тематическим материалом, а условием возможности такой трансдукции, делая его «открытым» и резонирующим;
- произведение искусства оказывается не столько выражением художника, сколько документом эпохи, зафиксированным ее следом.

4. Материальность делегирования: «руина инструмента» и феномен «фениксации»

Концепция делегированного экспрессионизма требует анализа своей материальной стороны. Каким образом абстрактный процесс «говорения эпохи» обретал плоть в мастерской Майорова? Какова онтология его творческого акта?

4.1. Мастерская как лаборатория: от «подручного» к «поставу»

Описания мастерской Майорова рисуют образ, далекий от академической студии. Это была скорее алхимическая лаборатория или почти бесперебойное производство. Огромный стол с толстым стеклом, на котором постоянно размокали десятки листов бумаги формата А1. И инструменты – не только традиционные кисти и шпатели, но буквально все, что попадалось под руку: вилка, деревянная расческа, стертая пробка от бутылки, кусок картона, спичка, палец.

Для анализа этого феномена обратимся к фундаментальному различению, введенному Мартином Хайдеггером в «Бытии и времени», – различению между *наличным* (Vorhandenheit) и *подручным* (Zuhandenheit) [Хайдеггер 1997, с. 96-102].

- *Наличное* – это способ бытия вещи, когда она предстает перед нами как объект созерцания, анализа, теоретического рассмотрения. Это вещь, которую мы рассматриваем, о которой мы думаем.
- *Подручное* – это способ бытия вещи, когда она включена в нашу практическую деятельность, когда мы ею пользуемся, не замечая ее. Молоток в руке плотника не существует для него как объект; он растворен в действии забивания гвоздя. Подручное, по Хайдеггеру, есть способ бытия вещи «по преимуществу» в нашей повседневной жизни.

Грэм Харман в своей объектно-ориентированной онтологии развивает эту идею, утверждая, что объекты всегда скрыты друг от друга и от нас; мы никогда не можем постичь их полную реальность

А.М. Сосновская *Диалог отсутствия и феномен проводника: дифференс, делегирование и конструирование идентичности в творчестве Игоря Майорова*

[Harman 2018]. Подручное – это объект в его отношении к нам, наличное – объект, вырванный из этого отношения.

У Майорова происходит поразительный онтологический сдвиг. Когда он берет вилку, чтобы рисовать ею, вилка перестает быть «подручным» в своем исходном контексте (приема пищи). Она *вырывается* из этого контекста, ее функция обесценивается. Она предстает перед художником (и перед нами) как *наличное* – как просто кусок металла определенной формы. Она становится *руиной инструмента* – вещью, утратившей свою функцию и тем самым впервые явившей свою чистую вещьность.

Но Майоров на этом не останавливается. Он использует эту «руину инструмента» для создания следа на бумаге. След вилки – это не просто отпечаток, это *материальное свидетельство* смерти вилки-инструмента и ее воскрешения в новом качестве, как части арт-объекта. В этом акте коллапсирует различие между инструментом и произведением, между процессом и результатом, между подручным и наличным. Картина Майорова оказывается *застывшей документацией* этого процесса трансформации.

Также следует уточнить, что описываемые нами процессы «делегирования» и «трандукции» не носят сугубо метафорический характер, а требуют обращения к феноменологии тела. Опираясь на концепцию Мерло-Понти, можно констатировать, что в практике Майорова тело художника выступает не просто как инструмент духа, но как тот самый «оператор трандукции», как «плоть мира» (*chair du monde*), в которой и через которую совершается переход от невидимого (травмы, исторической эпохи) к видимому (картине). Телесность здесь перестает быть биологическим субстратом и становится активным полем соприкосновения, где хаос исторических переживаний обретает форму, а материя краски «запоминает» жест мастера. Именно это «примитивное», до-рефлексивное единство субъекта и *наличного* объекта позволяет живописи не копировать реальность, а заново ее породить в каждом акте касания кистью холста.

В этом контексте крайне важен диалог между философскими наследиями Жака Деррида и Бруно Латура, которые, на первый взгляд, разведены по разным областям знания – текстуальной деконструкции и социологии науки. Однако их сближает критика классического дуализма «субъект-объект» и отказ от понимания знака как пассивного отражения. У Деррида делегирование смысла происходит через «supplément», который не просто добавляется, но меняет структуру целого; у Латура этот механизм описывается через «циркуляцию референции», где истина не открывается, а строится в цепи трансформаций. Для обоих мыслителей материальный мир (текст, прибор, картина) является активным агентом, который «смещает» и «переносит» действие субъекта, превращая идею в материальный след.

Именно термин «трандукция» (понимаемый в духе Жильбера Симондона и развиваемый в медиа-философии) становится рабочим ключом для синтеза этих подходов в анализе творчества Майорова. Трандукция здесь понимается не как перенос готовой формы (транспозиция) и не как логический вывод (дедукция), а как процесс, при котором структурирование распространяется из одной точки в соседнюю, создавая новую структуру «по ходу дела». Это обосновывает, почему мы не можем говорить о чистом «замысле» художника: в момент делегирования живописному материалу своих намерений художник вступает в рекурсивное отношение с краской, и другими материалами и инструментами. Идея травмы не изображается, а транслируется через материю, которая оказывает обратное сопротивление и модифицирует сам замысел.

Таким образом, соотношение Деррида и Латура в анализе телесности Майорова позволяет нам увидеть в картине не статичный объект, а событие «делегирования» и перевоплощения. Тело художника функционирует как трандуктивный узел, где геополитическая и историческая «видимость» прорывается сквозь биологическую «плоть», сближая деконструктивистский анализ следа (след травмы на холсте) с акторно-сетевой теорией гибридных сущностей. Картина становится квази-объектом, в котором исчезает граница между тем, кто показывает (субъект), и тем, что показывают (мир), оставляя нам лишь чистую, но осязаемую событийность самого появления образа.

Свидетельства трансовых состояний, работа «не глядя» и обращение с подручными предметами как с естественным продолжением руки указывают на радикальную перестройку телесного опыта. Здесь медиумичность обретает конкретную моторную и тактильную основу: именно через

A.M. Sosnovskaya *Dialogue of absence and the phenomenon of the guide: differentiation, delegation, and identity construction in the works of Igor Mayorov*

специфическую телесную моторику и кинестезию прокладывается путь от замысла к холсту. В этом контексте вопрос о «руине инструмента» приобретает дополнительный онтологический смысл. Собственное тело художника, подвергающееся тем же деформациям и истощению в процессе работы, становится первой и главной «руиной» – живым посредником, который, разрушаясь и трансформируясь, проводит энергию невидимого в материальную форму.

4.2. *Философия руины: от Бенямина к Майорову*

Этот процесс можно осмыслить и через концепцию *руины*, разработанную Вальтером Бенямином в его работе «Происхождение немецкой барочной драмы» [Benjamin 2003]. Для Бенямина руина – это не просто разрушенное здание, а философская категория. В руине история и природа сливаются воедино. Руина обнажает процесс, раскрывает внутреннюю жизнь вещи, показывает ее незавершенность и временность. Руина – это всегда *фрагмент*, отсылающий к утраченному целому, и одновременно – новое целое, новая конфигурация.

Андреас Шёнле в своей работе «Архитектура руины» развивает эту мысль, показывая, что руина – это «форма, в которой прошлое является настоящему не как реконструкция, а как травма, как напоминание о катастрофе» [Schönle 2011, p. 15].

Применим эту оптику к инструментам Майорова. Вилка, расческа, пробка – это *руины* повседневности. Это предметы, вырванные из своего функционального контекста, изъяты из потока обыденной жизни. Они несут на себе следы своего использования, следы времени, и в этом качестве они становятся идеальными медиумами для фиксации «руинированной» реальности советской эпохи. Эпоха, которую Майорову делегировано выражать, сама была эпохой руин – разрушенных надежд, разрушенных судеб, разрушенной цельности мировоззрения. И использование «руин инструментов» становится адекватным материальным ответом на эту историческую ситуацию.

Таким образом, произведение Майорова может быть понято как *метафора руины системы*, из обломков которой (инструментов, цитат, стилей, травм) строится новое, пусть и фрагментарное, целое. Его искусство – это не бегство от реальности, а работа с самой тканью реальности, понятой как руина.

Следует еще четко разграничить практику Майорова и классический *ready-made* – от Дюшана до московского концептуализма. Если *ready-made* оперирует контекстуальным сдвигом, предъявляя вещь как готовый, нетронутый знак, представленный как интеллектуальная цитата, то в случае Майорова мы имеем дело с эксплуатацией предмета. Вилка, расческа, спичка или гвоздь у Майорова не экспонируются в своей «чистой вещности»; они, напротив, «гибнут» в процессе работы, покрываясь слоями краски, деформируясь и теряя исходную узнаваемость.

Материальная практика Майорова – вынужденное (или осознанное) использование подручных, часто изношенных инструментов – оказывается глубоко созвучной историческому контексту. Логика «руины инструмента» здесь выступает не как постфактумная теоретическая надстройка, а как имманентная характеристика творческого процесса в условиях дефицита. Тело художника и его инструменты вступают в симбиоз выживания и трансформации, где вещь используется до предела, пока не распадется, что и делает это адекватным ответом на состояние действительности.

Если следовать логике позднего Деррида, то феномен Майорова лучше описывать не через активный акт передачи полномочий, а через состояние «захваченности» (*être pris*). Здесь идентичность художника не конституируется им самим; он всегда уже «одержим» игрой следов, которые ему не принадлежат. В этом свете «фениксация» (4.3.) предстает не как сознательное служение или эстетическая стратегия, а как неконтролируемое вторжение Другого, который говорит через художника помимо его воли. Субъект здесь пассивен; он становится лишь узлом, в котором запутываются исторические и травматические нити *différance*.

Это подводит нас к еще более радикальному выводу касательно природы «руины инструмента». Если вилка или расческа в процессе работы превращаются в руины, обнажая свою вещность, то не следует ли распространить эту логику и на результат труда? Не является ли сама картина Майорова не произведением искусства в классическом смысле, а именно руиной – в том смысле, о котором Деррида пишет, анализируя слепоту Рембрандта? Тогда весь корпус работ Майорова предстает не как акт

А.М. Сосновская *Диалог отсутствия и феномен проводника: дифферанс, делегирование и конструирование идентичности в творчестве Игоря Майорова*

«творчества», но как «след» – материальный остаток, осадок, то, что осталось после того, как эпоха со всей своей тяжестью прошла сквозь тело художника, разрушая и инструменты, и самого автора. Это как бы фрагмент, выживший после катастрофы смысла.

4.3. Феномен «фениксации»: мистификация как служение

Самое поразительное измерение творчества Майорова открывается в том, что он сам становился инструментом, «подручным» для искусства других мастеров. Речь идет о его знаменитых стилизациях, имитациях, «подделках», которые принесли ему репутацию «величайшего мистификатора».

Ключевой тезис этого раздела: в случае Майорова понятие «мистификация» должно быть переосмыслено. Оно означает не обман, не сознательное введение в заблуждение с корыстной целью, а нечто принципиально иное – *посвящение в чужую тайну*, акт художественной эмпатии, граничащей с симпатической магией.

В.А. Москвитин, анализируя проблему соотношения языка, значения и реальности, подчеркивает, что «деконструкция Жака Деррида открывает возможность понимания идентичности как всегда уже содержащей в себе след Другого» [Москвитин 2025, с. 51]. Майоров доводит эту логику до ее материального, телесного воплощения. Его способность к стилизации под Шемякина, Филонова, Шагала, Бакста, Тышлера была не просто техническим трюком виртуоза. Это было проявление того же самого механизма делегирования, но на более тонком, семиотическом уровне.

Эпоха делегировала ему не только свой хаос, но и свою *сломанную, раздробленную художественную память*. Он обладал редким даром «видеть мир глазами другого человека», становясь идеальным сосудом для воплощения нереализованного или утраченного. Его тысячи акварелей «в манере Зверева» – это не подделки. Это акт художественного симпатического волшебства, где Майоров, словно шаман, впускает в себя дух другого мастера и позволяет ему говорить через свою руку. Как отмечает Роберт Габитов, «он мог написать Зверева так, что сам Зверев засомневался бы».

Этот процесс мы предлагаем назвать «*фениксацией*» – возрождением из пепла. Увлекаясь творчеством того или иного мастера, Майоров не копировал, а *продолжал*. Он достраивал те композиции, которые, возможно, мерещились его кумирам, но не были ими написаны; он доводил до логического завершения их художественные поиски. В этом он был предельно честен: часто он не ставил на этих работах свою подпись, оставляя их анонимным вкладом в наследие другого. Его это было полностью растворено в служении искусству – будь то его собственное, хаотичное, или чье-то, узнаваемое. Он стал *живым архивом, синкретическим организмом*, поглотившим и переосмыслившим целые пласты культуры. Искусствоведы до сих пор спорят об авторстве некоторых работ, ведь Майоров мог не просто имитировать, а достигать уровня оригинала, а иногда и превосходить его в чистоте и силе стиля. Но для него самого вопрос «кто круче» не имел значения: важно было само служение, сам акт «фениксации».

Если посмотреть фотогалерею картин «под Зверева» [Слишком ярко для Зверева 2023; Привалова 2026], то перед нами как раз предстанет реализация механизма делегированного экспрессионизма. Движение строится на импульсивном, почти мгновенном жесте. Контурные линии «дрожат» и ложатся хаотично, прерываясь, будто на лету фиксируют движение объектов и перемену настроения. Локальные кричащие яркие цветовые пятна, соседствуя то с грубыми, то тонкими линиями, работают на эмоциональный резонанс, создавая вибрацию, напряжение и экспрессивный контраст. Интенсивная середина картины всегда своей антитезой имеет чистый холст вокруг. Это место для работы холста, со-автора, актора сети художника. Эта пустота, «не-сделанное», но работающее, служит воздухом, который заполняет пространство вокруг фигуры, давая зрителю место для дыхания и воображения.

Хотя визуальная манера отсылает к спонтанности Зверева (в технике), идентичность Майорова утверждается через дифферанс. Это не подражание, а фениксация – художник становится сосудом для «другого», позволяя утраченным или чужим стилям говорить через себя. Добавляя больше динамики, больше цвета и яркости, вплетая животных и другие классические культурные референсы и «предоставляя слово» *наличным* инструментам, он не копирует, он «достраивает» возможности другого мастера, выступая живым архивом культуры.

A.M. Sosnovskaya *Dialogue of absence and the phenomenon of the guide: differentiation, delegation, and identity construction in the works of Igor Mayorov*

4.4. Кульминация: последний цикл Нольде

Кульминацией этой способности и всего творческого пути Майорова стал его последний, предсмертный «цикл Нольде». Эта история обретает почти мифические черты.

Уже будучи тяжело больным и находясь в больнице, Майоров через принесенный другом каталог знакомится с творчеством Эмиля Нольде – немецкого экспрессиониста, чьи работы были объявлены нацистами «дегенеративным искусством», изъяты из музеев, уничтожены, а самому художнику было запрещено писать. Майоров испытал, по словам очевидцев, шок и глубокое узнавание.

В этом открытии сошлось всё: тематизация Нольде в творчестве (религиозные сюжеты, апокалиптические видения, напряженный цвет) перекликалась с его собственными поисками; биография Нольде (художник-изгой, чье искусство уничтожено системой) зеркально отражала его собственную судьбу. В фигуре Нольде Майоров нашел своего главного Другого, завершающего диалог отсутствия.

За последние восемь месяцев жизни, уже зная о неизлечимом диагнозе, он создал более трехсот работ «на тему Нольде». Это не было подражанием в обычном смысле. Это был экзистенциальный диалог через время и пространство, акт предельной «фениксации». Художник, чья жизнь была разрушена советской системой, завершал творчество художника, чье искусство было уничтожено нацистской. Он возвращал миру то, что было безвозвратно утеряно. В этом последнем, отчаянном всплеске энергии Майоров делегировал себя не только своей эпохе, но и чужой трагедии. И в этом финальном служении нашел, возможно, самое чистое выражение своей миссии проводника.

В этом смысле его мистификации – это не обман, а высшая форма честности: честность перед духом искусства, который был для него важнее собственного имени. «Фениксация» Нольде стала его лебединой песней и самым убедительным доказательством его уникальной художнической природы.

Заключение

Проведенный анализ творчества Игоря Майорова через призму дифферанса, теории поля, социального конструирования реальности и акторно-сетевой теории позволяет сделать ряд принципиальных выводов, выходящих за рамки частного искусствоведческого case study и имеющих значение для понимания механизмов формирования художественной идентичности в целом.

Во-первых, мы показали, что идентичность Майорова не является ни результатом его личного «гения», ни простой суммой внешних влияний. Она конституируется реляционно – в поле культурного производства, через систему различий («диалог отсутствия») с другими значимыми фигурами, прежде всего с Анатолием Зверевым. Эта реляционная природа идентичности, описанная Деррида и Бурдьё, находит свое конкретное воплощение в борьбе за репутации внутри ленинградского андеграунда. «Майоров» становится «Майоровым» не вопреки Звереву, а благодаря ему – через отталкивание и определение себя через то, чем он не является.

Во-вторых, мы ввели и обосновали понятие *делегированного экспрессионизма*, которое позволяет преодолеть психологизаторскую трактовку его творчества. Экспрессия Майорова – это не прямое выражение личной травмы, хотя травма, безусловно, присутствует. Это результат сложного процесса делегирования, в котором эпоха (ленинградский андеграунд 1970–80-х) назначает художника-изгоя своим голосом. Биографический акт самопожертвования (принятие вины брата) становится первичной инстанцией, делающей эту делегацию возможной. Художник функционирует как *оператор трансдукции* (Саяпин), переводящий энергию коллективного хаоса в эстетическую форму.

В-третьих, анализ материальности его творческого метода через призму хайдеггеровского различия «подручного» и «наличного» и беньяминовской концепции руины раскрывает глубокую онтологическую размерность его практики. Использование «руин инструментов» (вилок, расчесок, пробок) становится адекватным ответом на «руинированную» реальность советской эпохи. Его картины – это застывшая документация процесса превращения обломков старого мира в новый эстетический объект. В этом акте коллапсируют привычные оппозиции между инструментом и произведением, процессом и результатом.

В-четвертых, феномен «фениксации» – способности Майорова к стилизации и перевоплощению в других мастеров – получает теоретическое обоснование как высшая форма делегирования.

А.М. Сосновская *Диалог отсутствия и феномен проводника: дифферанс, делегирование и конструирование идентичности в творчестве Игоря Майорова*

Это не мистификация-обман, а мистификация-служение, акт симпатического вхождения в дух другого художника с целью продолжения и завершения его дела. «Цикл Нольде» становится кульминацией этого процесса и самым убедительным доказательством того, что Майоров был не просто художником, а *живым архивом, медиумом, проводником*.

Наконец, предложенная методология демонстрирует продуктивность междисциплинарного синтеза философии (Деррида), социологии (Бурдьё, Латур) и теории социального конструирования (Бергер, Лукман) для анализа сложных феноменов современного искусства. Она позволяет перейти от вопросов «кто на кого повлиял?» и «что хотел сказать художник?» к более фундаментальным вопросам о том, *как вообще возможна художественная идентичность*, как она производится, объективируется и интернализируется в конкретном историко-культурном контексте. Случай Майорова показывает, что за фигурой «мастера» всегда стоит работа сложной системы – семиотической, социальной, материальной, – которая этого мастера производит, санкционирует и наделяет значением. И в этом смысле подлинным творцом искусства оказывается не только и не столько индивидуальный гений, сколько сама эта система, понятая как машина производства различий и смыслов.

В итоге, проведенный анализ заставляет нас не столько закрыть тему, сколько столкнуться с рядом принципиальных апорий. Построенная модель «делегированного экспрессионизма» (или экс-статической захваченности) ставит нас перед проблемой верификации, которая, возможно, не имеет решения. И не создаем ли мы, стремясь деконструировать миф о художнике-творце, новый, не менее уловимый миф – о «художнике-проводнике», чистом медиуме, свободном от авторской воли? Является ли этот образ попыткой заполнить лауну в понимании того, как тело становится тканью истории? Эти вопросы остаются открытыми, указывая на то, что фигура Майорова ускользает от любой окончательной классификации, оставаясь на границе видимого и невидимого, произведения и руины.

ИСТОЧНИКИ

- Воспоминания Роберта Габитова 2026 – Воспоминания Роберта Габитова. Личный архив автора, 2026.
 Воспоминания Георгия Михайлова 2026 – Воспоминания Георгия Михайлова. Личный архив автора, 2026.
 Слишком ярко для Зверева 2023 – Слишком ярко для Зверева. Игорь Майоров – великий имитатор или забытый гений // Выставка 07.05.2023 – 28.05.2023, музейно-выставочный центр, г.Серпухов. Режим доступа: <https://clck.ru/3TnpSy> (дата обращения: 24.05.26)
 Привалова 2026 – *Привалова О.* Так много грустной красоты // Нарвская застава. 2026. №6. С.11. Режим доступа: <https://clck.ru/3TnqVu> (дата обращения: 24.05.26)
 Москвичева 2021 – *Москвичева М.* Тайну художника-мистификатора Игоря Майорова до сих пор не разгадали // Московский комсомолец. 2021. Режим доступа: <https://www.mk.ru/culture/2021/03/30/taynu-khudozhnikamistifikatora-igorya-mayorova-do-sikh-por-ne-razgadali.html> (дата обращения: 24.05.26)

ЛИТЕРАТУРА

- Бергер, Лукман 1995 – *Бергер П., Лукман Т.* Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. – Москва: Медиум, 1995.
 Бурдьё 2000 – *Бурдьё П.* Поле литературы // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 22-47.
 Деррида 1999 – *Деррида Ж.* Различение // Голос и феномен: и другие работы по теории знака Гуссерля. – Санкт-Петербург: Алетей, 1999. – С. 85-117.
 Ершов 2020 – *Ершов Г.* Кураторские стратегии в репрезентации современного петербургского искусства. Некоторые примеры // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2020. Т. 10. № 3. С. 419-434.
 Латур 2006 – *Латур Б.* Где недостающая масса? Социология одной двери // Социология вещей. – Москва: ИД «Территория будущего», 2006. – С. 199–222.
 Марков, Сосновская 2026 – *Марков А.В., Сосновская А.М.* После реальности: онтологические сдвиги и множественные эффекты реального // Вестник Челябинского государственного университета. 2026. № 1(507). С. 13-23.
 Москвитин 2025 – *Москвитин В.А.* Язык, значение и реальность: от деконструкции Жака Деррида до теории речевых актов Джона Сёрла // Манускрипт. 2025. Т. 18. № 1. С. 49-57.
 Саяпин 2025 – *Саяпин В.О.* Доиндивидуальные истоки семиозиса: Жильбер Симондон о знаке как операторе трансдукции // Философская мысль. 2025. № 9. С. 48-71.
 Северюхин 2022 – *Северюхин Д.Я.* Ленинградский андеграунд 1950–1980-х годов в зеркале художественной критики // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2022. № 63. С. 222–239.
 Свой круг 2010 – Свой круг. Художники-нонконформисты в собрании Александра Кроника. – Москва: Искусство – XXI век, 2010.
 Хайдеггер 1997 – *Хайдеггер М.* Бытие и время. – Москва: Ad Marginem, 1997.
 Цветкова 2021 – *Цветкова А.Ю.* Ленинградская пейзажная живопись 1960-х–1980-х годов: трансформация проблемного поля исследований // Манускрипт. 2021. Т. 14. № 12. С. 2882-2889.
 Юрасовская 2013 – *Юрасовская Н.М.* Ленинградская живопись второй половины XX века в собрании Третьяковской галереи. Опыт комплектования и классификации региональной коллекции // Третьяковские чтения – 2012. – Москва: ООО «СПМ-Индустрия», 2013. – С. 249-262.
 Benjamin 2003 – *Benjamin W.* The Origin of German Tragic Drama. – London: Verso, 2003.

A.M. Sosnovskaya *Dialogue of absence and the phenomenon of the guide: differentiation, delegation, and identity construction in the works of Igor Mayorov*

- Bourdieu 1993 – *Bourdieu P.* The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature. – New York: Columbia University Press, 1993.
 Derrida 1978 – *Derrida J.* Writing and Difference. – Chicago: The University of Chicago Press, 1978.
 Harman 2018 – *Harman G.* Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything. – London: Pelican Books, 2018.
 Latour 2005 – *Latour B.* Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory. – Oxford: Oxford University Press, 2005.
 Schönle 2011 – *Schönle A.* Architecture of Ruins. – London: Routledge, 2011.

SOURCES

- Memories of Georgy Mikhailov (2026), *personal archive of the author*.
 Memories of Robert Gabitov (2026), *personal archive of the author*.
 Moskvicheva, M. (2021), “The mystery of the hoaxer artist Igor Mayorov has still not been solved”, *Moskovskiy Komsomolets*, available at: <https://www.mk.ru/culture/2021/03/30/taynu-khudozhnikamistifikatora-igorya-mayorova-do-sikh-por-ne-razgadali.html> (date accessed: 24.05.26)
 Privalova, O. (2026), “So Much Sad Beauty”, *Narvskaya Zastava*, no. 6, p. 11, available at: <https://clck.ru/3TnqBy> (date accessed: 24.05.26)
 Too Bright for Zverev. Igor Mayorov – a Great Imitator or a Forgotten Genius (2023), Exhibition 07.05.2023 – 28.05.2023, Museum and Exhibition Center, Serpukhov, available at: <https://clck.ru/3Tnpsy> (date of access: 24.05.26)

REFERENCES

- Benjamin, W. (2003), *The Origin of German Tragic Drama*, Verso, London, UK.
 Berger, P. and Luckmann, T. (1995), *Sotsial'noe konstruirovaniye real'nosti. Traktat po sotsiologii znaniya* [The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge], Medium, Moscow, Russia.
 Bourdieu, P. (1993), *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Columbia University Press, New York, USA.
 Bourdieu, P. (2000), “The Field of Literature”, *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 45, pp. 22-47.
 Derrida, J. (1978), *Writing and Difference*, The University of Chicago Press, Chicago, USA.
 Derrida, J. (1999), “Différance”, *Golos i fenomen: i drugie raboty po teorii znaka Gusserlyya*, Aleteyya, Saint-Petersburg, Russia, pp. 85-117.
 Ershov, G. (2020), “Curatorial Strategies in the Representation of Contemporary St. Petersburg Art. Some Examples”, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie*, no. 10(3), pp. 419-434.
 Harman, G. (2018), *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*, Pelican Books, London, UK.
 Heidegger, M. (1997), *Bytie i vremya* [Being and Time], Ad Marginem, Moscow, Russia.
 Latour, B. (2005), *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, Oxford, UK.
 Latour, B. (2006), “Where Are the Missing Masses? The Sociology of a Few Mundane Artifacts”, *Sotsiologiya veshchey*, Territoriya budushchego, Moscow, Russia, pp. 199-222.
 Markov, A.V. and Sosnovskaya, A.M. (2026), “After Reality: Ontological Shifts and Multiple Effects of the Real”, *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 1(507), pp. 13-23.
 Moskvitin, V.A. (2025), “Language, Meaning and Reality: From Jacques Derrida’s Deconstruction to John Searle’s Theory of Speech Acts”, *Manuskript*, no. 18(1), pp. 49-57.
 Own circle. Nonconformist Artists in the Collection of Alexander Kronik (2010), Art – XXI Century, Moscow, Russia.
 Sayapin, V.O. (2025), “Pre-Individual Origins of Semiosis: Gilbert Simondon on the Sign as an Operator of Transduction”, *Filosofskaya mysl'*, no. 9, pp. 48-71.
 Schönle, A. (2011), *Architecture of Ruins*, Routledge, London, UK.
 Severyukhin, D.Ya. (2022), “Leningrad Underground of the 1950s–1980s in the Mirror of Art Criticism”, *Nauchnye trudy Sankt-Peterburgskoy akademii khudozhestv*, no. 63, pp. 222-239.
 Tsvetkova, A.Yu. (2021), “Leningrad Landscape Painting of the 1960s–1980s: Transformation of the Problem Field of Research”, *Manuskript*, no. 14(12), pp. 2882-2889.
 Yurasovskaya, N.M. (2013), “Leningrad Painting of the Second Half of the 20th Century in the Collection of the Tretyakov Gallery. Experience in Completing and Classifying a Regional Collection”, *Tretyakovskiy chteniya – 2012*, SPM-Industriya, Moscow, Russia, pp. 249-262.

Аида Маратовна Чернова

Aida Maratovna Chernova

бакалавр истории искусств, магистрант,

BA in Art History, MA student,

Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)

chernovaaida@jdwork.ru

ВЕКТОРНЫЙ АНАЛИЗ КАК МЕТОД ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ VECTOR ANALYSIS AS A METHOD IN ART STUDIES

Статья посвящена введению в искусствоведческий оборот векторного анализа, как современного функционального метода исследования. Описан алгоритм данного метода, в котором происходит формализация данных о произведениях искусства в векторы, состоящие из дискретных параметров, заданных исследователем самостоятельно. Для удобства понимания и практического использования алгоритм разделен на три этапа: векторизация, метрический анализ и кластерное описание. Главный акцент делается на применимости векторного анализа именно в рамках искусствоведческих исследований: метод позволяет выявлять структурные закономерности в огромной массе исследуемого материала, при полном контроле эксперта. При этом метод доступен для исследователя, не обладающего большими вычислительными возможностями или навыков программирования. Дан пример работы описываемого метода на девяти выставочных проектах Невьянского музея. Показано как подход группирует объекты в кластеры и помогает генерировать обоснованные гипотезы. Векторный анализ рассматривается как инструмент анализа крупных массивов данных, сужающий поле для интерпретации исследователем.

Ключевые слова: вычислительное искусствоведение, векторные представления, дистантный визуальный анализ, близкое чтение, метрики сходства, метрики расстояния, кластерный анализ, извлечение признаков, вычислительное моделирование, анализ выставочных проектов

Для цитирования: Чернова А.М. Векторный анализ как метод искусствоведения // Артикульт. 2026. №2(62). С. 115-133. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-115-133

This article introduces vector analysis as a computational methodological approach in art history. It outlines the algorithm of this method, which transforms formalized artwork data into vectors comprising discrete parameters independently defined by the researcher. For clarity and practical implementation, the algorithm is divided into three sequential stages: vectorization, metric analysis, and cluster analysis. The primary focus is on the applicability of vector analysis in art historical research. This method facilitates the identification of structural patterns within extensive datasets while maintaining full expert oversight. Additionally, the approach is designed to be accessible to researchers without substantial computational resources or programming expertise. An illustrative application of the described methodology is presented through an analysis of nine exhibition projects from the Nevyansk Museum. The study demonstrates how this framework groups objects into clusters and enables the formulation of data-driven hypotheses. Vector analysis is conceptualized as an analytical tool for processing large-scale datasets, thereby systematically constraining the interpretive field available to the researcher.

Keywords: computational art history, vector space models, distant viewing, close reading, similarity metrics, distance metrics, cluster analysis, feature extraction, computational modeling, exhibition analysis

For citation: Chernova A.M. "Vector analysis as a method in art studies." *Articult.* 2026, no. 2(62), pp. 115-133. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-115-133

Исследователи культуры и искусства, ведя научное исследование, зачастую фокусируются на некотором небольшом предмете, который подвергается детальному изучению. Можно провести параллель такого характера ведения исследования с тем, что в западном литературоведении называется «ближним» (пристальным или внимательным) чтением. Точного и однозначного определения «ближнего чтения» не существует. Как отмечает Скотт Ньюсток в исследовании «Столетие "Close Reading"», несмотря на то, что данный термин ассоциируется с литературными критиками 1930–1950-х годов, сами они редко использовали его как устоявшееся понятие, а последующие исследователи так и не смогли дать определение за пределами расплывчатой формулировки «чтение с вниманием к словам на странице» [Newstok 2025, p. 1]. Собирая библиографию для книги Джона Гиллори «О близком чтении», Ньюсток создал архив, собравший более 2500 высказываний о «ближнем чтении» [Guillory 2025]. Анализ этой коллекции позволяет сделать вывод, что, несмотря на неопределённость определения, «ближнее чтение» сохранялось и сохраняется в качестве часто используемого метода. Это фундаментальная деятельность исследователя, требующая тщательного и последовательного анализа текста.

При таком подходе особое внимание уделяется отдельным словам, синтаксису и формальным структурам текста. Его концептуальной антитезой выступает «дистанционное чтение» (*distant reading*). Франко Моретти в статье «*Conjectures on World Literature*» определяет его как методологию, в которой «дистанция... является условием познания»: она позволяет сместить аналитический фокус с целостного произведения на единицы, существенно меньшие или большие текста, – приёмы, тропы, жанры или макролитературные системы [Moretti 2000, p. 57]. Отказ от непосредственного прочтения отдельных произведений компенсируется возможностью оперировать абстрактными категориями и «вторичными» данными, что реализует принцип «меньшее означает большее» (*less is more*): редуцирование смыслового богатства текста делает возможным выявление структурных закономерностей в масштабах литературы. Моретти противопоставляет данный подход «ближнему чтению». Он аргументирует это тем, что для анализа за пределами узкого академического канона необходимы другие когнитивные инструменты – в частности, он предлагает использовать графическое моделирование, картографирование и древовидные структуры, позволяющие перейти от суммы индивидуальных интерпретаций к системному пониманию и на визуальное, и на иные продуктивные формы деятельностной активности людей, которые являются материальным выражением того, что может интерпретироваться как искусство [Moretti 2007, p. 1-4]. То есть создать методологию обработки большого количества информации для того, чтобы впоследствии, исследуя различные формы искусства, точно знать, где именно следует перейти от «дальнего» к «ближнему» чтению. Попробуем адаптировать этот подход к визуальным искусствам на основе метода векторного представления объектов как инструмента перехода от интуитивного отбора, анализируемого к воспроизводимому количественному анализу.

Введение

Современные данные – сложные структуры: изображения, тексты, звуковые, видеофайлы и т.п. Для работы с ними требуется переход от запросов типа «найди объект по тегу» к запросам «найди похожие объекты». В современной информатике (всё чаще называемой *Computer Science*) для этого используются модели эмбедингов (векторные представления), лежащие в основе рекомендательных систем (например, как в случае пользовательских рекомендаций фильмов [Siddiquee, Haider, Rahman 2015]). Однако существует методологический разрыв: методы, разработанные для астрономии или биологии, плохо применимы, например, к неструктурированным визуальным данным из-за различий в эпистемологических основаниях. В результате чего, не создается единая, знаниевая сеть и возникает проблема отсутствия навыков применения в исследовании культуры и искусства методов, функционально используемых в иных сферах.

Ранее лингвистические и визуальные данные также были среди тех, что плохо поддавались формализованному структурированию. Однако за последние двадцать лет эти проблемы оказались во многом решены.

Google Books оцифровали к 2010 году 127 млн печатных изданий, однако на данный момент их кампания по оцифровке замедлилась [Marcum, Schonfeld 2021, p. 128]. Поиск внутри книг реализован с искажениями [Michel *et al.* 2011, p. 4], но все-таки это отличная возможность быстрым взглядом охватить множественную информацию.

Доминик Виддоуз [Widdows 2004] систематизировал в единую математическую модель подходы в семантическом векторном пространстве и, описав три ключевых действия над векторами, показал, что необходима ортогональность осей. Ортогональность – это перпендикулярность, или независимость осей. Это необходимо для того, чтобы изменение одного параметра внутри вектора не повлекло за собой автоматического сдвига по другой оси.

Джин Франциск Картьер применяет стратегию Виддоуза к картинам Рене Магритта [Chartier *et al.* 2019]. Картины художника были семантически проиндексированы с помощью аннотаций (списка дескрипторов). Эти дескрипторы кодируют информацию содержательной части картины, а значит, картина (произведение искусства) рассматривается уже как знаковое в условиях языковой знаковой системы (что упрощает манипулирование информацией), и производится анализ этих семантических аннотаций.

Практическая реализация векторного анализа в современной исследовательской и прикладной сфере прочно ассоциируется с обработкой больших данных и алгоритмами рекомендательных систем. В культурной практике данный инструмент применяется преимущественно в маркетинговых целях.

Рассмотрим три примера на цифровых платформах крупных музеев. Первый пример – сайт «Музейная Москва». Это межмузейный портал, содержащий в себе оцифрованные коллекции московских музеев. Навигация по portalу осуществляется по музеям. При открытии конкретного экспоната [Рисунок. Хохлатка б.г.] можно увидеть его атрибуты, однако под ним, на той же странице, не осуществлен функционал рекомендаций. Например, в разделе «Государственный дарвиновский музей» есть категория графика, в которой можно открыть различные экспонаты. Рядом с фотографией рисунка содержатся атрибуты экспоната. Второй пример, на сайте «Моя Третьяковка» под просматриваемой картиной [Сумерки б.г.] приведены несколько работ того же автора. То есть реализована система рекомендаций, однако выполнена по простому атрибуту – автор. Третий пример, на сайте музея Тейт под просматриваемым объектом [35°9,32'18 б.г.] есть раздел “You might like” – «Вам может понравиться», в котором расположена галерея из двенадцати работ. Среди которых 6 принадлежат Вентворту, а другие – Йозефу Бойсу, Карлосу Крус-Диесу, Ричарду Дикану, Джулиану Опи.

В последнем примере мы видим, что объекты описываются набором признаков для автоматической выдачи релевантных результатов посетителю сайта. Однако для академических исследователей в области культуры и искусства доступ к методу существенно ограничен. Его привычная реализация требует развитой технической инфраструктуры, навыков программирования и привлечения специалистов по компьютерным наукам. Показательным примером является структура Лаборатории культурной аналитики, созданной Львом Мановичем. Лаборатория работает на стыке компьютерных наук и гуманитарного знания. Её сотрудники создают вычислительные методы и инструменты визуализации для анализа больших массивов данных из сферы культуры: изображений, видео, социальных медиа и цифровых архивов. На сайте организации представлены данные, исходя из которых можно посчитать, что примерно 20 % команды составляют инженеры и программисты [Cultural Analytics б.г.]. Это подчёркивает необходимость, по крайней мере, на данном этапе взаимодействия специалистов из совершенно разных областей для проведения подобного рода исследований [Software Studies б.г.].

Широта метода анализа данных с помощью векторов часто воспринимается как препятствие. Однако его активно используют во многих областях: от биомедицинских исследований, где векторные представления позволяют выявлять семантические связи в электронных историях болезней [Choi *et al.* 2016], до компьютерных наук, где фрагменты исходного кода представляются в виде непрерывных векторов, для работы с кодом с учетом его смысловой, а не синтаксической структуры [Alon *et al.* 2019]. В любом случае исследователь является зависимым от наличия технической базы и вычислительных ресурсов, а это в свою очередь сужает возможности функциональной применимости данного методологического инструментария для конкретного исследователя (в нашем случае – искусствоведа) и закрепляет представление о методе как исключительно «техническом».

Между тем эпистемологическая логика векторного анализа допускает его масштабирование даже до уровня индивидуального исследования. В книге «Культурная аналитика» Л. Манович пишет, что данные есть ряд объектов и их характеристики [Manovich 2020, p. 143], то есть они имеют (или могут иметь в случае предварительной подготовки) формализованное представление, которое компьютер может считывать, преобразовывать и даже анализировать по инструкции; это накладывает определённые ограничения на то, что и как может быть представлено. Однако именно эта формализация открывает широкие функциональные возможности: метод может быть реализован на корпусе данных, самостоятельно собранном исследователем, с осями пространства, заданными вручную на основе нужных категорий. Это позволяет преодолеть барьер технических требований и осуществить метрический анализ без обращения к серьезным вычислительным мощностям.

Оговорим онтологический статус задаваемых сущностей в условиях применения векторного анализа. Векторное представление в рамках данного метода не является онтологической моделью содержания исследуемого. Оно проживает свой жизненный цикл как операционная схема, определенная

исследователем на основе имеющихся у него знаний. Однако корреляция между непосредственно вектором и самим объектом не является случайной: она задается системой координат. Формализация здесь – это инструмент исследовательского контроля.

Помимо этого, рассмотрим иной аргумент в пользу создания предварительной структуры. Концепция «дальнего видения» (*distant viewing*), разработанная Т. Арнольдом и Л. Тилтон [Arnold, Tilton 2023, p. 5], также обосновывает необходимость такой адаптации информации. Авторы подчёркивают, что визуальные материалы не обладают естественной системой кодирования, подобной языковой, и поэтому говорят о необходимости предварительного построения семантической структуры. Это позволяет рассматривать векторный анализ не как замену экспертной интерпретации, а как инструмент генерации гипотез, где количественные результаты, полученные с помощью математики, возвращаются в гуманитарное поле для качественного осмысления.

Таким образом, для ознакомления с этим методом необходимо проложить методический мост между абстрактным описанием векторного пространства и его прикладным применением в условиях стандартных исследовательских практик, без явной привязки к программированию или вычислительным мощностям, сохраняя при этом эпистемологический контроль над осуществляемыми действиями с данными.

В связи с этим может быть сформулирована цель данной статьи – описать метод построения векторного пространства для задач в условиях искусствоведения. Повторимся, что предлагаемый векторный анализ не заменяет экспертную интерпретацию, а служит инструментом генерации обоснованных гипотез, в заданном поле, что позволяет исследователю быстро выявлять связи в собранных массивах данных.

Алгоритм векторного анализа

Предварительно отметим, что исходным материалом, к которому может быть применён векторный анализ, является множество, состоящее хотя бы из двух индивидов, обладающих общими атрибутивными свойствами, которые при возможном делении индивидов относят их к одному таксону. Это условие, а также использование понятия «индивид» требует пояснения:

– под индивидом подразумевается «всё, чему можно дать собственное имя» [Анисов 2022, с. 254], а в ситуации искусствоведческого исследования индивидом будет продукт деятельности активности человека [Штейн 2025, с. 193] – картина, скульптура, инсталляция, перформанс, фильм, выставка и т.п.;

– каждый индивид обладает набором разнохарактерных свойств, часть из которых может быть зафиксирована для него как атрибутивные – позволяющие определять его «через понятие, являющееся общим именем, при том, что сам этот индивид является единичным входящим в объём, обобщаемый данным понятием» [Штейн 2025, с. 194], то есть, например, у всех картин есть нечто общее, что делает их картинами, а не скульптурами и т. п.;

– множество индивидов необходимо, потому что суть векторного анализа заключается в том, что индивиды, входящие в это множество, образующее исходный материал, к которому применяется данный метод, представляются через совокупность атрибутивных свойств, имеющих определённую амплитуду вариативности, заданную параметрически. Эта амплитуда используется для вычислений в рамках метода векторного анализа. То есть, например, одно из атрибутивных свойств картины – «иметь форму прямоугольника», амплитуда вариативности этого свойства – истина и ложь, можно обозначить через 0 и 1, другое свойство «год создания» – число, третье свойство «основание оргалит» – да или нет (которые можно обозначить как 0 и 1) и т. п., как раз из совокупности таких свойств, характеризующих каждый конкретный индивид, образуется *вектор*, при наличии которого в отношении множества может быть осуществлено их качественное сопоставление в том числе с использованием электронных вычислительных средств.

Применение векторного анализа заключается в последовательной реализации ряда специфических по отношению друг к другу действий (векторизация исходного материала, метрический анализ, кластерное описание), каждое из которых для наглядности можно представить как деятельность через

её методическое выражение [Штейн 2020а, с. 92-98], что мы далее и реализуем, уже определённым образом адаптируя метод к материалу искусствоведческого исследования.

В условиях *деятельности один*, которая может быть определена как векторизация, для искусствоведа безотносительно его специализации исходным материалом могут быть изображения, видеозаписи, тексты (авторские, кураторские) и т. д. Целью является необходимость формализовать данный исходный материал по строго заданному правилу, переводя его в состояние продукта, которым как раз и является результат такой формализации – «упакованная» в продуктивный «контейнер» – матрицу (таблицу) из векторов информации об исходном материале. При этом можно выделить четыре этапа процесса формализации информации.

Эмпирический этап. Первичное ознакомление с данными для выявления структурных паттернов, характеризующих индивиды, определения границ исследования и пригодности наличествующего материала к исследованию с использованием векторного анализа.

Концептуальный этап. Формулирование вектора-дескриптора, соответствующего характеру индивидов, входящих в исходный материал. По большому счёту речь здесь идёт об определении онтологии, которая бы соответствовала всему множеству индивидов, входящих в исходный материал, безотносительно возможной вариативности их конкретизации [Штейн 2025, с. 195-198]. В результате, исследователь задает n-мерное пространство (рис. 1), где каждая ось соответствует независимому свойству, которым обладает или может обладать конкретный индивид из рассматриваемого множества.

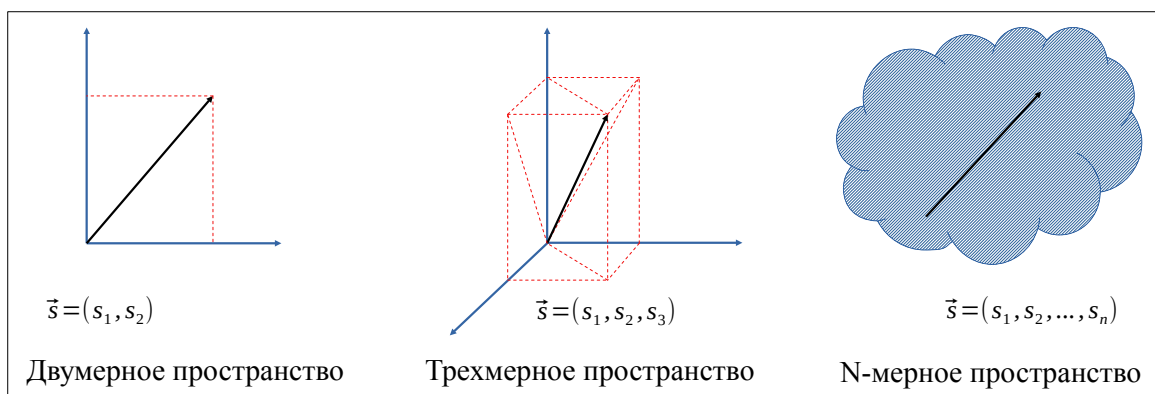


Рис. 1.

Изображение вектора в двумерном, трехмерном и n-мерном пространствах.

Критическим условием является обеспечение квази-ортогональности осей. В гуманитарном контексте необходимо оговорить ортогональность особым образом: свойства должны быть независимы друг от друга, то есть изменение значения по одной оси не должно предопределять значение по другой. При задании параметров вектора следует проверять, не пересекаются ли его оси. Достигнуть этого можно с помощью точного описания для каждой оси и снижения количества значений там, где это возможно. Чем более однозначно можно определить параметры, тем лучше для дальнейших измерений. Дополнительно рекомендуется применять экспертный метод (независимое кодирование тестовой выборки несколькими исследователями).

Пример ошибки: если одна ось означает «Изображен человек», а вторая «Изображен мужчина», оси зависимы. Изменение значения по второй оси неизбежно повлияет на первую.

Содержательный этап. Здесь реализуется описание каждого из индивидов, входящих в исходный материал, с которым идёт работа, через вектор-дескриптор. Причём надо учесть, что при кодировании индивидов в векторной форме данные должны быть приведены к стандартному формату, пригодному для машинной обработки. Что соответствует заключению Л. Мановича, который пишет, что: «Большая часть большинства проектов в области науки о данных – это “очистка данных”, которая включает преобразование данных в такие стандартные форматы» [Manovich 2020, р. 130]. Надо помнить о том, что «в вычислительной среде данные – это представление, которое компьютер может считывать, преобразовывать и анализировать. Это накладывает определенные ограничения на то, что и как может быть

представлено» [Manovich 2020, p. 131]. Для задач искусствovedения методологически целесообразно использовать дискретные порядковые шкалы (например, 0–5) вместо непрерывных. Дискретная разметка снижает когнитивную нагрузку исследователя, повышает верифицируемость и ускоряет вычислительные операции.

Этап агрегации. На данном этапе реализуется объединение всего исходного материала, описанного через вектор-дескриптор в единую матрицу векторов. Результатом данного этапа и всей деятельности один в целом оказывается объектное выражение исходного материала в виде матрицы векторов, которая в дальнейшем выступает исходным материалом для деятельности два.

Каждый индивид в полученной матрице представляется в виде вектора: $\vec{a} = \{a_1^1, a_2^1, \dots, a_n^1\}$, где 1 – номер индивида, входящего в множественность исходного материала, а n – номер параметра внутри вектора. При объединении векторов в матрицу она получает следующий вид:

$$\begin{bmatrix} a_1^1 & a_2^1 & \dots & a_n^1 \\ a_1^2 & a_2^2 & \dots & a_n^2 \\ \dots & \dots & \dots & \dots \\ a_1^n & a_2^n & \dots & a_n^n \end{bmatrix}$$

В итоге деятельность по векторизации может быть выражена в сводном схематическом построении (рис. 2.1).



Рис. 2.1.
Деятельность 1. Векторизация.

Второй деятельностью описываемого метода является метрический анализ.

В условиях метрического анализа реализуется вычисление семантической близости индивидов, входящих в рассматриваемую в условиях исходного материала первой деятельности множественность. Однако здесь исходным материалом выступает уже матрица векторных представлений, полученная при реализации деятельности один. Метрический анализ реализуется в два этапа.

Концептуальный этап. На данном этапе происходит выбор метрики и определение параметров для нормализации расстояния между имеющимися векторами.

Существует несколько способов посчитать межвекторное расстояние: евклидово расстояние (L2-норма), манхэттенское расстояние (L1-норма), расстояние Минковского (Lp-норма), расстояние Чебышева (L ∞), расстояние Махаланобиса и косинусное сходство.

Для задач искусствovedческого анализа, где критерии задаются дискретными порядковыми шкалами, методологически обоснованным является использование манхэттенского расстояния:

$$d_{L1}(\vec{u}, \vec{v}) = \sum_{i=1}^n |u_i - v_i|$$

Это прочитывается как: расстояние между векторами u и v равно сумме модулей разностей их соответствующих координат.

Данная метрика подходит для работы с гетерогенными дискретными данными: она аддитивна по осям – это обеспечивает прозрачность вклада каждой компоненты; устойчива к выбросам; сохраняет прямую интерпретируемость результатов. При желании выбрать другой тип метрики придется

учитывать, что евклидово расстояние предполагает изотропность пространства; косинусное сходство, часто применяемое для аналогичных задач в сфере лингвистики, требует предварительной нормализации векторов и демонстрирует меньшую устойчивость к разреженным порядковым данным. Поэтому в качестве базового оператора при применении векторного анализа в условиях искусствоведения предлагается применять манхэттенское расстояние.

Содержательный этап. На этом этапе реализуется построение матрицы попарных расстояний между всеми свойствами индивидов и их нормализация. Поскольку в разных парах элементов количество измеримых параметров может различаться (часто бывает так, что не все элементы имеют полную структуру, и их нельзя сравнивать по неизвестным параметрам). Прямое сравнение сырых расстояний некорректно. Применяется процедура нормализации, приводящая значения к интервалу 0–1, где 0 обозначает полное совпадение по заданным осям, а 1 – максимальное расхождение. Результатом деятельности становится нормализованная дистанционная матрица, которая становится исходным материалом для заключительной – третьей деятельности.

В итоге же деятельность по метрическому анализу может быть выражена в сводном схематическом построении (рис. 2.2).

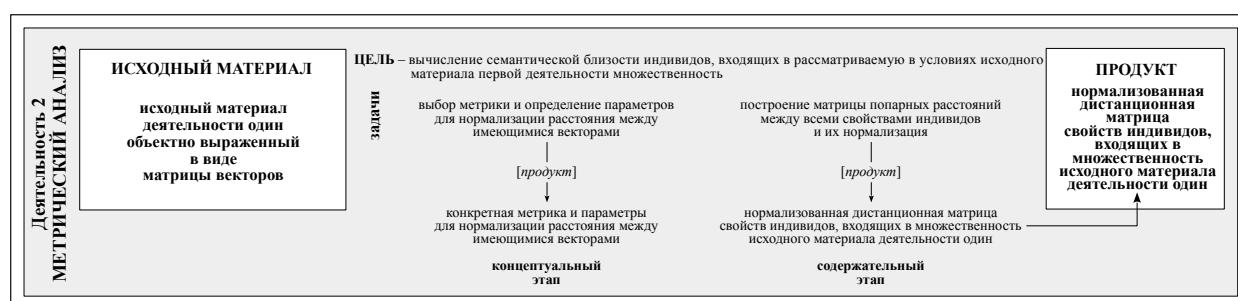


Рис. 2.2.
Деятельность 2. Метрический анализ.

Третья деятельность, входящая в описываемый метод, заключается в кластерном описании.

Исходным материалом здесь является нормализованная дистанционная матрица. Причём исследование возвращается от математических вычислений обратно в гуманитарное поле, где количественная информация суммируется исследователем и облекается в текстовую форму. Собственно цель всей этой финальной работы – описание кластеров, полученных после сопоставления векторов, в результате чего к продукту применения векторного анализа могут быть применены уже иные методы.

Данная деятельность состоит из трёх этапов.

Эмпирический этап. Поиск значений 0 и 1 для выявления потенциальных группировок и аномалий в корпусе имеющихся векторов. Те пары, что на пересечении имеют низкие значения, будут образовывать ядра кластеров.

Концептуальный этап. Здесь происходит более глубокая кластеризация (вручную или продолжая использовать вычислительные методы). Выявленные кластеры проверяются на смысловую целостность. Исследователь формулирует гипотезы о структурных закономерностях, опираясь на схожие параметры вектора, которые объединяют элементы внутри кластера. Для удобства определяются названия кластеров.

Содержательный этап. Полученные кластеры подробно описываются, что позволяет затем работать с ними на привычном для искусствоведов языке понятий.

В итоге деятельность по кластерному описанию может быть выражена в сводном схематическом построении (рис. 2.3), а все три деятельности, образующие метод векторного анализа, для удобства обращения к ним объединены в общей схеме (рис. 2.4).

Для демонстрации описанного алгоритма рассмотрим его применение на конкретном эмпирическом материале.

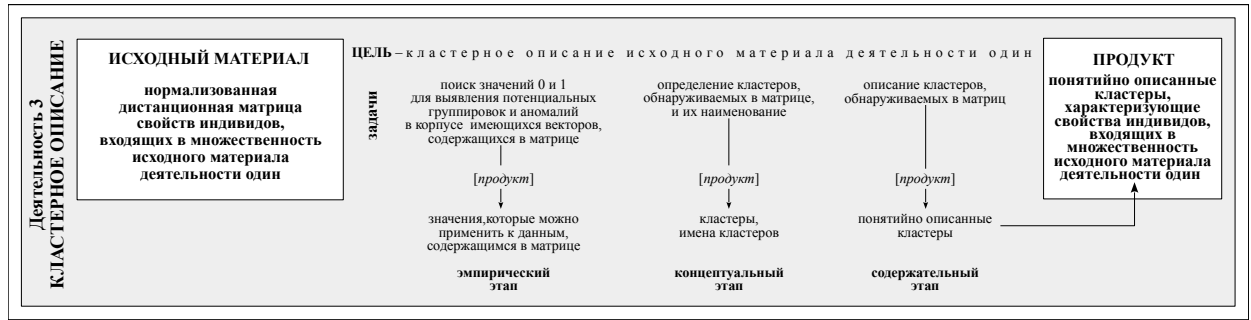


Рис. 2.3.
Деятельность 3. Кластерное описание.

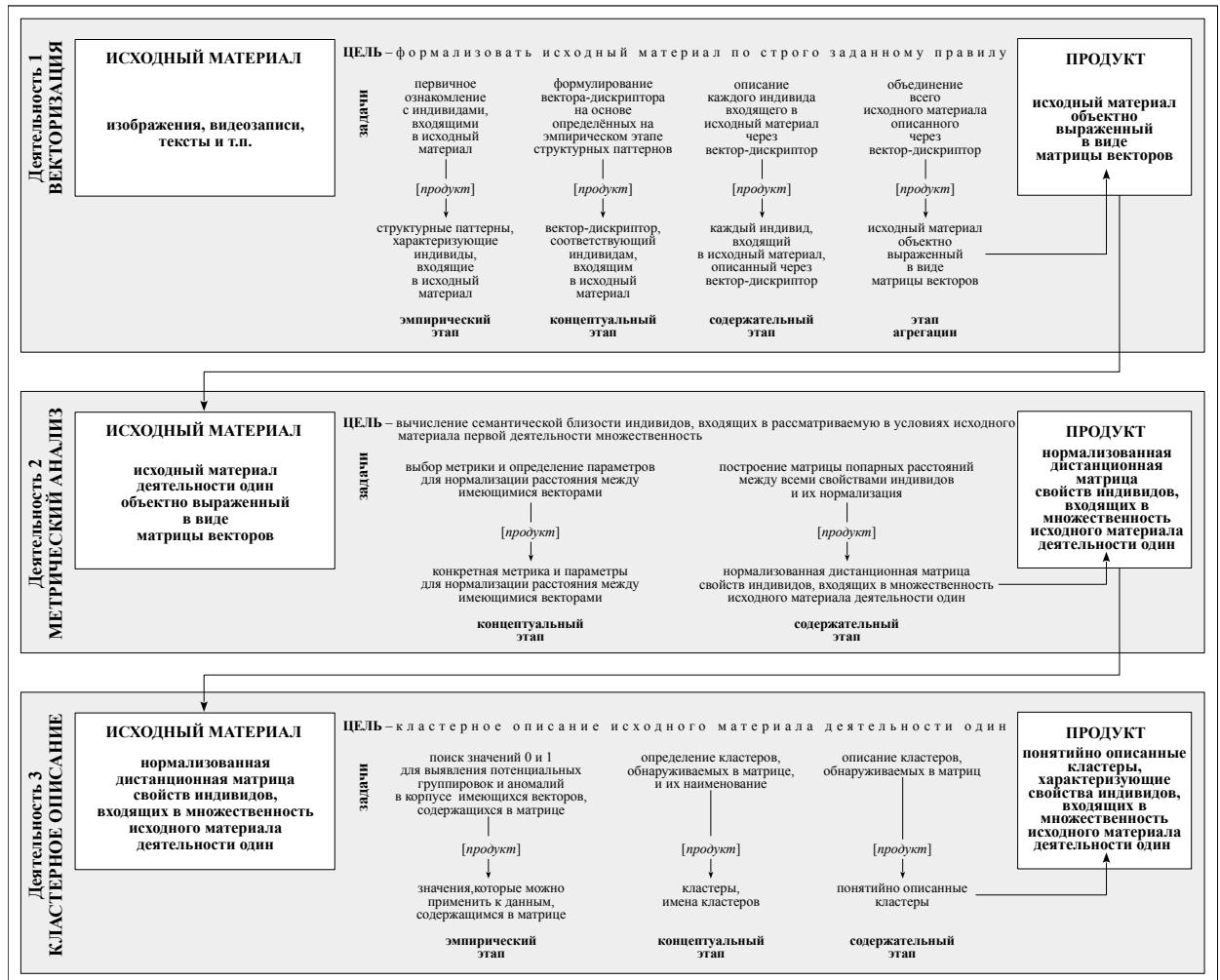


Рис. 2.4.
Методологическое выражение метода векторного анализа в искусствоведческих исследованиях.

Применение векторного анализа в условиях искусствоведения

Для лучшего понимания алгоритма применения векторного анализа рассмотрим данную методологию на примере, в котором исследуемым является ряд выставочных проектов, материалы о которых для простоты и наглядности демонстрации работы векторного анализа будут браться исключительно с веб-страниц официального сайта Невьянского Государственного историко-архитектурного музея [Две ветки б.г.; К звездам б.г.; На целину! б.г.; Ниточки-иглочки б.г.; Новогодние истории б.г.; От окна до порога б.г.; Пояс б.г.; Танцующие подсолнухи б.г.; Теплый блеск б.г.] (в ином случае можно использовать любой материал, который исследователь считает необходимым и который будет пригодным для его использования). Этот пример является всего лишь демонстрацией работы метода. Однако, сразу отметим, что чем более будет индивидов, образующих множество, определяемое как исходный материал, тем более значимей и репрезентативней будут выводы по итогам применения векторного анализа.

Векторизация (деятельность один). Все, что у нас исходно есть при определённом исследуемом материале, в условиях которого индивидом является выставка, – это название выставочных проектов, информация о дате их реализации, данные о входной цене, ограниченное количество фотографий. Для удобства исследователя следует аккумулировать весь исходный материал в одном месте (таблица, система папок, программа для заметок и так далее; следует на этом шаге задуматься о возможной автоматизации, если это будет необходимо в дальнейшем, и если количество материала будет не таким локальным как в приводимом примере). Сейчас используем достаточно простую таблицу в программе типа Excel, состоящую из пяти столбцов:

1. индекс,
2. название выставки,
3. дата начала,
4. дата окончания,
5. тексты-описание с официального сайта.

В ней такое количество строк, которое соответствует количеству единичного исследуемого – в данном примере – девяти выставочным проектам, представленным на сайте Невьянского Государственного историко-архитектурного музея (*рис. 3*).

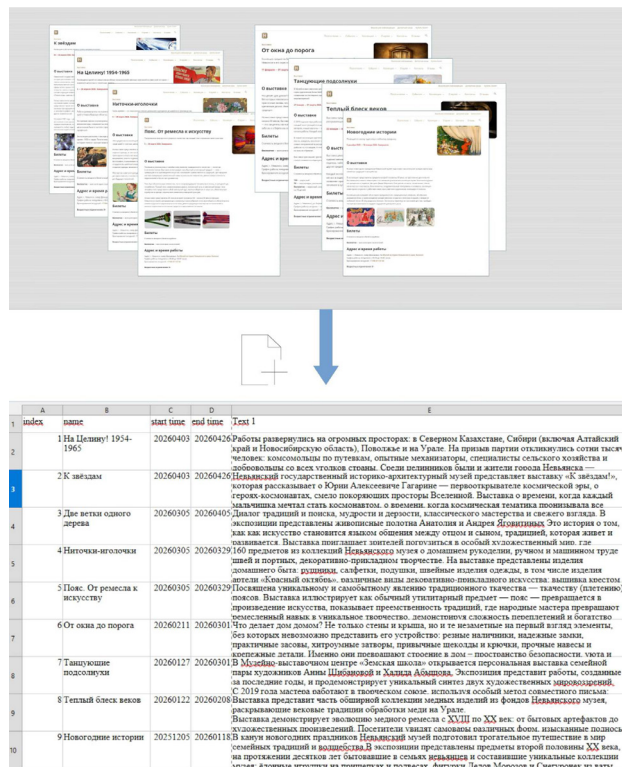


Рис. 3.
Преобразование исходного материала
в форму сводной таблицы.

Для описания выставки в векторном виде используем целостное описание художественной выставки, предложенное А.П. Личагиной [Личагина 2025]. В её статье «Логическое представление художественной выставки» уже составлена исчерпывающая структура для описания любой выставки [Личагина 2025, с. 11]. Однако в данной структуре оказывается, что отдельные параметры находятся в отношениях логической зависимости. Например, категория «Тип оформления» (сайт-специфичная/рассредоточенная/локализованная) частично перекрывается с категорией «Характер пространства» (модульная/трансформируемая/стационарная/мобильная), что при описании векторных параметров приведёт к мультиколлинеарности осей и впоследствии к искажению рассчитываемых метрик. Поэтому параметры, находящиеся в отношениях логического следования или частичного пересечения, были нами переформулированы. Например, параметры «Временная динамика», «Режим повторяемости» и «Длительность» объединены в две независимые оси (№9 «Временная динамика» и №10 «Временная/Повторяемая/Постоянная»). Тем самым было реализовано обеспечение их квази-ортогональности.

A.M. Chernova *Vector analysis*
as a method in art studies

Далее, количество значений по каждой оси, по отношению к исходно имеющемуся в статье А.П. Личагиной, было сокращено до 3–4 дискретных категорий (за исключением параметра «Масштаб», где это кажется необходимым).

Также введено значение «0 – неизвестно». То есть ко всем параметрам добавлено нулевое значение, обозначающее отсутствие информации. Это обуславливается спецификой материала: при работе с неполными описаниями исследователь может не располагать сведениями по отдельным осям. Значение «0» позволяет исключить такие параметры из расчёта, без потери всего вектора.

В результате был получен вектор, состоящий из 19 компонентов:

$$\vec{a} = \{a_1, a_2, \dots, a_n\}$$

Далее описываем вектор и параметры, которые он может принимать в каждом конкретном компоненте (таб. 1).

№	Название	Принимаемые значения
1	Иммерсивность	0 — неизвестно, 1 — нет, объекты для рассматривания 2 — да, есть окружающая среда, поглощающая внимание
2	Дистанционная\Тактильная	0 — неизвестно, 1 — запрещен контакт, только визуальный\аудиальный доступ, 2 — разрешен физический контакт
3	Ольфакторность	0 — неизвестно, 1 — нет, 2 — включает запах как значимый элемент
4	Интерактивность	0 — неизвестно, 1 — нет, 2 — возможность цифрового взаимодействия
5	Линейная\Нелинейная	0 — неизвестно, 1 — задан строгий маршрут, 2 — зритель свободно выбирает путь
6	Масштаб	0 — неизвестно, 1 — камерная. Малый масштаб, 2 — залная. Несколько тематических залов, 3 — кластерная. Несколько отдельных, но тематически связанных пространств в одном месте, 4 — монументальная — большие залы, масштабные проекты, 5 — грандиозная — огромные пространства
7	Стационарная\Мобильная	0 — неизвестно, 1 — стационарная, 2 — мобильная
8	Модульная	0 — неизвестно, 1 — состоит из зон меньшего размера, 2 — неделимое целое
9	Временная динамика	0 — неизвестно, 1 — все произведения статичны и не меняются в течении выставки, 2 — есть трансформируемые произведения, 3 — есть перформативные произведения
10	Временная\Повторяемая\ Постоянная	0 — неизвестно, 1 — четкие даты открытия и закрытия, 2 — повторялась не один раз, 3 — длится неопределенно долго
11	Мономедиальная\ Полимедиальная	0 — неизвестно, 1 — один вид экспонатов, 2 — смешанные виды экспонатов
12	Жанрово-тематические характеристики	0 — неизвестно, 1 — ретроспективная, творчество одного автора, или один период, 2 — тематическая (концепция или тема), 3 — исследовательская. Акцент на исследовании, а не на демонстрации объектов
13	Статус объектов	0 — неизвестно, 1 — оригинальные объект все, 2 — присутствуют копии и реконструкции, 3 — все объекты копии или реконструкции
14	Степень нарративности	0 — не известно, 1 — открыто нарративная. Подробные сопроводительные материалы, 2 — минимум материалов, акцент на личном опыте
15	Логика построения	0 — неизвестно, 1 — хронологическая, по временной оси, проблемно тематическая 2 — вокруг идеи и проблем, 3 — ассоциативная — на визуальных\ смысловых аналогиях
16	Технологии	0 — неизвестно, 1 — аналоговая, рукотворные техники, 2 — цифровая, VR, проекции и другие цифровые технологии, 3 — смешанная
17	Медиа-сопровождение	0 — неизвестно, 1 — звук или видео или свет как часть экспозиции, 2 — акцент на материальных объектах
18	Экономическая модель	0 — неизвестно, 1 — коммерческая, продажа произведений, 2 — образовательная, исследовательская
19	Доступность	0 — неизвестно, 1 — бесплатно, 2 — платно

Таб. 1.

Таким образом, к этому моменту исследователь уже обладает двумя подготовленными «объектами»: организованным удобным способом исходным материалом и корректно определенным вектором с параметрами. Далее исходный материал следует зашифровать: описать с помощью значений, заданных вектором. То есть каждая выставка должна быть представлена в виде вектора. Например, выставка «К звездам!» может быть представлена вектором:

$$\vec{a} = (1, 1, 1, 1, 2, 2, 1, 0, 1, 1, 2, 2, 1, 1, 2, 1, 2, 2, 1)$$

Параметры этого вектора соответствуют следующим значениям (таб. 2).

	Название	Принимаемые значения
1	Иммерсивность	1 — нет, объекты для рассматривания
2	Дистанционная\Тактильная	1 — запрещен контакт, только визуальный\аудиальный доступ
3	Ольфакторность	1 — нет
4	Интерактивность	1 — нет
5	Линейная\Нелинейная	2 — зритель свободно выбирает путь
6	Масштаб	2 — залная. Несколько тематических залов
7	Стационарная\Мобильная	1 — стационарная
8	Модульная	0 — неизвестно
9	Временная динамика	1 — все произведения статичны и не меняются в течении выставки
10	Временная\Повторяемая\ Постоянная	1 — четкие даты открытия и закрытия,
11	Мономедиа\Полимедиа	2 — смешанные виды экспонатов
12	Жанрово-тематические характеристики	2 — тематическая (концепция или тема)
13	Статус объектов	1 — оригинальные объект все
14	Степень нарративности	1 — открыто нарративная. Подробные сопроводительные материалы
15	Логика построения	2 — вокруг идеи и проблем
16	Технологии	1 — аналоговая, рукотворные техники
17	Медиа-сопровождение	2 — акцент на материальных объектах
18	Экономическая модель	2 — образовательная, исследовательская
19	Доступность	1 — бесплатно

Таб. 2.

В итоге, все полученные векторы могут быть собраны в одну матрицу векторов (таб. 3).

Индекс выставки	Название выставки	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
1	На целину!	1	1	1	1	2	1	1	0	1	1	2	2	1	1	2	1	2	2	1
2	К звездам!	1	1	1	1	2	2	1	0	1	1	2	2	1	1	2	1	2	2	1
3	Две ветки одного дерева	1	1	1	1	2	1	1	0	1	1	1	1	1	1	2	1	2	2	2
4	Ниточки-иглолки	1	1	1	1	2	2	1	1	1	1	2	2	1	1	2	1	2	2	1
5	Пояс. От ремесла к искусству	1	1	1	1	2	1	1	2	1	1	1	2	1	1	2	1	2	2	1
6	От окна до порога	1	1	1	1	2	1	1	2	1	1	1	2	1	1	2	1	2	2	1
7	Танцующие подсолнухи	1	1	1	1	2	1	1	0	1	1	1	1	1	1	2	1	2	2	2
8	Тёплый блеск веков	1	1	1	1	2	2	1	1	1	1	1	2	1	1	1	1	2	2	1
9	Новогодние истории	1	1	1	1	2	1	1	0	1	1	2	2	1	1	2	1	2	2	1

Таб. 3.

Метрический анализ (деятельность два). Теперь работа будет происходить над полученной матрицей с векторами. Применяем к содержащимся в ней векторам Манхэттенское распределение и для удобства нормализуем его.

В качестве подробного описываемого примера возьмем расстояние между векторами, выражающими свойства выставок «От окна до порога» (А) и «Танцующие подсолнухи» (В) и рассчитаем его по формуле:

$$d_M(A, B) = |x_1 - y_1| + |x_2 - y_2| + \dots + |x_{19} - y_{19}|$$

Видим по формуле, что нас интересуют только отличающиеся параметры, так как для одинаковых параметров разница равняется 0 (таб. 4). Однако среди отличающихся присутствует 0 – в 8 параметре. Это значит, что параметр неизвестен, значит, мы не можем его сравнивать. Он тоже исключается.

Индекс выставки	Название выставки	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
6	От окна до порога	1	1	1	1	2	1	1	2	1	1	1	2	1	1	2	1	2	2	1
7	Танцующие подсолнухи	1	1	1	1	2	1	1	0	1	1	1	1	1	1	2	1	2	2	2

Таб. 4.

С учётом соответствия шестнадцати параметров, Манхэттенское расстояние между векторами выставок «От окна до порога» и «Танцующие подсолнухи» будет составлять:

$$|2-1|+|1-2|=|2|$$

Однако использовать Манхэттенское расстояние без нормализации не совсем корректно. Так как для одной пары выставок может найтись 4 параметра для сравнения, а у другой все 19. Для того что бы результаты были сопоставимы между собой в более удобном формате, нормируем результат вот таким образом:

$$d_{norm}(A, B) = \frac{d_M(A, B)}{\Delta_{max} \cdot |I_{count}|}$$

Где $d_M(A, B)$ – Манхэттенское расстояние, Δ_{max} – Максимально возможная разница между параметрами, I_{count} – Множество сравниваемых индексов.

Теперь посчитаем нормированное расстояние для двух уже просчитанных векторов:

Где $\Delta_{max} = 3$, усредненная оценка, $I_{count} = 18$ – не 19, так как восьмой параметр равен 0 (его мы исключаем).

$$d_{norm}(A, B) = \frac{2}{3 \cdot |18|} \approx \frac{2}{54} \approx 0,0373$$

Для дальнейшей работы уже со всем множеством выставок, входящих в исходный материал (в нашем примере их девять), необходимо создать таблицу, где пересчитать попарно все значения соответствующих им векторов. Для ускорения работы этот процесс нужно автоматизировать.

Алгоритм автоматизации расчетов может быть, например, таким:

1) В уже созданном файле в программе типа Excel создаем Лист 2, внутри которого задаем пустую матрицу (таб. 5).

index	1	2	3	4	5	6	7	8
1								
2								
3								
4								
5								
6								
7								
8								
9								

Таб. 5.

2) Формируем формулу:

I. Извлекаем значения векторов из исходной матрицы (Лист1, диапазон C2:U10). Это делается с использованием функции СМЕЩ (OFFSET).

II. Фильтруем неизвестные значения. Параметры со значением 0 («неизвестно») исключаются из расчета с помощью логического условия <> 0.

III. Вычисляем манхэттенское расстояние. Для тех параметров, что были отфильтрованы на предыдущем шаге, считаем Манхэттенское расстояние (сумма модулей разности) по формуле 1.

IV. Нормализуем. Полученное значение подставляется в формулу 2 для нормализации. Манхэттенское расстояние делим на произведение количества сравниваемых параметров и максимального значения шкалы ($m = 3$).

V. Для предотвращения деления на ноль используем функцию МАКС (0,0001; ...). Необходимо для ситуаций, когда выставка описана очень фрагментарно и при сравнении не образует пар. Тогда одно из значений может оказаться 0. Это необходимо только в рамках работы с Excel.

VI. Получаем формулу окончательного вида (рис. 4).

```
=ЕСЛИ($A2=B$1; "";  
СУММПРОИЗВ(  
  (СМЕЩ(Лист1!$C$2; $A2-1; 0; 1; 19)<>0) *  
  (СМЕЩ(Лист1!$C$2; B$1-1; 0; 1; 19)<>0) *  
  ABS(СМЕЩ(Лист1!$C$2; $A2-1; 0; 1; 19) -  
    СМЕЩ(Лист1!$C$2; B$1-1; 0; 1; 19))  
  ) /  
  МАКС(0,0001;  
  СУММПРОИЗВ(  
    (СМЕЩ(Лист1!$C$2; $A2-1; 0; 1; 19)<>0) *  
    (СМЕЩ(Лист1!$C$2; B$1-1; 0; 1; 19)<>0)  
  ) * 3  
  )  
)
```

Рис. 4.
Формула расчета нормированного манхэттенского расстояния.

3) Подставляем созданную формулу в таблицу на Листе 2 (таб. 6).

index	1	2	3	4	5	6	7	8	9
1									
2									
3									
4									
5									
6									
7									
8									
9									

Таб. 6.

4) Распределяем формулу по всем необходимым ячейкам (таб. 7).

index	1	2	3	4	5	6	7	8	9
1									
2									
3									
4									
5									
6									
7									
8									
9									

Растянуть
на все поле,
чтобы формула
была во всех
клетках.

Таб. 7.

5) Получаем итоговый результат: (таб. 8).

индексы	1	2	3	4	5	6	7	8	9
1		0,0196	0,0392	0,0196	0,0196	0,0196	0,0392	0,0588	0,0000
2	0,0196		0,0588	0,0000	0,0392	0,0392	0,0588	0,0392	0,0196
3	0,0392	0,0588		0,0588	0,0196	0,0196	0,0000	0,0588	0,0392
4	0,0196	0,0000	0,0588		0,0556	0,0556	0,0588	0,0370	0,0196
5	0,0196	0,0392	0,0196	0,0556		0,0000	0,0196	0,0556	0,0196
6	0,0196	0,0392	0,0196	0,0556	0,0000		0,0196	0,0556	0,0196
7	0,0392	0,0588	0,0000	0,0588	0,0196	0,0196		0,0588	0,0392
8	0,0588	0,0392	0,0588	0,0370	0,0556	0,0556	0,0588		0,0588
9	0,0000	0,0196	0,0392	0,0196	0,0196	0,0196	0,0392	0,0588	

Таб. 8.

Все значения в полученной таблице лежат в интервале 0–1, где 0 – выставки идентичны по заданному описанию вектора, а 1 – максимально различаются.

Кластерное описание (деятельность три). Возникает вопрос: что делать с данными с полученными результатами? Стоит заметить, что для примера создана маленькая выборка элементов для обозримости примера. В реальном исследовании следует использовать данные большего масштаба. Назвать «дальним видением» выборку из девяти элементов по большому счёту нельзя.

Полученные количественные показатели не являются самоцелью исследования, они нужны для сужения поля исследовательского внимания до некоторых совокупностей элементов. Здесь существует несколько вариантов того, что можно делать с полученными данными.

Например, производится пороговая сегментация значений матрицы. Те пары элементов с нормализованным манхэттенским расстоянием, стремящимся к нулю, рассматриваются как кластерообразующие (то есть в качестве ядра кластера).

Выявленные математические группы подвергаются верификации на предмет смысловой целостности. Иными словами, исследователь осуществляет «ближнее чтение» (close reading) или «ближнее рассмотрение» элементов внутри кластера, анализируя те параметры вектора, которые обеспечили сближение векторов.

Формулируются гипотезы о структурных закономерностях групп кластеров. Находятся аномальные элементы, далекие от всех, те, что демонстрируют максимальное среднее расстояние до сформированных групп (уникальные выставки в данном примере).

Ниже представлены результаты группировки для корпуса из девяти выставочных проектов, сгруппированные по степени векторного совпадения, с последующим описанием выявленных паттернов.

1. «На целину!» (индекс 1) и «Новогодние истории» (индекс 9).

Векторное совпадение: Полное (значение в матрице 0,000).

Ключевые маркеры, отделяющие от других: масштаб = 1 (камерная), жанр = 2 (тематическая), логика = 2 (проблемно-тематическая), технологии = 1 (аналоговая), нарративность = 1 (открытая).

Обе выставки рассказывают о коллективном опыте советского периода с помощью объектов материальной культуры, быта, и т.д. «На целину!» документирует освоение земель в 1950-х гг. через архивные фотографии, личные вещи и свидетельства участников-невьянцев. «Новогодние истории» обращаются к эмоциям посетителей: демонстрируя ёлочные игрушки, открытки, телеграммы и календари второй половины XX в.

2. «К звездам!» (индекс 2) и «Ниточки-иглочки» (индекс 4).

Векторное совпадение: Полное.

Ключевые маркеры: масштаб = 2 (зальная), медиальность = 2 (полимедальная), статус объектов = 1 (оригиналы).

«К звёздам!» показывает проникновение космической тематики в повседневность: часы «Ракета», игрушки «Планетоход», плакаты, фотодокументы о космонавтах и наставнике А.В. Белозёрове. «Ниточки-иглочки» (160 предметов) раскрывает культуру домашнего рукоделия: вышивку, вязание, швейные машины конца XIX–XX вв., архивные фото мастерских и печатные схемы.

3. «Две ветки одного дерева» (индекс 3) и «Танцующие подсолнухи» (индекс 7).

Векторное совпадение: Полное.

Ключевые маркеры: жанр = 1 (ретроспективная/авторская), масштаб = 1 (камерная), медиальность = 1 (мономедальная), доступность = 2 (платно).

«Две ветки одного дерева» – живопись отца и сына Яговитиных, о преемственности художественных традиций и диалоге поколений. «Танцующие подсолнухи» про метод совместного письма супружеской пары А. Шибановой и Х. Абышова, рассказывается, что «каждый холст рождается в процессе взаимного обмена техниками и взглядами».

4. «Пояс. От ремесла к искусству» (индекс 5) и «От окна до порога».

Векторное совпадение: Полное.

Ключевые маркеры: модульность = 2 (неделимое целое), жанр = 1 (ретроспективная), логика = 2 (проблемно-тематическая).

Элементы-аномалии:

«Теплый блеск веков» (индекс 8). Наибольшее среднее расстояние до остальных кластеров (-0.045). Уникальный маркер: логика построения = 1 (хронологическая), масштаб = 2 (зальная).

Выставка посвящена эволюции медного промысла на Урале с XVIII по XX век. В отличие от выставок из кластеров, описанных выше, здесь применена временная ось.

Выводы

Результаты применения метода векторного анализа находятся в рамках «обоснованных гипотез», что однозначно сформулировано в работах по вычислительной семиотике [Widdows, Cohen 2015, p. 36; Meunier 2017, p. 22]. Векторное представление произведения искусства или чего бы то ни было не явля-

ется онтологической моделью его содержания (которую, например, в своих работах пытается сконструировать С.Ю. Штейн – см., например: [Штейн 2019; Штейн 2020b; Штейн 2020c]), а выступает инструментом для выявления структурных элементов в собранных данных. Это различие важно: алгоритм не «понимает» исследуемое (картину, фильм, выставку и т.п.). Он позволяет исследователю обнаруживать корреляции между свойствами, которыми обладает исследуемое, которые затем все равно требуют интерпретации. По большому счёту: метод векторного анализа – это функциональное расширение классического искусствоведческого анализа произведений искусства, который оказывается, во-первых, более прозрачен в отношении анализируемых аспектов рассматриваемых произведений, во-вторых, чётко фиксирует и формализует все эти аспекты, и, наконец, в-третьих, в отличие от обычной работы искусствоведа, связанной с ограниченным количеством охватываемых произведений, принципиально предназначен для работы с максимальным множеством, доступного для исследования. Например, в иконологическом анализе Э. Панофского метод векторного анализа внедряется как дополнительный шаг таким образом: результаты этапа предиктографического описания становятся исходным материалом деятельности один. Следующие шаги: иконографический анализ и иконологическую интерпретацию следует проводить после деятельности три. Описание принципов соединения метода векторного анализа с иными методами – иконографическим, формально-стилистическим, семиотическим и структурным анализом – выходит за рамки текущего исследования и может составить предмет отдельного исследования по характеру использования векторного анализа в условиях традиционной искусствоведческой методологии.

Качество результата применения векторного анализа зависит от качества описания вектора и его параметров, а также от тщательности использования исходного материала для заполнения таблицы с векторами. Если параметры будут выбраны неудачно, результат будет бессмысленный. При использовании в качестве элементов вектора средств художественной выразительности следует помнить о том, что разметка исходного материала должна быть воспроизводима. Пока не будет исключена излишняя субъективность оценки средств художественной выразительности, метод векторного анализа не может быть назван достаточным для их анализа.

Применение метода векторного анализа целесообразно в том случае, когда исследователю необходимо исследовать сразу большое множество индивидов. На маленьких выборках имеет место статистическая неустойчивость результатов: метрики расстояния чувствительны к единичным выбросам, что приводит к формированию кластеров, отражающих случайные корреляции. Обнаружение их становится дополнительной задачей эксперта-исследователя. Чем больше исследуемых индивидов представлено в матрице векторов, тем точнее работает векторный анализ. В рамках этой статьи метод апробирован на небольшой иллюстративной выборке. Полноценная функциональность метода становится очевидна при исследовании сотен или более индивидов – и это то направление, в котором видится уже практическая работа по апробации использования данного метода в условиях искусствovedения.

Метод предполагает обязательное участие эксперта: алгоритм сужает поле поиска до наиболее релевантных друг другу индивидов в качестве исходного материала для исследования или выявляет кластеры по заданным параметрам, после чего исследователь осуществляет дальнейшие действия с полученными данными.

К потере нюансов приводит отказ от непрерывных градаций на осях значений. Однако в роли инструмента этим можно пренебречь. Воспроизводимость разметки и простая интерпретируемость результатов важна для близкой работы с данными.

Часть операционной работы по непосредственной разметке данных можно передать нейронной сети для автоматизации поиска данных в визуальном или текстовом контенте. Однако и в этом случае сохраняется проблема экспертности. Требуется реализация одного из подходов, предполагающих экспертный контроль: *human-in-the-loop* («человек в контуре управления»), при котором исследователь верифицирует результаты разметки, или *AI-in-the-loop* («ИИ в контуре принятия решений»), при котором алгоритм выступает ассистентом, а финальное суждение остается за экспертом.

Описанный метод адаптирует принципы «дальнего виденья» и семантического векторного пространства к искусствоведческой специфике. Метод поддается автоматизации в той степени, насколько

А.М. Чернова *Векторный анализ*
как метод искусствоведения

исследователь может это сделать, что делает его достаточно гибким для исследователя. Метод векторного анализа несет в себе сугубо математическое ядро и по большому счету результаты его применения зависят от исходно созданного исследователем вектора. Что описывать с помощью векторной структуры – решать исследователю. Описание чего-либо с помощью векторов уже хорошо зарекомендовало себя в цифровой среде.

Векторный анализ не заменяет «ближнее видение», или «внимательное чтение», но он делает «дальнее видение» более доступным инструментом. В эпоху экспоненциального роста цифровых данных мост между качественной интерпретацией и количественным анализом кажется необходимым расширением инструментария академических искусствоведов.

ИСТОЧНИКИ

- Две ветки б.г. – Две ветки одного дерева // Невьянский государственный историко-архитектурный музей. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://невянскиймузей.рф/dve-vetki-odnogo-dereva/> (дата обращения: 08.05.2026).
- К звёздам б.г. – К звёздам // Невьянский государственный историко-архитектурный музей. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://невянскиймузей.рф/k-zvyozdam/> (дата обращения: 08.05.2026).
- На целину! б.г. – На целину! 1954-1965 // Невьянский государственный историко-архитектурный музей. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://невянскиймузей.рф/na-czelinu-1954-1965/> (дата обращения: 08.05.2026).
- Ниточки-иглочки б.г. – Ниточки-иглочки // Невьянский государственный историко-архитектурный музей. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://невянскиймузей.рф/nitochki-igolochki/> (дата обращения: 08.05.2026).
- Новогодние истории б.г. – Новогодние истории // Невьянский государственный историко-архитектурный музей. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://невянскиймузей.рф/novogodnie-istorii/> (дата обращения: 08.05.2026).
- От окна до порога б.г. – От окна до порога // Невьянский государственный историко-архитектурный музей. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://невянскиймузей.рф/ot-okna-do-poroga/> (дата обращения: 08.05.2026).
- Пояс б.г. – Пояс. От ремесла к искусству // Невьянский государственный историко-архитектурный музей. Пояс. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://невянскиймузей.рф/poyas-ot-remesla-k-iskusstvu/> (дата обращения: 08.05.2026).
- Рисунок. Хохлатка б.г. – Рисунок. Хохлатка полая. Corydalis sava. Шипиленко А.К. [Электронный ресурс] // Государственный Дарвиновский музей. Рисунок. Музейная Москва онлайн. Режим доступа: <https://darwin.museum-online.moscow/entity/OBJECT/151518?fund=8&index=2> (дата обращения: 11.05.2026).
- Сумерки б.г. – Сумерки // Моя Третьяковка [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/21053> (дата обращения: 11.05.2026).
- Танцующие подсолнухи б.г. – Танцующие подсолнухи // Невьянский государственный историко-архитектурный музей. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://невянскиймузей.рф/tanczuyushhie-podsolnuhi/> (дата обращения: 08.05.2026).
- Теплый блеск б.г. – Теплый блеск веков // Невьянский государственный историко-архитектурный музей. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://невянскиймузей.рф/teplyj-blesek-vekov/> (дата обращения: 08.05.2026).
- Cultural Analytics б.г. – Cultural Analytics Lab: People [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://lab.culturalanalytics.info/p/people.html> (дата обращения: 11.05.2026).
- Software Studies б.г. – Software Studies Initiative: Cultural Analytics [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://blog.softwarestudieslab.com/p/overview-slides-and-video-articles-why.html> (дата обращения: 11.05.2026).
- 35°9,32'18 б.г. – 35°9,32'18, Richard Wentworth, 1985 | Tate [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/wentworth-359-3218-t07168> (дата обращения: 11.05.2026).

ЛИТЕРАТУРА

- Анисов 2022 – *Анисов А.М.* Современная логика и онтология. Кн. 1: Традиционная логика. Пропозициональная логика. Логика предикатов. – Москва: ЛЕНАНД, 2022.
- Личагина 2025 – *Личагина А.П.* Логическое представление художественной выставки // *Артикульт.* 2025. № 4(60). С. 5-19. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-4-5-19.
- Штейн 2019 – *Штейн С.Ю.* Кино-фотография-звукзапись. Феномен автоматической фиксации: онтология, филогенез, онтогенез производных форм // *Артикульт.* 2019. № 33(1). С. 6-32. DOI: 10.28995/2227-6165-2019-1-6-32.
- Штейн 2020а – *Штейн С.Ю.* Матрица гуманитарной науки – Москва: РГГУ, 2020.
- Штейн 2020б – *Штейн С.Ю.* Онтология выставочной деятельности // *Артикульт.* 2020. № 39(3). С. 6-25. DOI: 10.28995/2227-6165-2020-3-6-25.
- Штейн 2020с – *Штейн С.Ю.* Онтология кураторства // *Артикульт.* 2020. № 40(4). С. 6-36. DOI: 10.28995/2227-6165-2020-4-6-36.
- Штейн 2025 – *Штейн С.Ю.* Исствоведение и искусствоведческое знание: от истории к теории, от текста к формально-логическим построениям, от дисциплинарного дискурса к научной дисциплине // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2025. № 3. С. 173–214. DOI: 10.23951/2312-7899-2025-3-173-214.
- Alon et al. 2019 – *Alon U., Zilberstein M., Levy O., Yahav E.* Learning Distributed Representations of Code // *Proceedings of the ACM on Programming Languages.* 2019. Vol. 3, no. POPL, art. 40. P. 1-29. DOI: 10.1145/3290353.
- Arnold, Tilton 2023 – *Arnold T., Tilton L.* Distant Viewing: Computational Exploration of Digital Images. – Cambridge, MA: The MIT Press, 2023.
- Chartier et al. 2019 – *Chartier J.-F., Pulizzotto D., Chartrand L., Meunier J.-G.* A Data-Driven Computational Semiotics: The Semantic Vector Space of Magritte's Artworks // *Semiotica.* 2019. Vol. 230. P. 19-69. DOI: 10.1515/sem-2018-0120.
- Choi et al. 2016 – *Choi E., Bahadori M.T., Searles E., Coffey C., Thompson M., Bost J., Tejedor-Sojo J., Sun J.* Multi-layer Representation Learning for Medical Concepts // *Proc. 22nd ACM SIGKDD Int. Conf. on Knowledge Discovery and Data Mining (KDD '16).* San Francisco, CA, USA, August 2016. P. 1495-1504. DOI: 10.1145/2939672.2939823.
- Guillory 2025 – *Guillory J.* On Close Reading. – Chicago: The University of Chicago Press, 2025.
- Manovich 2020 – *Manovich L.* Cultural Analytics. – Cambridge, MA: The MIT Press, 2020.
- Marcum, Schonfeld 2021 – *Marcum D.B., Schonfeld R.C.* Along Came Google: A History of Library Digitization. – Princeton, NJ: Princeton University Press, 2021.

A.M. Chernova *Vector analysis
as a method in art studies*

ISSN 2227-6165

- Meunier 2017 – Meunier J.-G. Humanités numériques ou computationnelles: Enjeux herméneutiques // Sens Public. 2014. DOI: 10.7202/1043651ar
- Michel et al. 2011 – Michel J.-B., Shen Y.K., Aiden A.P., Veres A., Gray M.K., The Google Books Team, Pickett, J.P., Hoiberg D., Clancy D., Norvig P., Orwant J., Pinker S., Nowak M.A., Aiden E.L. Quantitative Analysis of Culture Using Millions of Digitized Books // Science. 2011. Vol. 331. № 6014. P. 176-182. DOI: 10.1126/science.1199644.
- Moretti 2000 – Moretti F. Conjectures on World Literature // New Left Review. 2000. № 1. P. 54-68.
- Moretti 2007 – Moretti F. *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*. – London: Verso, 2007.
- Newstok 2025 – Newstok S. A Century of “Close Reading” // Public Humanities. 2025. Vol. 1, e90. P. 1.
- Siddiquee, Haider, Rahman 2015 – Siddiquee M.R., Haider N., Rahman R.M. Movie Recommendation System Based on Fuzzy Inference System and Adaptive Neuro Fuzzy Inference System // International Journal of Fuzzy System Applications. 2015. Vol. 4. № 4. P. 31-69. DOI: 10.4018/IJFSA.2015100103.
- Widdows 2004 – Widdows D. *Geometry and Meaning*. – Stanford, CA: CSLI Publications, 2004.
- Widdows, Cohen 2015 – Widdows D., Cohen T. Reasoning with Vectors: A Continuous Model for Fast Robust Inference // Logic Journal of IGPL. 2015. Vol. 23. № 2. P. 141-173. DOI: 10.1093/jigpal/jzu028.

SOURCES

- “Cultural Analytics Lab: People” (no date), *Cultural Analytics Lab*, [Online], available at: <https://lab.culturalanalytics.info/p/people.html> (Accessed 11 May 2026).
- “Dve vetki odnogo dereva” (no date), *Nevyanskiy State Historical and Architectural Museum* available at: <https://невьянскиймузей.рф/dve-vetki-odnogo-dereva/> (Accessed 8 May 2026).
- “Khokhlatka polaya. Corydalis cava, Shipilenko, A.K.” (no date), *State Darwin Museum*, [Online], available at: <https://darwin.museum-online.moscow/entity/OBJECT/151518?fund=8&index=2> (Accessed 11 May 2026).
- “K zvezdam” (no date), *Nevyanskiy State Historical and Architectural Museum*, [Online], available at: <https://невьянскиймузей.рф/k-zvyozdam/> (Accessed 8 May 2026).
- “Na tselinu! 1954-1965” (no date), *Nevyanskiy State Historical and Architectural Museum*, [Online], available at: <https://невьянскиймузей.рф/na-czelinu-1954-1965/> (Accessed 8 May 2026).
- “Nitochki-igolochki” (no date), *Nevyanskiy State Historical and Architectural Museum*, [Online], available at: <https://невьянскиймузей.рф/nitochki-igolochki/> (Accessed 8 May 2026).
- “Novogodnie istorii” (no date), *Nevyanskiy State Historical and Architectural Museum*, [Online], available at: <https://невьянскиймузей.рф/novogodnie-istorii/> (Accessed 8 May 2026).
- “Ot okna do poroga” (no date), *Nevyanskiy State Historical and Architectural Museum*, [Online], available at: <https://невьянскиймузей.рф/ot-okna-do-poroga/> (Accessed 8 May 2026).
- “Poyas. Ot remesla k iskusstvu” (no date), *Nevyanskiy State Historical and Architectural Museum*, [Online], available at: <https://невьянскиймузей.рф/poyas-ot-remesla-k-iskusstvu/> (Accessed 8 May 2026).
- “Software Studies Initiative: Cultural Analytics” (no date), *Software Studies Lab*, [Online], available at: <https://blog.softwarestudieslab.com/p/overview-slides-and-video-articles-why.html> (Accessed 11 May 2026).
- “Sumerki” (no date), *Moya Tretyakovka*, [Online], available at: <https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/21053> (Accessed 11 May 2026)
- “Tantsuyushchie podsolnukhi” (no date), *Nevyanskiy State Historical and Architectural Museum*, [Online], available at: <https://невьянскиймузей.рф/tanczuyushhie-podsolnuhi/> (Accessed 8 May 2026).
- “Tepliy blesk vekov” (no date), *Nevyanskiy State Historical and Architectural Museum*, [Online], available at: <https://невьянскиймузей.рф/teplyj-blesk-vekov/> (Accessed 8 May 2026).
- “35°9,32'18, Richard Wentworth, 1985 | Tate”, (no date), *Tate Museum*, [Online], available at: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/wentworth-359-3218-t07168> (Accessed 11 May 2026).

REFERENCES

- Alon, U., Zilberstein, M., Levy, O. and Yahav, E. (2019), “code2vec: Learning Distributed Representations of Code”, *Proceedings of the ACM on Programming Languages*, vol. 3, no. POPL, article 40, pp. 1-29. DOI: 10.1145/3290353.
- Anisov, A.M. (2022), *Sovremennaya logika i ontologiya. Kn. 1: Traditsionnaya logika. Propozitsional'naya logika. Logika predikatov* [Contemporary Logic and Ontology. Book 1: Traditional Logic. Propositional Logic. Predicate Logic], LENAND, Moscow, Russia.
- Arnold, T. and Tilton, L. (2023), *Distant Viewing: Computational Exploration of Digital Images*, MIT Press, Cambridge, MA, USA.
- Chartier, J.-F., Pulizzotto, D., Chartrand, L. and Meunier, J.-G. (2019), “A data-driven computational semiotics: the semantic vector space of Magritte’s artworks”, *Semiotica*, no. 230, pp. 19-69. DOI: 10.1515/sem-2018-0120.
- Choi, E., Bahadori, M.T., Searles, E., Coffey, C., Thompson, M., Bost, J., Tejedor-Sojo, J. and Sun, J. (2016), “Multi-layer representation learning for medical concepts”, *Proceedings of the 22nd ACM SIGKDD International Conference on Knowledge Discovery and Data Mining (KDD '16)*, San Francisco, CA, USA, August 2016, pp. 1495-1504. DOI: 10.1145/2939672.2939823.
- Guillory, J. (2025), *On Close Reading*, University of Chicago Press, Chicago, IL, USA.
- Lichagina, A.P. (2020a), “Logical representation of an art exhibition”, *Articult*, no. 4(60), pp. 5-19. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-4-5-19.
- Manovich, L. (2020), *Cultural Analytics*, MIT Press, Cambridge, MA, USA.
- Marcum, D.B. and Schonfeld, R.C. (2021), *Along Came Google: A History of Library Digitization*, Princeton University Press, Princeton, NJ, USA.
- Meunier, J.-G. (2014), “Humanités numériques ou computationnelles: Enjeux herméneutiques”, *Sens Public*. DOI: 10.7202/1043651ar
- Michel, J.-B., Shen, Y.K., Aiden, A.P., Veres, A., Gray, M.K., The Google Books Team, Pickett, J.P., Hoiberg, D., Clancy, D., Norvig, P., Orwant, J., Pinker, S., Nowak, M.A. and Lieberman-Aiden, E. (2011), “Quantitative analysis of culture using millions of digitized books”, *Science*, vol. 331, no. 6014, pp. 176-182. DOI: 10.1126/science.1199644.
- Moretti, F. (2000), “Conjectures on world literature”, *New Left Review*, no. 1, pp. 54-68.
- Moretti, F. (2007), *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*, Verso, London, UK.
- Newstok, S. (2025), “A century of ‘close reading’”, *Public Humanities*, vol. 1, e90, p. 1.
- Schtein, S.Yu. (2019) “Cinema-Photography-Sound Recording: The Phenomenon of Automatic Fixation: Ontology, Phylogenesis, Ontogenesis of Derivative Forms”, *Articult*, no. 33(1), pp. 6-32. DOI: 10.28995/2227-6165-2019-1-6-32.
- Schtein, S.Yu. (2020a), *Matritsa gumanitarnoy nauki* [Matrix of Humanities], RGGU, Moscow, Russia.
- Schtein, S.Yu. (2020b) “The Ontology of Exhibition Activities”, *Articult*, no. 39(3), pp. 6-25. DOI: 10.28995/2227-6165-2020-3-6-25.
- Schtein, S.Yu. (2020c) “The Ontology of Curatorship”, *Articult*, no. 40(4), pp. 6-36. DOI: 10.28995/2227-6165-2020-4-6-36.
- Schtein, S.Yu. (2025), “Discipline of art and discipline-of-art knowledge: From history to theory, from text to formal-logical constructions, from disciplinary discourse to a scientific discipline”, *ИПАЭНМА. Problemy vizual'noy semiotiki* [ИПАЭНМА. Journal of Visual Semiotics], no. 3, pp. 173-214. DOI: 10.23951/2312-7899-2025-3-173-214.

ARTICULT: e-journal in art studies and humanities. April-June 2026, #2 (62)

А.М. Чернова *Векторный анализ*
как метод искусствоведения

- Siddiquee, M.R., Haider, N. and Rahman, R.M. (2015), "Movie recommendation system based on fuzzy inference system and adaptive neuro fuzzy inference system", *International Journal of Fuzzy System Applications*, vol. 4, no. 4, pp. 31-69. DOI: 10.4018/IJFSA.2015100103.
- Widdows, D. (2004), *Geometry and Meaning*, CSLI Publications, Stanford, CA, USA.
- Widdows, D. and Cohen, T. (2015), "Reasoning with Vectors: A Continuous Model for Fast Robust Inference", *Logic Journal of IGPL*, no. 23(2), pp. 141-173. DOI: 10.1093/jigpal/jzu028.

SUMMARY

Р.М. ШЕЙФЕР И ДЖ.М. КЕЙДЖ: К ПРОБЛЕМЕ ВОСПРИЯТИЯ ПОВСЕДНЕВНЫХ ЗВУКОВ В КАЧЕСТВЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ**Научная статья**

УДК 7.01+78.01

DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-5-13

Дата поступления: 17.02.2026. Дата одобрения после рецензирования: 13.05.2026. Дата публикации: 15.06.2026.

Автор: *Романов Никита Александрович*, кандидат культурологии, преподаватель, кафедра рекламы и связей с общественностью Института бизнес-коммуникаций, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия), e-mail: romanov_na@bk.ru

ORCID ID: 0009-0003-8459-305X

Аннотация: В статье анализируются и сопоставляются теоретические положения и суждения Р.М. Шейфера и Дж.М. Кейджа, обосновывающие возможность и уместность восприятия окружающих звуков в виде музыкальной композиции, требующей внимательного и осознанного прослушивания. Автор придерживается позиции, что «музыкальное» осмысление Р.М. Шейфером и Дж.М. Кейджем звуков повседневной акустической среды подготовило основу для появления и развития на рубеже XX и XXI веков исследований звука и аудиальной культуры. В работе заключается, что, критикуя шумовое загрязнение, Р.М. Шейфер обосновывает необходимость развития слухового внимания и участия человека в формировании благоприятной и эстетически привлекательной композиции звукового ландшафта, образцами для которой может служить слаженность классических музыкальных произведений. Вместе с тем делается вывод, что Дж.М. Кейдж не только переосмысляет западноевропейское музыкальное искусство, но и акцентирует внимание на необходимости пересмотра слуховых привычек, что позволяет расслышать красоту и многообразие звуков окружающей среды. Результаты статьи предлагается использовать при изучении культуры восприятия звука во второй половине XX века, анализе особенностей генезиса теоретико-методологических оснований современных исследований аудиальной культуры и их взаимосвязи с музыкальным искусством.**Ключевые слова:** музыкальное искусство, исследования звука, аудиальная культура, звуковая среда, Р.М. Шейфер, Дж.М. Кейдж**Для цитирования:** Романов Н.А. Р.М. Шейфер и Дж.М. Кейдж: к проблеме восприятия повседневных звуков в качестве музыкальной композиции // Артикульт. 2026. №2(62). С. 5-13. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-5-13**R.M. SHAFER AND J.M. CAGE: ON THE PROBLEM OF PERCEIVING EVERYDAY SOUNDS AS MUSICAL COMPOSITIONS****Research article**

UDC 7.01+78.01

DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-5-13

Received: February 17, 2026. Approved after reviewing: May 13, 2026. Date of publication: June 15, 2026.

Author: *Romanov Nikita Aleksandrovich*, PhD in Culturology, lecturer, Department of Advertising and Public Relations, State University of Industrial Technologies and Design (Saint Petersburg, Russia), e-mail: romanov_na@bk.ru

ORCID ID: 0009-0003-8459-305X

Summary: The article analyzes and compares the theoretical positions and judgments of R.M. Shafer and J.M. Cage, which substantiate the possibility and appropriateness of perceiving ambient sounds as a musical composition that requires attentive and conscious listening. The author takes the position that R.M. Schaeffer and J.M. Cage's "musical" interpretation of the sounds of everyday acoustic environments laid the foundation for the emergence and development of sound and auditory culture studies at the turn of the 20th and 21st centuries. The work concludes that, in criticizing noise pollution, R.M. Schaeffer substantiates the need to develop auditory attention and human participation in the formation of a favorable and aesthetically attractive soundscape composition, which can be modeled after the harmoniousness of classical music. At the same time, it is concluded that J.M. Cage not only reinterprets Western European musical art, but also emphasizes the need to reconsider auditory habits, which allows us to hear the beauty and diversity of environmental sounds. The results of the article can be used in the study of sound perception culture in the second half of the 20th century, as well as in the analysis of the genesis of the theoretical and methodological foundations of modern studies of auditory culture and their relationship with musical art.**Keywords:** music, sound studies, auditory culture, sound environment, R.M. Shafer, J.M. Cage**For citation:** Romanov N.A. "R.M. Shafer and J.M. Cage: On the problem of perceiving everyday sounds as musical compositions." *Articult.* 2026, no. 2(62), pp. 5-13. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-5-13

«НУРАТАР»: КОНЦЕПЦИЯ ИСКУССТВА СВЕТА МЭРИ ХЭЛЛОК-ГРИНВОЛТ

Научная статья

УДК 7.038.3+7.071.1

DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-14-25

Дата поступления: 12.02.2026. Дата одобрения после рецензирования: 20.05.2026. Дата публикации: 15.06.2026.

Автор: *Щедрина Ольга Михайловна*, научный сотрудник, учебно-научный центр визуальных исследований Средневековья и Нового времени, преподаватель, кафедра социокультурных практик и коммуникаций, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия), e-mail: helga.shchedrina@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-7587-0682

Аннотация: В статье рассматривается концепция искусства света «Нуратар» американской художницы и изобретательницы Мэри Элизабет Хэллок-Гринволт (1871–1951) как один из ранних примеров осмысления света в качестве самостоятельного художественного медиума. Опираясь на тексты самой Хэллок-Гринволт и подходы М. Хансена и О. Грау, исследование реконструирует то, как художница понимала специфику светового медиума и его воздействие на зрителя. Показано, что теория и практика «Нуратар» формируются на пересечении инженерных решений и размышлений над особенностями электрического света, что позволяет рассматривать наследие Хэллок-Гринволт как важный элемент генеалогии медиаискусства и современных мультимедийных практик. При заметном вкладе в развитие световых искусств её имя до сих пор остаётся малоизвестным, а в русскоязычном академическом контексте практически не представленным. Статья восполняет этот пробел и предлагает аналитическое введение в теорию и практику «Нуратар» как значимого исторического опыта работы со светом как художественным медиумом.

Ключевые слова: Мэри Хэллок-Гринволт, искусство света, медиаискусство, свет как медиум, цветомузыка, иммерсия, визуальная культура, визуальные медиа

Для цитирования: *Щедрина О.М.* «Нуратар»: концепция искусства света Мэри Хэллок-Гринволт // *Артикульт.* 2026. №2(62). С. 14-25. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-14-25

“NOURATHAR”: MARY HALLOCK-GREENEWALT’S CONCEPT OF LIGHT ART

Research article

UDC 7.038.3+7.071.1

DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-14-25

Received: February 12, 2026. Approved after reviewing: May 20, 2026. Date of publication: June 15, 2026.

Author: *Shchedrina Olga Mikhailovna*, research fellow, the Educational and Research Center for Medieval and Early Modern Visual Studies, lecturer, the Department of Sociocultural Practices and Communications, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: helga.shchedrina@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-7587-0682

Summary: The article examines the concept of the light art “Nourathar” developed by the American artist and inventor Mary Elizabeth Hallock-Greenewalt (1871–1951) as one of the early attempts to conceptualize light as an autonomous artistic medium. Drawing on Hallock-Greenewalt’s own writings, as well as the theoretical approaches of M. Hansen, and O. Grau, the study reconstructs how the artist understood the specificity of the light medium and its impact on the viewer. It demonstrates that the theory and practice of “Nourathar” emerged at the intersection of engineering solutions and reflections on the properties of electric light, which allows Hallock-Greenewalt’s legacy to be considered an important element in the genealogy of media art and contemporary multimedia practices. Despite her significant contribution to the development of light-based art, her name remains little known and is virtually absent from Russian-language academic discourse. The article seeks to fill this gap and offers an analytical introduction to the theory and practice of “Nourathar” as a significant historical experiment in working with light as an artistic medium.

Keywords: Mary Hallock-Greenewalt, light art, media art, light as a medium, color music, immersion, visual culture, visual media

For citation: *Shchedrina O.M.* “Nourathar”: Mary Hallock-Greenewalt’s concept of light art.” *Articult.* 2026, no. 2(62), pp. 14-25. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-14-25

РУССКОЕ В СОВЕТСКОМ: НАЦИОНАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В ИСКУССТВЕ МОСКОВСКОГО МЕТРО

Научная статья

УДК 725.314

DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-26-48

Дата поступления: 29.04.2026. Дата одобрения после рецензирования: 30.05.2026. Дата публикации: 15.06.2026.

Автор: *Литовченко Валерия Алексеевна*, магистр искусствоведения, аспирант, факультет креативных индустрий, аспирантская школа по искусству и дизайну, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва, Россия), e-mail: vlitovchenko@hse.ru

ORCID ID: 0009-0005-4016-7926

Аннотация: В статье рассмотрены основные формы и методы репрезентации наследия древнерусского зодчества в архитектуре московского метрополитена, а также их восприятие представителями советской архитектурной теории, явленное в научных трудах и публицистике в отечественной профильной прессе. Рассмотрены ключевые исторические, политические и культурные факторы, повлиявшие на использование архитекторами и художниками-монументалистами СССР национальных мотивов в памятниках архитектуры сталинского периода правления и эпохи советского модернизма. Особое внимание уделено роли Великой Отечественной войны в процессе формирования «стиля Победы», отразившегося в архитектуре метро Москвы.

В центре исследовательского внимания – монументальная живопись, декоративные и архитектурные элементы станций 1930-х – 1980-х годов, в которых прослеживается влияние древнерусского канона.

Ключевые слова: архитектура московского метро, советская архитектура, монументальная живопись, искусство метро, московский метрополитен, древнерусское зодчество

Для цитирования: Литовченко В.А. Русское в советском: национальные мотивы в искусстве московского метро // Артикульт. 2026. №2(62). С. 26-48. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-26-48

THE RUSSIAN IN THE SOVIET: NATIONAL MOTIFS IN THE ART OF THE MOSCOW METRO

Research article

UDC 725.314

DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-26-48

Received: April 29, 2026. Approved after reviewing: May 30, 2026. Date of publication: June 15, 2026.

Author: *Litovchenko Valeria Alekseevna*, MA in Art History, PhD student, Faculty of Creative Industries, School of Design, National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russia), e-mail: vlitovchenko@hse.ru

ORCID ID: 0009-0005-4016-7926

Summary: The article examines the principal forms and methods of representing the heritage of Old Russian architecture in the Moscow Metro, as well as their perception by Soviet architectural theorists as expressed in scholarly works and specialized press publications. Key historical, political, and cultural factors that influenced the use of national motifs by Soviet architects and monumental artists in architectural landmarks of the Stalinist period and the era of Soviet modernism are analyzed. Particular attention is devoted to the role of the Great Patriotic War in shaping the “Victory Style”, as reflected in the architecture of the Moscow Metro. The study focuses on the monumental painting, decorative elements, and architectural features of stations built between the 1930s and 1980s that exhibit the influence of the Old Russian canon.

Keywords: Moscow Metro architecture, Soviet architecture, monumental painting, metro art, Moscow Metro, Old Russian architecture

For citation: Litovchenko V.A. “Russian in the Soviet: national motifs in Moscow metro art.” *Articult.* 2026, no. 2(62), pp. 26-48. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-26-48

ГЕНЕРАТИВНЫЕ ОТХОДЫ: ЭПИСТЕМОЛОГИЯ МАТЕРИАЛА И ЭКОЛОГИЧЕСКОЕ ВООБРАЖЕНИЕ В СОВРЕМЕННОМ НИГЕРИЙСКОМ ИСКУССТВЕ

Научная статья

УДК 7.036(6)

DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-49-64

Дата поступления: 07.03.2026. Дата одобрения после рецензирования: 30.05.2026. Дата публикации: 15.06.2026.

Автор: *Агбенига Майова Джонсон*, аспирант, Школа дизайна, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва, Россия), e-mail: m.agbeniga@hse.ru

ORCID ID: 0009-0008-6520-5396

Аннотация: В данной статье рассматривается апсайклинг как художественная методология на основе сравнительного анализа двух современных нигерийских художников. Чидинма Соломон создаёт крупномасштабные фигуративные портреты из текстильных отходов, в которых ткань выступает носителем коллективной памяти. Доктор Адеола Балогун конструирует биоморфные рыбные скульптуры серии «Редкие виды» из выброшенных электронных панелей, автомобильных компонентов, монет и компакт-дисков. Опираясь на первичные интервью (Лагос, ноябрь–декабрь 2025) и систематический визуальный анализ восьми произведений по пятимерному протоколу, статья утверждает, что оба художника воплощают форму материальной эпистемологии, одновременно охватывающей эстетические инновации, экологическую критику, культурную память и педагогическую практику. Опираясь на исследования материальности Тима Ингольда и «теорию вещи» Билла Брауна, анализ помещает эти практики в контекст наследия Arte Povera и африканской эстетики апсайклинга, предлагая концепцию «генеративных отходов» для описания того, как оба художника превращают выброшенную материю в первичное условие художественного производства.

Ключевые слова: апсайклинг, искусство из отходов, современное нигерийское искусство, тканевый коллаж, скульптура из электронных отходов, материальность, экологическое искусство, генеративные отходы

Для цитирования: *Агбенига М.Дж.* Генеративные отходы: эпистемология материала и экологическое воображение в современном нигерийском искусстве // Артикульт. 2026. №2(62). С. 49-64. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-49-64

GENERATIVE WASTE: MATERIAL EPISTEMOLOGY AND ENVIRONMENTAL IMAGINATION IN CONTEMPORARY NIGERIAN ART

Research article

UDC 7.036(6)

DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-49-64

Received: March 07, 2026. Approved after reviewing: May 30, 2026. Date of publication: June 15, 2026.

Author: *Agbeniga Mayowa Johnson*, postgraduate student, School of Design, National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russia), e-mail: m.agbeniga@hse.ru

ORCID ID: 0009-0008-6520-5396

Summary: This article examines upcycling as an artistic methodology through a comparative analysis of two contemporary Nigerian artists. Chidinma Solomon, a Lagos-based practitioner who transforms textile waste (Ankara offcuts, thrifted garments, tailors' scraps) into large-scale figurative portraits that mobilize fabric as collective memory. Dr. Adeola Balogun, sculptor who constructs biomorphic "Rare Species" fish sculptures from discarded electronic panels, automobile components, coins, tin lids, and compact discs. Drawing on primary interviews (Lagos, November–December 2025) and systematic visual analysis of eight artworks through a five-dimension protocol, the paper argues that both artists enact a form of material epistemology that simultaneously engages aesthetic innovation, ecological critique, cultural memory, and pedagogical practice. Anchored in Tim Ingold's materiality studies and Bill Brown's "thing theory," the analysis situates these practices within Arte Povera's legacies and African upcycling aesthetics, proposing the concept of "generative waste" to describe how both artists transform discarded matter into the primary condition of artistic production.

Keywords: upcycling, waste art, Nigerian contemporary art, fabric collage, e-waste sculpture, materiality, ecological art, generative waste

For citation: Agbeniga M.J. "Generative waste: material epistemology and environmental imagination in contemporary Nigerian art." *Articult.* 2026, no. 2(62), pp. 49-64. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-49-64

ИССЛЕДОВАНИЕ СОДЕРЖАНИЯ ПОНЯТИЯ «МЕДЛЕННОЕ КИНО» В УСЛОВНО-ДИСЦИПЛИНАРНЫХ ЗАРУБЕЖНЫХ ТЕКСТАХ

Научная статья

УДК 791.43.01

DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-65-81

Дата поступления: 01.05.2026. Дата одобрения после рецензирования: 28.05.2026. Дата публикации: 15.06.2026.

Автор: *Тетеркина Анастасия Сергеевна*, магистрант, кафедра кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия), e-mail: nastya_s_t@mail.ru

ORCID ID: 0009-0002-1305-2435

Аннотация: Статья посвящена анализу зарубежного академического дискурса в отношении феномена «медленного кино» на материале работ М. Флэнагана, О.Э. Чаглаяна, К. Шуновера, С.Х. Лима, Т. Де Лука и Л. Кепника. Цель исследования заключается в распрямлении существующих интерпретационных конструкций и выявлении исходных предметоформирующих положений, лежащих в основе различных подходов к осмыслению «медленного кино». Особое внимание уделяется смещению исследовательской оптики в анализируемых текстах с формально-эстетических характеристик к анализу зрительского восприятия, в том числе в контексте «временной экономики», «материализации телесности» и других социокультурных трансформаций. В результате проведенного исследования устанавливается, что «медленное кино» должно рассматриваться не как совокупность устойчивых признаков, а как дискурсивная конструкция, применяемая к определенным фильмам, внутри которой их длительность рассматривается как механизм организации чувственно-перцептивного опыта зрителя. В итоге предпринимается попытка первичной систематизации выявленных положений, содержащихся в распрямляемых текстах, а также делается вывод о необходимости дальнейшего теоретического уточнения содержания понятия «медленного кино» с целью последующего формирования его более согласованной модели.

Ключевые слова: медленное кино, современность, эстетика «медленного», зрительское восприятие, дискурсивная модель

Для цитирования: *Тетеркина А.С.* Исследование содержания понятия «медленное кино» в условно-дисциплинарных зарубежных текстах // *Артикульт.* 2026. №2(62). С. 65-81. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-65-81

A STUDY OF THE CONTENT OF THE CONCEPT OF "SLOW CINEMA" IN CONVENTIONAL-DISCIPLINARY FOREIGN TEXTS

Research article

UDC 791.43.01

DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-65-81

Received: May 01, 2026. Approved after reviewing: May 28, 2026. Date of publication: June 15, 2026.

Author: *Teterkina Anastasia Sergeevna*, MA student, Department of Cinema and Contemporary Art, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: nastya_s_t@mail.ru

ORCID ID: 0009-0002-1305-2435

Summary: This article analyzes international academic discourse on the phenomenon of "slow cinema", drawing on the works of M. Flanagan, O.E. Çağlayan, K. Schoonover, S.H. Lim, T. de Luca, and L. Kepnik. The study aims to deconstruct existing interpretative constructs and identify the underlying assumptions underlying various approaches to understanding "slow cinema". Particular attention is paid to shifting the research lens in the analyzed texts from formal and aesthetic characteristics to an analysis of viewer perception, including in the context of the "time economy", the "materialization of corporeality", and other sociocultural transformations.

The study establishes that "slow cinema" should be viewed not as a set of stable features, but as a discursive construct applied to specific films, within which their duration is considered a mechanism for organizing the viewer's sensory-perceptual experience. As a result, an attempt is made to initially systematize the identified provisions contained in the texts being objectified, and a conclusion is made about the need for further theoretical clarification of the content of the concept of "slow cinema" with the aim of subsequently forming a more coherent model.

Keywords: slow cinema, modernity, aesthetics of "slow", audience perception, discursive model

For citation: *Teterkina A.S.* "A study of the content of the concept of "slow cinema" in conventional disciplinary foreign texts." *Articult.* 2026, no. 2(62), pp. 65-81. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-65-81

ТОПОСЫ И ДИСТОПИЯ В НОВОМ ФИЛЬМЕ «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Научная статья

УДК 791.43-2

DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-82-100

Дата поступления: 18.01.2026. Дата одобрения после рецензирования: 26.05.2026. Дата публикации: 15.06.2026.

Автор: *Молнар Ангелика*, PhD, dr. habil., доцент, Институт славистики, Дебреценский университет (Дебрецен, Венгрия), e-mail: mandzsi@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7896-1480

Аннотация: . Локшина «Мастер и Маргарита». Новая киноверсия романа М. Булгакова рассматривается не только как пример применения современных форм монтажного нарратива, но и как произведение, структурированное посредством системы топосов – улиц и площадей Москвы 1930-х годов, жилых и нежилых пространств, психиатрической клиники, театра, – каждый из которых функционирует как смыслообразующий элемент многоуровневого повествования и участвует в формировании дистопической модели мира. В фильме, а следовательно и в статье, особое внимание уделяется архитектурной организации пространства и предметной среде. Эти элементы, наряду с цветовой палитрой и телесной презентацией, выступают ключевыми средствами визуальной репрезентации кинематографического текста, выполняя не декоративную, а структурно-семантическую функцию. Их исследование позволяет выявить способы отражения конфликта между творческой личностью и тоталитарной властью, а также определить реализацию их «авторской» функции в киноленте.

Ключевые слова: новый фильм «Мастер и Маргарита», топосы, дистопическое пространство, визуальная поэтика, монтажный нарратив, кинематографический текст, конфликт художника и власти

Для цитирования: Молнар А. Топосы и дистопия в новом фильме «Мастер и Маргарита» // *Артикульт*. 2026. №2(62). С. 82-100. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-82-100

TOPOI AND DYSTOPIAS IN THE NEW FILM *THE MASTER AND MARGARITA*

Research article

UDC 791.43-2

DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-82-100

Received: January 18, 2026. Approved after reviewing: May 26, 2026. Date of publication: June 15, 2026.

Author: *Molnar Angelika*, PhD, dr. habil., assistant professor, Institute of Slavistics, University of Debrecen (Debrecen, Hungary), e-mail: mandzsi@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7896-1480

Summary: The article analyzes the use of toposes as a tool for constructing dystopian space in M. Lokshin's film *The Master and Margarita*. The new cinematic version of M. Bulgakov's novel is considered not only as an example of the application of modern forms of montage narrative, but also as a work structured through a system of toposes – the streets and squares of 1930s Moscow, residential and non-residential spaces, a psychiatric clinic, and the theater – each of which functions as a meaning-generating element of the multi-layered narrative and contributes to the formation of a dystopian model of the world. In the film, and consequently in this article, particular attention is paid to the architectural organization of space and the material environment. These elements, together with the color palette and bodily presentation, serve as key means of visual representation in the cinematic text, performing not a decorative but a structural-semantic function. Their study allows for the identification of ways in which the conflict between the creative individual and totalitarian power is represented, as well as the determination of the realization of their “authorial” function in the movie.

Keywords: new film *The Master and Margarita*, topos; dystopian space, visual poetics, montage narrative, cinematic text, conflict between the artist and authority

For citation: Molnar A. “Topoi and Dystopia in the New Film *The Master and Margarita*.” *Articult*. 2026, no. 2(62), pp. 82-100. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-82-100

ДИАЛОГ ОТСУТСТВИЯ И ФЕНОМЕН ПРОВОДНИКА: ДИФФЕРАНС, ДЕЛЕГИРОВАНИЕ И КОНСТРУИРОВАНИЕ ИДЕНТИЧНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ИГОРЯ МАЙОРОВА

Научная статья

УДК 7.036+7.071.1

DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-101-114

Дата поступления: 13.03.2026. Дата одобрения после рецензирования: 25.05.2026. Дата публикации: 15.06.2026.

Автор: *Сосновская Анна Михайловна*, доктор политических наук, профессор, кафедра журналистики и медиакоммуникаций, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (Северо-Западный институт управления) (Санкт-Петербург, Россия), e-mail: sosnovskaya-am@ranepa.ru

ORCID ID: 0000-0002-9736-0912

Аннотация: Статья посвящена анализу феномена идентичности в творчестве ленинградского художника Игоря Майорова (1946–1991). Отталкиваясь от традиционного для искусствознания сравнения «питерский Зверев», автор предлагает преодолеть биографизм и поиск прямых влияний, обратившись к синтезу концепции дифферанса Жака Деррида, теории поля Пьера Бурдьё и социального конструирования реальности Питера Бергера и Томаса Лукмана. В работе доказывается, что идентичность Майорова формируется не как сумма внутренних качеств, а реляционно – в пространстве различий («диалоге отсутствия») с Анатолием Зверевым и другими значимыми фигурами. Далее статья выходит за рамки этой оппозиции, вводя понятие «делегированного

экспрессионизма». Опираясь на биографический контекст (акт самопожертвования, принятие вины брата) и акторно-сетевую теорию Бруно Латура, творчество Майорова интерпретируется как результат «делегирования» – эпоха делегирует художнику-изгою право говорить от своего имени. Анализ материальности его метода (использование «подручных» предметов) через призму теорий руины (В. Беньямин) и онтологии (М. Хайдеггер, Г. Харман) позволяет увидеть в его работах «руину инструмента», где процесс творчества становится неотделим от результата. Особое внимание уделяется феномену «фениксации» – способности Майорова к стилизации, понимаемой не как подделка, а как возрождение утраченного («цикл Нольде») и высшая форма служения искусству. В итоге Майоров предстает не просто как художник, а как «проводник» и живой архив своего времени.

Ключевые слова: Игорь Майоров, дифферанс, делегированный экспрессионизм, Анатолий Зверев, поле искусства, социальное конструирование реальности, руина, подручное, акторно-сетевая теория, Эмиль Нольде, ленинградский нонконформизм, фениксация
Для цитирования: *Сосновская А.М.* Диалог отсутствия и феномен проводника: дифферанс, делегирование и конструирование идентичности в творчестве Игоря Майорова // *Артикульт.* 2026. №2(62). С. 101-114. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-101-114

THE DIALOGUE OF ABSENCE AND THE PHENOMENON OF THE MEDIUM: DIFFÉRANCE, DELEGATION, AND THE CONSTRUCTION OF IDENTITY IN THE ART OF IGOR MAYOROV

Research article

UDC 7.036+7.071.1

DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-101-114

Received: March 13, 2026. Approved after reviewing: May 25, 2026. Date of publication: June 15, 2026.

Author: *Sosnovskaya Anna Mikhailovna*, Dr. Habil in Political Science, Professor, Chair of Journalism and Media Communications of the Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (North-West Institute of Management) (St. Petersburg, Russia), e-mail: sosnovskaya-am@ranepa.ru

ORCID ID: 0000-0002-9736-0912

Summary: This article analyzes the phenomenon of identity in the work of the Leningrad artist Igor Mayorov (1946–1991). Moving beyond the traditional art historical comparison “Petersburg Zverev”, the author proposes to overcome biographism and the search for direct influences by synthesizing Jacques Derrida’s concept of *différance*, Pierre Bourdieu’s field theory, and Peter Berger and Thomas Luckmann’s social construction of reality. The paper argues that Mayorov’s identity is formed not as a sum of internal qualities, but relationally – in the space of differences (a “dialogue of absence”) with Anatoly Zverev and other significant figures. The article then extends beyond this opposition by introducing the concept of “delegated expressionism”. Drawing on biographical context (the act of self-sacrifice, taking the blame for his brother) and Bruno Latour’s actor-network theory, Mayorov’s work is interpreted as a result of “delegation”: the era delegates to the outcast artist the right to speak in its name. An analysis of the materiality of his method (using *zuhanden* / ready-to-hand objects) through the lens of ruin theory (W. Benjamin) and ontology (M. Heidegger, G. Harman) reveals his works as a “ruin of the tool”, where the creative process becomes inseparable from the result. Special attention is paid to the phenomenon of “phoenixation” – Mayorov’s ability to stylize, understood not as forgery but as the rebirth of the lost (the “Nolde cycle”) and the highest form of service to art. Ultimately, Mayorov emerges not merely as an artist, but as a “medium” and a living archive of his time.

Keywords: Igor Mayorov, *différance*, delegated expressionism, Anatoly Zverev, field of art, social construction of reality, ruin, ready-to-hand (*zuhanden*), actor-network theory, Emil Nolde, Leningrad nonconformism, phoenixation

For citation: *Sosnovskaya A.M.* “Dialogue of Absence and the Phenomenon of the Guide: Differentiation, Delegation, and Identity Construction in the Works of Igor Mayorov.” *Articult.* 2026, no. 2(62), pp. 101-114. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-101-114

ВЕКТОРНЫЙ АНАЛИЗ КАК МЕТОД ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

Научная статья

УДК 7.01+004.9

DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-115-133

Дата поступления: 10.05.2026. Дата одобрения после рецензирования: 28.05.2026. Дата публикации: 15.06.2026.

Автор: *Чернова Аида Маратовна*, бакалавр истории искусств, магистрант, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия), e-mail: chernovaaida@jdwork.ru

ORCID ID: 0009-0005-6837-1750

Аннотация: Статья посвящена введению в искусствоведческий оборот векторного анализа, как современного функционального метода исследования. Описан алгоритм данного метода, в котором происходит формализация данных о произведениях искусства в векторы, состоящие из дискретных параметров, заданных исследователем самостоятельно. Для удобства понимания и практического использования алгоритм разделен на три этапа: векторизация, метрический анализ и кластерное описание. Главный акцент делается на применимости векторного анализа именно в рамках искусствоведческих исследований: метод позволяет выявлять структурные закономерности в огромной массе исследуемого материала, при полном контроле эксперта. При этом метод доступен для исследователя, не обладающего большими вычислительными возможностями или навыков программирования. Дан пример работы описываемого метода на девяти выставочных проектах Невьянского музея. Показано как подход группирует объекты в кластеры и помогает генерировать обоснованные гипотезы. Векторный анализ рассматривается как инструмент анализа крупных массивов данных, сужающий поле для интерпретации исследователем.

Ключевые слова: вычислительное искусствоведение, векторные представления, дистантный визуальный анализ, близкое чтение, метрики сходства, метрики расстояния, кластерный анализ, извлечение признаков, вычислительное моделирование, анализ выставочных проектов

Для цитирования: *Чернова А.М.* Векторный анализ как метод искусствоведения // *Артикульт.* 2026. №2(62). С. 115-133. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-115-133

VECTOR ANALYSIS AS A METHOD IN ART STUDIES

Research article

UDC 7.01+004.9

DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-115-133

Received: May 10, 2026. Approved after reviewing: May 28, 2026. Date of publication: June 15, 2026.

Author: *Chernova Aida Maratovna*, BA in Art History, MA student, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: chernovaaida@jdwork.ru

ORCID ID: 0009-0005-6837-1750

Summary: This article introduces vector analysis as a computational methodological approach in art history. It outlines the algorithm of this method, which transforms formalized artwork data into vectors comprising discrete parameters independently defined by the researcher. For clarity and practical implementation, the algorithm is divided into three sequential stages: vectorization, metric analysis, and cluster analysis. The primary focus is on the applicability of vector analysis in art historical research. This method facilitates the identification of structural patterns within extensive datasets while maintaining full expert oversight. Additionally, the approach is designed to be accessible to researchers without substantial computational resources or programming expertise. An illustrative application of the described methodology is presented through an analysis of nine exhibition projects from the Nevyansk Museum. The study demonstrates how this framework groups objects into clusters and enables the formulation of data-driven hypotheses. Vector analysis is conceptualized as an analytical tool for processing large-scale datasets, thereby systematically constraining the interpretive field available to the researcher.

Keywords: computational art history, vector space models, distant viewing, close reading, similarity metrics, distance metrics, cluster analysis, feature extraction, computational modeling, exhibition analysis

For citation: Chernova A.M. "Vector analysis as a method in art studies." *Articult.* 2026, no. 2(62), pp. 115-133. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-115-133

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

