Государственный институт искусствознания

# Аспирантский сборник
# Выпуск 12

Сборник статей по материалам
Международного форума
молодых исследователей искусства
«НАУЧНАЯ ВЕСНА–2022»
27–29 апреля 2022 года

Москва 2023

УДК 7.01
ББК 85.1
Ас 90

Печатается по решению Ученого совета
Государственного института искусствознания

Рецензенты:
*Галима Ураловна Лукина*, доктор искусствоведения
*Александр Сергеевич Преображенский*, кандидат искусствоведения

**Аспирантский сборник.** Выпуск 12. Сборник статей по материалам Международного форума молодых исследователей искусства «Научная весна–2022» / Ред.-сост. Н.Д. Мостицкая, Е.О. Анненкова (Чернова). – М.: Государственный институт искусствознания, 2023. – 208 с.

ISBN 978-5-98287-197-8

Очередной выпуск «Аспирантского сборника» основан на материалах Международного Форума молодых исследователей «Научная весна–2022», который состоялся 27–29 апреля 2022 года. Статьи охватывают широкий круг тем, связанных с разными видами искусства: архитектурой, музыкой, театром, изобразительным и декоративно-прикладным искусством, экранными искусствами и др. Авторами статей сборника являются молодые ученые – аспиранты, соискатели, преподаватели отечественных и зарубежных вузов, научные интересы которых сопряжены с теорией, историей, философией искусства и культуры.

ISBN 978-5-98287-197-8

© Государственный институт искусствознания, 2023
© Коллектив авторов, 2023
© Е.А. Сиверс, оформление, 2023

# Содержание


## I. Христианское искусство: вневременность, небоустремленность

6 *Мария Абаева*
«Черневая гравюра» в драгоценном уборе иконы «Богоматерь Умиление Корсунская» из Спасо-Евфимиева монастыря в Суздале

16 *Алёна Семенова*
Спасо-Преображенский монастырь города Мурома: сохранение наследия, продолжение традиции, возвращение в культуру

## II. От Средневековья к Новому времени: художественные поиски бесконечного

31 *Елена Ковзова*
Иконография часослова из коллекции Австрийской национальной библиотеки cod. 13237

44 *Нина Мотолова*
Влияние итальянского Возрождения на творчество Алонсо Берругете (ок. 1490–1561)

54 *Лилия Зеленская*
Стиль мудехар в декоративно-прикладном искусстве: преемственность испанской традиции в Португалии

## III. Современное искусство: поиск форм и материалов. Традиции и новаторство

62 *Тун Синьюань*
Европейская реверсная живопись на стекле

**IV. Современное искусство: традиции и новаторство**

73 *Софья Золочевская*
Влияние художественной жизни Парижа 1910-х годов на становление В.И. Мухиной

84 *Вера Савельева*
Венский сецессион и русский модерн – точки пересечения в принципах формообразования и дизайна мебели. Московская архитектурная выставка (1902–1903)

93 *Анастасия Батарина*
Образ спорта в советской анимации: выход за границы официальной культуры

102 *Лидия Соколова*
«Путешествие» рисунков Язепса Гросвальда сквозь эпохи (на материале фондов ГИМ)

107 *Лариса Папина*
Идея памяти в работах теоретиков искусства Московского концептуализма

113 *Дарья Тальфельдт*
Специфика национальной традиции в искусстве Бельгии на примере творчества Джеймса Энсора

123 *Лариса Папина*
Проблема постпамяти в инсталляции братьев Чемпен «Конец веселья»

**V. Современное искусство: трансформация форм**

129 *Екатерина Бойко*
Исследование темы смерти театральными средствами в контексте европейской и русской философии второй половины XX века

137 *Владимир Фролов*
Суперэклектика: архитектура после постмодернизма.
К вопросу об определении «большого стиля» в современном мировом зодчестве

147 *Екатерина Бойко*
Эстетическая мысль о природе театрального искусства.
Опыт комплексных исследований ГАХН

**VI. Современное искусство: формы презентации**

165 *Никита Крутов*
Обучающая роль видеоигр в раскрытии национальных культурных особенностей (на примере видеоигры «Черная книга» (Black book)

170 *Анастасия Коршунова*
Актуальные форматы выставки в восприятии зрительской аудиторией

175 *Виктория Шаминова*
Особенности экспонирования классических и современных произведений искусства в рамках концепции «белый куб»

182 *Станислав Миловидов*
Выставки сайнс-арта в России: поиск границ человеческого

**VII. Искусство Востока: национальные традиции в контексте мировой культуры**

189 *На Сунь*
Обрядовый свадебный халат нанайцев с вышитым «чешуйчатым» узором дракона-мудура на территориях Китая и России по течению реки Амур

195 *Варвара Потураева*
Буддийская монументальная свитковая живопись Кореи периода Чосон: проблема времени возникновения традиции

203 Сведения об авторах
207 Принятые сокращения

# I. Христианское искусство: вневременность, небоустремленность

*Мария Абаева*

## «Черневая гравюра» в драгоценном уборе иконы «Богоматерь Умиление Корсунская» из Спасо-Евфимиева монастыря в Суздале

Из описей XVII–XVIII веков[1] становится известен состав всех элементов драгоценного убора иконы 1590 года, вложенного Демидом Ивановичем Черемисиновым в суздальский Спасо-Евфимиев монастырь (илл. 1). До 1877 года убор представлял собой единовременное произведение с иконой начала XVI века[2]. В своем первоначальном виде сохранились оклад с украшениями (илл. 2), малый киот и чеканные изображения на створках большого киота. Убор был подвергнут значительным переделкам – края

[1] См.: Описная книга Спасского монастыря 1660 г. // Ежегодник Владимирского губернского статистического комитета. Владимир, 1878. Т. 2. Приложение. С. 6–7; Опись церковного имущества Спасо-Евфимиева монастыря. 1764 // ГАВО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 3. Л. 14–15 об.; Опись церковного имущества Спасо-Евфимивеа монастыря [без года] // Там же. Д. 327. Л. 16–20 об.

[2] Атрибуция иконы долгое время оставалась дискуссионной, разные авторы придерживались нескольких точек зрения: 1) 1590 – см.: Русское прикладное искусство XIII – начала XX в.: Из собр. Гос. объед. Владимиро-Сузд. музея-заповедника. [Альбом и каталог] / Авт.-сост. Н.Н. Трофимова. М.: Советская Россия, 1982. Кат. № 80. С. 79. Ил. 7, 80; 2) первая половина XVI века – см.: *Гордеев С.П.* Золотая кладовая. Владимир: Аркаим, 2008. Кат. № 23. С. 38–39; Иконы Владимира и Суздаля. Изд. 2-е доп. и испр. / Под ред. Л.В. Нерсесяна. М.: Северный паломник, 2008. Кат. № 25. С. 176; 3) 1520-е – см.: *Трофимова Н.Н.* О вкладчике иконы Богоматери Умиление 1590 г. [Доклад на Воронинских краевед. чтениях во Владимире в 1980 (не опубл)] // Архив Владимиро-Суздальского музея. Д. 1093. В качестве художественного центра исследователи единогласно определяют Москву. Автор относит икону к Средней Руси, датируя ее первой четвертью XVI века.

пробиты многочисленными гвоздевыми отверстиями, присутствуют утраты, деформация и разрывы металла, потертости золочения и черни. Трехлопастная пластина являлась частью киота другой иконы из собора Спасо-Евфимиева монастыря – «Богоматерь Владимирская с Акафистом»[1].

**Илл. 1.** *Икона «Богоматерь Умиление Корсунская» в драгоценном уборе*
Икона – первая треть XVI века; убор – 1580–1877, Андрей Жилин

Остановимся подробнее на стилистических особенностях «черневой гравюры», украшающей оклад с лицевыми изображениями на полях, раму с иллюстрациями Акафиста Богоматери, зафиксированную внутри малого киота, вертикальные поля и фигурное навершие большого киота.

Пядничную икону украшает чеканный золотой оклад с прорезями для ликов Богоматери и Младенца Христа. К цельной золотой пластине средника оклада крепятся треугольные накладные наугольники с изображениями четырех евангелистов. На двух нижних изображены евангелисты Лука и Иоанн в виде их символов – тельца и льва. Матфей представлен в виде ангела, изображение Марка в виде орла скрыто цатой и коруной. Черневые изображения евангелистов, варьирующиеся по оттенку от темно-серого до бархатисто-черного на золотом фоне, выполнены с помощью объемно-пространственной моделировки. Не исключено, что верхние (насколько можно судить по единственному доступному для осмотра изображению) и нижние наугольники могли быть выполнены разными мастерами, о чем говорят различные по интенсивности моделировки, намеченные легкой вуалью в виде точек в складках одежд в изображении Матфея (графический эффект) и значительно пышнее проложенные уверенными штрихами в крыльях и на облаках в изображениях Иоанна и Луки (живописный эффект).

Техническое решение дробниц и орнаментального фона средника оклада свидетельствует о знакомстве русских ювелиров с рядом мастеров европейской гравюры второй половины XV–XVI века. Стилистическое

[1] ГВСМЗ. Инв. № В-6300/28.

**Илл. 2.** *Икона в окладе с украшениями и рамой с изображениями Акафиста в малом киоте*

единство оклада суздальской иконы прослеживается при сравнении с рядом произведений прикладного искусства, выполненных в мастерских Московского Кремля в конце XVI – начале XVII века. Общность обнаруживается как на уровне типологии убора и технико-технологических черт, так и архитектоники – глянцевые и матовые фактуры поверхностей сочетаются с разновысотным рельефом, образуя перепад между плоскими матовыми пластинами, тисненым блестящим орнаментом, выполненном в низком рельефе, камнями в кастах разного размера и мерцающим жемчугом.

Малый киот иконы выполнен в виде прямоугольной деревянной рамы, обложенной с лицевой стороны золотыми пластинами, на которых нанесены графические иллюстрации хвалебного песнопения Акафиста Богородице. Клейма на верхнем и нижнем полях выполнены в виде сплошной полосы и отделены тонкими черневыми вертикальными линиями на блестящем фоне. Клейма боковых полос прочитываются в шахматном порядке начиная с левой стороны. На каждом из клейм размещены черневые надписи с текстами из Акафиста, дошедшие в превосходной сохранности. 12 икосов и 13 кондаков представляют собой полный цикл иллюстраций Акафиста Пресвятой Богородице, имеющий, с одной стороны, торжественно-прославляющий смысл, с другой – догматический, заключающийся в учении о приснодевстве Богоматери[1].

Говоря о стилистических приметах миниатюр, необходимо отметить классицистический характер изображений, основанный на стиле Андрея Рублева, а затем Дионисия (илл. 3). Изображения отличаются удлиненными пропорциями фигур, величественностью и плавной динамичностью, при этом одежды выявляют анатомические особенности

[1] См.: Лк. 1:26–38.

фигур. Указанные стилистические характеристики позволяют видеть влияние палеологовского искусства.

Композиция сцен Акафиста разработана с помощью глубоких пространственных планов, создающих иллюзионистический эффект. Фигуры святых плотно вписаны в отведенные компартименты и часто формируют ромбовидную композицию. Образы не лишены монументальности, сравнимой с фресковыми изображениями. Лики хотя и решены условно, однако им придаются плавные черты.

**Илл. 3.** *Рама с изображениями Акафиста*. Фрагмент

Многофигурные композиции динамичны – позы святых свободны, они живо взаимодействуют друг с другом и размещаются на фоне сложных архитектурных стаффажей и зигзагообразных горок с острыми уступчатыми лещадками. Вместе с тем отметим чрезмерную скученность некоторых компартиментов (илл. 4), что, однако, выявляет другую примету стиля второй половины XVI века – стремление к повествовательности и желание передать тот или иной сюжет наиболее подробно. При этом иллюстрации Акафиста в малом киоте воспринимались как единое символико-дидактическое изображение. С другой стороны, в это же время намечается интерес к миниатюризации изображений, о чем свидетельствует активное использование техники черни, которая встречается главным образом на дробницах с лицевыми изображениями (от 2 см и больше) и на некрупных орнаментальных вставках, реже – теонимограммамах, наугольниках, как на примере убора иконы «Богоматерь Умиление Корсунская» в раме со сценами Акафиста. Размещение развернутого хвалебного песнопения, происходившее на фоне

**Илл. 4.** *Рама с изображениями Акафиста*. Фрагмент

усложнения богородичной иконографии с середины XVI века[1], можно считать характерной приметой времени.

Применение нескольких оттенков черни, варьирующихся от серого до бархатисто-черного, может указывать на использование различных рецептов изготовления. Однако необходимо отметить, что тональные отличия могут лишь косвенно свидетельствовать о работе двух мастеров, поскольку состав зачастую изготавливался «на глаз», определяя температуру по цвету пламени, следовательно, после плавки результаты могли быть непредсказуемыми[2]. Тональные градации в «черневой гравюре» могли быть также заимствованы из произведений западноевропейских мастеров, особенно из итальянских и немецких книжных гравюр. Художественное решение изображений в раме со сценами Акафиста можно разделить на две стилистические группы, что указывает на работу как минимум двух мастеров.

[1] См.: Царство и Царствие. Русская икона XVI века: Книга-календарь на 2003 год / авт. вступ. ст. и аннотаций Л. Нерсесян. Минск: Междунар. обществ. объединение «Христианский образовательный центр им. свв. … Мефодия и Кирилла»; Milano: La Casa di Matriona, 2002. С. 13.

[2] См.: *Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г., Ульянова Б.Л.* Русское черневое искусство. М.: Искусство, 1972. С. 8.

Дробницы на полях малого киота (илл. 5) размещены поверх невысоких вызолоченных пластин. Форма дробниц удлинена, что продиктовано общей архитектоникой убора. Киотчатые формы в различных стилизованных вариантах остаются традиционной конструктивной формой на протяжении XVI века и встречаются во всех видах древнерусского искусства, однако инспирируются строительством, развернутым итальянскими архитекторами в Москве. Применением «двоякокиотчатых» форм отмечены произведения прикладного искусства царского и придворного круга 1580–1590-х годов, что можно считать стилистическим и атрибуционным маркером по причине исключительно локального характера.

**Илл. 5.** *Рама с изображениями Акафиста и дробницы на полях*
Фрагмент

Резные черневые фигуры святых размещены по центру дробниц на гладком золотом фоне в сопровождении кириллических надписей, начертанных полууставом над головами святых. Изображения решены в живописной манере с использованием объемно-пространственной моделировки. Лики вновь изображены условно, что объясняется особенностями техники, в которой подвижность резца в известной степени ограничена в сравнении, например, с кистью.

Святые представлены в рост. На каждом из вертикальных полей оклада малого киота находится по четыре дробницы с лицевыми изображениями: 1. Мученик Деомид; 2. Василий Блаженный; 3. Святитель Леонтий Ростовский; 4. Преподобный Кирилл Белозерский; 5. Святитель Алексий, митрополит Московский; 6. Преподобный Сергий Радонежский; 7. Святитель Иона, митрополит Московский; 8. Святитель Петр, митрополит Московский. Состав святых выражает символическую связь Москвы и Суздаля, находящегося недалеко от столицы, а также подчеркивает идею небесного покровительства святых по отношению к среднерусскому городу. На полях встречается соименный вкладчику святой, что

свидетельствует о продуманной программе, разработанной по заказу Демида Ивановича Черемисинова[1].

На вертикальных полях-пластинах большого киота расположено по шесть святых с каждой из сторон: слева – преподобные Сергий Радонежский, Кирилл Белозерский, Варлаам Хутынский, Евфимий Суздальский, Доментиан, Евфросиния, справа – святители Иоанн и Феодор Суздальские, Василий Блаженный, мученик Деомид, великомученицы Екатерина и Параскева. Состав святых выражает прошение о заступничестве и покровительстве вкладчика как представителя рода Черемисиновых-Карауловых.

Предстоящие обращены в сторону средника с образами Богоматери и Младенца (илл. 6). Фигуры особенно эффектно, живописно и сложно моделированы – их нимбы украшает черневой узор из розеток и кринов на золотом фоне, ликам придаются индивидуальные физиогномические черты. Резные изображения святых характеризуются свободой поз и гибкостью пластики. Удлиненность силуэтов могла быть продиктована размерами и формой киота, в архитектонике которого преобладает яркий вертикализм. Многочисленные драпировки и детали облачения святых ювелирно проработаны резцом. Толщина линий на протяжении всего рисунка остается стабильной и проработана бархатно-черными крупными пятнами. Стилистические и технико-технологические особенности пластин близки к другим частям драгоценного убора и могут считаться единовременным памятником.

[1] Имя вкладчика известно из надписи на подножии большого киота: «*Лѣта 7098 [1590] года милосердіемъ Господа нашего Іисуса Христа и Пречистые Владычицы нашей Богородицы и Приснодѣвы Маріи и многочудесные и чудотворные Ея Иконы здѣланъ сій кіотъ серебрянъ по завѣту и повелѣніем Демид Ивановича Черемисинова*». Демид Иванович Черемисинов – государственное лицо, приближенное к царю Ивану Грозному, находился «в стану у государя» с 1570 года. – См.: Тысячная книга 1550 г. и Дворовая тетрадь 50-х годов XVI в. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950; Древнейшая разрядная книга, официальной редакции по 1565 год / Публ. П.Н. Милюкова. М.: Имп. Общество истории и древностей российских при Московском университете, 1902; Синбирский сборник: Историческая часть. Т. I. М.: тип. А. Семена, 1845. С. 27; Сведения о чудотворной иконе Умиления Божией матери, именуемой Корсунскою, находящейся в Суздальском Спасо-Евфимиев монастыре // Владимирские Епархиальные Ведомости. № 23. Юрьев-Польский, 1888. С. 91; Описная книга Спасского монастыря 1660 г. // Ежегодник Владимирского губернского статистического комитета. Владимир, 1878. Т. 2. Приложение. С. 6–7.

**Илл. 6.** *Пластины с ростовыми изображениями святых на полях большого киота*

Пластина в навершии большого киота является одной из наиболее древних частей и происходит от другого вклада Черемисиновых – несохранившегося киота иконы «Богоматерь Владимирская, с Акафистом»[1] (илл. 7). На инородное происхождение пластины и ее более позднюю монтировку к навершию большого киота иконы «Богоматерь Умиление Корсунская» указывают композиционные неточности: неравномерное распределение полосы орнамента по контуру фигурных лопастей сверху, следы гвоздевых отверстий в разных частях пластины, а также частично срезанные фигуры святых из Деисуса по нижнему краю. Более того, динамичный стиль и технические особенности изображений (характер наложения черни по многочисленным спутанным линиям, причудливо вылепливающим фигуры при скупой, едва заметной проработке архитектурных стаффажей) принципиально отличны от тех, что расположены в малом киоте и на окладе иконы.

В массивном килевидном навершии в три яруса расположены фигуры святых: вверху – два ангела с крестом, херувим и серафим, в центре – Святая Троица (Троица Ветхозаветная) (илл. 8). Каждый из ярусов отделен от соседнего вертикальными черневыми линиями, которые вплетаются в архитектонику сооружений на фоне. По обеим сторонам от Троицы расположены шесть пророков: Исайя, Иезекииль, царь Давид, Захария, Самуил и Моисей, внизу – многофигурный Деисус с ростовыми фигурами святых и Спаса на престоле. Справа от Спаса представлены: Иоанн Предтеча, архангел Гавриил, апостол Павел, Григорий Богослов, Николай,

[1] Вклад был сделал Дементием Ивановичем Черемисиновым, который был любимцем царя, думным дворянином, сподвижником Малюты Скуратова и в начале XVII века занимал должность «головы письменного», то есть служил царским казначеем и главой Казенного двора. – См.: Русское прикладное искусство XIII – начала XX в. Кат. № 107 С. 203–204, 185.

**Илл. 7.** *Навершие большого киота*

**Илл. 8.** *Пластины в навершии большого киота*

Андрей, митрополит Алексий, Дмитрий и Дементий. Слева: Демид, великомученик «Егорей», митрополит Петр, Иоанн Богослов, Иоанн Златоуст, Василий, апостол Петр, архангел Михаил, Богоматерь.

Резные изображения святых выполнены в живописной манере – они силуэтно обозначены широкими и глубокими абрисами графитового цвета, внутри которых размещены разнонаправленные, длинные, экспрессивные штрихи, лежащие менее глубоко, чем абрисы фигур и архитектурного фона, по-видимому, своеобразно имитируя пластическую моделировку. Лики святых схематичны – местами черты едва намечены резцом или вовсе покрыты слоем черни. Поля вызолочены; к настоящему времени этот слой значительно потерт, однако следы его прежнего существования частично сохранены и позволяют судить о золочении как фона пластин, так и святых. Примечательно, что фигурная пластина в верхней части декорируется поясом из черневого орнамента, что является довольно редким приемом. Обычно черневым сюжетным композициям аккомпанировал орнамент, выполненный в других техниках, чаще всего

эмали или тиснении. Указанные стилистические и технические признаки позволяют сделать вывод о несоответствии характера изображений в навершии черневым изображениям малого киота и оклада. Вместе с тем их объединяют схожие пропорции фигур, пластическая моделировка с помощью мягких круглящихся линий, монументальная изысканность и характер палеографии, что свидетельствует о близком времени создания и стилистическом родстве элементов.

Ансамбль демонстрирует редкую сохранность и встраивается в круг эталонных столичных произведений прикладного искусства конца XVI – начала XVII века, отмеченных влиянием западноевропейского искусства и прежде всего искусства Ренессанса, прозвучавшего на фоне повторного интереса к итальянизмам годуновского времени[1]. Техника черни особо роскошно расцветает с 1590-х годов в царских и придворных заказах[2]. Наибольшее распространение получила золотофонная «черневая гравюра», что, по-видимому, в большей степени отвечало идеологии Москвы. Используя роскошный высококонтрастный декор и сочетание сложной техники черни с другими техниками, обилием жемчуга и самоцветных камней, ювелиры добивались впечатляющих по уровню мастерства произведений. Во многом стиль «черневой гравюры» конца XVI века был определен приемами сложившимися на рубеже XV–XVI веков, но отмечен и рядом новаций, связанных с концепцией богоизбранности Руси и изменившейся ролью ктитора.

[1] Список памятников: ковчег царицы Ирины Федоровны Годуновой, 1589; кадило в виде одноглавого храма из Архангельского собора Московского Кремля, 1598; створки складня-кузова с праздничными сюжетами на внутренних сторонах и образами избранных святых на внешних рубежа XVI–XVII веков (предп. вклад Дмитрия Ивановича Годунова в первый каменный Троицкий собора Ипатьевского монастыря); панагия патриарха Филарета Никитича конца XVI – начала XVII века; панагия начала XVII века с резной византийской камеей XI века, СПГИХМЗ; оклад двусторонней иконы «Богоматерь Владимирская» второй половины XVI века, ГММК; потир царицы Ирины Федоровны Годуновой из Архангельского собора Московского Кремля, 1598; оклад иконы «Троица», конец XVI – начало XVII века, СПГИХМЗ и др.

[2] См.: *Зюзева С.Г.* Иконные оклады с фигуративными изображениями работы кремлевских мастеров середины XVI – первого десятилетия XVII века как явление придворной художественной культуры эпохи позднего Средневековья: дис. канд. иск. М.: Государственный институт искусствознания, 2021.

*Алёна Семенова*

# Спасо-Преображенский монастырь города Мурома: сохранение наследия, продолжение традиции, возвращение в культуру

*Аннотация:* в статье поднимается проблема восстановления и использования Муромского Спасо-Преображенского монастыря как ценного памятника русской церковной архитектуры XVI–XIX веков и продолжения традиции. Раскрывается вклад исторической и искусствоведческой науки в изучение памятника, включая дореволюционные исследования и труды Свода памятников архитектуры и монументального искусства России ГИИ. Показаны состояние памятника и деградация ансамбля в условиях расположения в нем военной части. Впервые предметом анализа становятся методы и подходы, этапы работ по восстановлению, реставрации архитектурного ансамбля и возвращению ему функций монастыря в конце XX – начале XXI века.
*Ключевые слова:* Муром, Спасо-Преображенский монастырь, архитектура, история, упразднение, восстановление, реставрация, сохранение, возрождение.

В становлении и развитии культуры страны и народа значительную роль играли и продолжают играть монастыри, их деятельность, особый уклад жизни. Время формирования каждой обители – это особое, духоносное дело и событие, ведь с самого их появления они занимались духовным окормлением и просветительской пастырской деятельностью.

Эпоха революций и войн, долгие годы гонений в отношении церкви нанесли ей тяжелые раны. Практически все монастыри были разграблены, закрыты, а многие варварски разрушены. С конца XX века начался процесс духовного возрождения России, восстанавливаются монастыри, возрождается монашеская жизнь, русская храмовая архитектура становится объектом пристального внимания не только исследователей-специалистов, но и обычных людей, проявляющих интерес к родной истории и ее культурному наследию.На наш взгляд, исследование истории и архитектуры одного из монастырей нашей необъятной страны представляется

особенно актуальным: это позволяет выявить необходимость осмысления роли русского православного монастыря в духовно-нравственном воспитании, просвещении и образовании подрастающего поколения. Исследование отвечает запросам общества, связанным с возрастающим вниманием к православному монастырю как к источнику возрождения русской духовной культуры.

Решение проблемы восстановления и использования Муромского Спасо-Преображенского монастыря как ценного памятника русской церковной архитектуры XVI–XIX веков и продолжения традиции опирается на знание истории обители.

**Илл. 1.** *Спасо-Преображенский собор Муромского Спасского монастыря*. Третья четверть XVI века

Первые упоминания о существовании обители мы находим в «Повести временных лет по Лаврентьевской летописи» в 6604 (1096) году, повествующей о междоусобице между Олегом Святославичем, сыном Черниговского князя, и Изяславом Владимировичем, сыном Владимира Мономаха, которая произошла под стенами Спасского монастыря[1]. Затем, по письменным документам, Спасский монастырь снова получает известность уже во время царя Ивана Васильевича Грозного, который воздвигнул в монастыре каменный храм, устроил общежительство и снабдил монастырь вотчинами. По преданию, царь посетил Муром во время Казанского похода в 1552 году[2]. К сожалению, несмотря на большое количество летописных и литературных источников, ни один из них не упоминает точной даты постройки этого памятника, равным образом неизвестно и то, кем и по какому случаю основан монастырь[3]. Изучая исторические

[1] Повесть временных лет [по Лаврентьевской летописи 1377]. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Наука, 1996. С. 108.

[2] *Чернышев В.Я.* Муромский Спасский монастырь. М.: СВР-Медиа, 2006. С. 24–26.

[3] *Архимандрит Мисаил (Смирнов)*. Муромский Спасский монастырь. Владимир: тип. П.Ф. Новгородского, 1887 (репринтное издание: Муром, 1996). С. 5.

источники о существовании обители, мы можем выделить четыре этапа его развития:

1) период деревянного строительства (предположительно до XVI века), постройка деревянного храма во имя Всемилостивого Спаса;

2) период преимущественно каменного строительства с XVI по XIX век; внутри данного периода установлен временнóй интервал наиболее активного формирования архитектурного облика монастыря.

С третьей четверти XVI века основу архитектурного комплекса монастыря составлял Спасо-Преображенского собор, четырехстолпный храм с крестово-купольной системой сводов, пятью главами шлемовидной формы и позакомарным покрытием. Он имел типичные для архитектуры XVI века оконные проемы, перспективные порталы с северного, южного и западного фасадов, стены вертикально членились плоскими пилястрами на три части, отделялись от закомар карнизом, украшенным рядом поребрика[1], карнизы барабанов также орнаментированы были двойным рядом зубчиков, а основание центрального барабана – восемью кокошниками (илл. 1). Кроме собора, с северной его стороны на территории обители расположена двухэтажная кирпичная церковь во имя Покрова Пресвятой Богородицы с кирпичными постройками. В писцовых книгах Бориса Бартенева 1637 года указывается «церковь Покров Святей Богородицы каменная с трапезою <…> Да у той же церкви к трапезе приделана хлебня да поварня, каменные ж»[2]; на втором этаже храма – коробковые своды с распалубками, опирающиеся на восьмигранный столб, смещенный с оси к северной стене, что отражается и на западном фасаде, имеющем асимметричную композицию; важно подчеркнуть, что собор претерпел множество перестроек.

Третий храм, во имя Кирилла Белозерского, был надвратным храмом к северо-западу от собора, впоследствии упраздненным в связи с переносом главного входа в обитель на юго-запад; вероятно, он был построен в конце XVI столетия. Муромский исследователь Чернышев пишет, что в 1624 году церковь уже существовала[3], как и «каменная колокольница»,

[1] *Трофимов А.Н.* Преображенский собор Муромского Спасского монастыря. Концепция реставрации // Уваровские чтения III. Материалы научной конференции, посвященной 900-летию Муромского Спасо-Преображенского монастыря. Муром: Муромский историко-художественный музей, 2001. С. 17.

[2] Писцовая книга г. Мурома 1636 года. Рукопись Н.Г. Добрынкина, XIX век // Муромский историко-художественный музей. М.-2225. С. 177.

[3] *Чернышев В.Я.* Муромский Спасский монастырь. С. 38.

**Илл. 2.** *Спасский монастырь в Муроме в XVI–XIX веках*
Иллюстрация из Летописи Спасского монастыря

примыкающая к одному из фасадов. Возможно, это была плоская кирпичная звонница с арочными проемами для колоколов[1], точное время ее постройки неизвестно. В 1757 году на средства муромского купца Павла Петрова Самарина[2] вместо древней колокольни вблизи западного фасада Покровской церкви была выстроена новая кирпичная трехъярусная четырехугольная с восьмиконечным пирамидальным верхом колокольня. В дальнейшем в звоннице (во время ремонта) была пробита когда-то заложенная дверь, в которой устроено крыльцо в Покровскую церковь из белого цокольного камня. Архимандрит Мисаил в книге «Муромский Спасский монастырь» отмечает, что монастырь не отличался особым богатством, но и не беден и очень достаточен[3] (илл. 2).

Подводя итог, мы видим, что за небольшой срок были построены три новые кирпичные церкви, кирпичная колокольня, что свидетельствует об активной поддержке монастыря и небезразличном значении обители на Муромской земле в этом столетии. Хотелось бы отметить, что в XVII веке, помимо братии монастыря, в штат его входили простые служители из

[1] Владимирские губернские ведомости. 1907. 15 июня. № 24; *Архимандрит Мисаил (Смирнов)*. Муромский Спасский монастырь. С. 5.

[2] *Архимандрит Мисаил (Смирнов)*. Муромский Спасский монастырь. С. 9.

[3] Там же. С. 10–12.

мирян, которые упоминаются в описи: квасовар, конюх, пивовар, ясельничий (отвечал за стойла), два хлебника, два псаломщика, два сторожа, повар и два истопника, приказные служители (занимались административными делами), десять человек значились «слугами для всяких рассылок», при монастыре также жило четверо отставных военных[1]. Вдоль стен обители был сад на шести десятинах земли (6,5 гектар). Спасский монастырь с 1744 года владел большим земельным участком в Петербурге (на 8-й линии Васильевского острова) размером 225 × 225 сажен (479 × 479 м)[2]. В середине XVIII века за монастырем в Муромском уезде числились восемь сел, в том числе Орлово и Михайлово, деревни Холково, Столбищи, Михалево, Зарослово. В Алатарском уезде монастырю принадлежало село Спасское[3]. В Саранском уезде за Спасским монастырем была деревня Шелемир. Во время правления Екатерины II указ о секуляризации церковных земель затронул также нашу обитель в 1764 году.

К 1891 году на территории обители сложился завершающий комплекс построек: трехэтажный братский корпус, каменные палаты (прямоугольное в плане двухэтажное здание), а также различные хозяйственные постройки, сложенные из кирпича.

Приход советской власти принес крупные изменения в жизнь монастыря и всей Церкви в целом. По всей стране проходила волна репрессий. Коснулась она и Муромского монастыря. Несмотря на закрытие монастыря в 1919 году богослужения в главном Спасо-Преображенском соборе продолжались, но не долго[4].

Далее последовало изъятие имущества, причем дважды. По данным газеты «Луч», «18 мая 1922 г. из монастыря вывезли 11 серебряных окладов икон, 3 кадила, 8 лампад, 3 сосуда, 3 креста и 2 бархатные шитые жемчугом ризы, общим весом 1 пуд 5 фунтов, 59 золотников, 48 долей серебра и 23 мая, монастырь лишился двух серебреных риз с окладами из жемчуга и драгоценных камней – на пуд, 103 золотника»[5]. На фоне этой

[1] Описание документов и дел, хранящихся в архиве Святейшего Правительствующего Синода. Т. XXI. СПб.: Синод. тип., 1913. Прил. IV. С. 1181–1186.

[2] *Чернышев В.Я.* Муромский в честь Преображения Господня мужской монастырь // Православная энциклопедия. Т. XLVII: МОР – Муромский в честь Преображения Господня Мужской монастырь. М.: Церковно-научный центр РПЦ «Православная энциклопедия», 2017. С. 746.

[3] *Чернышев В.Я.* Муромский Спасский монастырь. С. 54.

[4] См.: Владимирские губернские ведомости. 1919. IX. С. 22.

[5] Луч. 1922. № 39, 27 мая. С. 1.

ситуации в 1925 году последовали погромы: «14 января был произведен погром в церкви Покрова, выворочены иконы, разбросан архив и 27 марта заведено дело о взломе помещений монастыря». 24 сентября 1925 г. имущество бывшего Спасского монастыря передано Муромскому музею[1]. Территория бывшего монастыря требовала от нового владельца больших расходов на поддержание памятников, неудивительно поэтому, что церковные помещения стали сдавать в аренду разным лицам и организациям.

**Илл. 3.** *Колокольня Покровского храма Муромского Спасского монастыря.* 1757
Фотография 1928 года

В ноябре 1926 года был заключен договор с бумаготкацкой фабрикой «Красный луч», а в 1927 году – между Муромским музеем и руководством 41 стрелкового полка[2]. Определялись условия пользования зданиями и сооружениями Спасского монастыря, в соответствии с которыми командование полка принимало на себя обязательства выполнять все требования по охране памятников и при нарушении несло ответственность согласно Декрету Совета Народных Комиссаров от 5.10.1918 года. В 1928–1994 годах Спасский монастырь находился в арендном пользовании воинских частей[3]. Благодаря актам об аренде мы можем проанализировать, в каком состоянии находились памятники в период с 1928–1995 годов. 30 марта 1928 года был составлен акт сдачи-приемки помещений. В нем зафиксированы недостатки в конструкциях Спасского собора: трещины,

[1] Муромский историко-художественный музей. НА № 207.

[2] *Чернышев В.Я.* Муромский Спасский монастырь. С. 81.

[3] *Беспалов Н.А.* Муромский Спасский монастырь // Уваровские чтения–VI: Граница и пограничье в истории и культуре. Материалы научной конференции Муром, 16–18 мая 2005. Муром: Историко-худож. музей, 2008 = URL: http://old.museum-murom.ru/nauch-rab/uvar-vi/muromskiy-spasskiy-monastyr?ysclid=ld1lig9ayz726540119 (дата обращения 16.01.2023).

отсутствие остекления в одном из окон, пришедшие в ветхость водосточные трубы и отсутствие креста на одном из куполов[1].

В наихудшем состоянии находилась Покровская церковь, в которой отсутствовало 9 рам из 11 окон первого этажа и на втором частично остекление, трещины в стенах и перекрытиях (илл. 3).

В 1929 году под предлогом ветхости конструкций колокольни памятник был уничтожен: «В силу угрозы падения колокольни <…> постановлено ее снести»[2]. В апреле колокольню разобрали, невзирая на возражения музея. Находившийся на ней колокол весом 150 пудов передали в «Рудметаллторг», которому предложено было внести стоимость колокола на счет горкомхоза за снос колокольни в размере 1 тыс. рублей[3].

4 февраля 1939 года был составлен акт с участием представителей курсов усовершенствования командного состава (КУКС) и музея, где описывалось техническое состояние надвратной церкви Кирилла Белозерского и аргументировалась необходимость разборки верхнего этажа или производства ремонта. Сведений о дальнейших действиях обнаружить не удалось, но нам известно, что на момент открытия монастыря в 1995 году общее состояние памятника было неудовлетворительным и близким к аварийному. В стенах надвратной церкви имелись трещины, свидетельствующие о неравномерности просадок грунта; наблюдалось сильное разрушение кладки верхней части центрального объема из-за отсутствия карнизного свеса кровли; перекрытия и крыши находились в плачевном состоянии; форма оконных и дверных проемов искажена поздними переделками[4].

Постройки Спасского монастыря в советские годы подверглись многочисленным перестройкам и разрушениям. Что касается Спасского собора, то в 1986 году внутри здания произошел сильный пожар. Силами Муромского реставрационного участка в конце 1980-х годов возвели строительные леса, но ремонта так и не последовало, скорее всего из-за нехватки средств. А к концу 1980-х строительные леса обветшали и пришли в негодность[5].

[1] *Беспалов Н.А.* Муромский Спасский монастырь.

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] *Константинов В.П.* К вопросу о реставрации надвратной церкви муромского Спасского монастыря. // Уваровские чтения III. Материалы научной конференции, посвященной 900-летию Муромского Спасо-Преображенского монастыря. Муром: Историко-худож. музей, 2001. С. 22–26.

[5] *Чернышев В.Я.* Муромский Спасский монастырь. С. 85.

Источники указывают на интересный факт: в 1891 году на северо-западном углу монастырской ограды стояла новая восьмигранная часовня с шатровым завершением, а верх шатра венчал позолоченный крест[1]. К сожалению, возможности датировать это церковное сооружение нет, позднее часовня была утрачена.

В ходе исследования, проведенного на основе описей зданий монастыря, нами было рассмотрено состояние застройки в советский период накануне возвращения его церкви. В результате приходим к заключению о следующем составе построек на начало возрождения Спасского Муромского монастыря:

1. во время воинского присутствия на территории монастыря состояние Спасского собора было критическим (полуразбитые окна, многочисленные трещины, сильно разрушенная кладка, крыша находилась в неудовлетворительном состоянии);

2. выстроены трехэтажный учебный корпус, севернее Покровской церкви и две двухэтажные панельные казармы, находящиеся к востоку от собора;

3. стоявшая до революции колокольня была снесена;

4. построено одноэтажное здание столовой, к северу от главного входа;

5. установлены гаражи около южной ограды монастыря;

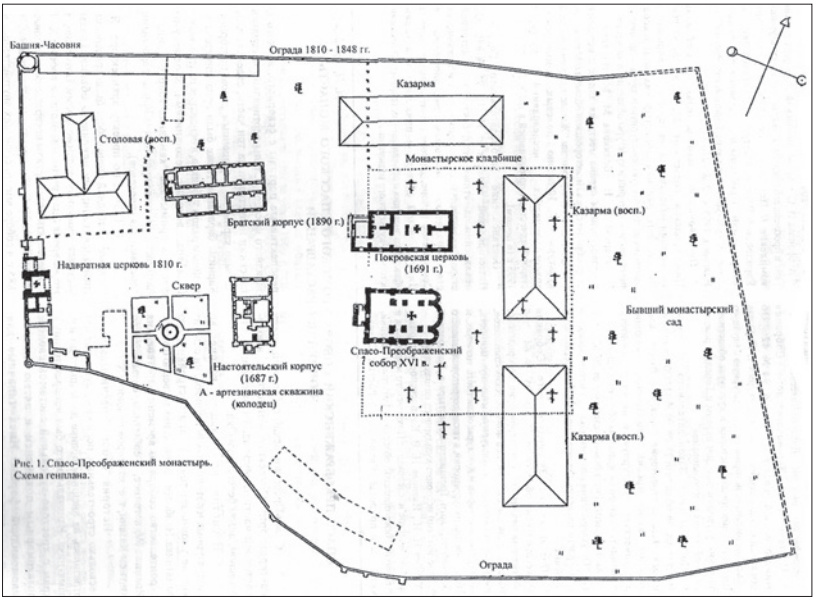
6. дореволюционные постройки отданы под различные помещения: Покровский храм использовался как спортивный зал; Спасский собор – как хозяйственный склад; остальные помещения приспособили под временное проживание призванных на военные сборы, склады (илл. 4).

Из дореволюционных построек не сохранились колокольня и башня-часовня. Отмечаем, что в советское время на территории монастыря были построены четыре государственные постройки (не считая мелких, таких как гаражи, склады), которые изменили древний облик обители. К сожалению, все памятники, находящиеся на территории военной части, включая Спасский собор XVI века, не были поставлены на государственную охрану вплоть до 1960 года[2].

Муромская общественность, обеспокоенная судьбой выдающегося памятника русской истории и культуры, высказала свои тревоги в письме председателю Правления Советского фонда культуры и лично Д.С. Лихачеву. От него 8 октября 1990 года в адрес патриарха Московского и всея Руси Алексия II поступила просьба ходатайствовать перед Министерством

[1] *Чернышев В.Я.* Муромский Спасский монастырь. С. 71.

[2] Постановление Совета Министров РСФСР № 1327.




**Илл. 4.** *Спасо-Преображенский монастырь*
*Схема генплана во время расположения воинской части*

обороны о выводе воинской части из Спасского монастыря и возвращении его Русской православной церкви[1].

В декабре 1994 года воинская часть, десятилетиями располагавшаяся в монастыре, была передислоцирована, а 30 января 1995 года Управление юстиции Владимирской области зарегистрировало религиозное объединение «Свято-Спасский мужской монастырь» как подворье Муромского Благовещенского мужского монастыря. Заслушав рапорт архиепископа Владимирского и Суздальского Евлогия, Священный Синод Русской православной церкви 6 июня 1995 года дал благословение на возрождение монашеской жизни в Муромском Спасском монастыре, монастырь был признан самостоятельным[2]. С этого времени начинается отсчет возрождения древнего монастыря.

[1] *Чернышев В.Я.* Муромский в честь Преображения Господня мужской монастырь. С. 751.

[2] Летопись Спасо-Преображенского Муромского мужского монастыря с 1995 по 2003 год / Сост. А.Г. Ивановым и др. послушниками. С. 5.

В дальнейшем и по настоящее время проводятся масштабные работы по реставрации и восполнению утрат памятника, по восстановлению в нем монашеской жизни с полноценным кругом исполнения социального служения.

12 января 1996 года между Министерством культуры РФ и Госкомитетом по имуществу РФ было подписано постановление о передаче Владимирской епархии РПЦ всего комплекса Спасского монастыря в безвозмездное и бессрочное пользование Русской православной церкви.

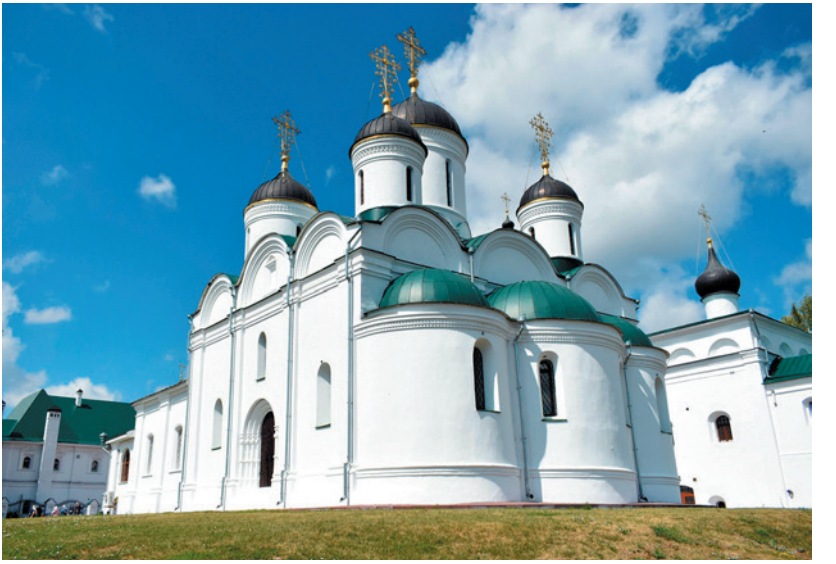
В состав переданных объектов наследия вошли Спасский собор, Покровская церковь, дом настоятеля, братский корпус, монастырская ограда[1]. К тому же в пользование монастыря были переданы здания бывшей солдатской столовой и кирпичный гараж.

Остальные строения – трехэтажный корпус, две казармы – оставались федеральной собственностью. Военные корпуса резко диссонировали с архитектурой древнего монастыря и в течение многих лет подвергались изменениям, некоторые из них впоследствии были разобраны.

Центральное место в программе восстановления архитектурного ансамбля древнего монастыря занимала реставрация находившегося в аварийном состоянии Спасского собора XVI века – уникального памятника древнерусского зодчества и ценного объекта историко-культурного наследия России. В 1990-е годы был составлен проект реставрации, в котором решалась проблема комплексного подхода восстановления святыни и проведения ремонтно-реставрационных работ. Утверждалось, что реставрация должна иметь компромиссный характер, подразумевая сохранение поздних пристроек и перестроек с раскрытием архитектурного своеобразия каждого исторически обусловленного фрагмента

**Илл. 5.** *Южный фасад Спасо-Преображенского собора до реставрации*

[1] Распоряжение Министерства культуры РФ и Гос. комитета по имуществу РФ № 27/43-р.



**Илл. 6.** *Спасо-Преображенский собор*
Вид с юго-востока. фотография 2020 года

памятника[1]. Как пишет А.Н. Трофимов, суть вопроса заключалась в компромиссе между восстановлением подлинной первоначальной структуры памятника и сохранением поздних архитектурно-конструктивных наслоений, которые отражают черты определенных исторических периодов (илл. 5).

В результате реставрационных работ стены основного объема собора, барабаны и апсиды вернули себе облик XVI века. Главы собора в результате реставрации изменили на шлемовидные формы, а трапезная и паперть с крыльцом, исторически пристроенные к собору с западной стороны, получили формы конца XIX века[2].

В настоящее время архитектура собора строга и монументальна, детали четки и лаконичны, что характерно для стиля XVI столетия (илл. 6).

Концепция реставрации памятника предусматривала сохранение наслоения позднейших художественных дополнений. В настоящее время в центральном барабане сохранились лепные карнизы XIX века. Однако

[1] *Трофимов А.Н.* Преображенский собор Муромского Спасского монастыря. Концепция реставрации // Уваровские чтения III. С. 19.

[2] Там же. С. 20.

первоначально и барабан, и интерьер основного объема карнизов не имели. Реставрация памятника вызвала дискуссию среди специалистов (илл. 7).

**Илл. 7.** *Центральный барабан Спасо-Преображенского собора с лепными карнизами XIX века*
Фотография 2022 года

Наиболее полное историко-архитектурное исследование собора проводилось в рамках «Свода памятников архитектуры и монументального искусства России» ГИИ. Основной вклад в изучение Спасского собора Мурома внес историк архитектуры, искусствовед Владимир Валентинович Седов, ответственный редактор тома по памятникам Владимирской области, выпущенного в 2004 году[1]. На основании данных Свода приведем краткое описание храма: сравнительно небольшой четырехстолпный трехапсидный пятиглавый, построенный, скорее всего, ростовскими, а не столичными мастерами.

Как утверждает В.В. Седов, об особенностях архитектуры храма говорят некоторые архаичные для середины XVI века формы: квадратные

**Илл. 8.** *Восстановление колокольни Покровского храма*
Фото конца XX века

[1] *Седов В.В.* Свод памятников архитектуры и монументального искусства России. Владимирская область: В 6 ч. Ч. 1. М.: Наука, 2004.

**Илл. 9.** *Восстановленная колокольня Покровского храма*

в сечении столбы, повышенные подпружные арки и необычно высокий центральный барабан, почти равный по высоте четверику[1].

Много трудностей пришлось пережить первому наместнику обители отцу Кириллу (Епифанов) в годы восстановления. Тем не менее в двухтысячных годах уже была построена и восстановлена колокольня, которая примыкала к Покровскому храму. А к западной стене трапезной Спасо-Преображенского собора был пристроен тамбур в ширину основного объема (илл. 8, 9).

По мере восстановления монастыря не ставилась задача буквального повторения из исторического прошлого числа и распределения престолов в храмах, устройство престолов продиктовано требованиями современной церковной жизни. Если на конец XIX века Покровский храм имел пять престолов, а Спасский собор два, то в настоящее время двухэтажная церковь – два, а собор – один престол.

В 2004 году были разобраны две двухэтажные казармы, которые находились к востоку от собора, а трехэтажный корпус к северу от Покровского храма сохранен и реконструирован под Паломнический центр (2004–2005) (илл. 10).

Также оставлена бывшая армейская столовая, находящаяся к северу от надвратной церкви (ныне монастырская пекарня), к ней пристроена часовня иконы Божией Матери «Спорительница хлебов». Нет гаражей, которые примыкали к южной ограде монастыря (разобраны в 2003 году).

Монастырский ансамбль пополнился новыми сооружениями. Восстановлен надвратный храм Кирилла Белозерского (освящен в 2005 году). Он возведен по историческим документам, методом реставрации. Предназначен для насельников монастыря и недоступен в настоящее время для паломников[2]. Новый храм, который венчает восточный вход

[1] *Седов В.В.* Свод памятников архитектуры и монументального искусства России. Владимирская область. С. 52.

[2] *Чернышев В.Я.* Муромский Спасский монастырь. С. 114.

**Илл. 10.** *Вид на Муромский Спасский монастырь с восточной стороны.* 1999

в обитель, построен в честь Преподобного и Богоносного отца нашего Сергия Радонежского. При нем поставлена звонница – отдельное помещении, где висят билы (плоские колокола), всем желающим паломникам разрешается в них бить.

В 2000-е годы были поставлены несколько часовен:

1. Георгия Победоносца, с западной стороны от дома настоятеля[1];
2. Николая Чудотворца и Илии Пророка, к северо-западу от собора, где находился в древности главный вход в обитель;
3. Иконы Божией Матери «Живоносный источник», расположена с севера от братского трехэтажного корпуса (обращаем внимание, что на спутниковой карте ошибка, вместо этой часовни указана церковь Херсонесских мучеников);
4. Часовня иконы Божией Матери «Спорительница хлебов», при монастырской пекарне, к западу от братского корпуса;
5. Часовня-костница, к югу от Спасского собора;
6. Ксении Петербуржской, южная угловая башня ограды.

[1] Летопись Спасо-Преображенского Муромского мужского монастыря с 1995 по 2003 год. С. 41.

**Илл. 11.** *Современный вид Муромского Спасского монастыря*. 2021

Важно подчеркнуть, что при монастыре сохранилось одно историческое подворье в поселении – Малое Юрьево со своими храмами: деревянным Параскевы Пятницы и разрушенным каменным в честь Василия Великого.

16 марта 2012 года была возрождена Муромская кафедра как Владимирское викариатство. Викарием Владимирской епархии с титулом «Муромский» был назначен наместник Владимирского Богородице-Рождественского мужского монастыря архимандрит Нил (Сычев). А Спасо-Преображенский монастырь стал епархиальным, где поныне находится Муромская епархия. Воистину, чудом является то, что главные постройки, архитектурного комплекса Спасской обители – Спасо-Преображенский собор, Покровский храм, надвратный храм, дом настоятеля, братский корпус – выжили и стали в конце истекшего столетия сердцем богослужебной жизни возрожденного монашеского братства (илл. 11).

Древнейший Спасо-Преображенский монастырь в Муроме благодаря восстановлению и реставрации его храмовых святынь, развитию ансамбля за счет необходимых новых церковных зданий возрожден как ансамбль, который вновь получает исключительную завершенность.

# II. От Средневековья к Новому времени: художественные поиски бесконечного

*Елена Ковзова*

## Иконография часослова из коллекции Австрийской национальной библиотеки cod. 13237

Выбор венского часослова[1] (Вена, Австрийская национальная библиотека, Cod. 13237) в качестве объекта исследования объясняется тем, что в настоящее время я работаю над темой «Творчество Мастера Жана Ролена[2] и парижская книжная миниатюра 1440–1480-х годов». Эта рукопись создана в 1460–1470 годах и представляет важный этап в позднем творчестве художника. В статье мне придется отказаться от общепринятого подхода в описании миниатюр по основным разделам часослова, особенности иконографии будут рассмотрены на примере в основном календаря и цикла святых. Иконография других разделов часослова была

[1] Термин «часослов» в русском языке используется для обозначения двух разных религиозных книг. Православный часослов использовался для чтения священниками в церкви; западноевропейский часослов создан специально для мирян. Мы будем использовать термин именно во втором значении.

[2] Мы не знаем имена художников, украшавших рукописи, их принято называть по имени мецената. Нашего художника называют Мастером Жана Ролена. Жан Ролен (1408–1483)– это сын Николя Ролена, канцлера Бургундии, изображенного на картине Ван Эйка «Мадонна канцлера Ролена» (Холст, масло. 66 х 62 см. Лувр, Париж). Он был кардиналом Франции и тоже покровителем искусств. Его герб украшает некоторые рукописи, созданные нашим художником (например петербургский часослов (Санкт-Петербург. РНБ. Разн. Q.v.I.9), Лионский миссал (Лион, Муниципальная библиотека, Ms. 517)), поэтому художника принято называть Мастером Жана Ролена. Это условное наименование, так как нет архивных данных, которые подтверждают эту гипотезу.

проанализирована в сравнении с часословом Гийома Ролена из коллекции РНБ (Санкт-Петербург, РНБ, Разн. Q.v.I. 9) в рамках магистерской научно-квалификационной работы[1], объем статьи не позволяет сделать детальный анализ всех миниатюр, но именно календарь и цикл святых являются наиболее оригинальными частями этой рукописи и заслуживают отдельного разговора.

В середине и второй половине XV века парижский рынок художников-иллюминаторов делили две основные группы[2]. Каждый последующий участник наследовал мастерскую и художественный багаж своего предшественника, обеспечивая преемственность художественных приемов. Мастер Жана Ролена входил в первую группу: он продолжал традиции Мастера Дюнуа, а его приемником был Мастер Франсуа, затем Мастер Жака де Безансона. Во вторую группу входили Мастер Дрю Бюде, Мастер Коэтиви и Мастер Анны Бретонской. Я буду привлекать для сравнения другие работы Мастера Жана Ролена, а также рукописи, украшенные его предшественниками, последователями и конкурентами, что позволит проследить взаимодействие внутри и между группами парижских художников-иллюминаторов.

Прежде чем начать анализ иконографии венского часослова, нужно обратить внимание на его размеры: они составляют лишь 133 мм на 195 мм в развороте, миниатюры календаря – 39 мм × 25 мм и 33 мм × 42 мм, а большие миниатюры – 65 мм × 42 мм. Художнику удается создать подробный рассказ со множеством персонажей и деталей на очень маленькой поверхности пергамена. Рукопись богато иллюстрирована, содержит сорок четыре маленьких и семьдесят семь больших миниатюр. Таким образом, по масштабности замысла манускрипт можно сравнить с часословами маршала Коэтиви (1443–1445 Дублин. Библиотека Честера Битти. W 082) или Симона де Вари (Гаага, Королевская библиотека Нидерландов (74 G 37) и Лос-Анджелес, Музей Пола Гетти (Ms.7)), украшенные предшественником и, вероятно, партнером художника – Мастером Дюнуа[3].

[1] *Ковзова Е.В.* Научно-квалификационная работа: Иконографические и художественные особенности миниатюр часослова Мастера Жана Ролена из коллекции РНБ. МГХПА им. С.Г. Строганова. М., 2021.

[2] *Avril F., Reynaud N.* Les Manuscrits à peintures en France. 1440–1520. Paris: Flammarion, Bibliotheque Nationale, 1993. P. 35.

[3] По мнению Джеймса Мерроу, в украшении часослова Симона де Вари принимал участие и Мастер Жана Ролена – см.: *Marrow J.H.* The Hours of Simon de Varie. Malibu: J. Paul Getty Museum, 1994. P. 22.

Венский часослов упоминается в некоторых научных трудах[1], в основном в рамках дискуссии об авторстве миниатюр. В исследовании я опиралась на каталог Коллекции Австрийской национальной библиотеки Отто Пехта и Дагмар Тосс, в котором сделано полное кодикологическое описание и определены сюжеты миниатюр[2]. Иконографическое исследование не входило в задачу авторов каталога, они лишь упоминают об одном заимствовании сюжета «Св. Христофор» из часослова Мастера Симона де Вари, а также обращают внимание на необычность иконографии календаря.

Новизна авторского подхода состоит в более объективном рассмотрении проблемы в связи с оцифровкой коллекций библиотек, появлению баз данных, а также благодаря включению в исследование отечественных рукописей.

Иконографическими источниками миниатюр были Священные книги, Апокрифы (Деяния Варнавы, Золотая Легенда Иакова Ворагинского) и, что не совсем обычно для часослова, астрологические трактаты и литературные произведения.

Говоря об общей характеристике иконографии, необходимо отметить стремление Мастера к повествовательности: художник не отказывается полностью от традиционного изображения святого с атрибутом, но часто выбирает именно кульминационный момент героической смерти. Св. Агнесса обычно изображается с овечкой и пальмовой ветвью, как в нью-йоркском часослове из коллекции Библиотеки и музея Дж П. Моргана (Франция, Амьен, 1480, Нью-Йорк, Библиотека и музей Дж.П. Моргана MS M.198 F. 118r). (илл. 1).

[1] *Avril F., Reynaud N.* Les Manuscrits à peintures en France. 1440–1520. P. 44; *Sterling Ch*. La peinture médiévale a Paris, 1300–1500. Vol. II. Lausanne: Bibliotheque des arts, 1990. P. 184; *Spencer E.P*. L'Horloge de Sapience, Bruxelles, Bibliothèque royale, ms. IV 111 // Scriptorium. Vol. XVII. Brussels, 1963. P. 277–299 // URL: https://www.persee.fr/doc/scrip_0036-9772_1963_num_17_2_3181 (дата обращения 20.01.2023); *Avril F.* Manuscrits à peintures d'origine française à la Bibliothèque nationale de Vienne // Bulletin Monumental. Tome 134. N°4. 1976. P. 329–338 // URL: https://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_1976_num_134_4_2586 (также: Doi: https://doi.org/10.3406/bulmo.1976.2586) (дата обращения 20.01.2023).

[2] *Pächt O., Thoss D*. Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek. Bd. 2: Französische Schule I. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1974 . S. 152–157.

**Илл. 1.** *Св. Агнесса*
Часослов. Нью-Йорк, Библиотека и музей Дж. П. Моргана, MS M.198 F.118r

**Илл. 2.** *Св. Агнесса*
Часослов. Вена, Австрийская национальная библиотека, Cod. S.n. 13237, F.253v

В венском часослове святая привязана к столбу, ее наготу скрывает «одеяние» из золотых волос. Она словно не замечает своих мучителей, один из которых пронзает ее мечом. Языки пламени костра расступаются, не осмеливаясь коснуться ее ног (илл. 2).

Большое количество сюжетов с активным действием, свидетельствующих о святости главного героя, сближает иконографию венской рукописи с часословом Симона де Вари. Джеймс Мерроу связывает эту особенность с историческим периодом и биографией заказчика: «Симон де Вари входил в число приближенных Французского двора и жил в то время, когда Франция отвоевывала территории, захваченные Англией в Столетней войне»[1]. Венский часослов был создан на 5–10 лет позднее, но можно с осторожностью предположить, что причины выбора сюжетов связаны также с пожеланиями владельца рукописи или использованием образцов, хранящихся в мастерской.

[1] *Marrow J.H.* The Hours of Simon de Varie. P. 38.

**Илл. 3.** *Св. Георгий*
Часослов. Вена, Австрийская национальная библиотека, Cod. S.n. 13237, F. 279r.

**Илл. 4.** *Св. Луция*
Часослов. Вена, Австрийская национальная библиотека, Cod. S.n. 13237, F. 260v.

Еще одна особенность иконографии венского часослова заключается в том, что для художника важно показать свидетелей события. За подвигом Св. Георгия (F.279r.) наблюдают два персонажа из башни замка. Замок возвышается почти на самом горизонте, поэтому, чтобы «втиснуть» в композицию зрителей, художник «прорубает» в стене гигантское полукруглое окно, а сами они похожи на великанов в игрушечной башенке (илл. 3).

На миниатюре с мученической смертью Св. Лаврентия наблюдатели заглядывают в окна (F.278r.), а в сцене со Св. Себастьяном (F.263v.) они стоят за низким забором и словно с интересом обсуждают обстоятельства происходящего. Часто зрители так похожи, что кажется, что они просто переходят из одной сцены в другую.

Художник вводит дополнительных персонажей, которые не предполагаются в сюжете. В миниатюре Св. Луции (F.260v.) появляется священник, который причащает святую в момент ее мученической смерти от меча палача, и коленопреклонённый мальчик со свечой (илл. 4).

Далее мы рассмотрим заимствования из других манускриптов. Почему важно прослеживать повторения сюжетов? Понравившиеся иконографические схемы путешествовали из одной рукописи в другую благодаря книгам образцов, которые хранились в мастерских[1]. Наличие заимствований может косвенно свидетельствовать о том, что манускрипт был украшен в одной мастерской.

В результате исследования были выявлены полные или частичные иконографические заимствования из часослова Симона де Вари, часослова Прижена Коэтиви, петербургского часослова из коллекции РНБ, бревиария Карла Смелого (Вена, Австрийская национальная библиотека, S.N. 12735).

В данной статье мы не можем перечислить заимствования полностью, приведем только несколько примеров.

Несмотря на то, что более ранний петербургский часослов (создан в начале 1460-х годов) отличается от венского по формату (он значительно больше[2], имеет «фламандскую» композицию[3]) и подходу к иконографии[4], в австрийской рукописи мы видим несколько интересных заимствований из этой рукописи. Художник с незначительными изменениями повторяет петербургскую композицию «Мария с Младенцем и поющими ангелами»: на заднем плане изображен сложный интерьер с готическим резным узором и колоннами. Богоматерь располагается на троне не фронтально, а в трехчетвертном развороте, Младенец сидит на коленях Матери, сильно выдвинувшись вперед. Ангелы поют, держа в руках листы с гимнами. При этом в венском часослове художник очень тщательно имитирует ноты и буквы.

Интересно проследить развитие сюжета от более ранних рукописей к более поздним. Мастер Франсуа также явно знаком с этой иконографией

[1] См. подробнее: *Золотова Е.Ю.* Образец в мастерской миниатюриста и его роль в изучении французской книжной миниатюры XV в. // *Золотова Е.Ю.* Книжная миниатюра Западной Европы XII–XIX веков. Исследования и атрибуции. М.: Государственный институт искусствознания, 2019. С. 177–185.

[2] Размеры петербургского часослова составляют 221 × 151 мм.

[3] Каждый раздел часослова начинается с миниатюры с левой стороны разворота, а текст идет с правой стороны с большим орнаментальным инициалом. Благодаря этому большие миниатюры занимают полностью всю поверхность листа и имеют вертикальную ориентацию.

[4] В петербургском часослове художник изображает минимальное количество персонажей, избегает излишней повествовательности.

«Марии с Младенцем» – в раннем лионском часослове (Лион, Муниципальная библиотека, MS. 5154, F.152v.) он сохраняет положение Богоматери на троне и позу Младенца. При этом иконография упрощается: художник отказывается от сложного интерьера на заднем плане, уменьшает количество персонажей, по-другому расставляет смысловые акценты.

Из петербургского часослова художник частично заимствует редкую сцену «Св. Анна с Девой Марией» (Часослов Мастера Жана Ролена, Санкт-Петербург, РНБ, Разн. Q.v.I. 9, F.244v. / Часослов Мастера Жана Ролена, Вена, Австрийская национальная библиотека, Cod. 13237, F.228r): копирует позы персонажей, детали одежды, но в венском часослове он переносит действие в интерьер и перемещает персонажей на первый план. Чтобы изобразить персонажей максимально крупно, художник не показывает фигуру Марии полностью.

Из часослова Симона де Вари Мастер Жана Ролена копирует фигуру Св. Христофора и Христа (Часослов Симона де Вари, Гаага, Королевская национальная библиотека Нидерландов, MS.74 G37a, F.72v / Часослов Мастера Жана Ролена, Вена, Австрийская национальная библиотека, Cod. 13237, F.262v). Св. Христофор широко расставляет ноги и опирается на посох, преодолевая водный поток с тяжелой ношей. Он оборачивается к Младенцу, сидящему у него на плечах. Плащи Св. Христофора и Христа развиваются на ветру, образуя причудливые складки. В венском часослове художник повторяет позу, выражение лица святого, характерный поворот головы, рисунок складок и даже такую деталь, как повязки на коленях Св. Христофора.

Данные заимствования еще раз доказывают общность группы Мастера Дюнуа, Мастера Жана Ролена и Мастера Франсуа. С другой стороны, художник «адаптирует» понравившиеся композиции под концепцию каждой рукописи. Например, в венском часослове он предпочитает подробный рассказ, поэтому в композиции «Мария с Младенцем» он тщательно имитирует буквы и ноты на листах с гимнами.

При этом иконография отдельных элементов композиций венской рукописи (разнообразие видов деревьев, иконография городов и крепостей и т.д) напоминает работы другой мастерской, параллельно работающей в это время в Париже – Мастерской Мастера Коэтиви[1].

Теперь рассмотрим уникальные черты иконографии венского часослова.

[1] Можно сравнить венскую рукопись с часословом Мастера Коэтиви – URL: https://www.e-codices.unifr.ch/fr/list/one/utp/010610.5076/e-codices-utp-0106 (Дата обращения 28.03.2022).

**Илл. 5.** *Св. Эмерентиана*
Часослов. Вена, Австрийская национальная библиотека, Cod. S.n. 13237, F 264 v.

Художник использует редкие сюжеты, например, «Побивание камнями Св. Эмерантианы». Мастер со множеством деталей рассказывает историю молочной сестры Св. Агнессы, почти буквально следуя за текстом Иакова Ворагинского: «Стоя у гробницы Агнессы, Эмерентиана твердо обличала язычников и за это была каменована ими»[1]. Он со всеми деталями показывает гробницу с рельефом, на котором изображена Св. Агнесса, ласкающая овечку. Св. Эмерентиана перечисляет грехи собравшихся, а они в гневе замахиваются… вот сейчас в нее полетит град камней (илл. 5).

В сюжете со Св. Губертом (F. 292v) художник не изображает «традиционного» оленя с Распятием между рогами. Ангел торжественно вручает Губерту столу (элемент религиозного облачения), что говорит о его будущем великом служении.

Теперь рассмотрим иконографию календаря.

Календарь был неотъемлемой частью часослова: в определенные дни каждого месяца вносились имена основных католических святых или дни их праздников. Иконография календаря сложилась уже к XIV веку: обычно календарь иллюстрировался двенадцатью знаками зодиака и изображением двенадцати «работ месяца»[2]. Астрологические символы прочно вошли в иконографию времени еще со времен античности. Знаки зодиака присутствуют и в скульптурном декоре соборов, и в витражах, и в рукописях.

Кроме двенадцати стандартных знаков зодиака и работ месяца в венском часослове есть изображения семи планет и «детей планет».

[1] *Иаков Ворагинский*. Золотая легенда. Т. 1. М: Издательство Францисканцев, 2018. С. 168.

[2] Работы месяца – виды деятельности, соответствующие данному месяцу.

Здесь нужно сделать небольшое отступление, чтобы понять, как планеты и дети планет связаны с календарем и знаками зодиака.

В XII веке благодаря крестовым походам, проникновению арабской философии и науки на Сицилию и в Испанию, Европа узнает греческие тексты по астрономии и астрологии с арабскими комментариями. Астрология переживает расцвет, а астрологи становятся ближайшими советниками королей и принцев. Якоб Буркхардт ярко описывает роль астрологии в итальянском обществе: «…из взаимного расположения планет между собой в каждый момент, а также из их отношения к знакам зодиака астрология угадывает будущие события и все течение жизни человека, предопределяя таким образом важнейшие принимаемые решения»[1]. В Италии астрологи руководят жизнью городов, кондотьеров и пап: «… звезды вопрошались насчет каждого важного решения наделенных властью лиц»[2].

Согласно астрологическим представлениям планеты (Сатурн, Юпитер, Марс, Солнце, Верена, Меркурий и Луна) и созвездия Зодиака влияют на все что происходило на земле – природу, общество и человеческую судьбу. Когда планета проходит определенный знак зодиака ее свойства усиливаются. Эти знаки зодиака называются домами планет.

Иконография семи планет менее устоявшаяся, чем иконография знаков зодиака, связана с олимпийскими богами. В эпоху переводов астрологических сочинений на латынь формировались традиции описания и изображения каждой планеты.

В XIV–XV веках становится необычайно популярным сюжет «детей планет». Дети планет обладают способностями и недостатками, связываемыми с античным богом, покровителем этой планеты. Именно планеты определяют настроение, предрасположенность к определенным профессиям, физические характеристики, темперамент и судьбу тех, кто родился под их влиянием[3].

Франсуа Авриль отмечает, что соотнесение планет с месяцем является очень редким для французских часословов и приводит только два примера таких рукописей (один из которых венский часослов)[4].

[1] *Буркхардт Я.* Культура Возрождения в Италии. Опыт исследования. М.: Юристъ, 1996. С. 342.

[2] Там же. С. 344.

[3] *Seznec J.* The survival of the pagan gods. The mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art. New York: Pantheon Books, 1953. P. 72.

[4] *Avril F.* Un echo innatendu des «Tarots» dits de Mantegna dans l'enluminure francaise autour de 1500 // Neue Forschungen zur Buchmalerei. Wien: Bohlau Verlag, 2009. P. 97.

Интересно отметить, что иконография планет и детей планет венского часослова очень близка к иконографии печатных «Пастушеских календарей», которые появились во Франции во конце XV века и печатались до Французской революции. В качестве примера мы рассмотрим инкунабулу, изданную в 1493 году в Париже, из муниципальной библиотеки Анже (Пастушеский календарь, инкунабула, Франция, Париж, 1493, Анже, Муниципальная библиотека, SA 3390). Календарь называется именно «пастушеским», так как во Французском королевстве позднего Средневековья тема пастухов и пастушек становится очень популярной. Пасторали, мистерии, жития святых подчеркивают их избранность: пастухи были первыми, кто увидел Спасителя[1]. С другой стороны, пастухи тесно связаны с природой, они ежедневно наблюдают за погодой, а значит, и за движением Солнца и планет[2]. Пастушеские календари предназначались для состоятельных читателей и содержали очень разнообразные тексты: жития святых, литературные произведения, энциклопедические статьи, информацию по сельскому хозяйству, песни пастухов, сведения по «прикладной» астрологии и космологии (расчеты дат праздников, у которых нет фиксированных дат, рекомендации по времени для медицинских процедур). Если часословы – это бестселлеры среди манускриптов, то «Пастушеские календари» становятся первыми бестселлерами печатной книги.

Теперь рассмотрим иконографию планет и детей планет на примере трех миниатюр.

Сатурн – самая отдаленная из всех планет, поэтому она «холодная и сухая, ей свойственна медлительность» (что объясняется длительным периодом обращения вокруг Земли)[3]. Сатурн приносит несчастья, порождает одиночество, управляет всем, имеющим отношение к року, – связан со всевозможными лишениями, болезнями, старостью, голодом. Сатурн – планета предателей и преступников.

[1] *Boudet J.* Une astrologie rurale et populaire ? Le Calendrier des bergers et celui des bergères / Ruralités. Des terres, des dieux et des hommes. Mélanges en l'honneur de Jean Tricard. Limoges, 2015. P. 91–102 // URL: https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02487824 (Дата обращения 20.01.2023).

[2] *Ribémont B.* Calendrier des bergers // Cahiers de recherches médiévales et humanistes // DOI : https://doi.org/10.4000/crm.10543 (дата обращения 20.01.2023).

[3] *Пильгун А.В.* Вселенная Средневековья. Космос, звезды, планеты и подлунный мир в иллюстрациях из западноевропейских рукописей VII–XVI веков. М: Гамма-Пресс, 2011. С. 291.

**Илл. 6.** *Сатурн. Дети Сатурна*
Часослов. Вена, Австрийская Национальная библиотека, Cod. S.n. 13237, F.1 v.

В венском часослове Сатурн опирается на костыль – символ старости и смерти, хотя он представлен молодым, в отличие от Сатурна из Пастушеского календаря. В другой руке он держит серп. В медальонах представлены Водолей и Козерог (астрологические дома). Дети Сатурна – это колодник на переднем плане, хромой-калека, тяжело опирающийся на костыль. На заднем плане крестьянин рубит деревья топором, что символизирует тяжкий неблагодарный труд. На миниатюре из «Пастушеского календаря» изображен человек, кормящий свиней. На заднем плане венского часослова – виселица и пыточное колесо – продолжают тему преступников (илл. 6).

Юпитер – противоположность Сатурну, с ним связывают изобилие, честь, успех[1]. Он изображается со стрелой (символом молнии) и жезлом (F.2v). Дети Юпитера любят охотиться, тема охоты присутствует на всех изображениях: мы видим всадника с соколом и охотника с луком (Венский часослов F.2v / Пастушеский календарь, F.069v.). Юпитер олицетворяет закон и справедливость, покровительство и милосердие. В венском часослове к сидящему господину подходит юноша, почтительно снимающий шляпу. В пастушеском календаре, скорее всего, изображен судья.

Венера покровительствует любви и удовольствиям. Она изображена с зеркалом и букетом цветов. В венском часослове две обнаженные женщины принимают ванну под шикарным балдахином, перед ними на столе стоит угощение, музыканты и певцы услаждают их слух музыкой и пением (F.7v). Очень близкая иконография в Пастушеском календаре, только ванну принимают юноша и девушка (F 071 r).

Луна связана со стихией воды. Ее дети – это рыболовы и мельники. Луна изображена с распущенными волосами, с букетом из прутьев (напоминающий факел – атрибут римской богини Луны – Силены) и охотничьим рогом в руках. Наготу прикрывает изображение месяца. Сверху изображены два колеса – колеса фортуны (F.7v / F 071 r).

Пока нам не удалось найти иконографический источник семи планет и детей планет венского часослова, но можно предположить, что художники вдохновлялись одним или очень близкими изображениями. Скорее всего это могли быть ксилографические книги, издаваемые в Италии и Германии во второй половине XV века.

Кроме планет художник включает в календарь изображения «Девяти доблестных мужей». Тема Девяти доблестных мужей, олицетворяющая рыцарскую честь, была очень популярна во времена заката рыцарства, когда на смену благородным и отважным воинам приходит профессиональная армия. Под этим названием объединены исторические, легендарные и мифологические персонажи, организованные в три триады: первая состоит из героев античности (Гектор, Александр Македонский, Юлий Цезарь), вторая – героев Ветхого Завета (Иисус Навин, Давид, Иуда Маккавей), третья – героев христианской эпохи (король Артур, Карл

[1] *Пильгун А.В.* Вселенная Средневековья. Космос, звезды, планеты и подлунный мир в иллюстрациях из западноевропейских рукописей VII–XVI веков. С. 292.

Великий и Готфрид Бульонский)[1]. Композиция календаря предполагает две миниатюры на одной странице, что приводит к тому, что принцип триад нарушается. На последней странице Готфрид Бульонский соседствует с изображением герба заказчика часослова. В Средние века доблестный муж – это непременно воин, сочетающий рыцарскую отвагу, мудрость правителя и куртуазность, поэтому все персонажи изображены как средневековые рыцари. Давид известен музыкальными талантами, поэтому он изображен со щитом с арфой (F.10v.), Цезарь облачен в короткий плащ с двуглавым орлом и увенчан императорской короной. При этом все доблестные мужи изображены очень однообразно, они отличаются только своими атрибутами. Создается впечатление, что художник использует популярный литературный сюжет для заполнения пяти листов календаря, а также эти сюжеты позволяют ему включить герб владельца в один ряд со столь мужественными и благородными воинами, что может свидетельствовать о доблести и незаурядных качествах заказчика часослова.

Исследование позволяет сделать следующие выводы. Любовь к повествовательности в целом характерна для группы Мастера Дюнуа, Мастера Жана Ролена, Мастера Франсуа, но в венском манускрипте художник достигает большой убедительности и ясности. Заимствования и цитаты говорят о цельности такого явления, как парижская школа миниатюры. Они еще раз доказывают, что этот манускрипт создан в группе Мастера Дюнуа – Мастера Жана Ролена – Мастера Франсуа, так его авторы имели доступ к иконографическим находкам этой группы. Выбор редких святых или нестандартных эпизодов может быть связан с особенностью заказа, что требует дополнительных исследований.

Включение сюжета семи планет говорит об общем увлечении астрологией во второй половине XV века. С другой стороны, использование этого сюжета в календарях часословов не получило дальнейшего распространения даже в печатных изданиях, но подобная иконография будет использоваться в печатных «Пастушеских календарях» в конце XV века.

[1] *Ворошень В.А.* «Девять доблестных мужей» и «Девять доблестных жен» в западноевропейском изобразительном искусстве XIV–XVI веков. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова. М. 2014.

*Нина Мотолова*

# Влияние итальянского Возрождения на творчество Алонсо Берругете (ок. 1490–1561)

Одним из величайших скульпторов эпохи Возрождения в Испании был Алонсо Берругете (ок. 1490–1561). Алонсо был сыном знаменитого испанского художника Педро Берругете[1]. Его произведения, столь уникальные и полные яркой индивидуальности, продолжают и сегодня вызывать интерес, открывая новые возможности интерпретации и художественной оценки испанской скульптуры.

Алонсо Берругете был старшим сыном Педро Берругете – художника, широко известного в Испании. Документальных свидетельств о том, где Алонсо получил начальное образование, не сохранилось, но логично предположить, что он начал свой творческий путь в мастерской отца.

Доподлинно известно, что между 1508 и 1510 годами Алонсо Берругете совершил поездку в Италию[2], как когда-то его отец, который несколько лет прожил в Урбино.

Период пребывания Алонсо Берругете в Италии, его деятельность и творчество описаны в трудах итальянского историка искусства Роберто Лонги. В 1953 году Лонги[3] опубликовал ряд статей, посвященных испанскому мастеру. Между тем творчество Алонсо Берругете в годы пребывания в Италии до недавнего времени в некоторой степени игнорировалась

[1] История искусства зарубежных стран. Средние века, Возрождение / Под ред. Ц.Г. Нессельштраус. Том 2. М.: Сварог и К, 2003. С. 275.

[2] *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. В 5 т. М.: Терра, 1996. Т. 2. С. 167–168; Т. 3. С. 21–27.

[3] *Mozzatti T.* Norma e Capricccio: spagnoli in Italia agli esordi della “maniera moderna”. Frenze: Giunti, 2013. P. 22; *Longhi R.* Comprimari spagnoli della maniera italiana // Paragone. 1953. IV. № 43. P. 3–15.

испанской историографией. Испанские ученые предпочитали сосредоточиться на работах, созданных Берругете на родине. Испанская исследовательница Мария Консепсьон Гарсия Гаинса[1] первой начала учитывать влияние классических обазцов на скульптуру художника. Однако изучение творчества итальянского периода является ключом к пониманию личного стиля Берругете и позволяет лучше понять испанскую скульптуру, которую Алонсо создает после своего возвращения на родину.

Точная дата прибытия Берругете в Италию неизвестна, но сохранились архивные записи о том, что он посетил Флоренцию и Рим. Он мог быть свидетелем художественных споров между Микеланджело и Леонардо, видеть работу обоих во Дворце Синьории, а также фрески Микеланджело в Сикстинской капелле и Рафаэля в ложах Ватикана.

Упоминание об Алонсо Берругете есть в двух письмах Микеланджело от июля 1508 года, адресованных его брату. В письмах Микеланджело обсуждает возможность допуска молодого испанца для созерцания картона «Битвы при Кашине» на месте[2]. В «Жизнеописаниях наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» издания 1550 года Джорджо Вазари в разделе, посвященном Микеланджело[3], указано, что Алонсо пришел, чтобы созерцать произведение искусства. Вазари, рассказывая о том, что некоторые художники посещали Микеланджело, перечисляет их, упоминая в том числе Алонсо Берругете.

Картон работы Микеланджело «Битва при Кашине» был создан в рамках анатомического ученичества. Заняв привилегированную позицию при крупнейших заказчиках своего времени, Микеланджело всегда оставался скульптором и как скульптор предпочитал работать в одиночку. Его индивидуализму способствовали и замкнутый характер, и опыт работы в мастерской Гирландайо, в которой Микеланджело не получил навыка совместной деятельности, и осознанное противопоставление себя Рафаэлю и его методам работы, и акцентирование внимания на концепции божественного дара как основы творчества. Кроме того, собственный изобретательный и соревновательный подход к копированию Микеланджело неизбежно перенес и на работу с другими художниками.

Анализ работы Микеланджело с помощниками и учениками позволяет говорить о том, что у него не было мастерской в принятом смысле

[1] *Gainza M.C.G.* Alonso Berruguete y la Antigüedad // Boletín del Museo Nacional de Escultura. 2002. N° 6. P. 15–22.

[2] Ibid. P. 17

[3] *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 2. С. 167–168.

этого слова. Художник создал не так много памятников монументальной живописи: роспись потолка (1508–1512) и алтарной стены (1537–1541) Сикстинской капеллы, а также роспись капеллы Паолина (1545–1550). Хотя изначально мастер хотел привлечь других художников к созданию живописи, позднее он пользовался только технической помощью тех, кто возводил ему леса или переводил картоны на штукатурку. Только сам мастер от начала и до конца занимался созданием концепции произведений. Что касается учеников Микеланджело, ни один из них, даже будь им это позволено, не смог бы ассистировать учителю в рисунках. Педагогический метод Микеланджело заключался в приучении своих подопечных – таких, как Пьетро Урбано да Пистойя, Асканио Кондиви и Антонио Мини – к свободному копированию рисунков учителя. Картон Микеланджело «Битва при Кашине» являлся отличным уроком мастерства для обучающихся. Сложная композиция, образованная фигурами, вписана в овал. Интересная деталь: головы некоторых фигур покрыты тюрбанами – впоследствии Алонсо будет использовать этот мотив в своих работах в Испании (сцены «Всемирный потоп» и «Бронзовый змей», расположенные в балдахине кресла архиепископа, хоры кафедрального собора Толедо, 1544–1545). Так Берругете изучал авторские приемы изображения обнаженной натуры Микеланджело и воспринял концепцию флорентийского маньеризма.

Но самым известным эпизодом, касающимся пребывания испанского художника в Италии, является участие Берругете в конкурсе на создание восковой копии статуи Лаокоона[1]. Об этом событии пишет Джорджо Вазари в «Жизнеописании Якопо Сансовино»[2].

Скульптурная группа «Лаокоон и его сыновья» была обнаружена по чистой случайности 14 января 1506 года на винограднике Феличе де Фредис недалеко от Санта-Мария-Маджоре. В исследовании статуи участвовали Микеланджело, Франческо да Сангалло (1494–1576) и его отец Джулиано (1445–1516), и именно последний признал в скульптурной группе работу Афинодора, Агесандра и Полидора, о которой говорит Плиний в «Естественной истории».

По решению Браманте, в конкурсе приняли участие четыре скульптора, среди которых был и Алонсо Берругете. Берругете являлся опытным копиистом, поскольку он вошел в число конкурсантов. Конкурс выиграл

[1] *Azcárate Ristori J.M. de.* Alonso Berruguete: cuatro ensayos. Salamanca: Colegio de España, 1988. P. 35.

[2] *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 3. С. 21–27.

Сансовино, работа которого, как утверждал Браманте, была намного выше других по точности.

Микеланджело в этот период был занят фресками Сикстинской капеллы. Весьма вероятно, что Алонсо мог получить доступ к подготовительным картонам Микеланджело, о чем свидетельствуют различные его работы, некоторые из которых были сделаны после возвращения на родину, например ретабло Сан-Бенито-Эль-Реал. Главный алтарь монашеской церкви Сан-Бенито-эль-Реаль в Вальядолиде был создан Берругете в 1527–1532 годах. Сегодня он хранится в Национальном музее скульптуры Испании в городе Вальядолид.

Бенедиктинцы напрямую связались с Алонсо Берругете сразу после его возвращения из Италии. Валлисолетские монахи и, в частности, их настоятель фра Алонсо де Торо, когда-то превративший свой монастырь в штаб-квартиру ордена в Кастилии, хотели модернизировать религиозную иконографию и представить новинки эпохи Возрождения.

Берругете выполнил рискованный и оригинальный проект – очень легкие и в то же время полные безудержного напряжения формы: балюстрады, грот и классический архитектурный ордер. Эта работа принесла Берругете вознаграждение в 4400 дукатов.

Первоначально этот гигантский алтарь, увенчанный фронтоном,

**Илл. 1.** Алонсо Берругете
*Мученичество Святого Себастьяна*
1526–1532
Деталь ретабло Сан-Бенито-Эль-Реал
Дерево
Музей национальной скульптуры, Вальядолид

**Илл. 2.** Алонсо Берругете
*Жертвоприношение Исаака*
1526–1532
Деталь ретабло Сан-Бенито-Эль-Реал
Дерево
Музей национальной скульптуры, Вальядолид, Испания

содержал картины, рельефы, большие скульптуры, посвященные детству Христа и жизни Святого Бенедикта. Среди статуй пророков, апостолов, евангелистов и святых, находятся знаковые творения Берругете: «Мученичество Святого Себастьяна» (илл. 1) и «Жертвоприношение Исаака» (илл. 2).

Статуи являются прекрасным примером как интеграции итальянских форм, так и интерпретации личной манеры художника. С точки зрения композиции, обе скульптуры вдохновлены «Лаокооном», хотя Берругете с особой изобретательностью вводит и новые художественные приемы, воспринятые им в Италии: обе статуи ясно воспроизводят спиральную форму итальянского маньеризма, требующую созерцания с нескольких точек. Скульптуры Берругете приобретают особый экспрессивный стиль, подчеркивающий напряженность и драматизм образов, что характерно для испанских скульпторов и является предчувствием расцвета барочной пластики в Испании. Берругете свободно нарушает классический контрапост с помощью нестабильной постановки скульптор. Несколько небрежное отношение к анатомии не является следствием незнания мастера, а свидетельствует о том, что он придавал большее значение своей личной интерпретации формы в ее художественно-образном прочтении.

«Святой Себастьян» напоминает статуи рабов, которые Микеланджело проектировал для гробницы Папы Юлия II. Поза напоминает обнаженных с надгробий Медичи во Флоренции. «Жертвоприношение Исаака» сильно

напоминает работу на ту же тему, выполненную Донателло. В обоих случаях скульптурная масса, столь важная для Микеланджело или Донателло, превращается Берругете в взволнованное, неистовое, невесомое и стилизованное пламя. Чувства перестают быть в равной степени интроспективными, они больше не являются внутренней пыткой, теперь они проявляются открыто, порой доходя даже до пароксизма.

Берругете создал свою очень особенную, нервную манеру, где страсть и движение свободны. Алонсо порой жертвует техническим совершенством в пользу драмы. С одной стороны, нарушенные пропорции в этих двух работах и вольное обращение с анатомией являются прогрессивными характеристиками, показывающими, что автор придавал большее значение личной интерпретации предметов, чем простому воспроизведению природы. С другой стороны, в этом отрицании мимезиса можно увидеть и средневековую традицию, органично воспринятую испанскими художниками. Вытянутое изображение обнаженной натуры напоминает Донателло в его зрелую эпоху. Страстность и неустойчивость поз, неуравновешенность композиции навеяны Микеланджело. Монументальность и сила напоминают трех итальянских скульпторов, которыми Берругете восхищался больше всего: Донателло, Якопо Делла Кверча и Микеланджело. Все эти характеристики, несомненно, маньеристские и итальянские. Тем не менее Берругете привносит свою индивидуальность, выбирая удлиненный, колючий и нервный канон. К этому он добавляет интенсивность чувств и сильный динамизм. Используя нестабильные позы, Берругете ломает классический контрапост.

Маньеризм, принципиально отрицавший многие ренессансные достижения, создал новую художественную ситуацию в рамках культуры Возрождения. Эта система работы основывалась на творческой индивидуальности мастера и его манеры, на его подражании великим художникам.

Несмотря на небольшое количество живописных работ Алонсо, нет никаких сомнений в том, что система, которую он использовал в своих произведениях, полностью отходит от канона, принятого в Испании. Влияние Микеланджело на творчество Берругете без тени сомнения очевидно как в скульптурных, так и в живописных работах. Однако произведения Берругете не являются стерильной копией, но несут сигналы, формирующие личную манеру мастера. Если натурализм и напряжение массивных тел для Буонарроти являются символом прославления тела и духа, то для Берругете они приобретают абстрактный характер, принижая значение массы в пользу полностью экспрессионистского поиска. Берругете предпочитает плоскостный и нюансный стиль живописи. «Сфумато», мягкие границы света и тени в живописных работах Берругете являются

**Илл. 3.** Алонсо Берругете
*Мадонна с Младенцем*
Около 1514–1516
Палаццо Веккьо, Флоренция

**Илл. 4.** Донателло (?)
*Мадонна с Младенцем*. Около 1425
Майолика
Частное собрание, Равенна

прямым влиянием творчества Леонардо (чьи работы ему посчастливилось изучать как в Риме, так и во Флоренции), хотя Берругете идет дальше в изучении цвета, приближаясь к манере сиенца Доменико Беккафуми (1486–1551).

Джанкарло Джентилини, говоря о работе Берругете «Мадонна с Младенцем» (илл. 3), отмечает очевидные ссылки на композиционные модели Донателло (илл. 4) и находит ту же экпрессивную интонацию, что типична для падуанского периода Донателло (1447–1453). Джентилини обращает особое внимание на «резкое сочленение рук Марии и цепкое движение длинных пальцев»[1].

Возвращение Берругете в Испанию датируется 1518 годом, хотя, согласно свидетельствам, основанным на заявлениях современников, он мог вернуться годом ранее.

По возвращении в Испанию Берругете становится придворным художником короля Карла V, его называли «художником Короля, нашего господина». Вплоть до 1532 года Алонсо получал от короля ренту.

С 1520 года в творчестве Берругете начинается новый этап. Длительное пребывание императора Карла V в Европе не способствовало развитию испанского придворного искусства. Поэтому после завершения работ в Королевской часовне

[1] Цит. по: *Azcárate Ristori J.M. de.* Alonso Berruguete: cuatro ensayos. P. 196.

**Илл. 5.** Васко де ла Сарса, Алонсо Берругете
*Главный алтарь монастыря города Олмедо*. 1523–1525
Дерево, масло, позолота
Музей национальной скульптуры, Вальядолид

в Гранаде Берругете вынужден был искать другой источник доходов. Он создает собственную мастерскую и начинает принимать частные заказы.

В 1523 году Берругете заключил контракт с мастером Васко де ла Сарса из Авилы на работу над главным алтарем монастыря города Олмедо (илл. 5). Васко де ла Сарса умер через год после подписания контракта. Молодой и неопытный Алонсо Берругете взял на себя реализацию большей части декоративного убранства алтаря. Это произведение стало важным в творческой эволюции мастера. В нем Берругете удалось воплотить многие художественные приемы, которые позже сформируют его творческий почерк скульптора: пластическая выразительность и сила несколько удлиненных в пропорциях фигур, нестабильность их постановки, оригинальность композиционных сопоставлений.

С 1528 года Берругете окончательно оседает в Вальядолиде. Он был одним из первых испанских мастеров, которые стремились к повышению социального статуса художника, рассматривая художественную деятельность как интеллектуальную, а не ремесленную. Его пребывание в Италии, где художники уже имели такой статус, могло послужить стимулом к тому, чтобы добиться аналогического положения в родной стране.

**Илл. 6.** Алонсо Берругете
*Декор кресла архиепископа*. 1544–1545
Дерево, мрамор, яшма, алебастр, бронза
Собор Толедо

В 1539 году вместе с Филиппе Бигарни (ок. 1475–1542) Алонсо Берругете работает над изготовлением верхнего ряда высоких кресел хоров для собора Толедо. В конструкции он использует панели из орехового дерева и алебастровую отделку. В этом произведении техника резьбы доведена до высочайшего мастерства. Скульптурные композиции Берругете отличаются большим разнообразием, интересом к деталям. В 1542 году, после смерти Бигарни, Берругете один заключает контракт на работы по оформлению трасхора – внешней ограды хора и отделку архиепископского кресла (илл. 6), которое является доминантой всей композиции хора в Толедо.

Хотя изначально этот заказ и был сделан Бигарни, но, как уже упоминалось, он умер до того, как приступил к работе. По этой причине кресло доверили выполнить Берругете. Над архиепископским креслом, выше уровня спинок верхнего ряда, расположена великолепная композиция «Преображение Христа» из каррарского мрамора. Композиция наполнена движением, фигуры Моисея, апостолов Петра, Иоанна и Иакова, по-разному эмоционально переживающих чудесное божественное явление, показаны в сложных ракурсах. Фигуры грандиозны, выразительны и экспрессивны. Обрамляет композицию своеобразная открытая ротонда из позолоченного металла, опирающаяся на колонны из светлого алебастра, благодаря чему возникает эффект своеобразного парения фигур в пространстве, отражающий символически-образное звучание композиции Преображения.

С этого момента главные работы Берругете предназначены для Толедо, здесь окончательно формируется индивидуальный стиль мастера, отмеченный большей элегантностью и изысканностью. С 1552 года Берругете работает над надгробием своего покровителя, кардинала Таверы (илл. 7).

**Илл. 7.** Алонсо Берругете
*Гробница кардинала Таверы.* 1552
Деталь
Мрамор
Госпиталь де Тавера, Толедо

Тонкая моделировка объемов, мягкая светотень, виртуозная обработка мрамора, заставляют вспомнить лучшие надгробия итальянских мастеров. Это произведение Берругете закончил незадолго до своей смерти в сентябре 1561 года. Он был похоронен в приходской церкви, как сеньор. Еще до смерти, в 1557 году Берругете получил заказ на главный алтарь для церкви Сантьяго-де-Касерес, который был завершен в Вальядолиде уже после смерти скульптора.

Алонсо Берругете является подлинным новатором и творцом национального стиля в испанской скульптуре Возрождения. Художественное признание Алонсо Берругете связано не только с его мастерством скульптора, рисовальщика, живописца, но и с его глубоким знанием античного искусства и искусства итальянского Возрождения. Берругете – первый скульптор испанского происхождения, который поставил испанскую скульптуру на один уровень с наиболее яркими мировыми шедеврами ренессансной пластики и в то же время заложил основы национального своеобразия испанской скульптуры, которая в полной мере получила дальнейшее развитие в XVII веке.

*Лилия Зеленская*

# Стиль мудехар в декоративно-прикладном искусстве: преемственность испанской традиции в Португалии

*Аннотация:* Период мавританского господства и последующая Реконкиста на территориях Южной Испании и Португалии привнесли ряд архитектурных и декоративных элементов, породивших впоследствии уникальный стиль мудехар. В нем выражена идея господства христианской культуры над мавританской, гармоничного слияния двух культур. Отличительной чертой декорирования зданий стиля мудехар являются изразцы азулежу. Однако если под южно-испанскими изразцами следует понимать мавританское наследие, то первые азулежу, появившиеся в Португалии, отражают в себе ряд национальных черт. Целью данной статьи является поиск и определение отличительных черт португальских азулежу относительно южно-испанских, нахождение отправной точки становления национальной керамической традиции.
*Ключевые слова:* азулежу, мудехар, Португалия, Андалусия, керамика.

Начиная с XI века политические и военные объединения христианских королевств севера Иберийского полуострова начали распространять свое влияние на юг, а именно на территории Аль-Андалус, населяемые маврами. Реконкиста породила слияние двух культур – христианской и мусульманской. Так появилось искусство мудехар, где христианская архитектурная традиция дополняется декором мусульманской по форме и технике. Стиль сформировался в XII веке на территории Иберийского полуострова, а его воплощения расположились на землях первых королевств: Леона, Арагона, Кастилии, а также Португалии. Стиль мудехар привнес в каноны романского и готического стилей как конструктивные, так и декоративные элементы мавританской архитектуры. Строения, оформленные в стиле мудехар, транслируют идею господства христианской культуры над

мавританской, в них выражен визуальный образ слияния двух культур, где мавританская «одомашнена» христианской (следует отметить, что испанское слово *mudéjar* переводится как «одомашненный»; так называли и мавров, оставшихся на отвоеванных во время реконкисты землях).

Мудехар вобрал в себя элементы четырех мавританских стилей периода Омейядов, Тайфы, Альмохадов и Насридов. Отличительными чертами в архитектуре являются:

– подковообразная (встречается также стрельчатое завершение) и многоугольная арки;
– «разбитые арки» (множественные их деления и переплетения в пространстве);
– тип арки «мукарнас» с сотовидным сводом;
– «себка» (аркады с ажурными сетчатыми экранами и ромбовидной секцией);
– зубчатые парапеты башен.

Все эти архитектурные элементы декорировались изразцами азулежу.

Изразец (порт. *azulejo*) может иметь различные толщину и форму (прямоугольную, шестиугольную и т.д.). Однако чаще всего встречаются квадратная и прямоугольная формы, позволяющие создавать на их поверхности различные узоры, а также декоративные композиции разной степени сложности. Азулежу относится к подкатегории облицовочной керамики и предназначено для декорирования архитектурного пространства как в экстерьере, так и в интерьере зданий.

Азулежу состоит из двух частей: керамической основы и глазури. Керамическая основа (порт. *chacota*) изготавливается из пористой обожженной глиняной пасты различного состава. «Благородная», лицевая сторона (порт. *face nobre*) служит основой для нанесения глазурованного декора бесцветными глазурями с использованием оксида циркона или свинца или же белыми и непрозрачными глазурями, получаемыми посредством применения оксида олова.

Неглазурованная сторона называется «спинкой» (*tardoz*). Углубление в спинке может достигаться посредством удаления сколов по краям при помощи молотка со стороны спинки для создания неровностей в терракоте. Таким образом облегчается процесс крепления плитки на стене раствором для укладки.

После сушки терракота проходит процесс обжига, который необходим для физического и химического преобразования материалов, составляющих глиняную пасту, а также глазури и эмали. Обжиг при высоких температурах придает изделию твердость. Глазурь после слияния компонентов под воздействием тепла принимает застывшую, непроницаемую и блестящую структуру.

Композиции и орнаментальные мотивы создаются путем повторения одного мотива, состоящего из одной или нескольких плиток азулежу, расположенных либо горизонтально, либо вертикально, с точками соединения между ними. Такое положение придает им особое формальное единство, впоследствии получившее название «керамический ковер» (порт. *tapete cerâmico*)[1].

Азулежу мудехар отличается от остальных изразцов:

– типом керамического корпуса (толщина может варьироваться от 2 см до 2,9 см максимум);
– цветовой вариативностью глазури (белая, зеленая, голубая, медовая или коричневая и черная);
– геометрической декоративной темой, «ислими» или же готическим орнаментом;
– техникой (*corda seca, corda seca-fendida, aresta*) и типом изготовления (с использованием или без использования форм-заготовок);
– наличием трех четко видимых следов на глазурованной поверхности, совпадающих с вершинными точками равностороннего треугольника, нанесенных треногами (порт. *trempes*) во время обжига в печах исламского типа.

Техника аликатадо (порт. *alicatado*) распространилась в Гранаде и Севилье в период с XIII по XV век. Она отличается от оформления средневековых европейских напольных покрытий и настенных поверхностей сложностью композиции и способом изготовления. Использование *alicatados* в напольных покрытиях – редкость; великолепные и редкие образцы известны в Португалии и считаются «самыми последними и примечательными из сохранившихся», их можно увидеть в часовне и спальне дона Афонсу VI в Национальном дворце Синтры (илл. 1).

Причина, приведшая к замене *alicatados* на технику «сухой веревки» (порт. *corda seca*), пока не доказана, однако одной из гипотез появления данной техники является сложность и время изготовления, совпадающие с растущим количеством заказов и сложностью экспорта[2]. Следуя вкусу к практичности в архитектуре, азулежу квадратной формы производились

[1] *Gonçalves L. de F.C.* A Circulação do Azulejo e Outras Cerâmicas Mudéjares nos Territórios da Expansão Ibérica. Breve abordagem à Macaronésia e ao Novo Mundo. Dissertação de mestrado. Universidade da Madeira, 2018. P. 23

[2] *Hernández A.P.* La pila bautismal de la Iglesia de San Pedro en Carmona // Asociación Amigos de la Cerámica Niculoso Pisano. 2017. Marzo // URL: https://asociacionpisano.es/pieza-del-mes-marzo-2017-la-pila-bautismal-de-la-iglesia-de-san-pedro-en-carmona-alfonso-pleguezuelo-hernandez/ (дата обращения 20.01.2023).

**Илл. 1.** *Настенные азулежу в Национальном дворце Синтры*. XVI век

по технологии *corda seca*, которая ранее применялась в декорировании различных видов посуды. Это позволило скопировать характерную орнаментальную грамматику азулежу *alicatado* с помощью более быстрого и экономичного процесса, доступного для экспорта.

Термин *corda seca* впервые был использован в работе Хосе Гестосо-и-Переса[1] при описании плиточных полов Севильского собора, именно тогда автор выдвинул предположение о возможных техниках и технологиях создания напольной плитки. Выражение было использовано автором для обозначения линий оксида марганца, используемого для разделения цветных глазурей во время обжига на глиняном изделии. С тех пор данная терминология стала использоваться для обозначения определенного типа орнамента, выполняемого на керамической поверхности, специфика которого заключается в очерченных мотивах, разделенных черной линией. Обозначение стало использоваться другими исследователями, которые, несмотря на наличие Хосе Гестосо в качестве источника, представляют различные теории, другие версии и мнения о технологической процедуре и изготовлении *corda seca*[2].

Упрощенный механизм заключался в обводке рисунка кистью или веревкой, смоченной в оксиде марганца, смешанном с льняным маслом.

[1] *Gestoso y Pérez J.* História de los barros vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días. Sevilla: Tipografía La Andalucía Moderna, 1903. P. 147.

[2] *Gonçalves L. de F.C.* A Circulação do Azulejo e Outras Cerâmicas Mudéjares nos Territórios da Expansão Ibérica. P. 34.

Данный метод не позволял различным видам глазури расплавиться в процессе обжига.

Существуют различные вариации техники *corda seca*. Например, четко выраженная черная линия, также известная как *corda seca plana* (распространена как в глиняной посуде, так и в плитке). Как пример *corda seca plana* можно выделить пол спальни дона Афонсу VI в Национальном дворце Синтры. В этой композиции, состоящей из небольших кусочков цветных «аликатадос» (плиток различных форм), некоторые квадратные плитки с различными и редкими узорами в технике *corda seca plana* выполнены с геометрическим модулем, очерченным черным цветом и часто ассоциирующимся с севильским производством.

Что касается орнамента, преобладают два ключевых для мусульманского мира его вида: гирих и «ислими» (араб. «исламский»). «Ислими» принято называть переработку антично-византийского мотива аканфа. Орнамент представляет собой волнообразную или спиралеобразную линию с завитками, листьями, бутонами стилизованного вьюнка. Часто используется для декора настенного покрытия. Под гирихом (перс. «узел») следует понимать орнаментальное отражение торжества синтеза искусства и математики. Строгая логика чисел и ритмических построений обрела особую эстетическую ценность. Геометрические линии составляют композиционное единство орнамента, чей мотив, будь то звезда или многоугольник, гармонично повторяется. В основе узла гириха лежит переплетение геометрических линий, образующих звезды и многоугольники, характеризующиеся повторяемостью. Чаще всего в гирихе присутствует центр – некое звено, служащее точкой отсчета ритма. Данный вид орнамента – результат торжества синтеза искусства и математики.

Орнаментальные идеи в арабо-мусульманском искусстве ярче всего проявились в слиянии декоративно-прикладного искусства и архитектуры. Архитектурный декор, покрывающий интерьер и экстерьер зданий подобно ковру, поражает воображение и потрясает переходом орнаментальных идей в архитектурно-конструктивные. Этот симбиоз двух видов искусств, плавные переходы одного к другому как нельзя более точно выражают образную концепцию слияния художественных аспектов, более близких к реальности и в то же время преломленных в условном плане, отражая и живое воображение, и изощренную игру ума, отражая триумф спаянности рационального и эмоционального начал.

В 1498 году по результатам деловой поездки в Испанию король Португалии Дон Мануэл I, впечатлившись мавританскими интерьерами с их хроматическим богатством в настенных покрытиях комплексов, сделал крупный заказ в керамической фабрики Севильи отца и сына

Мартинес Гуйхарру с целью декорировать изразцами азулежу свой дворец в Синтре[1]. Национальный дворец Синтры, который служил резиденцией короля, является одним из лучших и самых оригинальных примеров первых азулежу. И хотя архаичные техники, такие как *alicatado* и *corda seca*, продолжали импортироваться так же, как и исламская декоративная традиция с ее орнаментальностью в геометрических усложненных композициях, все же на определенном этапе в Португалии они начинают понемногу уступать европейскому вкусу. Так, преобладающими становятся растительные мотивы, берущие свое начало из готики, а также мотивы собственной национальной эстетики, сильно выраженной ввиду влияния современных национальному духу Португалии факторов. В частности, португальская морская империя внесла вклад в вариативность декора и в культуру в более общем ее понимании подчиненных ей стран. Одним из самых отличительных примеров вставки оригинальных идей является мотив армиллярной сферы (илл. 2), впервые появившийся в Национальном дворце Синтры и который на протяжении всей португальской истории будет появляться как символ португальской морской экспансии. Точкой отсчета зарождения национальной традиции азулежу в Португалии принято считать именно изразец с изображением армиллярной сферы.

**Илл. 2.** *Азулежу армиллярной сферы в Национальном дворце Синтры* XVI век

В азулежу армиллярная сфера заполняет практически всю поверхность изразца, по краям которого в углах расположены лепестки, функционирующие как элементы соединения, являясь тем самым метафорой, визуальным символом королевского могущества, понимаемого на уровне Универсума.

Другим примером раннего азулежу, импортируемого еще из Севильи, можно считать панно с орнаментами мудехар, на сегодняшний день являющееся одним из экспонатов Национального музея азулежу в Лиссабоне (илл. 3). Выполненное в мастерской Фернана Мартинеса Гуйхарру панно с центром в виде звезды являлось облицовкой собора Се Вэлья де Коимбра, пантеона первой португальской династии.

[1] *Gestoso y Pérez J.* História de los barros vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días. P. 263.

**Илл. 3.** *Азулежу мудехар*. XVI век Национальный музей азулежу, Лиссабон

Важно отметить, что в поздней португальской готике многие церкви были облицованы азулежу. Более того, на протяжении веков вплоть до XIX века облицовка азулежу претерпевала ряд изменений как в стиле, так и в сюжетных мотивах, приобретя в конечном счете завершенный национальный характер.

В Се Вэлья де Коимбра прослеживаются первые оригинальные черты португальского азулежу, что-то, что можно обозначить как особую грамматику визуального образа, ставшую отражением мироощущения нации в декоре ее зданий. Облицовка азулежу Собора Коимбры на рубеже XV–XVI веков задала тон масштабному декорированию экстерьеров и интерьеров зданий Португалии изразцами.

Визуальный образ звезды, безусловно, берет начало в мавританской традиции, где и фестоны выполнены подобным образом, и та же модель прослеживается в вышивке ковров. Этот образ имеет культурный и политический подтексты, немало говорящие о королевстве двух первых декад XVI веков в эпоху Мануэла I, в которой наиболее полно отражено мавританское влияние как в архитектуре, так и в искусстве. Этот период принято называть мануэлино, или мануэлизмом. Произведения мануэлино отражают арабское влияние, которое распространялось как на материальную сторону, так и на жизнь двора, а также на кухню, музыку и даже манеру обстановки собственного жилища. «Жизненность», отображенная в геометрическом и растительном орнаментах, является стороной мавританского мировоззрения, оставившего свой след в португальской культуре. И, пожалуй, ярче всего это выражено в произведениях периода мануэлино.

В завершение следует отметить, что Португалия была крупнейшим потребителем испано-арабской плитки, отличавшейся исключительным разнообразием и качеством импортируемых изделий до середины XVI века, в котором преимущественно использовались валенсийские мотивы, например из монастыря Санта-Клара-а-Велья в Коимбре (которые отличались от севильских тем, что были плоскими, а не с использованием техники *corda seca*) и севильские. Свобода и творческое богатство керамических покрытий включали эксклюзивные узоры по специальным

заказам, делая их инструментом эстетического улучшения архитектурных пространств и гармоничным отражением христианского и мусульманского искусства, которое привнесло знания, используемые в исламских *alicatados*, или технологии и орнаменты, используемые в исламском фаянсе с XI по XIII век, такие как *corda seca*, металлические отражения или рельефы.

Азулежу были чрезвычайно распространены как в скромных постройках, так и в элитных и дворцовых комплексах, проявив себя как очень распространенный и ценный материал. Таким образом, постепенно распространяясь по всей территории Португалии как в изолированной сельской местности, так и в масштабных композициях светских или религиозных строений, азулежу стали «единственным прикосновением роскоши, доступным скромному сельскому населению»[1].

Следуя этой линии рассуждений, можно утверждать, что распространение азулежу мудехар, несомненно, привело к уникальному явлению как с точки зрения конвергенции культур, которую она представляла, так и с точки зрения доиндустриализации, сконфигурированной по отношению к испано-арабской плитке.

Благодаря своим практическим, эстетическим, декоративным и долговечным характеристикам, азулежу получили широкое распространение в различных культурных контекстах, распространившись по всей территории полуострова.

[1] *Dias P.* Arquitetura mudéjar portuguesa: Tentativa de sistematização // Mare Liberum. 1994. No 8. P. 44.

# III. Современное искусство: поиск форм и материалов. Традиции и новаторство

*Тун Синьюань*

## Европейская реверсная живопись на стекле

*Аннотация*: Статья посвящена европейской живописи на оборотной поверхности стекла и зеркала – искусству, которое в первой половине XVIII века было воспринято китайскими мастерами и в течение XVIII–XIX веков развивалось в тесном взаимодействии с европейской и традиционной китайской живописью. Автор уделяет особое внимание техническим, жанрово-стилистическим, композиционным и функциональным особенностям европейской живописи по стеклу середины XVI – начала XVIII века с целью установить возможную степень и характер их влияния на возникновение и формирование китайской обратной живописи по стеклу.
*Ключевые слова*: европейская обратная живопись по стеклу, китайское экспортное искусство, техника и функции.

С искусством обратной росписи по зеркалу Китай познакомился в конце XVII века, когда европейские расписные зеркала стали поступать в качестве подарков императору и высшим чиновникам. Между тем уже во второй половине XVIII века зеркала, расписанные китайскими мастерами, в большом количестве вывозились в Европу. Появившись в первые десятилетия XVII века практически одновременно в императорских мастерских в Пекине и в торговом Кантоне, роспись по зеркалу изначально была ориентирована как на китайского, так и на европейского заказчика и развивалась затем в тесном взаимодействии с традиционной китайской живописью, с одной стороны, и европейским изобразительным искусством – с другой. Очевидно, что вкусы и запросы европейских заказчиков, сформированные не в последнюю очередь широко распространенным в XVII веке искусством росписи стекла и связанным с ним искусством росписи зеркал, в немалой мере определили

художественные особенности китайского искусства росписи по зеркалу. Цель данной работы – выявить технические, жанрово-стилистические, композиционные и функциональные особенности европейской живописи по стеклу середины XVI – начала XVIII века, установить возможную степень и характер их влияния на появление и формирование китайской обратной живописи по зеркалу.

Вопрос о роли европейского искусства росписи по стеклу в формировании китайской обратной живописи ставится впервые. Предметом научного изучения китайские расписные зеркала стали только в конце XX века – сначала в работах американских и европейских исследователей. В русской научной литературе китайская реверсная живопись на зеркале впервые рассматривалась в работе Т.Б. Араповой и И.Н. Ухановой и была посвящена двум известным на тот момент в коллекции Эрмитажа китайским зеркалам[1]. Еще одно зеркало из эрмитажной коллекции, входящее в состав китайского серебряного туалетного набора Екатерины II, рассматривалось в статье М.Л. Меньшиковой[2].

Важным шагом в изучении китайской реверсной живописи 1720–1820-х годов стала монография французского исследователя Тьерри Одрика, в которой представлена ее история и дан типологический анализ сюжетов и художественных особенностей, основанный на обширном материале европейских и американских коллекций[3]. Однако европейский историко-культурный и художественный контекст, который формировал запросы европейского заказчика в начале XVIII века, автором не рассматривается. Таким образом, история и художественные особенности европейского искусства росписи по зеркалу, появившегося в середине XVII века, в контексте изучения китайской реверсной живописи еще не были в фокусе внимания исследователей.

Существует мнение, что искусству росписи зеркал китайских мастеров, работавших в императорских мастерских в Пекине, обучал миссионер Джузеппе Кастильоне, хотя прямых доказательств тому нет. Однако есть свидетельства –письма другого художника-иезуита при императорском

[1] ГЭ. Инв. ЭРМб-597; Инв. ЭРМб-598. См.: *Арапова Т.Б., Уханова И.Н.* Два зеркала середины XVIII в. из собрания Эрмитажа (к вопросу об убранстве ориентальных кабинетов) // Памятники культуры: Новые открытия. 1983. Л.: Наука, 1985. С. 428–434.

[2] *Меньшикова М.Л.* Туалетные наборы восточной работы из серебряной филиграни из коллекции Екатерины II // Музеи. Спецвыпуск: Природные ресурсы Китая и произведения художников. 2008. № 3.

[3] *Audric T.* Chinese reverse glass painting 1720–1820. Bern: Peter Lang AG, 2020.

дворе Жана Дени Аттире, согласно которым он, получив поручение императора расписать испорченные при транспортировке из Европы зеркала, учился этому у китайских придворных мастеров. Согласно другому мнению, это искусство первоначально возникло в Кантоне, где уже в 1720-е годы местные мастера делали такие зеркала. Это мнение исследователи подкрепляют свидетельствами миссионера Пьера-Мартиаля Сибо[1]. Однако утверждения Сибо относятся к более позднему времени – 1760 году. Таким образом, на сегодняшний день вопрос о возникновении этого искусства в Китае еще не решен. Для его решения необходимо обратиться к истории этой техники в Европе и через анализ как ее технических, так и художественных особенностей рассмотреть ее в контексте возможных путей ее проникновения в Китай.

Для декора стекла, когда непросвечивающее изображение наносится с обратной стороны и просматривается с лицевой, применяются две разные техники: с помощью красок и кисти или посредством гравировки по предварительно нанесенному на обратную поверхность золотому или цветному лаковому покрытию. Первую можно условно называть живописью, а вторую – гравировкой. Обе техники холодные, то есть не требуют обжига. К XVIII веку декорированное с обратной стороны стекло представляло собой разные сочетания этих техник[2], этих сочетаний можно насчитать по крайней мере шестнадцать. Следует также отметить, что техника обратного изображения применялась не только на плоском стекле, но и использовалась для украшения сосудов.

Декорированное с обратной стороны стекло существовало в Европе уже в XIII веке. Использовались как техника гравировки, так и роспись: роспись дошла до нас в образцах из Сент-Шапель в Париже (1243–1248). Технику гравировки использовали итальянские мастера в Центральной и Северной Италии – Риме, Флоренции, Венеции. Ее описал Ченнино Ченнини. В целом можно сказать, что в XII–XIV веках к северу от Альп – во Франции, в Нидерландах, Нижнем Рейне – для украшения использовали технику живописи,

[1] *Cibot P-M.* Diverses remarques sur les arts pratiques en Chine, de l'art de peindre sur les glaces // Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les mœurs, les usages, etc. des Chinois. Tome XI. Paris: Chez Nyon, 1786.

[2] Фридер Райзер (1920–2005), провел тщательное исследование обратной росписи по стеклу и начал публиковаться по этому вопросу в 1985 году. Он проанализировал и определил технические аспекты обратной росписи по стеклу и, кроме того, сформулировал понятную терминологию. См.: *Ryser F.* Reverse painting on glass: the Ryser collection [Catalog] / Ed. and transl. by R. Eswarin. New York: Corning Museum of Glass, 1992.

**Илл. 1.** Августин Хиршфогель (?)
*Карта Испании (Spanish Map).* Около 1553
Серебро, бронза, сланец, ляпис-дазурь, бронза. Диаметр 60 см
Рийксмузеум, Амстердам

а к югу – в Италии – использовали и собственно живопись (на юге страны), и гравировку по золотой фольге в Северной и Центральной Италии.

В XV–XVI веках по мере развития изобразительности от плоской средневековой к объемной ренессансной декор на стекле усложнялся, вместе с этим происходило движение в сторону большей пластичности и живописности. Стремление передать многоплановое перспективное пространство и выявить объем с помощью светотеневой моделировки требовали новых изобразительных и технических приемов. В конце XV–XVI веке декорирование стекла уже представляло собой различные комбинации обеих техник. Каждая техника по-своему позволяла мастерам передавать тональные градации цвета и моделировать форму. Эти комбинации отличались – в зависимости от региона – большей или меньшей ролью гравировки или живописи в общем изобразительном эффекте.

В середине XVI века техника декора с использованием гравировки по золоту, подобная североитальянской, процветала в Нюрнберге. Однако она усложнилась за счет использования в качестве основы не только золотого листа, но и лаковых красок разного цвета, которые наносились как одновременно на разных участках изображения, так и послойно; при этом в свободных от золота и лака частях использовалась роспись. В качестве образца можно привести знаменитую «Карту Испании»[1] (илл. 1).

[1] Авторство знаменитой «Spanish Map» (середина 1540-х, Рийксмузеум, Амстердам) большинством исследователей приписывается немецкому граверу и картографу Августину Хиршфогелю (1503–1553); в качестве возможного автора упоминается также немецкий гравер Венцель Ямницер (1508–1585).

**Илл. 2.** Якоб Корнелис ван Остсанен
*Тайная вечеря*. Около 1525
Триптих
Стекло, масло (реверсная живопись)
Центральная часть: 45 × 39 см; боковые части: 45 × 20 см и 45 × 18,7 см
Рийксмузеум, Амстердам

Подобная техника также использовалась в украшении сосудов. Интересно, что золото в этом случае смотрится как фон, напоминающий блеск зеркала. Эта техника во второй половине XVI века распространилась в других регионах. Еще один интересный образец – кубок из горного хрусталя мастера Элиаса Ленкера (около 1588), дно которого украшено изображением павлина, окруженного гирляндами: бóльшая часть золотого листа снята для богатого живописного изображения, выполненного яркими прозрачными красными, синими и зелеными красками и покрытого измельченной фольгой. Этот тип техники стал основой для дальнейшего развития стеклянного декора в сторону живописности.

Во Фландрии и Нидерландах первый хорошо сохранившийся образец относится к первой четверти XVI века – это триптих «Тайная вечеря» (илл. 2) художника Якоба Корнелиса ван Остсанена (Jacob Cornelisz van Oostsanen, 1470–1533) из Амстердама: краски нанесены последовательно: в нижнем слое проложены основные цвета, моделировка выполнена процарапыванием нижнего слоя с последующим нанесением более темных или более светлых тонов. К концу XVI века в Голландии распространилась мода на изображения в технике гризайли: однотонный рисунок

**Илл. 3.** *Благовещение*
Оборотная сторона: *Богоматерь Умиление*
Медальон. Ломбардия. Около 1600
Стекло, реверсная живопись

выполнялся по черному или коричневому лаку и покрывался золотым листом. Голландская техника гравировки по лаку использовалась в Богемии и Австрии во второй половине XVII века. Это преимущественно черно-золотая гамма, без цветных пигментов.

В XVI веке появляются образцы собственно живописи по стеклу. Особый интерес представляют миниатюрные изделия из стекла из Ломбардии (илл. 3), которые изготавливались со второй половины XV и до XVIII века: краска и позолота нанесены кистью тонким слоем и покрыты лаковым или непрозрачным пигментом, при этом кажется, что изображение присыпано золотой пылью. Интересны стекла, которые начали изготовлять в XVI веке в Венеции и производили там до конца XVII века. На одном стекле можно обнаружить одновременно множество техник и манер письма, но главное – гравировка по золоту и серебру исчезает, вместо нее, подобно ломбардским стеклам, появляется золотая и серебряная краска, черные линии нанесены кистью или пером, а тени выполнены как в живописной технике, так и штриховкой. В технике живописи декорированы большие плоские блюда, произведенные в XVI веке в Австрии, – с цветным изображением в центре и золотыми фестонами по краю, часто дополненными медальонами и зелеными листьями.

В целом можно сказать, что к началу XVII века мастера использовали различные комбинации обеих техник: для северного региона (Цюрих, Нюрнберг, Дрезден, Аугсбург, Прага, Вена) в большей степени характерны гравировка и графичная манера изображения; для южной традиции (Италия) более свойственна живопись кистью. Разнообразие техник можно объяснить часто меняющимися социально-экономическими и культурно-историческими обстоятельствами, которые заставляли мастеров перемещаться по Европе, принося свою региональную технику и вбирая новый местный опыт.

В течение XIII–XVI веков декорированное стекло прошло путь от религиозного искусства к светскому. Сначала декорированные стекла использовались в качестве элементов декора храмов. В XV веке стеклянными изображениями начали украшать домашние алтари, реликварии и распятия, при этом изображения помимо религиозных сюжетов имели и чисто декоративные мотивы, например изображение птиц, цветов, орнаменты[1].

В XV веке наряду с домашними алтарями и реликвариями появляются небольшие по размеру культовые предметы, предназначенные для личного пользования, как, например, ломбардские стекла с изображениями Богоматери, Христа и святых: их использовали в ювелирных изделиях – амулетах, медальонах. К концу XV века декорированным стеклом начинали украшать предметы светского назначения: оно появилось в голландском домашнем интерьере. Кроме религиозных сюжетов появляются мифологические и изображения отдельных мифологических персонажей. Особенно популярными в Голландии становятся аллегории.

В технике обратного декора в XVI веке немецкие мастера начали украшать сосуды из стекла и горного хрусталя: как правило, это были кружки и блюда. Кружки представляли собой два вставленных друг в друга сосуда: наружный имел обратную роспись, внутренний – роспись по лицевой стороне, сосуды соединялись с помощью декоративной металлической (серебряной) оплетки. Библейские сюжеты встречаются редко, а к мифологическим сюжетам и аллегориям добавляются бытовые изображения – сцены повседневной жизни, профессиональной и праздничной. Например, кружки, где сюжетом для внешних сосудов служили аллегории добродетелей, а на внутренних изображались танцующие крестьяне и вакхические шествия. Большие плоские блюда украшались в центре живописным изображением, а по краю – золотыми фестонами, часто с медальонами и листьями. На части блюд изображены аллегории, на некоторых – портреты известных персон.

[1] См.: *Ryser F.* Reverse painting on glass…

В качестве образцов для рисунка мастера использовали популярные гравюры, нередко те же, что использовались для витражей, – сюжетные композиции, пейзажи с обрамлением из архитектурных элементов и фигурами, портреты, геральдические рисунки. Использовалась или вся композиция оригинала, или ее фрагменты. Иногда мастера комбинировали фрагменты при создании новой композиции.

В XVII веке Тридцатилетняя война (1618–1648) изменила географию производства декорированного стекла: его центры сосредоточились в Италии, Австрии и Нидерландах. Стеклянные панели начали широко использовать в качестве декора мебели и обрамления зеркал. В этих изделиях использовали как технику гравировки, так и живопись.

**Илл. 4.** *Зеркало в раме с гравировкой по золотой фольге* 1721 Лор-ам-Майн, Германия

Технику гравировки по золотой или серебряной фольге с покрытием цветными лаками или, наоборот, гравировкой по цветному лаку с покрытием золотой или серебряной фольгой в конце XVII века немецкие и французские мастера использовали для украшения рам чрезвычайно дорогих в то время зеркал. В такой технике работали, например, мастера зеркальной фабрики в Лор-ам-Майне (илл. 4).

Стеклянные панели для украшения мебели начали использовать еще во второй половине XVI века мебельщики Аугсбурга. Они производили шкафы-кабинеты для хранения коллекций различных редких вещей. Дверцы шкафа и поверхность столешниц богато украшались, в том числе стеклами с гравировкой.

В XVII веке изготовление дорогой мебели переместилось во Флоренцию и Неаполь. Неаполитанские мастера изготовляли высокие шкафы-кабинеты на ножках с дверцами-створками в верхней части и многочисленными выдвижными ящичками в нижней. Такие кабинеты высоко ценились и экспортировались во многие страны Европы. Створки и торцы ящичков украшали резьбой, шпоном из черного дерева и черепахового панциря, позолоченной бронзой, а также панелями-вставками с реверсной живописью.

В последней трети XVII века главным и признанным мастером, работавшим в технике обратной живописи, стал знаменитый художник Лука

**Илл. 5.** *Кабинет на подставке*
Неаполь. 1680–1710
Розовое и черное дерево, панцырь черепахи
Вставки: стеклянные панели, реверсная живопись
Музей Виктории и Альберта, Лондон

Джордано, в мастерской которого многочисленные ученики расписывали стекла для мебели. Среди них были и не менее известные в то время Карло Гарофало (Carlo Garofalo; 1688–1705) и Андреа Винченти (Andrea Vincenti). Неаполитанские мастера работали в технике просвечивающей росписи и к последней трети XVII века достигли совершенства. Краски свободно наносились тончайшим слоем, в отличие от послойного нанесения от светлых тонов и бликов к темным. На неаполитанских мебельных вставках изображались мифологические или библейские сцены, пейзажи, часто с фигурами (илл. 5). К этому же времени относятся стекла с живописью в голландском стиле, которые приписывают голландским пейзажистам и маринистам, годами жившим в Италии, – работа художников так высоко ценилась в Неаполе, что североевропейские мастера или переезжали работать в Италию, или экспортировали туда свои работы.

Благодаря мебельному искусству XVII век стал временем настоящего расцвета и живописи по стеклу. Неаполитанские мастера усовершенствовали свои работы до уровня, который является непревзойденным в этом виде искусства и благодаря которому оно превратилось из декоративно-прикладного искусства в станковое – картину.

Неаполитанская манера живописи на стекле повлияла на обратную роспись в Голландии. Работавшие в Неаполе голландские мастера принесли в Голландию новый барочный вкус и вместе с ним – красочные работы, выполненные в живописной технике (илл. 6). Они постепенно заняли место черно-золотых панелей в гризайльной манере, которые были там в моде в XVI веке. Использование более насыщенных цветов позволило изменить тематику и жанровый репертуар, который в целом не отличался от станковой живописи: натюрморты с фруктами и цветами были столь же популярны, как бытовые сцены, пейзажи и морские сцены.

**Илл. 6.** Ян ван дер Хейден
*Лесной пейзаж*. Около 1670
Стекло, масло (реверсная живопись). 34 × 42,5 см
Рийксмузеум, Амстердам

Оправленные в дорогие рамы, эти стеклянные картины пользовались большой популярностью среди богатых заказчиков, включая членов испанского двора.

Таким образом, можно сделать вывод: в европейской реверсной живописи к началу XVIII века сложились его технические, жанрово-стилистические и функциональные особенности:

– техника нанесения живописного изображения масляными красками на обратную поверхность стекла достигла совершенства;
– декорированное стекло, использовавшееся для декора предметов мебели и интерьера, превращается из декоративно-прикладного искусства в собственно изобразительное – в «картину в раме»;
– сложился жанровый и сюжетный репертуар, отвечающий вкусам барокко: религиозные и мифологические сюжеты, аллегории, пейзаж, натюрморт, портрет, орнамент и геральдические изображения;
– расписные стекла изначально привлекали своими отражающими свойствами; постепенно серебряная и золотая основа стеклянной росписи, которая первоначально формировала изобразительное пятно, превратилась в золотой или серебряный фон изображения, который выполнял функцию отражающей поверхности.

Таким образом:

– техники росписи по стеклу, существовавшие в XVI– XVII веках, способствовали началу использования на рубеже XVII–XVIII веков зеркала в качестве основы для декора;
– первые произведения в технике обратной росписи по стеклу и зеркалу, с которыми познакомились китайские мастера, могли быть выполнены как в технике гравировки, так и в живописной технике.

Уже в XVII веке европейские расписанные зеркала поступали в Китай в качестве даров иностранных послов императору. Известно, что в 1664 году среди подарков, преподнесенных императору Канси (время правления 1661–1722) посланником голландской Ост-Индской компании, было четыре украшенных росписью зеркала[1]. Однако не существует описания этих произведений, и можно предположить, что китайские художники копировали европейские образцы, выполненные как в технике гравировки, так и в итальянской живописной технике. В пользу второго говорит несколько фактов. Во-первых, китайские зеркала выполнены в технике, совпадающей с итальянской, имеют более тонкий красочный слой, нижние слои изображения слегка просвечивают сквозь последующие, и художники могли контролировать живописный процесс; прорисовка мелких деталей предшествовала нанесению последующих, все более темных красочных слоев и заливке фона. Во-вторых, знакомство пекинских мастеров с итальянской живописью состоялось еще в XVII веке. По словами миссионера Маттео Рипы[2], прибывшего в 1711 году в Пекин ко двору императора, в придворной живописной мастерской он встретил итальянского художника Джованни Герардини (Giovanni Gherardini; 1654–1725), который обучал китайских мастеров масляной живописи[3]. Кроме того, и Кастильоне, и Аттире обучались живописи в Италии и не могли не быть знакомы со столь популярным и востребованным на рубеже XVIIIвека искусством. Наконец, хотя не существует прямых документальных свидетельств первоначального возникновения росписи стекла и зеркала в Пекине, в пользу императорских мастерских говорит чрезвычайная ценность привозимых из Европы декорированных зеркал, предназначавшихся исключительно для императора и высших сановников двора.

[1] См.: *Prévost A*. Histoire générale des voyages. The Hague: Pierre de Hondt. 1746.

[2] Маттео Рипа (1682–1746), итальянский священник, посланный в качестве миссионера в Китай конгрегацией пропаганды веры «Propaganda Fide», в 1711–1723 годах работал как художник и гравер по меди при маньчжурском дворе императора Канси под китайским именем Ма Гуосянь (马国贤).

[3] См.: *Cibot P-M*. Diverses remarques sur les arts pratiques en Chine, de l’art de peindre sur les glaces.

# IV. Современное искусство: традиции и новаторство

*Софья Золочевская*

## Влияние художественной жизни Парижа 1910-х годов на становление В.И. Мухиной

К концу XIX столетия Париж становится мировой столицей современного искусства, куда устремляются молодые мастера из различных уголков земного шара. Бурно развивавшаяся выставочная деятельность, изучение шедевров прошлых эпох в столичных музеях, а также обучение в частных академиях и мастерских именитых мастеров открывали перед артистической молодежью огромные возможности для профессионального роста.

Помимо традиций академического Салона, которые тогда были сильно распространены в художественной среде Парижа, большой интерес публики представляли крупные имена таких мастеров, как П. Пикассо, А. Модильяни, Х. Сутин и М. Шагал. Их произведения заключали в себе изобразительный язык искусства новой эпохи. Особенности формирования авангардных течений в творчестве русских живописцев, начинавших свой путь в кругу художников Парижской школы, широко исследованы в отечественной литературе.

Искусство пластики также нуждалось в обновлении. Поскольку академическая система художественного образования в дореволюционной России на тот момент стала достаточно консервативной, молодое поколение русских скульпторов начиная с конца 1880-х годов стремилось попасть в страны Западной Европы для обучения новаторской художественной практике.

В конце XIX – первой половине XX века во французскую столицу приезжали учиться многие известные русские мастера – А.С. Голубкина, В.Н. Домогацкий, Н.А. Андреев, И.С. Ефимов, Н.Д. Крандиевская, С.Д. Лебедева, И.Д. Шадр и другие. «Многих из нас тянуло тогда в Париж, чтобы приобщиться к последнему слову искусства <…> Все лучшее, весь мир здесь. И малое, и великое! И только здесь можно понять, где твое место.

И так ясно-ясно становится. Смотришь и не дышишь!»[1] – так вспоминает о Париже М.Д. Рыдзюнская. Время, проведенное в Париже, осталось в памяти русских мастеров как один из важнейших и поворотных периодов в их творческой судьбе.

Наиболее фундаментальным трудом, в котором обобщается опыт становления русских скульпторов под влиянием художественной жизни Франции, является диссертационное исследование А.С. Шатских[2], в котором впервые в полной мере было проанализировано влияние творчества французских мастеров на русских скульпторов, обучавшихся в Париже в 1895–1917 годах. Автором были выявлены ранее неизвестные имена и ясно показано различие художественных методов, передаваемых О. Роденом, Э.А. Бурделем и другими французскими мастерами своим ученикам.

Также существуют монографические труды разных лет, посвященные творчеству отдельных русских скульпторов советской эпохи. В большинстве из них содержится фактологическая информация о времени, проведенном мастерами в Париже. В настоящее время также сохранился определенный корпус источников, дающих необходимые сведения по этой теме. Большая часть из них опубликована, некоторые документы и фотографии находятся в столичных архивах.

Несмотря на то, что биографии большинства известных советских мастеров хорошо изучены, влияние европейской пластики на развитие зрелого творчества каждого из них до сих пор остается не до конца осмысленным. Цель настоящей статьи – показать на примере становления советского мастера, каким образом сформировалась его творческая индивидуальность в художественной среде Парижа 1910-х годов.

В качестве примера следует подробно рассмотреть фигуру Веры Игнатьевны Мухиной (1889–1953) – известного русского скульптора, монументалиста, художника, дизайнера, автора многих выдающихся памятников советской эпохи. Она была в ряду тех, кто обучался в Париже художественному мастерству в начале XX века.

В Москве она обучалась в художественной школе К.Ф. Юона. Здесь она познакомилась с художницами Л.С. Поповой и Н.А. Удальцовой. В 1911 году В.И. Мухина поступила учиться в художественную школу

[1] ОР РГАЛИ. Ф. 1983. Оп.1. Ед. хр. 11. Л. 30, 37.

[2] *Шатских А.С.* Проблемы творческих взаимосвязей русской и французской скульптуры конца XIX – начала XX века: дисс. … кандидата искусствоведения: 07.00.12.– Москва, 1986.

И. Машкова. По замечанию Б.Н. Терновца[1], обучение в этой школе дало ей большую свободу в работе с натурой и создании цельных художественных образов.

В конце 1912 года В.И. Мухина приезжает в Париж и поступает учиться в Академию Гранд-Шомьер. Главным преподавателем в скульптурной мастерской был популярный французский скульптор-монументалист Э.А. Бурдель (илл. 1). Именно он стал ее главным наставником и значительно повлиял на формирование ее художественного мировоззрения.

В этот период творчество Э.А. Бурделя взбудоражило художественную жизнь Парижа. На тот момент он был одним из самых популярных мастеров после признанного учителя – О. Родена. Свою педагогическую деятельность Э.А. Бурдель начал в 1909 году и продолжал ее вплоть до своей смерти в 1929 году с перерывом на несколько лет во время Первой мировой войны.

**Илл. 1.** *Ученики Эмиля Антуана Бурделя по «Academie de la grande Chaumiere».* 1912–1913
Фотография
Отдел рукописей Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва

В своей системе он использовал две формы преподавательской работы. Первый метод представлял собой раскрытие художественных взглядов учителя посредством наставлений и обсуждения студенческих работ.

[1] *Терновец Б.Н.* В.И. Мухина: скульптор: жизнь и творчество. М.; Л.: Гос. изд. изобразит. искусств, 1937. С. 6.

Часто занятие в классе превращалась в импровизированную лекцию, в которой принимали участие не только ученики Академии Гранд-Шомьер, но и специально приходившие студенты других учебных заведений.

Второй метод заключался в предложении студенту работы в качестве своего пратисьена, который полноценно выполнял заказы мастерской и одновременно учился практическому ремеслу скульптора. Долгое время личным помощником у Э.А. Бурделя работал русский скульптор А.Ф. Жолткевич.

**Илл. 2.** Вера Мухина
*Сидящий юноша.* 1912
Бронза
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

По воспоминаниям И.Н. Жукова[1], также учившегося у Э.А. Бурделя в академии Гранд-Шомьер в середине 1910-х годов, учебный день состоял из двух частей. В первой половине дня студенты делали натурные этюды в глине с позирующей модели. Ближе к вечеру начинался второй этап занятий – выполнение графических набросков с натуры. Э.А. Бурдель утверждал, что скульптор, владеющий мастерством рисунка, имеет бóльшие возможности для раскрытия своего творческого потенциала. Французский мастер также всегда подчеркивал важность выработки в художественной практике студента таких качеств, как продуманность, осмысленность, серьезность и конструктивность.

Э.А. Бурдель постоянно требовал от своих учеников верного следования натуре и точной передачи характера. Принцип правдивого изображения модели внимательно соблюдался В.И. Мухиной, что заметно при рассмотрении ее натурных этюдов, выполненных во время обучения в Париже. Ранние работы 1912–1914 годов, хранящиеся в Государственном Русском музее (илл. 2 и 3), отчетливо демонстрируют, насколько русская ученица была творчески находчива.

[1] См.: *Горбунова Л.В.* Скульптор Иннокентий Жуков. Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1977. С. 47.

**Илл. 3.** Вера Мухина
*Сидящая девушка*. 1914
Гипс
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Позы моделей выглядят гармонично выстроенными, фигуры пропорционально выверены, изящны и естественны. Каждый этюд представляет собой законченный, сформировавшийся образ.

Большое внимание Э.А. Бурдель также уделял портретному жанру. В собрании Третьяковской галереи и Русского музея сохранились два портрета 1914 года, вылепленные В.И. Мухиной со своих товарищей по мастерской Академии Гранд-Шомьер – скульпторов А. Вертепова и И. Бурмейстер. При взгляде на бюсты заметно, что молодой мастер умеет воспроизводить внешнее сходство и обозначать характер изображенной модели. Облик А. Вертепова поражает внутренней умиротворенностью и погруженностью в себя, а лицо И. Бурмейстер отмечено серьезностью и строгостью при всей мягкости и плавности черт.

Творчеству же самого Э.А. Бурделя характерна эпичность художественного замысла и тяга к выражению героического духа. Его знаменитого «Геракла, стреляющего из лука» (1909) отличает конструктивность, логика и смелость художественного мышления. С одной стороны, поражает ощущение затаенного активного движения, с другой – осязаемость и устойчивость фигуры Геракла.

В.И. Мухина, обучаясь мастерству скульптуры и обладая чуткостью к новому в современном искусстве, безусловно, могла почерпнуть любовь к большой, ясной, конструктивной форме и монументальной

**Илл. 4.** Эмиль Антуан Бурдель
*Пенелопа*. 1912
Бронза
Художественный музей Гонолулу, США

**Илл. 5.** Вера Мухина
*Крестьянка*. 1928
Бронза
Государственная Третьяковская галерея, Москва

тяжеловесности пластических объемов у своего учителя. Масштаб его творческого гения и грандиозность его замыслов не могли не затронуть ее художественного чутья.

В своей работе под названием «Крестьянка» (илл. 4), выполненной в 1928 году, В.И. Мухина проявляет самостоятельность творческого мышления, которое с большим успехом заявило о себе в монументальных проектах советского времени. При ее сопоставлении с «Пенелопой» (1912) Э.А. Бурделя (илл. 5), произведением из его античного цикла, становится очевидной общность их пластического языка. В обоих случаях авторы схоже пропорционально и композиционно изображают женскую фигуру. Если у Э.А. Бурделя величественный образ выглядит лиричным, то у В.И. Мухиной все художественные средства направлены на передачу силы и мощи советского человека.

**Илл. 6.** Эмиль Антуан Бурдель
*Памятник павшим во Франко-прусской войне 1870–1871 годов*. 1892–1902
Бронза
Монтобан

При взгляде на знаменитый монументальный памятник «Рабочий и колхозница» (илл. 7), выполненный ею в 1936–1937 годах, можно также заметить многие композиционные приемы, заимствованные из монументальных проектов Э.А. Бурделя. Своеобразие композиции этого монументального памятника заключается в передаче движения по двум направлениям – по возрастающей линии снизу вверх и вперед.

В.И. Мухиной удалось выразить в своем проекте устремленное пространственное движение крепкой, реальной пластической формы. Похожую композиционную схему использовал ранее Э.А. Бурдель в своем раннем «Памятнике павшим» в Монтобане» 1890–1902 годов (илл. 6). Он отличается большой экспрессивностью и эмоциональным, героическим пафосом.

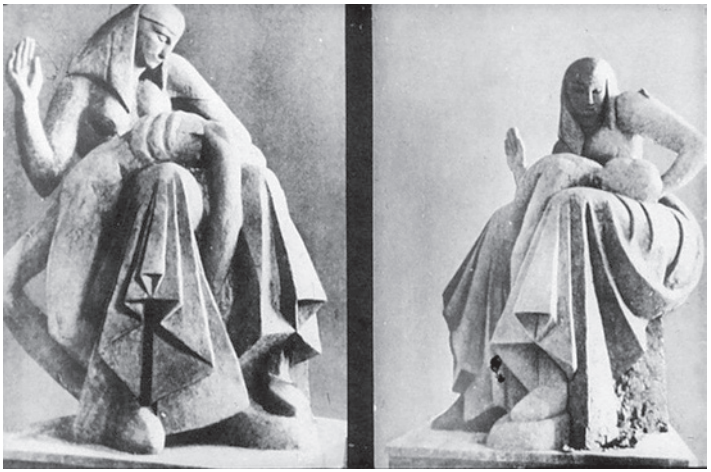
Таким образом, В.И. Мухина, пользуясь художественными принципами французского мастера, полученными в результате обучения

**Илл. 7.** Вера Мухина
*Рабочий и колхозница*. 1937
Сталь
Москва

и наблюдения, воплощала новое содержание в своих зрелых, самостоятельных, оригинальных произведениях.

Необходимо сказать, что В.И. Мухина также активно изучала коллекции античной скульптуры и древнего искусства стран Востока в известных музеях Парижа – в Лувре, Дворце Трокадеро и Музее Гиме. Большое впечатление на нее произвелп пластика Древнего Египта и Индии благодаря своей цельности, глубокой содержательности и лаконичности выразительных средств. Подобные качества В.И. Мухина искала и в современной пластике, что привело ее к изучению авангардного искусства.

Помимо обучения в Академии Гранд-Шомьер, все больше вовлекаясь в современную художественную жизнь Парижа, она желала определить для себя значение и сущность кубистического метода. В этот период кубизм также являлся отправной точкой обновления пластического



**Илл. 8.** Вера Мухина. *Пьета*. 1912–1913
Глина. Не сохранилась

языка европейской скульптуры. Вместе со своими спутницами Н.А. Удальцовой и Л.С. Поповой она слушала лекции А. Ле Фоконье и Ж. Метценже в течение несколько месяцев в Академии де ла Палетт.

Насколько сильно ее затронуло это новое художественное направление можно судить по ранним натурным рисункам, выполненным в 1914–1915 годах, хранящихся в Русском музее. В них автор обобщает фигуры до ограниченных лаконичных форм и раскладывает объемные модели на плоскости.

В 1915–1916 годах В.И. Мухина трудится над скульптурной композицией «Пьета» (илл. 8), на создание которой ее подвигло желание выразить переживание последствий войны. По сохранившимся фотографиям заметно, каким образом мастер сочетает

**Илл. 9.** Вера Мухина
*Проект памятника И.М. Загорскому*. 1921
Бронза
Государственная Третьяковская галерея, Москва

**Илл. 10.** Вера Мухина
*Пламя революции. Проект памятника Я.М. Свердлову*. 1922
Тонированная бронза
Государственная Третьяковская галерея, Москва

**Илл. 11.** Вера Мухина
*Юлия*. 1925
Дерево
Государственная Третьяковская галерея, Москва

художественные принципы архаической пластики и современный кубистический метод.

Наиболее ярко кубистический метод построения формы и конструкции художественного произведения проявился в проектах монументальных памятников первого послереволюционного десятилетия. Самые известные из них – «Пламя революции» (1922, бронза, ГТГ) (илл. 10) и «Памятник И.М. Загорскому» (1921, бронза, ГТГ) (илл. 9). В результате мастером создаются четкие, ясные и необыкновенно выразительные скульптурные образы, по своему настроению очень созвучные новой эстетике революционного искусства.

Тяга к геометризации и обобщению пластической формы плотно укоренилась в сознании В.И. Мухиной и проявилась также в ее произведениях, изображающих обнаженную женскую натуру, например в «Юлии» (1925, дерево, ГТГ) (илл. 11). Перевод этого произведения в дерево еще сильнее подчеркнул своеобразие ее авторского художественного мышления. Она видела в представлении полной, объемной и ясной пластической формы главную выразительность искусства скульптуры.

Проанализировав особенности произведений раннего периода творчества В.И. Мухиной, а также художественные качества ее работ зрелого периода, можно сказать, что ее становление как представителя нового, молодого поколения скульпторов в значительной степени зависело от ее пребывания и обучения в Париже в середине 1910-х годов.

Наставления и пример ее главного учителя, Э.А. Бурделя, явились для нее основой для формирования ее собственного художественного мышления. Такие принципы художественной практики, как серьезность, осмысленность, рационализм, пластическая ясность и объемность, а также образная монументальность и величественность были ей почерпнуты у французского мастера. Увлеченность и умение вникнуть в преимущества кубистического метода, который она также изучила в Париже, дали ей необходимую свободу в проектировании ярких и креативных композиционных решений монументальных проектов.

**Список литературы:**

*Азизян И.А.* Диалог искусств XX века: очерки взаимодействия искусств в культуре. М.: URSS, 2008.

Вера Мухина, 1889–1953: каталог / Авторы статей Е. Василевская и др. СПб.: Palace Editions, 2009.

*Воронов Н.В.* Вера Мухина. М.: Изобразительное искусство, 1989.

*Воронова О.П.* Вера Игнатьевна Мухина. М.: Искусство, 1976.

*Суздалев П.К.* Вера Игнатьевна Мухина. М.: Искусство, 1981.

*Терновец Б.Н.* В.И. Мухина: скульптор: жизнь и творчество. М.; Л.: Гос. изд. изобразит. искусств, 1937.

*Вера Савельева*

# Венский сецессион и русский модерн – точки пересечения в принципах формообразования и дизайна мебели. Московская архитектурная выставка (1902–1903)

В архитектуре и декоративно-прикладном искусстве русского модерна параллельно существовали два направления, которые условно можно охарактеризовать как «национально-романтическое» и «рационалистическое». Если первое широко представлено русским стилем, и его развитие можно проследить на примере ряда художественных объединений, таких как Абрамцево и Талашкино, то рациональное направление в русском модерне, существовавшее не столь длительное время (около десяти лет), стилистически и эстетически связанное с петербургским модерном, было воспринято впоследствии в неоклассической художественной традиции. Особенно отчетливо этот путь прослеживается в творчества И.А. Фомина (1872–1836). В архитектурных проектах и интерьерных решениях[1], над которыми он работал, обнаруживается тяготение к неорусской стилистике, но в более «минималистичной» ее версии, на которую в свою очередь повлияла более сдержанная концепция петербургской архитектуры и эстетика Венского сецессиона. Таким образом, истоки рационального направления в русском модерне лежат в национально-романтической тенденции русского искусства конца XIX – начала XX века, но созданные в нем произведения имеют отличия с точки зрения художественной формы и более сдержанны по декоративному оформлению.

[1] В 1898–1900-х годах И.А. Фомин работал в качестве помощника архитектора на совместных проектах Д.Н. Кекушева и Ф.О. Шехтеля, занимался проектированием интерьеров здания Московского Художественного театра, работал вместе с Ф.О. Шехтелем над особняком Рябушинского. В 1900 году им было спроектировано здание в Скатертном переулке по заказу Московского торгово-строительного акционерного общества.

Наиболее активно влияние рационалистической концепции на искусство русского модерна происходило в 1900-х годах, тем актуальнее и интереснее в данном контексте провести исследование экспонатов московской архитектурной выставки 1902–1903 годов, носившей по своему составу международный характер[1].

Наиболее масштабная демонстрация мебельных гарнитуров, образцов оформления интерьеров рационалистического течения русского модерна была осуществлена на Московской архитектурной выставке 1902–1903 годов. Помимо произведений русских мастеров (И. Фомина, К. Коровина, К. Орлова, В. Валькота, И. Бондаренко) в этой выставке принимали участие австрийский архитектор Й.М. Ольбрих, скульпторы из Дармштадской колонии художников (Г. Гуршнер, Х. Кристианен, П. Беренс), представители школы Глазго (Ч.Р. Макинтош, М. Макинтош). Это позволяет сравнить подходы к формообразованию в мебели русского и западноевропейского модерна и провести ряд важных параллелей, а также выявить точки соприкосновения между концепциями и подходами в работе с мебелью интерьерным дизайном Венского сецессиона и русского модерна.

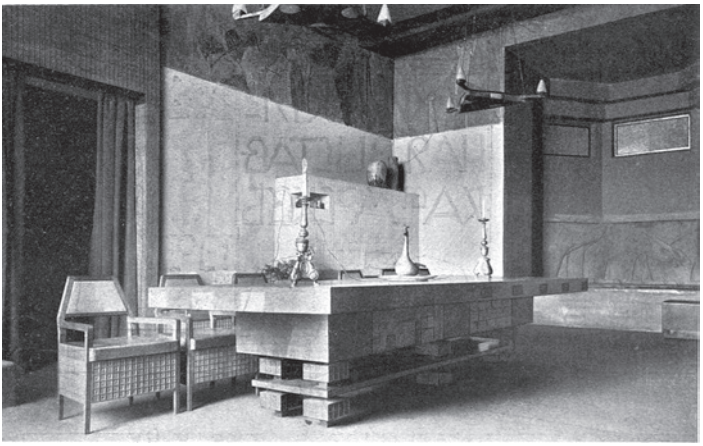
Обзор выставки был сделан в рамках двух публикаций 1903 года: это черно-белые фотографии ключевых экспонатов в журнале «Мир искусства» (1903, № 3)[2] и обзор выставки С.П. Дягилева[3]. «На сегодняшний день это основной круг источников по теме Московской архитектурной выставки 1902–1903 гг. о непосредственном влиянии Дармштадской художественной колонии и венского модерна на творчество русских архитекторов и художников», – писала М.В. Нащокина[4]. Этот же исследователь указывал на связи между патронажем московской архитектурной выставки и Дармштадтом, а также творчеством Й. Ольбриха.

[1] Об интернациональном составе участников Московской архитектурной выставки 1902–1903 годов подробно см.: *Нащокина М.В.* Москва в зеркале венского сецессиона // Художественная культура Австро-Венгрии, 1867–1918: искусство многонациональной империи [сборник статей]. СПб.: Алетейя, 2005. С. 117–132.

[2] Архитектурная выставка въ Москве. 36 снимковъ с произведений И. Фомина, В. Фролова, В. Денисова, А. Браиловскаго, Н. Давыдовой, К. Орлова, К. Коровина, Ш. Макинтоша и Й. Ольбриха // Мир искусства. 1903. Т. 9. № 3. С. 97–120.

[3] *Дягилев С.* Московские новости. Выставки «архитектурные» и «36-ти» // Мир искусства. 1903. № 1. Хроника. С. 8–10.

[4] *Нащокина М.В.* Москва в зеркале венского сецессиона.



**Илл. 1.** Иван Фомин
*Столовая серого клена*
Московская архитектурная выставка. 1902–1903

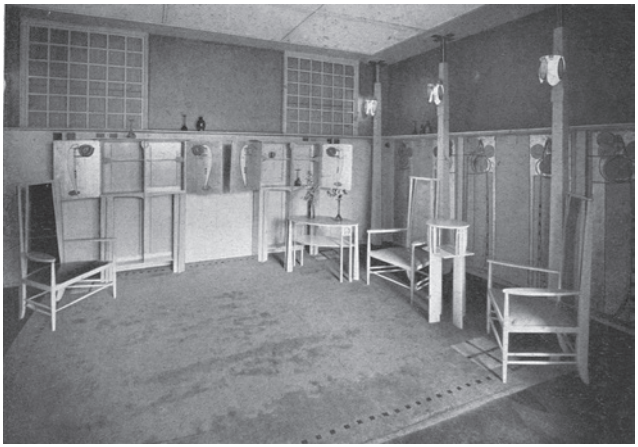
Среди опубликованных в журнале «Мир искусства» экспонатов представлены фотографии интерьерных решений, разработанных Фоминым («Столовая серого клена») и Орловым («Мебельный гарнитур серого дуба»). Там же опубликованы фотографии салона с белой мебелью Макинтоша и столовой серого дуба Ольбриха.

Среди работ русских художников и архитекторов значительная часть экспонатов выставки принадлежала И. Фомину. Он представил мебельные гарнитуры двух жилых помещений, оборудованных каминами, и столовой серого клена, дополненной трапециевидным бассейном (илл. 1).

При сравнении этих интерьерных решений обнаруживаются как сходные черты и подходы в работе с объемно-пространственными формами, ритмом и фактурой материала, так и ряд принципиальных отличий.

Прежде всего, интерьерные решения И. Фомина, К. Орлова, Ч.Р. Макинтоша и Й. Ольбриха объединяет их архитектоничность и стремление к рациональной геометризации пространства и форм предметов, их наполняющих. Эти черты характерны для орнаментального оформления интерьеров и их наполнения предметами мебели и декоративно-прикладного искусства.

Во всех интерьерах, представленных на выставке, за исключением столовых, мебель размещалась преимущественно вдоль стен, оставляя центральное пространство свободным, как в Белом салоне Ч.Р. Макинтоша (илл. 2).



**Илл. 2.** Чарльз Ренни Макинтош
*Белый салон*
Московская архитектурная выставка. 1902–1903

Пространственная организация столовых Й. Ольбриха и К. Орлова, а также салона, представленного школой Глазго, ориентировалась на прямоугольные и квадратные формы. Более сложный вариант был предложен И. Фоминым, присоединившим к прямоугольному объему столовой серого клена трапециевидное помещение. Он же предложил оригинальный принцип зонирования при помощи контраста декоративного оформления бассейна и собственно столовой.

Форма помещения нашла отражение в орнаментальном оформлении настенных и напольных покрытий, а также перекликалась с формами мебели и светильников. При этом в работах шотландских, венских и русских мастеров обнаруживались свои стилевые особенности. В столовой Й. Ольбриха квадратная форма помещения многократно была повторена в орнаментике: стенные покрытия на всю высоту стены были декоративно поделены на квадраты, им вторил орнамент из ромбов на полу, квадратные и прямоугольные формы буфета с орнаментом в виде прямоугольников, прорезной декор на спинках стульев поддерживал общую тематику (илл. 3).

В помещении, где расположены стулья Ч.Р. Макинтоша и стол К. Коровина, орнамент напольного покрытия, состоящий из ромбов, перекликается с формой треугольных оснований трехрожкового светильника со свисающими плафонами в виде опрокинутой усеченной пирамиды.

**Илл. 3.** Йозеф Мария Ольбрих
*Столовая серого дуба*
Московская архитектурная выставка. 1902–1903

В интерьере салона Ч.Р. Макинтоша многократно повторена все та же форма квадрата, но разных масштабов. Самый большой квадрат образует ковер в центре помещения, далее эта форма повторена на стенах в зоне декоративного яруса над мебелью и в качестве отдельных орнаментальных форм.

Особенность русских интерьеров заключалась в применении декоративных панно в зоне фриза над уровнем мебели. Особенностью русских интерьеров, относимых к рациональным тенденциям модерна, является большая потребность в живописности и образности, сделана попытка объединить строгость и рациональность венского модерна с тенденциями, вызревавшими в рамках неорусского стиля. Об этом писал в своем очерке, посвященном выставке, С.П. Дягилев: «Мы видим школу Ольбриха на западе и его достигающее чуть ли не размеров Р. Вагнера влияние, но на примере Фомина особенно заметна разница между западными копировальщиками этого огромного мастера и его русским “учеником”»[1].

Архитектурный язык рационального модерна оперирует различными строгими геометрическими формами: квадрат (куб), прямоугольник (параллелепипед), трапеция, а также многогранники, представляющие собой, по сути, соединение форм трапеции и прямоугольника. Все эти

[1] *Дягилев С.* Московские новости. Выставки «архитектурные» и «36-ти». С. 10.

формы в разных вариациях присутствуют в интерьерных решениях как русских, так и европейских художников и архитекторов.

Особенности эстетических принципов концепции рационального модерна во многом сложились под влиянием философских воззрений позитивизма[1] и психоанализа[2], наложившихся на идеи модерна о преобразовании человека, создании нового образа человека, которому необходимы чистота и строгость форм в сочетании с воздухом, светом и рациональностью окружающего пространства. Одновременно разнообразие и игра геометрическими формами и орнаментами создает продуманный интерьер, в то же время отражающий индивидуальность личности заказчика.

Композиционная организация мебельных форм как в западноевропейских образцах мебели и предметов интерьера, представленных на выставке, так и в образцах русских авторов выстраивалась на соединении трапециевидных и прямоугольных форм в сочетании с аркатурными поясами и дугами. Дугообразные формы мебели перекликались в свою очередь с дугообразным завершением ряда проемов. Кресла Ч.Р. Макинтоша с высокими трапециевидными спинками фланкировали как раз такой проем с арочным завершением, в то время как на соседней стене павильона располагался прямоугольный по форме проем, перекликавшийся с формой столешницы стола по дизайну К. Коровина (илл. 4).

Принцип отсылок между формами пространства и наполнения применялся в экспозиции Московской архитектурной выставки, что было прогрессивным явлением с точки зрения организации выставочного пространства[3].

Повторяя вслед за европейскими мастерами трапециевидные формы спинок и сидений, они их по-своему обыгрывают: К. Орлов объединяет

[1] На рубеже XIX–XX веков в позитивистской философии и эстетике усилилась субъективно-идеалистическая тенденция, характерная для раннего позитивизма, что было важно для искусства модерна.

[2] Согласно взглядам З. Фрейда, процесс лечения души основывается на анализе души, расчленении ее на составляющие с последующим ее приведением в порядок с помощью пациента с целью избавления от невроза. С одной стороны, невроз трактуется им как самовыражение личности, а с другой – как нарушение ее идентичности.

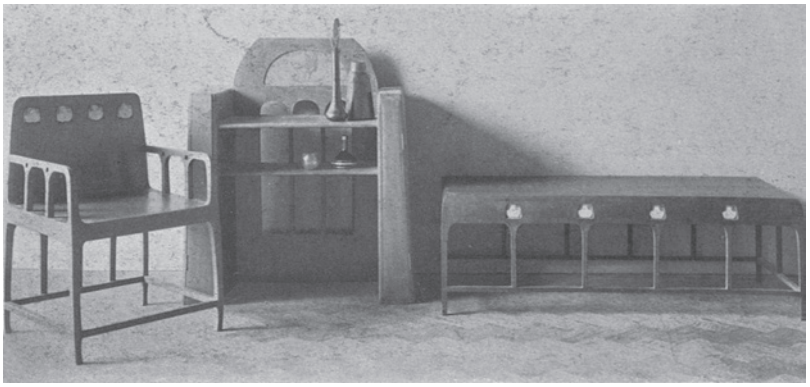
[3] Трансформация понятия выставки, а также принципов организации экспозиционного пространства, происходившая в начала XX века, подробно исследована в работе: *Карцева Е.А.* Динамика художественной выставки. Культурная интерпретация. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2019.

**Илл. 4.** Чарльз Ренни Макинтош
*Кресла*
Константин Коровин
*Стол*
Московская архитектурная выставка. 1902–1903

в одном гарнитуре кресло без подлокотников, но с высокой спинкой в форме трапеции и кресло с подлокотниками со спинкой той же формы, но в два раза ниже. В результате образуется сложная по пространственному и фактурному восприятию мебельная форма. Завершение этажерки также имеет арочную форму, срезанную по горизонтали в верхней части (илл. 5).

И. Фомин экспериментирует с сопоставлением одной и той же объемно-пространственной формы в разных масштабах, а также с сочетанием заполненного и незаполненного пространств. Столпообразные ножки стола, квадратные в плане, перерезаются посередине еще одним прямоугольным в плане объемом, что приводит к необычному сочетанию вертикальных и горизонтальных линий с доминантой массивных горизонтальных блоков. Это своеобразная переработанная цитата разработанного Й. Ольбрихом решения фасада здания Сецессиона в 1898 году.

Во многих предметах мебели русского модерна, представленных на выставке, прослеживается монументальность форм, проистекающая из древнерусских мебельных традиций. В то же время в монументальности

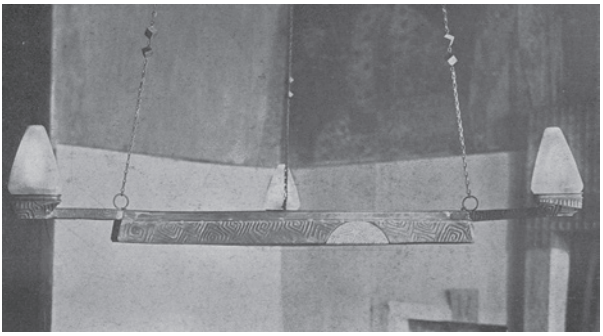


**Илл. 5.** К. Орлов
*Мебель серого дуба*
Московская архитектурная выставка. 1902–1903

форм в сочетании с активным применением аркатурных поясов скрыто предчувствие неоклассицизма, к которому впоследствии будет тяготеть творчество И. Фомина.

Помимо форм мебели рациональные концепции венского и русского модерна нашли отражения в системе декоративного оформления мебели и предметов интерьера. Декор в них играет немаловажную роль, подчеркивая особенности конструкции и геометрических форм мебели. Орнамент, преимущественно плоскостный, не активный, поддерживает общую геометрическую систему. В интерьерных решениях И. Фомина в значительно большей степени, чем в работах европейских авторов, представлен скульптурный орнамент – как рельефный, так и в виде скульптурных наверший в убранстве каминов и в оформлении зоны бассейна.

Общая тенденция в орнаментальном оформлении и в работах европейских мастеров и русских авторов заключалась в рациональных принципах организации орнамента, построенного на соединении геометрических и растительных элементов. Эта орнаментальная схема применялась и в мебели, и в светильниках, и в декоративных панно. К примеру, для интерьера столовой И. Фоминым была разработана треугольная трехрожковая люстра (илл. 6). Ее каркас имел форму треугольника, а основание – форму трапеции; эти геометрические формы эффектно сочетались с растительным орнаментом-завитком, который применялся также в орнаменте панно. В светильнике этот завиток превратился в геометризованную форму, близкую к меандру, в еще одном потолочном светильнике,



**Илл. 6.** Иван Фомин
*Люстра в столовой*
Московская архитектурная выставка. 1902–1903

рожки которого в виде перевернутых усеченных конусов напоминают природную форму сталактитов.

Особенность рациональных концепций, воспринятых и творчески переработанных мастерами русского модерна, помимо доминанты геометрии и игры с объемными простыми формами заключалась в поисках новых способов выразительности не только при помощи сюжетных композиций, проистекающих из богатой традиции русского изобразительного искусства, но и при помощи богатства ритмических возможностей, предложенных венским модерном. Ориентируясь на лучшие образцы интерьерных решений в области архитектуры и декоративно-прикладного искусства, а также на теоретические разработки Й. Ольбриха и О. Вагнера, мастера русского модерна сохранили самобытность русского искусства и обогатили европейский опыт.

*Анастасия Батарина*

# Образ спорта в советской анимации: выход за границы официальной культуры

*Аннотация*: В настоящей статье исследуются семантические и визуальные особенности спортивных образов, которые оказываются отражением культурной картины мира поздней советской эпохи. Суть обращения к спортивной тематике выходит далеко за рамки официальной культуры и не сосредоточена на интересе к спортсмену или процессам, связанным с этой практикой. Впервые рассматриваются образы спорта в анимации позднесоветского периода на примере мультфильмов: «Ну, погоди!», «Утенок, который не умел играть в футбол», «Как утенок-музыкант стал футболистом», «Зарядка для хвоста» («38 попугаев»), «Вовка-тренер», «Стадион шиворот навыворот», «Семейный марафон», «Не опоздал», «Эстафета», «Брэк!». Исследуемый образ в данных работах метафорически транслирует современность, отображает актуальные как фантастические, так и остросоциальные мотивы. Благодаря использованию спортивной тематики как приема, создающего подтекст, достигается расширение коннотаций спорта. Трансформация восприятия феномена в советской культуре становится явной при рассмотрении визуальных образов его отображения в экранных искусствах: от восприятия спорта как механизма создания «нового» советского человека происходит переход к отображению спорта как неотъемлемой повседневной практики.

Несмотря на высокую степень контроля вовлечения населения в спортивное движение как части трудовой гимнастики, сдачи норм ГТО, проведения общегосударственных масштабных спортивных праздников, институт спорта был частью повседневной культуры, а значит, неразрывно связан с практиками личными и семейными, к послевоенному времени ставшими очевидно далекими, а порой и противопоставленными

официальной культуре. Кроме того, в позднем советском искусстве происходит процесс поиска новых форм отображения спорта, не связанных с более ранними концептами построения нового общества, концептами свободы, борьбы и противостояния.

Спорт в рамках советской экранной культуры являлся не только рупором официальной культуры, но и транслировал актуальные проблемы современности, становился способом репрезентации тем, волнующих общество. Среди них оказались поиск идентичности и противостояние личности и коллектива, проблема одиночества, пришествия заграничной морали, поиска точек соприкосновения с другими культурами, стремления выйти за границы официального. В рассматриваемых в статье произведениях наиболее часто встречаются три мотива: отображение социальных проблем средствами спортивных метафор, восприятие спорта как неотъемлемой части повседневной культуры, поиск соотношения коллективное – индивидуальное. В рамках анимации для взрослых появляются сатирические произведения, связанные с репрезентацией антисоветских настроений, критики официальных образов идеального советского человека и общества. В статье будут исследованы произведения позднесоветской мультипликации на тему спорта: «Ну, погоди!», «Утенок, который не умел играть в футбол», «Как утенок-музыкант стал футболистом», «Зарядка для хвоста» («38 попугаев»), «Вовка-тренер», «Стадион шиворот навыворот», «Семейный марафон», «Не опоздал», «Эстафета», «Брэк!».

В произведениях советской анимации на тему спорта выделяются несколько смысловых групп: транслирующие образ детского спорта, образ профессионального спорта, образ олимпиад, образ спорта как повседневной практики. Отдельной подтемой можно обозначить мультипликационные произведения, в которых отразилась мода на спорт в СССР. Конечно, первым в ряду оказывается образ спорта в серии «Ну, погоди!». Помимо 13-го выпуска, рассказывающего об Олимпиаде в Москве, спорту посвящен выпуск № 4, события в котором происходят на стадионе. Также образы некоторых видов спорта возникают в 1, 6, 8 и 16 выпусках. Чаще всего физические упражнения вписаны в сюжет как некие ежедневные занятия и выбираются по месту, где разворачивается действие, и времени года: летом на пляже Заяц катается на водных лыжах, за городом спускается на парашюте, зимой герои катаются на коньках и лыжах. Эти образы транслируют неотъемлемое присутствие спортивной практики в повседневной культуре. В 16-м, сказочном выпуске, в шахматы играют не главные герои, а Бегемот, от которого Волку достается за попадание бутылкой по доске. В 4-м эпизоде упоминаются бег с барьером, тяжелая атлетика, городки, бокс, гимнастика, борьба, прыжки с шестом. Волк

*Кадр из мультфильма «Ну, погоди!»*
Выпуск 4, 1971

показан нам в модном спортивном костюме, кедах «два мяча» и, конечно, с атрибутом всех успешных спортсменов – медалью (илл. 1). Подобная визуализация элементов повседневной культуры, предпринятая в данном мультсериале, является своего рода энциклопедией современной его созданию эпохи. И спорт в ее рамках – неотъемлемая часть, связанная с времяпровождением как на любительском, так и на профессиональном уровне в среде и взрослых и детей, не лишенная аспекта «моды».

В детской анимации на тему спорта также интересна, с точки зрения социологии искусства, дилогия В. Бордзиловского об Утенке, снятая на студии Союзмультфильм. Главный герой «Утенка, который не умел играть в футбол» (1972) – музыкант, он учится играть на трубе и, хотя далек от спорта, идея улучшения своих навыков ему знакома. Его антагонист – популярный Утенок-футболист: он одет в джинсы, бутсы, музыку слушает из переносного магнитофона и даже водит мотоцикл, являя собой своего рода отображение образа «плохого парня» или, точнее, хулигана. В официальной советской культуре этим клеймом мог обладать некий парень со двора, который имеет плохие оценки и яркую тягу к самоутверждению. Однако к набору этих качеств практически сразу добавляются и занятия некоторыми видами спорта, например футболом или хоккеем, что связано с исправительными мероприятиями для трудных подростков, включавших их в данные спортивные движения[1]. Конфликт строится на

[1] См.: *Бархаш Л.* Спорт в борьбе с хулиганством // Огонек. 1926. № 42. С. 10–11.

том, что Утенок-музыкант совсем не склонен к спорту, да и не хочет ему учиться, оставаясь при своем мнении.

Во второй части истории под названием «Как утенок-музыкант стал футболистом», снятой спустя шесть лет, Утенок-музыкант встречает прекрасную Уточку и у них с Утенком-футболистом происходит состязание за ее сердце. Согласно пари, музыкант должен научиться играть в футбол и быть в составе команды на предстоящем матче, а футболист – выступить перед матчем с музыкальным номером на трубе. Перед нами разворачивается борьба между музыкантом и спортсменом, которую выигрывает первый. Победа за сердце дамы обеспечена тому, кто более серьезно отнесется к вызову. Помимо отображения моды на занятия спортом, интересен образ семьи: Утенка-музыканта воспитывает только мама. Она настаивает на том, что футбол ему не нужен, а вот музыка – это серьезное занятие. И такое отношение высказывали многие представители советской интеллигенции – футбол был менее подходящим хобби.

Среди популярных циклов мультфильмов был и десятисерийный кукольный «38 попугаев», основанный на произведении Григория Остера. В одной из серий «Зарядка для хвоста» (1979, режиссер И. Уфимцев), перед героиней Мартышкой встала задача залезть на пальму. Сил ей на это не хватило, и Попугай, прототипом которого, как признался художник-постановщик Л. Шварцман, был сам В.И. Ленин[1], посоветовал заняться зарядкой. Концепт пользы от занятий физической культурой был особенно популярен в ранние годы советского общества[2]. Данная серия мультфильмов активно между строк апеллировала к проблемам, волновавших его. И конфликт в части про зарядку строится на безобидной шутке о том, что звери не могут сообразить, как ее выполнять, если описание унифицированное, а каждый из них индивидуален – имеет хвост или хобот, не имеет ног, которые нужно ставить шире, и так далее. А в веселой песне звучат строки как «всем занять свои места», «рассчитайтесь по порядку». Это восприятие спорта как сугубо официальной практики, лишенной интереса к личности, за избранной формой мультфильма для детей совершенно не воспринимается как нечто на самом деле остросоциальное.

[1] См.: *Шварцман Л.* Прототип попугая из «38 попугаев» – Ленин // Известия. 2015, 1 сентября.

[2] См.: *О'Махоуни М.* Спорт в СССР. Физическая культура – визуальная культура / Пер. с англ. Е. Ляминой, А. Фишмана. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 11.

В мультфильме «Вовка-тренер» (1979) режиссера А. Резникова, который работал над серией «Олимпиада-80»[1], присутствуют две популярные для советской экранной культуры темы: фантастика и спорт. По сюжету Вовку не берут вместе играть ребята-хоккеисты, и он приходит на коробку поздним вечером, когда там свободно. Вдруг появляются зеленые человечки чуни-муни и улетают вместе с героем играть в хоккей в космосе. Визуально интересным выглядит момент перемещения: нам встречаются планета, похожая на волейбольный мяч, комета-волан, спутник-гантеля, кубики для настольных игр, вероятно, изображающие другой космический корабль. Показательно выглядит и то, что попадающийся нам по пути товарищ космонавт тоже увлечен хоккеем – смотрит по телевизору прямо на орбите. Вообще, на удивление, космос в этом мультфильме крайне советский: под аккомпанемент песни «Хоккей всегда хоккей» (композитор И. Ефремов) на экране появляется визуальный ряд из пластинки, спортивного инвентаря и других предметов, среди которых выделяется конфета «Мишка косолапый», только вместо мишек с картины И. Шишкина и К. Савицкого «Утро в сосновом лесу» мы видим героев-инопланетян чуни-муни. Кажется, будто автору хотелось собрать воедино все приметы детства той эпохи: сладости, игры во дворе, увлечение музыкой и космосом. При том что характерной чертой отображения образа космоса в 1980–1990-х годах является представление его как пространства свободы, в том числе и для разных культур[2]. И хотя мультфильм оперирует принятыми в официальной культуре образами идейно он выражает не привычную воспитательную функцию, а визуализирует спортивную практику как акт волшебства, дарящий свободу: «Хоккей всегда хоккей, и в пространстве межпланетном», – поется в песне. Неслучайно именно фантастическая тема становится вторым мотивом. Космос, путешествия во времени – акт существования вне границ, вне любых рамок, идеологических или иных сверхзадач и идеалов[3].

[1] Цикл короткометражной анимации, в которой главные герои – клоуны Фома и Ерема – занимаются разными видами спорта. Всего разными режиссерами было создано 33 мультфильма.

[2] *Юргенева А.Л.* Страхи и надежды эпохи в научно-фантастической анимации 1980–1990-х // Смена вех: отечественное кино середины 1980-х – 1990-х / Отв. ред. Е.В. Сальникова; сост. Д.А. Журкова, Н.А. Хренов, В.Д. Эвалльё. М.: Канон+; РООИ «Реабилитация», 2022. С. 586.

[3] *Сальникова Е.В.* Брэдбериана // Смена вех: отечественное кино середины 1980-х–1990-х. С. 543.

Совершенно иной герой – персонаж из фильма «Стадион шиворот навыворот» (1976, режиссер В. Тарасов) – тот, кто никогда не занимался спортом сам и не уважает его. Он подвержен общей моде на это занятие, но ничего на самом деле в нем не понимает. Одетый в футболку с надписью *Ny pogodi*[1], главный герой на самом деле не может влиться в спортивное движение – настоящие спортсмены бодро шествуют на стадион мимо него. Их визуальная репрезентация напоминает физкультурников начала 1920-х годов с гордой осанкой и уверенным шагом. Подтверждением его поверхностного восприятия становятся лозунги: «Тише едешь – дальше будешь», «Мойте руки перед едой», «Не забуду таблицу умножения», «Уходя гасите свет». Да герой и сам в начале признается: «Телевизор – мой лучший тренер». Массовое увлечение спортом в советской культуре способствовало развитию зрительского восприятия. В прессе неоднократно осуждались некультурные действия некоторых болельщиков, а комментаторы стремились к высокой степени знания истории спорта. Но это не означало, что в среде любителей спорта и болельщиков отсутствовали зеваки, случайно попадающие в сообщество. Главный герой «Стадиона шиворот навыворот» – как раз их сатирический собирательный образ, призванный визуализировать проблему. Он противопоставлен идеальному спортивному движению, созданному официальной культурой. Финалом эксцентричных приключений асоциального авантюрного героя становится акт перевоспитания, в ходе которого он стремится за остальными на стадион. Заключительная сцена мультфильма выглядит даже немного пугающей из-за невероятного количества маленьких людей, втиснутых в пространство пьедестала – апогея модели стремления к победе в советской культуре.

Среди мультипликации для взрослых теме спорта посвящен мультфильм «Семейный марафон»[2] (1981, режиссер В. Дахно). Позднесоветский социальный конфликт, знакомый по анимационной ленте «Я подарю тебе звезду» (1974, режиссер Ф. Хитрук), находит воплощение в спортивной тематике. Через метафору марафона в нем показана жизнь женщины в современном мире. Героиня не только может подготовить мужа-спортсмена к забегу, но и во время самого состязания приготовить еду, сходить за продуктами, отслеживать успехи или неудачи мужа. Она успевает уложить детей спать, сходить в парикмахерскую, заменить кроссовки,

[1] По-видимому, так же, как и синие брюки-клеш, отсылающую к классическому образу мультипликационного советского хулигана – Волку.

[2] Именно в 1981 году прошел первый Кубок Европы по марафону. К соревнованиям допускались только мужчины.

принести еду на дистанцию и вместе с мужем-марафонцем финишировать. Апофеозом этого забега становится то, что героиня в спешке уносит изможденного победителя на своих плечах, так как вспомнила, что на не выключенной плите осталась кастрюля. Визуально героиня решена как ультрамодная женщина: накрашенные ногти, белые брюки по фигуре, красные туфли-лодочки. Кажется, что ей подвластно все. В середине мультфильма она коротко стрижется, что еще больше приближает ее к образу маскулинному, теперь не только в плане действий, еще и внешности. Но при этом не лишенному женственности. Разрушение официального образа семьи происходит в этом произведении через символизацию спортивного: марафон как символ бесконечного бега.

В короткометражной анимации «Не опоздал» 1984 года (режиссер Б. Дежкин) утренний путь на работу показан также через метафору спорта. Момент пробуждения – это боксерский поединок с будильником. Попытка доехать на переполненном автобусе превращается в заезд на водных лыжах – герой прицепляется к нему. Понимая, что так он все равно опоздает, персонаж превращается в метательное копье и долетает до крыши троллейбуса. Чтобы еще ускорить движение, он прикрепляет к рогам троллейбуса парус. Преодолев все трудности на пути, герой успевает на работу вовремя – к 9:00, садится за стол и начинает разгадывать кроссворд. Через образы спортивной практики высмеивается характерный для позднего периода безыдейный конформизм.

Философская анимация «Эстафета» (1989) Бориса Тузановича касается образа спорта косвенно, обращаясь к концепту бесконечного движения. На пути человека эстафету ему передают другие – те, кто уже отрекся от принципов морали и человеческого отношения друг к другу. Все они проявляют себя по-хамски, грубо, лишая главного героя человечности, заставляя в этой жизненной гонке превращаться в неандертальца. И на этой дистанции главный герой сам все больше начинает походить на остальных, постепенно становясь таким же грубым. В мультфильме присутствуют две сквозные темы – разочарования в идее создания нового советского человека и конформистского молчаливого принятия культуры хамства. На последнюю тему в своей работе размышляет Е.В. Сальникова, замечая, что «чем слабее в советском государстве становилась власть, тем больше расцветало хамство»[1].

Единственный пример взрослой несатирической анимации о спорте – «Брэк!» (1985) Гарри Бардина. Авторский взгляд на бокс, герои в котором

[1] *Сальникова Е.В.* Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты. Изд. 3-е. М.: ЛКИ, 2014.

разговаривают на выдуманном языке, напоминающем смесь английского, испанского и итальянского. Выбранный жанр музыкальной пародии дополняет картину. Режиссером при помощи пластилиновой анимации найдены очень выразительные визуальные приемы. Синяки и ссадины показаны при помощи пластилина другого цвета. Травма одного из боксеров становится зияющей дырой в груди. Классические приемы эксцентрики, знакомые по кинообразцам советскому зрителю[1], были при этом малоиспользуемым приемом в мультипликации. В чемоданчике врача есть пластилин под цвет каждого из бойцов. Специалист лечит травмированного боксера заделывая дыру, а также пострадавшему рефери просто бросает кусок пластилина, чтобы тот сам приклеил себе новую часть ноги. Когда один из боксеров получает травму лица, врач заново лепит ему новое по портрету. Зная, что профессиональные спортсмены периодически прибегают к ринопластике и пластике бровных дуг, это момент выглядит шуткой на грани фола. Бардин не останавливается на этом. Так, при встрече боксеры жмут руки, а затем плюют друг в друга. Рефери вытряхивает перед боем из перчаток спортсменов гайки и гвозди. Очень метким уколом, уже не в сторону спортивную, в советских реалиях выглядит фирменный стаканчик Кока-кола с налитой в него водой. Финал боя тоже достоин похвал от любителей этого вида: спортсмены просто устают, практически перестают драться, берутся в захват. Рефери приходится постоянно говорить: «Брэк!», но это не меняет положения вещей. Из-за несостоятельности боксеров в драку вступают тренеры. После тренерского обоюдного нокаута объявляется ничья. Высмеивая таким образом берущую порой верх материальную сторону – именно тренерам важно завершить матч, – Бардин выносит вердикт современному атлетизму и обществу вместе с ним. Но подтекстом вновь является не спортивная составляющая. Автор не просто обращается к популярному виду и создает мультфильм о боксе. Г. Бардин прежде всего говорит о бессмысленности борьбы.

В результате структурно-функционального и структурно-исторического анализа удалось установить, что созданные в поздние советские годы анимационные ленты о спорте так или иначе связаны с официальной культурой. Они противопоставлены ей («Зарядка для хвоста» («38 попугаев»), «Семейный марафон», «Не опоздал», «Эстафета») или вступают в диалог («Ну, погоди!», «Утенок, который не умел играть в футбол», «Как утенок-музыкант стал футболистом», «Вовка-тренер», «Стадион шиворот навыворот», «Брэк!»). Аксиологический подход позволил

[1] *Вартанов А.С.* Эксцентрика не виновата // Советский экран. 1966. № 3.

определить ценностно-мировоззренческие смыслы репрезентаций образа спорта в мультипликации избранного периода: как метафора для передачи семантики бесконечного бега, как воплощение официальной культуры, как примета моды. Новизна авторского подхода заключается в комплексном исследовании историко-культурных особенностей репрезентации спорта в советской анимации. Проанализировав мультипликационные произведения, мы приходим к выводу, что спорт на экране призван не просто визуализировать реальные исторические события. Показано, что советский спорт является особым социокультурным феноменом, обладающим рядом характерных черт, обусловленных его особенностями зарождения и развития.

*Лидия Соколова*

# «Путешествие» рисунков Язепса Гросвальда сквозь эпохи (на материале фондов ГИМ)

В 2021 году в ходе сверки предметов из фонда «Мода» в собрании Государственного исторического музея были неожиданно обнаружены рисунки малоизвестного латышского художника, работавшего в первой четверти XX века. В папке с графическими произведениями на этнографическую тему нашлись два акварельных рисунка небольшого формата, выполненные в свободной манере, которая была свойственна художникам-модернистам. На двух листах изображены мужчины, одетые в национальные латышские костюмы: на одном из листов изображен мужчина, держащий в руке курительную трубку, на другом мы видим мужчину, сидящего за столом.

Для полноценного анализа произведения порой бывает особенно важно изучить оборот произведения. На обороте каждого листа стоит штамп и номер Государственного музейного фонда (4715 и 4716). Помимо этого на обороте одного из произведений есть бумажная наклейка с надписью «Иосифъ Фридрихов. Гросвальдъ. “Латышскій костюмъ“. № 9–12». Также на одном из оборотов осталась наклейка, свидетельствующая о том, что окантовкой произведений занимался А. Федоров, «поставщик Русского музея императора Александра III». В результате поисков стало известно, что действительно, был латышский художник по имени Язепс Гросвальд. На упомянутой бумажной наклейке имя было переиначено на русский манер. В советский период этот художник был известен благодаря монографии о нем Бориса Робертовича Виппера, которую тот написал в 1938 году[1]. Впоследствии Б.Р. Виппер написал еще ряд статей, в которых затрагивалась тема творчества Язепса Гросвальда.

[1] *Vipers B.* Jaseps Grosvalds. Riga: Valtera un Rapas A/S apgāds, 1938.

Язепс Гросвальд (1891–1920) – латышский художник немецкого происхождения[1]. Отцом Язепса был дипломат Фридрих Гросвальд, а родной брат художника Ольгерд Гросвальд – историком искусства; племянница художника Мери Гринберг впоследствии стала легендарной личностью – будучи музейной сотрудницей, она возвращала культурные ценности, вывезенные фашистами из Латвии в годы Второй мировой войны.

Язепс с детства увлекался искусством. После окончания Рижской городской гимназии он обучался живописи в студии Шимона Холлоши в Мюнхене, а после постигал секреты изобразительного искусства в академиях Парижа[2]. По возвращении из Европы в Ригу в 1914 году он основал художественное объединение «Зеленый цветок» совместно с Александром Древиным (Древиньшем)[3]. В период Первой мировой войны Я. Гросвальд волею судеб находился в России и стал свидетелем многих трагедий военного времени. Художник вступил в Комитет по оказанию помощи беженцам, а также в полк латышских стрелков в звании прапорщика[4]. Несмотря на сложности военного времени Язепс принимал участие в выставке произведений латышских художников, которая последовательно проходила в двух городах: в 1915 году – в Петрограде и в 1916 году – Москве[5]. В ходе военных перипетий Я. Гросвальд попал в Париж, в посольство Латвии на дипломатическую службу. К несчастью, в Париже он заболел «испанкой» и умер. Скоропостижная смерть оборвала творческий путь молодого и талантливого художника. Брат Язепса, Ольгерд Гросвальд, в память об ушедшем брате бережно собирал его работы.

Несмотря на довольно короткую жизнь (художник прожил 28 лет), Я. Гросвальд создал немало произведений в разных жанрах. Он пробовал свои силы в пейзаже, проявил себя как яркий портретист и талантливый книжный иллюстратор[6]. В России Я. Гросвальд тесно сблизился

[1] См.: Энциклопедия русского авангарда: изобразительное искусство, архитектура: биографии живописцев, архитекторов, графиков, скульпторов, художников книги, театра и кино, фотографов, историков искусства и архитектуры, художественных критиков, музейных работников, коллекционеров: в 3 т. Т . I. / Авт.-сост.: В.И. Ракитин, А.Д. Сарабьянов. М.: Русский авангард, 2013–2014. С. 233.

[2] Там же

[3] Там же.

[4] Там же

[5] *Kļaviņš E.* Džo: Jāzepa Grosvalda dzīve un māksla. Rīga: Neputns, 2006. L. 304.

[6] Ibid. L. 88, 98, 154.

с объединением «Мир искусства», изучал русскую культуру, даже иллюстрировал поэму А.С. Пушкина «Граф Нулин»[1].

Доказательством подлинности изучаемых рисунков, безусловно, является авторская подпись «J.G.», поставленная в нижнем углу справа на каждом произведении. Аналогичный автограф мы можем увидеть на многих произведениях Я. Гросвальда, опубликованных в книге Э. Клявиньша «Джо: жизнь и живопись Язепса Гросвальда». Подпись неизменно ставилась художником именно в нижнем углу справа.

В ходе исследования возникло намерение разобраться в обстоятельствах, при которых рисунки латышского художника попали в собрании ГИМ.

В результате работы в архиве ГИМ и в РГАЛИ стало известно, что изучаемые произведения Язепса Гросвальда попали в коллекцию Исторического музея в 1928 году из Государственного музейного фонда[2]. В музейный фонд рисунки поступили из собрания знаменитых московских купцов Высоцких [3]. Информация о поступлении из коллекции Высоцких и описание произведений содержится в описи Государственного музейного фонда (которую можно смотреть в формате микрофильма), хранящейся в РГАЛИ. Согласно описи, оба произведения, созданные «Иосифом Гросвальдом», были окантованы в рамы со стеклами, но одно из стекол было разбито[4]. К сожалению, до нас произведения дошли уже демонтированными – без рам и стекол. Сведения о том, из чьих коллекций поступили произведения, написаны на обветшавшей бумаге, но фамилия Высоцких все же читается.

Богатый московский купец Давид Вульфович Высоцкий (1861–1930) среди своих современников был широко известен как успешный чаеторговец[5], а в историю русской культуры вошел, прежде всего, как отец Иды Высоцкой, возлюбленной Бориса Пастернака. Также Давид Вульфович прославился как крупный меценат и коллекционер произведений изобразительного искусства[6]. Возможно, у Д.В. Высоцкого мог возникнуть интерес к творчеству малоизвестного талантливого молодого латышского художника, поскольку родовое имение Высоцких (где провел детство Давид Вульфович)

[1] *Kļaviņš E.* Džo: Jāzepa Grosvalda dzīve un māksla. L. 154.

[2] НВА ОПИ ГИМ. Акт №2 от 02.04.1928.

[3] РГАЛИ. Ф. 686. Оп. 1. Ед. хр. 81.

[4] Там же

[5] См.: Российская еврейская энциклопедия. Т. 1: А–К. М.: Рос. акад. естеств. наук; Рос.-израил. энцикл. центр «ЭПОС», 1994. С. 253.

[6] *Банников А.П.* Собиратели и хранители прекрасного: энциклопедический словарь российских коллекционеров от Петра I до Николая II. 1700–1918 гг. М.: Центрполиграф, 2007. С. 108.

находилось на границе современных Латвии и Литвы в местечке Жагере[1]. Высоцкие возили свой товар на продажу в Латвию, поэтому Давид Вульфович был знаком с латышской культурой. После эмиграции купца за рубеж его коллекция живописи и графики попала в музейный фонд, была расформирована и предметы «разошлись» по разным музеям страны[2].

В процессе исследования появилась версия о том, что два рисунка Гросвальда, хранящиеся в фонде «Мода», вероятно, могут быть частью какой-либо серии. Эта версия о серии рисунков появилась благодаря номерам 9–12, указанным на бумажной наклейке на обороте одного из рисунков. В процессе изучения биографии художника появилась версия о том, что изучаемые этнографические рисунки могли быть представлены на выставке латышских художников, которая устраивалась в Петрограде и в Москве в 1915 и 1916 годах. До участия в этих выставках Я. Гросвальд участвовал в трех художественных выставках, проходивших в Риге[3]. Однако если бы эти предметы экспонировались на одной из рижских выставок, то надпись «Иосифъ Фридрихов. Гросвальдъ. “Латышскій костюмъ“. № 9–12» была бы на латышском языке. Предположительно, рисунки были созданы Язепсом Гросвальдом во время его недолгого пребывания в России. В скромном каталоге петроградской выставки латышских художников (этот каталог хранится в Российской государственной библиотеке) этнографическая серия рисунков не указана[4]. Значит, изучаемые произведения могли быть представлены вниманию зрителей на московской выставке латышских художников, которая проходила в 1916 году (с 6 марта по 3 апреля)[5], где они могли быть куплены Давидом Вульфовичем Высоцким. К сожалению, каталог той выставки отсутствует в известных библитеках, да и выпускался ли тогда каталог остается вопросом. Подтвердить «участие» рисунков Гросвальда в выставке латышских художников в Москве в 1916 году по известной на сегодня литературе и архивным материалам не удалось. Поэтому данная версия оставалась лишь гипотезой.

К счастью, благодаря помощи научного сотрудника ГИМ А.Н. Черненковой и исследователя из Литвы Д. Юневичиуса появилась возможность проконсультироваться со знатоком жизни и творчества Я. Гросвальда Эдуардом Клявиньшем – профессором Академии художеств Латвии. Более

[1] Российская еврейская энциклопедия. Т. 1. С. 253.

[2] РГАЛИ. Ф. 686. Оп. 1. Ед. хр. 81.

[3] *Kļaviņš E.* Džo: Jāzepa Grosvalda dzīve un māksla. L. 304.

[4] Выставка латышских художников [каталог]. Пг.: Тип. и цинкогр. Э. Фришмут, 1915.

[5] *Kļaviņš E.* Džo: Jāzepa Grosvalda dzīve un māksla. L. 304.

десяти лет назад профессор Э. Кляви́ньш выпустил уже упоминавшуюся обширную монографию о художнике на латышском и английском языках. По его мнению, изучаемые рисунки действительно экспонировались в 1916 году на московской выставке латышских художников. Также профессор согласился с тем, что обнаруженные произведения являются частью этнографической серии. Аналогичная акварельная серия находится в Национальном художественном музее Латвии. В этом же музейном собрании находится эскиз художника к одному из произведений из собрания ГИМ. Как выяснил Э. Кляви́ньш, художник увлекался национальной тематикой в 1914–1915 годах. Профессор также сообщил о том, что пока художник в составе армии находился в Витебске, он получил письмо, сообщавшее о том, что все его работы, представленные на выставке латышских художников, были проданы (об этом свидетельствует запись в дневнике художника от 15 апреля 1916 года).

Серия рисунков в этнографических костюмах не имеет собственного названия, поэтому названия рисункам, хранящимся в собрании ГИМ, «Латвиец с курительной трубкой. Лист из серии фигур в этнографических костюмах » и «Латвиец, сидящий за столом. Лист из серии фигур в этнографических костюмах» были даны с согласия профессора Э. Кляви́ньша.

Итак, в результате изучения предметов и истории их бытования представляется очевидным то, что рисунки Я. Гросвальда из собрания Исторического музея были созданы Язепсом как часть этнографической серии фигур и экспонировались в 1916 году в Москве на выставке латышских художников. Затем произведения были приобретены Давидом Вульфовичем Высоцким для пополнения своей коллекции произведений изобразительного искусства. После Октябрьской революции Давид Высоцкий переехал из России в Великобританию, а рисунки с изображением мужчин в национальных латышских костюмах вместе со всей коллекцией купцов-чаеторговцев перешли в собственность Государственного музейного фонда и оттуда в 1928 году попали в собрание Исторического музея. Так сложилось, что акварельные рисунки Язепса Гросвальда были преданы забвению, они нигде не были опубликованы, никогда не экспонировались и были неизвестны искусствоведам и любителям изобразительного искусства. При этом рассматриваемые в статье рисунки Я. Гросвальда, обнаруженные в собрании Исторического музея, – это ценные художественные произведения и редкие примеры творчества, к сожалению, мало известного в нашей стране латышского художника.

Таким образом, должно было пройти более ста лет, чтобы акварели Язепса Гросвальда, созданные в первой четверти XX века, предстали перед зрителями XXI века.

*Лариса Папина*

# Идея памяти в работах теоретиков искусства московского концептуализма

Чтобы начать разговор об идее памяти в работах теоретиков искусства московского концептуализма, нужно предварить его небольшой терминологической базой. Под памятью мы подразумеваем способность сохранять и воспроизводить в сознании прошлые впечатления и опыт, а также хранилище впечатлений и опыта в сознании человека. Московский концептуализм, о котором пойдет речь далее, – это направление в советском неофициальном искусстве, возникшее в 1970-е годы. Название связано со статьей Бориса Гройса «Московский романтический концептуализм» (1979)[1]. И, наконец, архив памяти – это объединение (по Патрику Хаттону) всех воспоминаний, опыта человека, созданного из деталей повседневности и важных или значимых для человека событий. Он напрямую связан с понятием индивидуальной и коллективной памяти.

Московский романтический концептуализм появился на волне идеи дематериализации искусства, когда произведением искусства становились не вещь или предмет, но концепт и идея. Отсюда появилось название *концептуализм*. Истоки этого стоит искать в статье Дж. Чэндлера и Люси Липпард «Дематериализация искусства» (1968), которая повлияла на его зарождение и в которой визуальность искусства всячески отвергалась. А затем и в книге Люси Липпард «Шесть лет: дематериализация арт-объекта с 1966 по 1973 год»[2], в которой она также отвергает визуальную

[1] *Гройс Б.* Московский романтический концептуализм // URL: https://mmoma.ru/press/articles/boris_grojs_moskovskij_romanticheskij_konceptualizm/ (дата обращения 25.01.2023).

[2] *Lippard L.* Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. Berkeley: University of California Press, 1972.

составляющую искусства. В ней четко заявляется, что искусство может приобретать форму идеи или концепта. Также в этой книге дематериализация и беспредметность связывается с развитием концептуального искусства.

Книга Люси Липпард также вошла в феминистский дискурс, как книга арт-критика автора-женщины, но это было уже связано с появлением исследования Линды Нохлин. «Почему не было великих женщин-художниц?», которая была написана в 1971 году.

Борис Гройс усилил положения Люси Липпард и объяснил появление московского романтического концептуализма; разумеется, само направление зародилось раньше, чем была написана его статья.

В этой статье нам интересно рассмотреть, как идею памяти разрабатывали два теоретика московского концептуализма – Д.А. Пригов и Л.С. Рубиншейн. В творчестве Д.А. Пригова исторические реалии становятся частью личной памяти[1]. Подверждением этому служат три письма Д.А. Пригова Григорию Давидовичу Брускину[2]. Письма сами по себе являются частью того, что можно было бы назвать личным архивом. А Григорий Давидович Брускин – герой статьи Александра Бараша «Архив как жанр: архитектоника личной памяти»[3].

Пригов адресует произведение каждому из его возможных читателей, таким образом, делая акцент на жанровых особенностях архива. А личное отношение к историческому свидетельству и вовсе дает повод для доверительной беседы, но перенесенной в публичное пространство.

Так как мы фокусируемся на идее памяти применительно к теоретикам московского концептуализма, то нам интересно проследить соприкосновение и сходство идей художников с исследованиями исторической памяти (*memory studies*). Поль Рикёр в своей книге «Память, история, забвение» пишет, что «как всякое письмо, архивный документ открыт

[1] Эта мысль проводится в беседе с финским литературоведом Томи Хутунненом.

[2] *Пригов Д.А.* Три дружеских послания художнику и сочинителю Григорию Давидовичу Брускину о вербальной деятельности последнего // НЛО. 2006. № 3. См. также: URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2006/3/tri-druzheskih-poslaniya-hudozhniku-i-sochinitelyu-grigoriyu-davidovichu-bruskinu-o-verbalnoj-deyatelnosti-poslednego.html (дата обращения 25.01.2023).

[3] *Бараш А.* Архив как жанр: архитектоника личной памяти // НЛО. 2006. № 3. См. также: URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2006/3/arhiv-kak-zhanr-arhitektonika-lichnoj-pamyati.html?ysclid=ldhl7zz1l5397162276 (дата обращения 25.01.2023).

для любого владеющего грамотой, следовательно, он не имеет прямого адресата, в отличие от устного свидетельства, обращенного к конкретному собеседнику; более того, документ, дремлющий в архивах, не только нем, он – сирота; свидетельства, которые он заключает в себе, оторваны от авторов, их "породивших": они вверены заботам любого, в чью компетенцию входит запрашивать их и одновременно защищать, оказывать им поддержку и помощь»[1].

Немаловажным в контексте памяти нам кажется и другой опыт Д.А. Пригова – «Гробики отринутых стихов». Пригов хоронил сотни своих стихов в книжках-гробиках, присваивая им номера и называя их «отринутыми стихами». Выглядели они как машинописный текст, запакованный в конвертик и прошитый скрепками так, что посмотреть, что внутри, было невозможно. Он дарил их друзьям и знакомым.

Джейкоб Эдмонд пишет, что «вскоре после исторических августовских выборов в Польше Пригов принял участие в конференции "Язык – Сознание – Общество", проходившей в Ленинграде. Здесь собрались российские социологи, ученые и писатели и их зарубежные коллеги, среди которых были и американские поэты. Один из них, Кент Джонсон, вспоминает, как на конференции ему показали любопытный объект: "У меня для вас подарок", – сказал Дмитрий Пригов, и передал манильский конверт … Я открыл его и заглянул внутрь … Вытащил оттуда семь, нет, девять стопочек на скрепках со всех сторон, на каждой было напечатано одно-три слова. "Это, – сказал он, –'Гробики стихов', внутри каждого из них стихотворение, но открывать эти гробики нельзя ни в коем случае, это было бы неуважительно к покойным"»[2].

В контексте памяти – это стремление сохранить, записать и поделится своим творчеством, но с элементом перформативности (перформанса) и акцента на важности того, что сначала была идея (концепт), а затем обрамляющая ее вещь (текст, наглухо запечатанный скрепками).

В идее «Гробиков отринутых стихов» выразилась конечность каждого замысла.

Другой теоретик московского концептуализма Л.С. Рубинштейн придавал большую важность тексту. Язык является ведущей темой в его эссе,

[1] *Рикёр П.* Память, история, забвение / Пер. с франц. М.: Издательство гуманитарной литературы, 2004. С. 235–236.

[2] *Эдмонд Дж.* Дмитрий Пригов и межкультурный концептуализм // НЛО. 2012. № 118. См. также: URL: http://intelros.ru/readroom/nlo/118-2012/17385-dmitriy-prigov-i-mezhkulturnyy-konceptualizm.html?ysclid=ldhm5coi79668154944 (дата обращения 25.01.2023).

это, в частности, связано с анализом существующих событий. Для него важен контекст диалога между элементами текста, когда происходит их смешение и таким образом создается возможность свободы толкования всех элементов текстового полотна[1].

Это прослеживается в книгах Рубинштейна «Случаи из языка»[2] и «Время политики». В первой книге собраны языковые случаи, собранные с филологической кропотливостью, которые можно соотнести со случаями из жизни. Текстовое полотно таким образом оживает на глазах, но граница между текстом и жизнью сохраняется[3].

В книге «Время политики»[4] уже не просто текст или набор случаев – Лев Рубинштейн анализирует с иронией, близкой к творчеству А.П. Чехова[5], полотно современных политических событий. Книга была издана в 2021 году после нескольких волн пандемии коронавируса, когда читатель был натренирован новостными заголовками, но хотелось уже не страха, давления и анализа актуальных событий, а хорошего текста с авторской игрой словами. В этой книге Рубинштейн акцентирует внимание именно на словах, которые могут либо создавать, либо использовать для искажения реальности. А текст построен одновременно на ностальгии по советскому прошлому и обращению к актуальным событиям. Например, глава с названием «Дефицитный товар», а следом за ней глава про «Евровидение». На выходе получается вдумчивый авторский рассказ о нашей реальности, где новые и старые сюжеты уживаются вместе или новое на поверку оказывается не таким уж и забытым старым.

Прослеживая параллель с исследователями исторической памяти, обратимся к Пьеру Нора. Он пишет, что «память изначально представляет собой субъективную операцию, даже если речь идет о так называемой

[1] Эта мысль проводится в беседе с финским литературоведом Томи Хутунненом.

[2] *Рубинштейн Л.С.* Случаи из языка. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1998.

[3] См.: *Евангели А.* Лев Рубинштейн. Случаи из языка [рецензия на книгу] // URL: http://old.russ.ru/journal/kniga/99-01-18/evan.htm (дата обращения: 25.01.2023).

[4] *Рубинштейн Л.С.* Время политики. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2021.

[5] По словам писателя Дмитрия Бавильского, «Лев Рубинштейн – это Чехов сегодня. Подтекста больше, чем текста, пауз – чем слов. Здесь все в лакунах и переходах, в интенциях и провисаниях» (*Бавильский Д.* Карточный домик // Арион. Журнал поэзии. 1998. № 3. См. также: URL: https://magazines.gorky.media/arion/1998/3/kartochnyj-domik.html?ysclid=ldhmzj7e72831491687 (дата обращения: 25.01.2023)).

“коллективной памяти” – выражение, смысл которого с трудом поддается определению. В отличие от истории память – это эмоциональное переживание, связанное с реальным или воображаемым воспоминанием и допускающее всевозможные манипуляции, изменения, вытеснения, забвения. Она связана с прямым или опосредованным личным переживанием событий прошлого. История – операция интеллектуальная, заключающаяся в реконструкции прошлого на основе документов или иных следов, оставленных этим прошлым. Это всегда гипотетическая операция, тогда как память имеет утвердительный и даже некоторым образом тиранический характер. История – это процесс, о котором каждый имеет свое представление, в котором у каждого есть свое место.

Можно быть не согласным с той или иной версией, предложенной историками, но это несогласие вовсе не затрагивает личные чувства, как это бывает в случае с памятью. Таким образом, наличие между историей и памятью тесной и глубокой, исторической, осмелюсь сказать, связи очевидно»[1].

Еще в контексте идеи памяти стоит поговорить о выставке Гриши Брускина в Новой Третьяковке, в начале статьи мы его упоминали как адресата писем Д.А. Пригова. Выставка называлась «Смена декораций»[2]. Она может считаться размышлением о коллективной памяти в контексте настоящего. Эту выставку лучше воспринимать как тотальную инсталляцию (*Gesamtkunstwerk*). На ней использовано много отсылок к произведениям искусства прошлого, что характеризует искусство постмодернизма, цитирование предыдущих эпох. Художник исследует с помощью этой выставки идеологические мифологии от рождения до угасания или перерождения. Он создает декорации современности или переносит античных муз в наше время, чтобы они проснулись и ощутили на себе ужас настоящего времени.

Рассматривая объекты, представленные на этой выставке, мы можем провести параллель с Морисом Хальбваксом, который и вывел в дискурс

[1] *Филиппова Е.И.* История и память в период господства идентичностей (беседа с действительным членом Французской Академии историком Пьером Нора) // URL: https://naukarus.com/istoriya-i-pamyat-v-epohu-gospodstva-identichnostey-beseda-s-deystvitelnym-chlenom-frantsuzskoy-akademii-istorikom-pierom (дата обращения 25.01.2023).

[2] Редакция Москвич Mag. Сегодня все обсуждают закрытие выставки Брускина «Смена декораций» в Третьяковке [19.04.2022] // URL: https://moskvichmag.ru/gorod/segodnya-vse-obsuzhdayut-zakrytie-vystavki-bruskina-smena-dekoratsij-v-tretyakovke/ (дата обращения: 25.01.2023).

исторической памяти разделение собственно памяти на индивидуальную и коллективную. Он пишет: «Если то, что мы видим сегодня, находит свое место в рамках наших старых воспоминаний, то это увиденное приспосабливается к нашему восприятию в настоящем. Это происходит сродни сопоставлению нескольких свидетельств. Именно потому, что они объединяются в основном, несмотря на некоторые различия, именно поэтому мы можем реконструировать все воспоминания таковыми, чтобы их узнавать»[1].

Подытоживая, мы можем сказать: соотнесение концепта и идей московского романтического концептуализма с идеями дискурса исторической памяти оправданно, так как это углубляет понимание, как именно художники работали с идей памяти.

Д.А. Пригов работал с вещами и идеями, запечатанными текстами, которые он называл гробиками отринутых стихов, запечатлевая свою память в творчестве и реализуя акт их дарения через своеобразный перформанс.

Лев Рубинштейн работал с текстами, и в них рассматривал язык текста; в своих эссе он анализировал недавние события, соотнося их с нашим прошлым.

Гриша Брускин, художник, на которого повлияло общение с московскими концептуалистами, в частности, идея каталогизации стихов Льва Рубинштейна привела к идее «Фундаментального лексикона». На выставке «Смена декораций» он обращается к коллективной памяти и нашему настоящему. Все эти художники, создавая свои произведения, создавали также своеобразный архив памяти.

[1] *Halbwachs M.* La mémoire collective. Paris: Presses universitaires de France, 1950. P. 6–7.

*Дарья Тальфельдт*

# Специфика национальной традиции в искусстве Бельгии на примере творчества Джеймса Энсора

## Введение

XIX век был временем становления и самоопределения Бельгии как отдельной самостоятельной страны, в 1830 году, впервые за многовековую историю, провозгласившей себя независимым королевством Бельгии; в результате страна начала приобретать собственную культуру, называемую «бельжитюд». Из-за территориального расположения Бельгии на ее целостность постоянно посягали другие страны, такие как Франция и Германия. Из-за этих территориальных трудностей Бельгия и теряла свою идентичность. Влияние символизма на искусство Бельгии амбивалентно. Некоторые деятели культуры поначалу строго отрицали его внедрение с появлением первых манифестов в Бельгии. Например, Джеймс Энсор был крайне недоволен номинированием Жана Дельвиля на Римскую премию 1895 года, указывая на резкий стилистический переход Дельвиля от реалистичной живописи к идеалистическому творчеству, истоком которого являлось чрезмерное влияние Жозефена Пеладана – именно он был инициатором «эзотеричного» символизма в искусстве и активной итальянизации, отвергавшей фламандские традиции[1].

Рубеж XIX– XX веков или так называемый *fin de siècle* был переломным в истории Бельгии как в социальном, так и в художественном плане,

[1] *Foudral B*. Belgian Symbolism and Nationalist Discourse // Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe. 2020 // URL: https://ehne.fr/en/encyclopedia/themes/arts-in-europe/nationalist-speeches-art-during-19th-century/belgian-symbolism-and-nationalist-discourse (дата обращения 25.01.2023).

в связи с культурными и социальными изменениями страны. Возникновение под конец века большого количества нерешенных вопросов и социальных противоречий сильно повлияло на нравственность народа, что вызвало кризис морали. Это предвосхищало определенные перемены: существующие порядки требовали преобразования и рушились, в связи с чем в мире искусства нервозность и эмоциональность становились одной из центральных тем в художественных произведениях. Несмотря на это такое явление, как бельгийский символизм, мало изучено. Это связано с тем, что бельгийская живопись часто интерпретируется сквозь франкоориентированные представления об искусстве XIX века. Однако известно, что деятели этого направления, такие как Джеймс Энсор, Фернан Кнопф и Фелисьен Ропс, внесли ощутимый вклад в дальнейшее развитие искусства XX века. Для настоящего исследования был выбран анализ «масочной» концепции бельгийского художника Джеймса Энсора, которая отражается в работах художников следующих эпох, стилей и направлений, например Ясумасы Моримуры и Синди Шерман.

## Национальная традиция в искусстве Бельгии

В своей статье «Бельгийский символизм и ранняя нидерландская живопись» Е.В. Клюшина пишет, что для Энсора «здоровым антидотом»[1] были Иероним Босх и Питер Брейгель. Сам Джеймс Энсор признавался, что его привлекала «чертовщина» этих двух художников, являвшаяся естественной для бельгийской культуры. Его по праву считают художником-символистом и одним из предшественников экспрессионизма, чье творчество вызывало множество споров. Антибуржуазная направленность Энсора проявлялась во всем, даже сам стиль его жизни был протестом против буржуазной респектабельности. Для творчества Босха и Брейгеля было характерно фантастическое начало как противодействие строгому натурализму, которому впоследствии так противились культурные деятели рубежа XIX–XX веков. Эта тенденция в дальнейшем воплощалась Энсором через эстетику карнавала. Обращение Энсора к ранней нидерландской живописи и отрицание французской манеры были призывом к бельгийскому народу вернуть свою национальную художественную идентичность.

[1] *Клюшина Е.В.* Бельгийский символизм и ранняя нидерландская живопись // Связь времен: история искусств в контексте символизма. Коллективная монография: в 3 кн. Книга первая: Часть 1: Вневременные контексты символизма / Отв. ред.-сост. О.С. Давыдова. М.: БуксМАрт, 2020. С. 328.

## Творчество Джеймса Энсора в контексте бельгийского символизма

Несмотря на то, что Энсор – ведущий представитель бельгийского символизма, его творчество мало изучено. Важно отметить, что его часто относят к экспрессионизму, сравнивая с Мунком, однако бóльшая часть его работ построена на символах и образах. В период 1880–1890 годов Энсор стал меньше обращаться к изображению самого объекта и, согласно принципу Анатоля Бажю, его главной целью стала передача эмоций. В статье «Снятие с креста: портрет Джеймса Энсора, художника-символиста»[1] Кейли Александер пишет о том, что Энсор совершил переход не просто к символизму, а скорее к декадентству. Действительно, он поддерживает декадентство в отображении того самого «гниения» общества, что становилось главной тематикой его произведений. Однако относить Энсора к этому направлению было бы не совсем правильным, так как темы его работ намного шире.

Как уже было ранее упомянуто, в работах Энсора фигурировала тема карнавальности, берущая свои истоки у фламандских предшественников. У Брейгеля и Босха также фигурировали странные герои и идея полной свободы и вседозволенности, свойственная карнавалу. Карнавализация особенно бурно развивается в кризисные времена, показывая искаженный мир, застывший в празднике[2]. Изображение чего-либо через иронию или излюбленную злую шутку художника устраняет однoплановость и однозначность миропонимания и выворачивает обычный мир наизнанку. Сочетание сатиры с фантазией – национальная традиция бельгийского искусства, восходящая к Босху. Однако сатира Энсора лишена конкретного социального содержания, она кажется сатирой на род человеческий, и в этих свойствах его искусства нельзя не увидеть начало дальнейших формалистических отклонений в искусстве Бельгии.

Графика, как и живопись, также была важной частью творческого наследия Энсора. Он начал изучение различных графических техник, таких как офорт и литография, в 1885–1888 годах. Вдохновляясь работами Рембрандта, Одилона Редона, Франсиско Гойи и японской гравюрой на дереве Хокусая, Энсор сформировал собственный стиль. Он смешивал иконографию предшествующих нидерландских мастеров и внедрял

[1] *Alexander K.P.* Descent from the cross: James Ensor's portrait of the symbolist artist // Shift: Graduate Journal of Visual and Material Culture. 2017. № 10. P. 4.

[2] *Клюшина Е.В.* Бельгийский символизм и ранняя нидерландская живопись. С. 328.

**Илл. 1.** Джеймс Энсор
*Собор.* 1886
Офорт

в нее собственные символы. Энсор отрицал учение французского импрессионизма и никогда не относил себя полностью к символистам, он посвятил себя исследованиям экспрессивности и воздействия света. В его работах границы реальности и воображаемого стираются до такой степени, что становятся неотъемлимыми частями друг друга.

К примеру, в знаменитой гравюре «Собор» (1886, илл. 1) можно увидеть, как Энсор использует свет в качестве средства передачи определенного символического значения картины. С самого начала в гравюре взаимодействуют два основных плана: реальный и ирреальный. Важно отметить, что изображенного собора не существует в реальности, но в нем узнаются преображенные черты собора Антверпена и кафедрального Ахенского собора, что создает ощущение дежавю за счет того, что зрителю место кажется знакомым из-за узнаваемых черт. Сам собор возвышается как спасение над жадной массой толпы. Таким образом, Энсор совмещает и противопоставляет хаотичность, создаваемую массовым скоплением в честь праздника, с некой утопической организованностью, с которой проводится это мероприятие.

Иногда Энсор черпал вдохновение и из литературы. Его очаровал сюжет сказки Эдгара По «Прыг-Скок»[1]. Художника также привлекала месть, которую устроил своим мучителям обиженный шут, – ситуация содержала параллель с его собственным положением. К сказке была создана гравюра «Месть Прыг-Скока». В этом произведении раскрыт мотив маскарада, переходящего из веселого шествия в хаотичное ужасающее событие. По сюжету, Прыг-Скок – шут-карлик, над которым издевается весь двор. Однажды он решает отомстить всем за это и убеждает нарядиться в сделанные из дегтя и льняной кудели костюмы орангутангов для маскарада.

[1] См.: *Бекс-Малорин У.* Джеймс Энсор. 1860–1949. Маски, смерть и море / Пер. с англ. Я.В. Лагузинской. М.: АРТ-РОДНИК, 2010. С. 85.

**Илл. 2.** ДжеймсДжеймс Энсор
*Мудрые судьи.* 1891
Холст, масло
Частное собрание

Привязав всех, включая себя, цепью к люстре, аргументируя это тем, что так будет лучше видно короля, шут поднимает ее к потолку и поджигает с фразой: «Что до меня, я всего-навсего Прыг-Скок, шут – и это моя последняя шутка». Этот мотив страшной шутки и скрытого зла фигурирует и в работах Энсора, где он со схожим черным юмором иронично изображает глупое и насмехающееся общество.

В работе «Мудрые судьи» (1891, илл. 2) нет прямого изображения масок, но лица героев искажены до характерной маскам мимики, символизирующей крушение идеалов гуманизма. Денис Зотов в своей статье «Карикатура или зеркало правосудия»[1] предполагает, что сюжет этой картины вдохновлен конкретным событием, а именно судебным делом двух фламандских рабочих, которые изображены в центре нижнего ряда полотна, приговоренных к казни за убийство, которого они не совершали. Абсурдность ситуации заключается в том, что суд проводился на французском языке, официальном языке бельгийских судов, которого

[1] *Зотов Д.* Карикатура или зеркало правосудия // Судебная власть и уголовный процесс. 2015. № 5. – 356 с.

**Илл. 3.** Джеймс Энсор
*Натюрморт с уткой.* 1880
Холст, масло
Музей изящных искусств, Турне

обвиняемые даже не знали. Таким образом, Энсор затрагивает актуальную на тот момент «фламандскую проблему», которая заключалась в требовании признания равноправия французского и фламандского языков как государственных. Изображенные на фоне предметы скрывают в себе символы, раскрывающие тему картины. В самом центре за спинами судей можно заметить изображение Распятия, обрезанное ироничным образом прямо у ступней. Еще одной важной деталью являются перекошенные и заросшие паутиной весы Фемиды, расположенные в углу картины и символизирующие отсутствие правосудия – эти детали одновременно подчеркивают несправедливость происходящего бюрократического судейства и напоминают о том, что перед одним вечным Судьей уйти от ответственности совершенных преступлений нельзя.

Его уникальный характер написания работ проявляется во всех сюжетах, даже когда Энсор обращался к традиции фламандского натюрморта, как в «Натюрморте с уткой» (илл. 3). Он изобразил предметы в кажущихся бессистемных сочетаниях и противостояниях живого и неживого. Фрукты и растения часто вносили жизнь в натюрморты, но в этом случае они представлены довольно тускло и в сочетании с лежащим рядом трупом птицы центральной темой становится мортальность. В то время как

традиционный натюрморт выражал моральные сентенции или условные символические значения, натюрморты Энсора выявляли гротескную сторону предметов, поднимая их до сюрреалистического уровня и отражая скованность, которую художник находил в буржуазном обществе и собственном окружении.

## Образ маски в творчестве Джеймса Энсора

На рубеже XIX – начала XX века основной темой являлось соединение морали и мистики, вследствие чего маска как атрибут игрищ и карнавала стала появляться в композициях, изображающих повседневную жизнь и описывающих насущные социальные проблемы. Таким образом, она становится символом отдельной карнавальной реальности, в которой люди не думают о рутине. Получается, что само присутствие такого атрибута превращает банальное занятие в нечто ирреальное. Хоть Энсор и был частью буржуазного общества, он все равно строго критиковал его, используя гротескный мотив маскарада, для раскрытия истинного лица и намерений современной политики и популизма. Его скептическое отношение к религии с еще большей силой увеличило его критику.

Тема масок в творчестве Джеймса Энсора начинает свое становление в середине 1980-х годов. На появление многочисленных масок и темы карнарвальности отчасти повлияла семья Энсора, которые были торговцами сувенирами, а во время Масленицы – масками. Эти вещи окружали художника и воздействовали на его фантазию на протяжении всей его жизни.

Джеймс Энсор отдавал предпочтение карнавальным маскам, пестрота которых позволяла ему расширить выразительные средства контрастом и диссонансом красок, а также гротескными преувеличениями. Цитируя Энсора: «Для меня, маска означает свежесть тона, драматичность эмоций и мимики, роскошный декор, величие, неожиданные жесты, раскованность движений, изысканность»[1]. Картина «Скандализированные маски» становится основополагающей в новом направлении в творчестве Энсора: при ее создании художник осознал экспрессивную и символическую значимость масок. Так как это его первая работа на данную тему, в ней пока не развита тема ужасающей карнавальности, пока она просто обозначена жуткой и холодной атмосферой. Если в ней все еще присутствует натуралистическое изображение костюмированной пары, личности

[1] *Бекс-Малорин У.* Джеймс Энсор. 1860–1949. Маски, смерть и море. С. 57.

которых скрыты за масками, то в следующих произведениях образ маски становится уже больше атрибутом, определяющим людей на полотне.

Развив в себе способность передавать разнообразные выражения лиц быстрыми линиями, Энсор создает целую вселенную самых необыкновенных масок. Изначально маска создавалась для того, чтобы скрыть лицо надевшего ее человека, но в интерпретации бельгийского живописца показывает уродство внутреннего мира и личных помыслов людей и приписывает им соответствующую маску.

Часто Энсор совмещал с масочностью и карнавальностью стихию толпы, и эти мотивы стали неразрывно связанными. В его картинах толпой являются не люди, а страшные красочные маски. «Въезд Христа в Брюссель на Масленицу 1889 года» (1888) – одна из самых больших и сложных работ художника, отправной точкой для которой является евангельская сцена, изображающая вход Спасителя в город Иерусалим. В этой работе Энсор впервые стремится заполнить весь формат холста. Всматриваясь в картину, можно заметить несколько отдельных персонажей из предыдущих картин, например череп в цилиндре на переднем плане отсылает к жениху из картины «Интрига». Энсор уделяет предельное внимание детальной прорисовке масок даже на заднем плане, каждая из которых оригинальная и характеризует определенный типаж (в том числе политических деятелей Бельгии и представителей социальных художественных и литературных кругов).

Таким образом, Иисус не является центральным объектом картины, им становится толпа. Можно предположить, что Энсор отождествил себя с Христом, точнее, представил его как свое *альтер эго* в контексте приведенного полотна. Как известно по автобиографии Энсора, он считал себя одиноким и непонятым гением и воскресителем бельгийского искусства. Видимо, именно в этом спасении несмотря на общественную критику он и видел свою роль. Эта убежденность приводит Энсора к дальнейшему созданию ряда автопортретов, одним из которых является «Муж скорбей» 1891 года, прямо отсылающий к «Мужу скорбей» Альберта Баутса.

В работах Энсора и других символистов в эпоху *fin de siècle* часто встречаются скелеты в самых различных образах. Например, у финского художника Хуго Симберга в картине «Сад смерти» скелеты с нежностью поливают цветы. В подобной интерпретации смерть трактуется как естественный удел каждого живого организма. Если сравнивать работы Энсора и его современников-символистов, таких как Гюстав Моро, Арнольд Бёклин и Фернан Кнопф, можно заметить, что Энсор редко изображал смерть как нечто паталогическое и отвратительное. Его изображения смерти колеблются между аллегорией и пародией. Он даже отождествлял

себя со смертью, написав автопортрет в виде черепа, и картину «Скелет-художник» (1886). Изображая себя в виде скелета, художник придает сцене одновременно иронический и трагический характер, так как он считал, что мертвый, несомненно, освобождается ото всех своих страхов и навязчивых идей, а занятие живописью было единственным делом поистине занимающим важную роль в его жизни. Получается, что скелет теряет свою сильную смысловую нагрузку и становится участником жанровых зарисовок и бытовых сцен, заменяя собой образ телесного. Во-первых, это связано с самой идеей гнилого общества, а гниение, как правило, обозначает смерть. В XIX веке сформировались различные понятия и концепции о заболеваниях, что отражалось и в работах художников, в которых они показывали, что человек несет в себе много смертельных угроз. Как заметила А.В. Григораш в статье «Vim mortis в саду смерти Хуго Симберга»[1], в старом искусстве смерть в основном изображалась пугающей и наводящей ужас, и только в конце XIX века этот пафос снижается до обыденного предмета, который представляется как материальная вещь.

Есть еще и второе объяснение такого частого появления скелетов в работах художника, связанное с эпидемией сифилиса во второй половине XIX века и концепцией красоты и уродства, идущей от Средних веков и повлиявшей на Уайльда (который вдохновил многих художников на создание масок-автопортретов и т.д.).

Таким образом, в Бельгии происходит противостояние внешних влияний и национальных традиций. Новые веяния накладываются на активно развивающуюся националистическую идею самобытности бельгийской культуры, унаследовавшей фламандские качества. Бельгийские художники отходят от идеи реализма в прямом подражании природе и создают свой национальный вариант символизма, который берет вдохновение из работ предшественников и национальной двойственности, таинственности и мистики, формировавшихся на протяжении веков.

Такой подход характерен для декадентов рубежа XIX–XX веков, видящих истину не в красоте, присущей реализму, а в уродстве. Они считали, что чем ближе художник приближается к искусству и изучает его, тем ближе он к смерти, что являлось одним из факторов активного развития этой тематики и появления на полотнах многих художников образа скелета. Энсор говорит о проблемах современности исключительно средствами иронии и гротеска через призму фантастического ирреального мира

[1] *Григораш А.В.* Vim mortis в саду смерти Хуго Симберга // Художественная культура. 2020. № 2. См. также: URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vim-mortis-v-sadu-smerti-hugo-simberga/viewer (дата обращения 25.01.2023).

карнавала. Абсолютная свобода художественного воображения породила новую инфернально-сатирическую картину мира, где неизвестные существа пугают зрителя своей реалистичной и выразительной убедительностью. Тема карнавальности активно развивалась, становясь основной в картинах Энсора, что связано с его увлечением творчеством нидерландских художников XV и XVI веков, таких как Брейгель и Босх, но в ином исполнении. Колорит построен на сочетании полнозвучных и ярких цветов, создавая особое настроение и активно воздействуя на зрителя.

## Заключение

Изучение истоков и формирования жанра «le peinture des masques» в художественном наследии Джеймса Энсора намечает перспективы для дальнейших исследований этого жанра как в искусстве XX столетия, так и XXI века. Его наследие оказало сильное влияние на многих художников XX века, одним из которых был Эмиль Нольде, высоко ценивший экспрессивное воображение Энсора.

Тема энсоровских масок чувствуется в изображении персонажей художника, но он не облекает героев в маски, а искажает их лица до масочности. Художники постмодернизма в дальнейшем создавали из лиц маски методом апроприации и продолжали развитие идеи изображения не через материальность, а через образы и символику. Они вели диалог со зрителем на подсознательном уровне, воздействуя на его эмоции и внутренние ощущения. Именно поэтому изучение «масочного» жанра Энсора намечает новые перспективы для исследований, так как рассматриваемый жанр важен для понимания процесса формирования новой художественной стратегии.

*Лариса Папина*

# Проблема постпамяти в инсталляции братьев Чепмен «Конец веселья»

Впервые определение постпамяти было использовано в 1992 году в эссе профессора Колумбийского университета Марианны Хирш «Поколение постпамяти» («The Generation of Postmemory»)[1]. Она пишет, что «постпамять описывает, какое отношение имеют последующие поколения к личным, коллективным и культурным травмам, к изменениям, которым подверглось поколение предыдущее; к тому, что они "помнят" только благодаря историям, образам, поведению людей, среди которых они выросли»[2]. Также она отмечает, что процесс передачи информации происходит на таком глубоком эмоциональном уровне, что начинают создаваться собственные воспоминания. Она считает, что постпамять – это не движение, метод или идея, она рассматривает ее как механизм передачи травматического знания и материализованного опыта.

По мнению Марианны Хирш, этот процесс происходит между и внутри поколений, затрагивает постконфликтную психологию и социальное взаимодействие. Это результат воспоминаний о травматичных событиях, но в отличие от синдрома посттравматического расстройства эти воспоминания принадлежат другому поколению и даже другой местности или стране. Постпамять может исходить от очевидцев событий, происходящих

[1] *Hirsch M.* The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust. New York: Columbia University Press, 2012; перевод на русскийязык: *Хирш М.* Поколение постпамяти: Письмо и визуальная культура после Холокоста. М.: Новое издательство, 2020.

[2] *Хирш М.* Что такое постпамять / Пер. К. Харлановой // Уроки истории XX век. 2016, 17 июня. URL: http://urokiistorii.ru/article/53287 (дата обращения: 25.01.2023).

в отдалённых частях мира. Если говорить о «со-очевидцах» с точки зрения ретроспекции или расстояния, возникает вопрос: как мы становимся чувствительны к тому, что Сьюзен Зонтаг назвала «чужой болью», которую испытывали наши предшественники или те, кто живет вдали от нас? Как мы можем чувствовать эту боль, не думая при этом: «Хотя на их месте мог бы быть я, меня там не было»?[1]

Важен и тот факт, что в эстетике постпамяти доминируют образы потери и скорби, воплощающие идею отсутствия, тишины, неизвестности и пустоты. Но вместе с тем концепт постпамяти расширяется, вбирая в себя политические стратегии или альтернативные эстетические линии.

Постпамять – это то, что остается последующим поколениям от людей, которые пережили травматическое событие и, возможно, уже ушли в небытие. А следующим поколениям остается искать пути сосуществования с травмой или памятью о ней.

Мы предлагаем проанализировать в контексте постпамяти инсталляцию братьев Чепмен «Конец веселья». Она была представлена в 2012 году в Государственном Эрмитаже (восточное крыло Главного штаба) и состояла из нескольких частей: «Конец веселья», «Травмировать, чтобы оскорбить, чтобы травмировать», «Ужасы войны»[2].

Сначала обратим внимание на трехмерный коллаж «Конец веселья». Главными героями этого коллажа были фигурки, которые были помещены в девять стеклянных витрин. Материал, из которого они сделаны, – пластик. Витрины расположены таким образом, что если смотреть на них сверху, то их очертания в пространстве зала напоминают свастику. Братья Чепмен отличаются склонностью к провокационным темам. Очевидное напоминание о нацизме вызвало резонанс, что привело к тому, что в дальнейшем

[1] *Хирш М.* Что такое постпамять.

[2] Джейк и Динос Чепмены. Конец веселья [20 ноября 2012] // URL: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/news/news-item/news/1999_2013/hm11_4_380/!ut/p/z1/pVLLboMwEPyaHJHXmIc5WpQSJaFRmtKAL4gSB6iCSagL_fyaSG0OfURNfbC88s7O7uwgjhLEZd7XZa7qVuZ7HafcyZaMOZj4MAvn4AALwVyyyCRh4KBHxBHfyxKl3ev4PBT1FqU2wU8gHNcohGUbFqFbg4qcGCJ3MKWuV-y2zphdSHVQFUor0TW1yksxgaKVSkg1ASmGl48be56XmYDJBKoG48zKCAW0udQc19_ww2Ejnl9KSTWFe6aA2AqA0fUddhcWhrmJNn0tBhTLtmu0XOs_SjD9whDehjd6CG_lU2tpQmx_x7Dxo2wVB_cae530F0jdf441O8n6y2K0rern45EzbYFx328KJdd5QFcyu8iPSt1griqjlrsWJSMCJZ8IXfyMODQNJY2RgJHO-mF4mDZZFBB73y8Yewe7azLu/dz/d5/L2dBISEvZ0FBIS9nQSEh/?lng=ru-mF4mDZZFBB73y8Yewe7azLu/dz/d5/L2dBISEvZ0FBIS9nQSEh/?lng=ru (дата обращения 25.01.2023).

художники отказались приезжать в Россию. Провокация была понята буквально. Но на самом деле, если присматриваться к работе, то первое несоответствие, которое бросается в глаза – это клоун Рональд из Макдональдса, который сводит любую конкретную интерпретацию к абсурду. Это связано с тем, что сами братья Чепмен считают Макдональдс сродни фашизму XX века[1], так как изначально это было питание на ходу (на большой скорости), фастфуд, который эволюционировал до компании, которая выпускает неэкологичные и некачественные продукты.

Клоун Рональд из Макдональдса олицетворяет веселье, он одет в яркий желто-красный костюм, приветливо машет рукой, словно стирая границы между зрителем и витриной. Таким образом, на фоне месива и убийств, представленных в витринах, мы видим персонаж, который снижает градус упоения ими и снижает эффект ужаса от происходящего. Авторы сбивают нас с толку, уводя от конкретики, заставляя вспоминать конкретные события и конкретных людей.

За конкретику мог бы отвечать тот факт, что в витринах убивают нацистов, это могла быть реконструкции военной битвы, что напоминало бы диорамы. Например, это могла быть Битва за Москву[2], которая считается первым проигранным сражением нацистов во время Великой Отечественной войны. Или битва под Монте Кассино[3], ставшая самым кровопролитным сражением с участием западных союзников, в ходе которой американцы и британцы взяли Рим. Но нет. Любые ассоциации авторы намеренно уничтожают. Более того, обращаясь к деконструкции, разрушению стеоретипа и перенесению его в новые условия, братья Чепмены помещают нацистов в реалии сиюминутной войны.

Этот проект занял у братьев Чепменов три года напряженной работы, и он «описывает жестокость во всей ее протяженности»[4]. Сюжет, разворачивающийся в витринах, мог бы вызвать ассоциации с нацизмом, если бы не был «поставлен с ног на голову». В этой войне убивают нацистов, в ней есть танки, есть образ человека, пострадавшего за веру, как просто мученика, который принял свою смерть на кресте, есть Стивен Хокинг, который встречается с Адамом и Евой.

[1] Джейк и Динос Чепмены. Конец веселья: [каталог выставки, Гос. Эрмитаж, Санкт-Петербург, 19 окт. 2012 – 13 янв. 2013 года / сост. Гос. Эрмитажем совместно с галереей White Cube; ред. Х. Луард]. СПб.: ГЭ, 2012. С. 13.

[2] *Бивор Э.* Вторая мировая война. М.: КоЛибри, 2014. С. 261–279.

[3] 100 битв, которые изменили мир. Вып. 63: Монте-Кассино – 1944. М.: Де Агостини, 2012.

[4] Джейк и Динос Чепмены. Конец веселья. С. 14.

Помимо показа жестокости и массовых убийств в работе очевиден ироничный взгляд авторов на изображаемые события. Объект издевательств в витринах – нацисты. Вместо ужаса и страха, которые могли бы возникнуть, если бы перед зрителям была представлена реконструкция концентрационного лагеря или массовые убийства, зритель в момент «здесь и сейчас», изображенном в витринах, становится вуайеристом, он подглядывает за пластиковыми солдатиками, и это гораздо ближе к наслаждению чем к потрясению.

Интерпретация изображения нацистов может быть соотнесена с Холокостом, но братья Чепмены это опровергают[1]. Для них важно, что привязка к конкретному историческому моменту уничтожена. Стеклянные витрины с фигурками могут рассматриваться как обширная инсталляция военных действий, напоминая тем самым диорамы, как мы уже выяснили, пытаясь связать их с конкретными военными действиями.

В диорамах главным аспектом является масштаб и реконструкция реальных военных событий. Братья Чепмены на свой лад реконструируют события в своих витринах, не используя характерного пафосного величия изображаемой ситуации.

В широком смысле, они реконструируют абстрактную историческую память, потому что каждый зритель вырабатывает свою собственную интерпретацию представленных событий, и при всей абстракции и отстраненности авторского замысла от реального контекста получилась рефлексия о травматических событиях прошлого (войнах, геноцидах, Холокосте).

В частности, братья Чепмены изображают не конкретную войну или герилью, современником которой был Франсиско Гойя, они обращаются к памяти обо всех войнах, которые были и будут. Помещая всех персонажей, которые в реальном времени и пространстве не соотносятся ни исторически, ни географически, в закрытые стеклянные витрины, они выражают идею излечения общества от жестокости.

Помимо трехмерного коллажа «Конец веселья» на выставке также было представлено портфолио из 80 гравюр Франсиско Гойи, доработанных в авторской технике. Параллельно выставке братьев Чепмен на втором этаже Главного штаба проходила выставка «Им никто не поможет. Трагические сюжеты в графике Франсиско Гойи», на которой были представлены 40 графических листов из серии «Капричос» и «Бедствия войны» из коллекции Эрмитажа.

Бедствия войны как жанр в искусстве появились в эпоху барокко. Они связаны с серией эстампов Жака Калло «Большие бедствия войны»

[1] Джейк и Динос Чепмены. Конец веселья. С. 13.

(«Les Grandes Misères de la guerre»)[1], созданной под впечатлением от событий Тридцатилетней войны 1618–1648 годов. Серия состояла из 18 эстампов, изданных в Париже в 1633 году, она послужила источником вдохновения для многих авторов, в том числе и для Франсиско Гойи.

«Ужасы войны» или «Бедствия войны» («Los Desastres de la Guerra», 1810–1920), серия из 85 листов, созданных в технике офорта. Цикл имел целью выразить протест против современных ему событий антифранцузского восстания и «малой войны» (герильи). Это высказывание касалось той жестокости, которую Гойя видел вокруг себя и перенес на свои работы. Офорты были изданы лишь 1863 году Академией Сан-Фернандо, тогда же и возникло название, данное Академией, – «Бедствия войны». Авторское название работ более полно отражало замысел, оно было приведено в рукописном титульном листе первого комплекта работ: «Роковые последствия кровавой войны в Испании против Бонапарта и другие возвышенные Капричос в 85 эстампах. Сочиненные, нарисованные награвированные живописцем доном Франсиско де Гойя-и Лусьентес в Мадриде»[2].

Братья Чепмен были вдохновлены сюжетами Франсиско Гойи. Примерно с 1993 года они обратились к сюжету «Ужасов войны», интерпретировав его в виде скульптурных групп, которые состояли из раскрашенных пластиковых статуэток, сгруппированных в кружок и расставленных на искусственной траве. Это «придавало душераздирающим гравюрам Гойи какую-то буколическую симпатичность»[3].

Разумеется, и здесь снова была провокация, отличительная черта творчества братьев Чепмен. Интерпретация братьями Чепменами сюжетов Гойи была провокационной, нарушающей табу. Она вызывала сравнение с похожей реакцией на «Олимпию» Эдуарда Мане[4], которая посягала на традиционные устои академического искусства. Сравнивали их и с бескомпромиссными авангардными практиками, целью которых было пошатнуть традиционные устои. Но вместе с тем у братьев Чепменов нет цели испугать зрителя, они действуют методом от противного. Для их творчества важна ирония, выше мы уже встречали персонажа

[1] Jacques Callot. Scene from the Grandes Misères de la Guerre // URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Les_Grandes_Mis%C3%A8res_de_la_guerre (дата обращения 21.01.2023).

[2] См.: *Осипова И.С.* Гойя. М.: Олма медиа групп, 2010. С. 86.

[3] *Тейлор Б.* Актуальное искусство. 1970–2005. М.: Слово, 2006. С. 179.

[4] *Хан-Магомедова В.* Искусство. Современное. 2018. Тетрадь 14 // URL: https://www.litres.ru/vita-han-magomedova/iskusstvo-sovremennoe-tetrad-chetyrnadcataya/ (дата обращения 21.01.2023).

из витрин – клоуна Рональда из Макдональдса, который сводит градус упоения убийствами в витринах к абсурду и уводит зрителей от любой конкретной интерпретации разворачивающихся событий.

В рамках выставки в Главном штабе зритель мог соотнести оригиналы Гойи с интерпретацией сюжета братьями Чепмен. Еще к этому можно было прибавить оригинальный проект братьев Чепмен: раскрашенные акварелью гравюры «Бедствия войны», в контексте выставки ставшие итогом размышлений авторов на указанную тему.

И все же эта выставка вызвала явный ажиотаж, в период ее эспонирования в Санкт-Петербурге прокуратура даже искала в ней признаки экстремизма по заявлению неравнодушных граждан, после чего художники заявили, что в Россию они больше ни ногой[1].

В качестве итога мы можем сказать, что, классифицируя работу братьев Чепмен как пример постпамяти, следует отметить, что важным здесь становится то, что в этой инсталляции они реконструируют абстрактную историческую память о всех войнах или травматических событиях, которые были или будут, поэтому, в частности, и стала живо обсуждаться проблематика нацизма в этой работе, потому что травма Великой Отечественной войны для России еще слишком жива, как и травма Второй мировой войны для Европы. Идея излечения общества от жестокости, ставшая лейтмотивом этой инсталляции и выраженная, в частности, через помещение всех персонажей, которые не соотносятся между собой ни исторически, ни географически, ни как-либо еще, в стеклянные витрины, соотносится с тем, что постпамять обращается к последующим поколениям, которые не застали конкретную войну или ее последствия (или слышали об этом от предыдущих поколений). Но она является способом сохранения и передачи памяти, чтобы память о войнах или травматических событиях сохранялась и круг жестокости не повторялся.

[1] *Котломанов А.О.* «Icons» после «Конца веселья»: два эпизода из петербургской художественной жизни // Вестник Санкт-Петербургского ун-та. Серия 15: Искусствоведение. 2013. Вып. 3. С. 165–169. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/icons-posle-kontsa-veselya-dva-epizoda-iz-peterburgskoy-hudozhestvennoy-zhizni/viewer (дата обращения 21.01.2023).

# V. Современное искусство: трансформация форм

*Екатерина Бойко*

## Исследование темы смерти театральными средствами в контексте европейской и русской философии второй половины XX века

Интерес к феномену смерти существовал еще со времен архаических. Являясь естественным и закономерным окончанием жизни, смерть стала таким же объектом научных исследований, как и сама жизнь. Она присутствует в религиозных практиках, философии, медицине и искусстве. Все эти области, затрагивающие тему смерти, обращаются к специфическим особенностям именно процесса умирания и тому неизвестному и таинственному состоянию, которым характеризуется ее приход. Уже в начале прошлого века появляются и культурологические исследования темы смерти, затрагивающие размышления о ней в различных контекстах, от представлений и смыслов смерти в мировых религиях до образов в поэзии Средневековья и эпохи романтизма.

Во второй половине XX века библиография по танатологии заметно расширяется. Развитие мысли в данном направлении определяется последствиями Второй мировой войны. К теме смерти в этот период выявляется особый интерес. На Западе возникают целые научные сообщества, собравшие людей разных направлений, где поднимаются вопросы, связанные с понятием смерти, отношением к ней и поведением человека перед ее лицом.

Сегодня появляется большое количество трудов на тему смерти в социологических науках, так называемой «некросоциологии», выступающей как отдельная гуманитарная область, изучающая реакции человека на смерть. На Западе к данному явлению применяется понятие *Death studies*. Это некая сумма гуманитарного знания, которая включает в себя исследования смерти во всевозможных контекстах от социальной антропологии до ее бытования в цифровом пространстве. Таким образом, концепт «смерть» – крайняя точка, окончание жизненного пути, источник экзистенциального ужаса и вдохновения – непрерывно наполняется

и переопределяется учеными, философами, деятелями искусства. Трагедия жизни, с одной стороны, и ее побуждающая сила – с другой. Одновременно это и опыт исключительно индивидуальный и, в то же время, связывающий все живое – опыт всеобщий.

Так же дело обстоит и с памятью, имеющей как индивидуальный, так и коллективный характер. Данной проблематикой занимается *Memory studies*, область исследования, сформировавшаяся в начале XX века, где, по словам одного из ее основоположников Мориса Хальбвакса, «сколь угодно личное воспоминание соотносится с целым комплексом понятий, которыми обладают и многие другие, кроме нас»[1]. А уж в соприкосновении со смертью, которой в той или иной степени касаются все пока еще живущие, этот вопрос еще более близок.

Обсуждение темы смерти и умирания не только в Европе, но и в России ищет новые способы концептуализации и репрезентации. Несмотря на немалое количество имеющихся плодов размышления данная тема остается недостаточно проговоренной, и ненасытность возвращения к ней вновь и вновь обусловлена некой ее «запредельностью». Иные вопросы, обретшие реализацию и укоренившиеся в коллективных формах репрезентации (допустим, ритуал и обрядность), по-прежнему нуждаются в индивидуальном формате осмысления и последующего обсуждения. Яркий пример тому – набирающие популярность движения «за позитивное отношение к смерти», появившиеся в Великобритании и США, а затем в Европе и России так называемые *Death Café*, куда любой желающий может прийти и поговорить с другими заинтересованными участниками на насущную тему, обсудить любые вопросы с ней связанные. Все это открывает для нас возможность обратиться к поискам того, как можно говорить о смерти в современном обществе.

Театральный язык по-своему подходит к решению таких задач, особенно если мы говорим о театральных экспериментах второй половины XX века. Здесь мы коснемся как европейского, так и российского театра, поскольку именно театр является тем культурным институтом, который находится в перманентной подвижности, представляя собой процесс событий, нежели набор завершенных продуктов культуры. Данное утверждение обусловлено тем, что спектакль существует каждый раз только в конкретный момент «здесь и сейчас». Поэтому данный вид искусства выступает наиболее пластичной и живой художественной практикой. Театр имеет тенденцию непрестанно находиться в поиске способов говорить на значимые темы.

[1] *Хальбвакс М.* Социальные рамки памяти / Пер с фр. и вступ. статья С.Н. Зенкина. М.: Новое издательство, 2007. С. 71.

В данной статье мы хотели бы сконцентрировать свое внимание на феномене смерти как вещи в себе. Мы используем кантовское понятие применительно к смерти, потому что оно как раз характеризует именно феномен, который трудно или невозможно осмыслить. Но при этом как любая вещь – в себе она или нет – она может быть доступна через семиотическое познание, посредством знаков. Феномен означает нечто, возникающее на границе явления и вещи в себе. Явление же подразумевает связь, порождаемую трансцендентальными принципами познания. Кант описывает как трансцендентальное такое познание, которое предшествует опыту и делает его возможным.

Советский мыслитель Мераб Мамардашвили, который занимался вопросами бытия и мышления, также оперирует термином «трансцендентальное воображение»: «Если же мы пытаемся представить то, что выходит за рамки и пребывает не в границах наших возможностей, мы сталкиваемся как раз с “трансцендентальным воображением”»[1]. И наличие такого воображения становится важным условием для того, чтобы нам открылся доступ к пониманию запредельного. Поэтому, уверяет Мамардашвили, «только искусство способно вызволить нас из ограничения и вывести за рамки горизонта возможностей, и только в этом случае мы обретаем способность видеть реальность»[2]. А доступ к этой реальности пролегает через искусство в том расширенном его понимании, когда мы имеем возможность конструировать определенные формы, способствующие генерированию в нас этих состояний. По сути Формы становятся теми Знаками, характеризующими феномен такой «вещи в себе» как, например, смерть.

Продвигаться за пределы возможного в своем переживании нам доступно только через язык. То есть создав определенную конструкцию для переживания. И только после этого, будучи не в состоянии, например, пережить ту же смерть как событие жизни, мы можем получить четкое осознание ее в «символе смерти»[3]. Мамардашвили предлагает создавать символы Смерти как конструкцию для переживания этого опыта. Также он вводит понятие «магической точки сцены»[4] – выстраивания театрального действия таким образом, чтобы данный театральный процесс смог породить событие. Значит, символом этой запредельности является момент, когда совершается событие.

[1] *Мамардашвили М.К.* Эстетика мышления. М.: Московская школа политических исследований, 2000. С. 259–260.

[2] Там же. С. 261.

[3] *Мамардашвили М.К.* О философии // Вопросы философии. 1991. № 5. С. 5.

[4] *Мамардашвили М.К.* Эстетика мышления. С. 96.

В отличие от других видов искусств, именно театр является живым действием, которое порождает событие непосредственно здесь и сейчас. Современный театр всякий раз создает новый язык. Все, что находится в пространстве сцены, приобретает смыслы. И дело даже не в самих вещах, а в том, как они ведут себя на сцене. Их ритмика, тональность, протяженность во времени. Тему времени, его непрерывность также объясняет французский философ и теоретик идеи деконструкции Жак Деррида при помощи концепта *différance*[1]. Это – пространство, становящееся временным. В контексте анализа смерти обнаруживаются новые грани этого конструкта. Они связаны с необходимостью перехода за пределы существования физического пространства и времени. И если речь идет о смерти, то этот переход осуществим в пространственно-временном не-существовании.

Над подобными вещами экспериментировал польский театральный режиссер конца прошлого века Тадеуш Кантор. «Если сжать время, – говорит Кантор в своем манифесте, который так и называется “Театр Смерти”, – мы получили бы повторение идеальное, бесконечное, устрашающее, нечеловеческое. Ведь обычное время, приспособленное к нашему организму, не может защитить нас перед зрелищем одновременно вечности, пустоты или смерти»[2]. В своем театре он создал целую систему театральных элементов, которые следовали своему собственному ритму: свет, меняющийся за доли секунды, движения актеров, совершаемые в замедленном темпе, голоса, шорохи, музыка и прочие звуки. В результате возникает впечатление бессвязности, так как благодаря ритму у каждого элемента появляется своя собственная временна́я структура. Благодаря асинхронности зрительское восприятие становится более чувствительным в отношении отдельных элементов спектакля.

Наряду с эстетикой времени в театральных постановках Кантора присутствует эстетика повторения. Повторение почти что ритуал. Однако в новейших театральных языках повторение обретает иное, иногда прямо противоположное значение. Если прежде его применяли для структурирования вещей и создания формы, то теперь оно используется для деструктуризации и деконструкции сюжета, смысла. Метод деконструкции в художественной и театральной работе Кантора как раз не имеет ничего общего с инстинктом разрушения. Это Кантор ясно замечает в еще одном своем манифесте «Нулевого театра» (1963), подчеркивая, что этот

[1] *Гурко Е.Н.* Смерть в деконструкции // Новейший философский словарь. Постмодернизм / Сост. А.А. Грицанов. Минск: Современный литератор, 2007. С. 610.

[2] *Кантор Т.* Манифесты // Театральная жизнь. 1993. № 9. С. 29.

метод необходим только для того, чтобы лишить людей возможности находиться в привычной ситуации, в окружении предметов в их повседневном назначении[1]. Если некие процессы повторяются снова и снова до такой степени, что их больше нельзя воспринимать как часть организации сцены, то сбитый с толку воспринимающий субъект ощущает их как бессмысленные и ненужные, как бесконечный, не поддающийся синтезу, неконтролируемый ход событий.

В спектакле «Мертвый класс» у Кантора присутствует множество странных предметов: гильотина, колыбель-гробик, огромная мышеловка и многое другое. Каждый из этих предметов живет собственной жизнью, но сливается в общем хороводе. От этого хоровода веет ужасом, несмотря на то, что Кантор все это представляет достаточно иронично. Отличительным знаком его театра становится прошлое, возвращение призраков. Здесь нет обычного драматического, как сказал бы Хайдеггер, движения жизни к смерти[2]. Напротив, этот хаос, происходящий на сцене, скорее церемония, заклинание мертвых. По утверждению театроведа и профессора Института славистики Польской академии наук Катаржины Осиньской, у истоков «Театра Смерти» Кантора стоит Адам Мицкевич с его обрядовым действом[3]. Кантор сам говорил, что талант Мицкевича заключается в преображении сцены в место обитания и взаимоотношения живых и мертвых. Мицкевич провозвещает архаическую, ритуальную природу драматического искусства. Отсюда его интерес к языческим культам. Культ духов был важной частью славянской языческой традиции, почитаемой не только в Польше, но и в Беларуси, Украине, Литве. В этом возвращении к ритуальным истокам Мицкевича, несомненно, есть дионисийское начало, ее экстатический аспект, хаотичность, недосягаемость рациональному осмыслению.

В продолжение этой темы хочется сказать еще об одном режиссере. На этот раз литовце Римасе Туминасе. В спектаклях Туминаса мы также можем увидеть своего рода заклинание мертвых и игру со временем. В основном это длительность времени – важный фактор его искажения. У Туминаса этот прием особенно выражен во всех постановках, практически

[1] *Borowski W.* Happeningi Tadeusza Kantora // Dialog. 1972. № 9, wrzesien. S. 105.

[2] *Хайдеггер М.* Бытие и время / Пер. с нем. В.В. Бибихина. Изд. 3-е исп. / СПб.: Наука, 2006. С. 252.

[3] *Осиньска К.* Путеводитель по польской сцене XX века // Театр. 2011. № 5. С. 12.

без исключения. Создается иллюзия, будто визуальный объект на сцене хранит в себе время, которое течет где-то в другом измерении. Это прежде всего относится к человеческим телам, которые в замедленном движении кажутся «кинетическими скульптурами». Благодаря своим замедленным ритмам его спектакли создают впечатление, будто они существуют в ином пространстве, где-то между безвременностью и ощутимым временем жизни живых актеров. Если взглянуть на лермонтовский «Маскарад» в прочтении Туминаса, мы увидим, как куклы и статуи оживают, люди же, наоборот, превращаются в кукол и статуй. Сцена самого бала-маскарада напоминает выезжающую картонную декорацию, изображающую застывшую сцену веселья. Она прокатывается от одного портала к другому, практически не выражая никаких эмоций. Пространство его спектакля «Маскарад» выстроено в небольшую окружность, подчеркнутую бордюром-рампой и черным ламбрекеном, это похоже на балаганчик внутри театра, который, как механизм старой шкатулки, заводится и на протяжении трех часов вырабатывает свои ресурсы.

Театр показывает здесь не столько развертывание сюжета, сколько свою вовлеченность во внутренние и внешние состояния. Речь идет не о состояниях персонажей, в которых они пребывают, а о тех состояниях, в которых кристаллизуется застывший образ.

Театр, понимаемый как церемония, включает в себя темы двойника, зеркала и, наконец, триумф сна и смерти. Все эти черты выступают на передний план в еще одном его спектакле – «Евгении Онегине». Двойника имеет как Онегин, так и Ленский; огромное зеркало, отражающее зрительный зал, будто замыкает пространство четвертой стеной, снова превращая сцену в шкатулку, из которой выходят сны Татьяны, призрачные образы зазеркалья.

Также проявляется и идея театра как кладбища, а само театральное действие – не что иное, как заупокойная служба. В последних сценах «Маскарада» каток превращается в кладбище, вероятно, это оно и было с самого начала, а замерзшее озеро как раз служит миром мертвых, откуда непрерывно появляются утопленники. Вообще тема смерти у Туминаса занимает одно из центральных мест его творчества. В «Маскараде» постамент статуи превращается в надгробие Нины, как и центральный саркофаг, выполняющий роль кареты в начале спектакля. Легкость трансформации площадки из места светских прогулок в место скорби и памяти входит в идею сценографии. Еще в одном спектакле – «Ветер шумит в тополях», поставленном чуть позже, тоже будут использованы пустые постаменты, где сценографический образ снова будет двоиться между праздничным парком и кладбищем. Собственно, и герои этого спектакля

застынут в конце, как парковые статуи, в то время как огромное изваяние собаки поднимет голову и будет выть на луну.

Театр представляется как диалог с мертвыми, как скульптуры прошлого, застывшее дуновение. Там нет времени, только застывшие фигуры. Герои другой постановки Туминаса – «Дядя Ваня» – похожи на выгоревшие овальные портреты на облезлой стене. Такое впечатление, что луч софита пронзает мрак через внезапно сброшенный занавес, поднимает пыль столбом и пробуждает от долгого сна давно умерших людей, и луч этот заставляет их снова проживать свои жизни. Они как будто заточены в плену. В «Маскараде» смерть вообще персонифицирована и физически присутствует на сцене. В спектакле эта смерть представлена навязчивым покойником, который умер от разрыва сердца после проигрыша в карточной игре. Он непрерывно возникает в различных сценах, несмотря на то, что другие от него всячески пытаются избавиться; он является даже после того, как его утопили в проруби. Двойник Ленского в «Евгении Онегине» тоже мертвец, так как «молодой Ленский» уже был застрелен, а его постаревший образ бродит лишь как призрак того, кем он мог бы стать. Греки и троянцы в спектакле «Троил и Крессида», вкушающие виноград и пьющие вино, – мертвы уже не одно столетие, но каждый раз их заставляют восстать, надеть латы и снова пройти мясорубку войны.

В этом всем просматривается идейное сходство Римаса Туминаса с деятельностью Тадеуша Кантора. О творчестве Кантора говорят, что оно будто «обуреваемое некой навязчивой идеей непрерывно вращается вокруг его собственных детских воспоминаний»[1]. И уже поэтому можно сказать о проявлении таких вещей в идеях «повторения», «воспоминания», столкновении с потерями и смертью. Это актуально и для работ Туминаса. Перед нами предстают сцены, связанные между собой единой формой «заклинания» прошлого. Все персонажи являются нам так, как если бы они уже были призраками. И театр приводит в действие возвращение этих призраков, это спектакли по ту сторону смерти.

Существенным моментом здесь становится опять же декорационное оформление, которое подчеркивает ободранность, ветошь, старье. Стены выцвели на солнце, металлические поверхности давно изъела ржавчина, ткани сгнили, сидения стульев протерты, мебель покрыта толстым слоем пыли.

[1] *Якубова Н.* Ришард Перит. Метафизика хлеба и булочек // Московский наблюдатель. 1995. № 3–4, июнь. С. 66–68.

Кажется, за исключением разве что «Маскарада», где все покрыто снегом, все имения и усадьбы, где происходят действия спектаклей Туминаса, находятся в таком ущербном состоянии. Герои «Дяди Вани» в какой-то момент выкатывают перекошенное пианино на одном колесике и сдувают с него пыль, но и сыграть на нем не удается, так как клавиши ввалились, а струны внутри оборваны, однако в этой сцене звучит музыка, будто от прикосновения к самому предмету дом наполнился некогда звучащей в нем мелодией, это тоже своего рода отзвук прошлого, так мы уже знаем, что живых здесь нет.

Наравне с замедленностью времени Туминас использует метод «остранения»[1]. Он означает выведение зрителя из автоматизма восприятия. Ключевой акцент делается именно на восприятии как элементе сознания, возбуждения и пробуждения ощущений.

После долгих медленных сцен, которые могут порядком утомить зрителя, происходит нечто, заставляющее зрителя «проснуться», включиться в процесс и начать размышлять. Технически это происходит посредством неожиданной смены сцен.

Подводя итог, стоит еще раз сказать, что продвигаться за пределы возможного и познавать те или иные недоступные вещи театр пытается через свой определенный язык. То есть создав определенную конструкцию для переживания. Это «обостренное чувство сознания» – как называет его Мамардашвили, – в которое непрерывно нужно впадать. Не зря его называли грузинским Сократом[2], он считал, что нужно философствовать здесь и сейчас, в конкретной ситуации, в конкретной аудитории, находясь в «философическом настроении», делая этот продукт живым, а не зафиксированным в виде какого-то текста. Так и театр создает подобное событие.

В конце концов все вышеупомянутые мыслители и художники сходятся на том, что опыт смерти возможно получить только через искусство, конструируя, с одной стороны, некую модель, неосязаемую структуру, которая невозможна в языке. С другой стороны, создавая событие, входящее в область феноменологии, где акт впадения в состояние запредельности неуловим и неповторим, но при этом дает уникальный опыт преодоления предела, разрушающий мыслимое пространство.

[1] *Трубочкин Д.В.* Римас Туминас. Московские спектакли. М.:Театралис, 2015. С. 9.

[2] *Сенокосов Ю.П.* Призвание философа // *Мамардашвили М.К.* Как я понимаю философию. М.: Прогресс–культура, 1992. С. 8.

*Владимир Фролов*

# Суперэклектика: архитектура после постмодернизма. К вопросу об определении «большого стиля» в современном мировом зодчестве

В своей программной книге «Язык архитектуры постмодернизма» (1977)[1] Чарльз Дженкс приводит характерную цитату из Филиппа Джонсона, ученика Миса ван дер Роэ: «Мис такой гений! Но я постарел! И мне все наскучило! Мое направление ясно – это эклектическая традиция. Это не академическое воскрешение, – уточняет Джонсон. – Здесь нет классических ордеров или готических флеронов. Я пытаюсь взять то, что мне нравится из всей истории»[2].

Дженкс одним из знаковых произведений раннего постмодернизма считал небоскреб AT&T (1984) Филиппа Джонсона, который являет пример эклектизма, сочетающий черты модернистской архитектуры и декоративное завершение, напоминающее формы стула Чиппендейла. «Такое дуалистическое кодирование – наполовину модернистское, наполовину традиционное – может раздражающе действовать на обе вкусовые культуры», – не без некоторого злорадства комментирует Дженкс[3].

Критик предвидит приход «радикального эклектизма», поясняя: «Я бы предположил, что современное развитие в направлении сложности и эклектизма продолжится и что мы сможем увидеть архитектуру, совершенно схожую с неостилями королевы Анны и эдвардианскими, существовавшими 80 лет назад»[4].

[1] *Jencks Ch.* The Language of Postmodern Architecture. New York: Rizzoli. 1977.

[2] *Дженкс Ч.А.* Язык архитектуры постмодернизма / Пер. с англ. М.: Стройиздат, 1985. С. 78.

[3] Там же. С. 132.

[4] Там же. С. 127.

**Илл. 1.** Филипп Джонсон
*Офисное здание AT & T (ныне Sony)*
1984. Нью-Йорк

Позже, в труде «Архитектура скачущей вселенной» (1995), Дженкс продемонстрировал увлечение актуальными естественно-научными теориями, подойдя близко к своего рода квазирелигиозной идее, строящейся вокруг культа Земли (так называемая «теория Геи»). Несмотря на то, что в связи с такой повесткой особые перспективы Дженкс видел в направлениях «лэндформной» архитектуры, тем не менее он оставался уверенным в том, что в целом архитектура будущего останется плюралистически открытой к самым разным образным решениям. «Парадигма новой сложности в архитектуре развивается одновременно в нескольких направлениях. Лэнд-формные здания <…> составляют лишь один вид [*species*], возможно, самый заметный»[1]. Более того, в переизданной в 2000 году с комментариями книге 1969 года «Архитектура 2000 и далее» он предсказывает существенное ускорение смены стилистических тенденций в будущем: примерно к 2010 году, считал он, тренды будут меняться в два раза быстрее, чем в 2000-м[2].

Существенный вклад в наше понимание художественной эволюции в мировой архитектуре современности внес труд голландского критика Ханса Ибелингса «Супермодернизм. Архитектура в эпоху глобализации» (1998)[3]. Супермодернизм – производная от термина антрополога

[1] *Jencks Ch.* Architecture of the jumping Univers: A Polemic: How Complexity Science is Changing Architecture and Culturee. Revised ed. London: Academy editions, 1997. P. 185.

[2] *Jencks Ch.* Architecture 2000 and beyond. Success in the art of prediction. Chichester: Wiley-Academy, 2000. P. 141.

[3] *Ibelings H.* Supermodernism. Architecture in the age of Globalization. Rotterdam: NAi, 1998.

Марка Оже, писавшего о «сверхмодерне» (в русском переводе – «гипермодерне»). Ключевое для Оже понятие не-мест, возникающих как результат урбанизации в условиях гипермодерна, использовано дабы описать «лицевую сторону того, изнанкой чего нам извечно представляется постмодерн, – утверждения отрицания»[1]. Характерной чертой для гипермодернистского состояния цивилизации становится, по Оже, «переизбыток событий».

Зададимся вопросом: как может в подобных «акселерационных» условиях работать мысль архитектора? Ответ Дженкса – радикальный эклектизм, то есть производство максимального числа разнообразных формальных решений. У Ибелингса не так. Супермодернизм отражает гипермодерн, но делает это не путем открытия «рога формального изобилия», а наоборот, как бы отказываясь от яркого формального высказывания, демонстрируя полную нейтральность: «...чаще всего эти здания выглядят так, будто могут вместить все, что угодно [*anything*]»[2]. По Ибелингсу, супермодернизм есть реакция на постмодернистское желание создать авторские проекты для всего – от предмета мебели до чайника. Вместо этого появляется новое направление, демонстрирующее полную самодостаточность, принцип «пустого медиа». Напоминая в формальном отношении модернизм, сверхмодернизм не соответствует ему в плане прозрачности, открытости – вместо них он постулирует закрытость «монолитных скульптур».

В заключении своей книги Ибелингс вспоминает открытый визионерский конкурс, который проводил журнал «Japan Architect» в 1992 и который назывался «Дом без стиля». По мнению критика, здесь очевидно желание архитекторов отойти от символической перенасыщенности, характерной для проектирования в эпоху постмодернизма, уйти от «скрытых значений» и освободить дорогу реализму в архитектуре[3].

Однако супермодернистское состояние архитектуры оказалось не таким долгим. В 2009 году в журнале «Проект Балтия» вышла статья Ханса Ибелингса, который подвел итоги направления. «Вероятно, – писал критик, – существует какой-то предел восприятия нейтральности в архитектуре»[4]. «Демаркационными точками», указавшими на исчерпанность явления, стали 11 сентября (конец глобализма в его версии после

[1] *Оже М.* Не-места. Введение в антропологию гипермодерна / Пер. с франц. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 36.

[2] *Ibelings H.* Supermodernism. P. 88.

[3] См.: Ibid. P. 133.

[4] *Ибелингс Х.* После супермодернизма // Проект Балтия. 2009. № 7 (2). С. 19.

**Илл. 2.** Diller Scofidio + Renfro
*Павильон Blur Building*
Swiss Expo 2002, Ивердон-ле-Бен, Швейцария

распада биполярного мира) и павильон Blur бюро Diller & Scoffidio на экспо в Швейцарии.

Ибелингс констатирует частичное возвращение постмодернизма и деконструктивизма в виде потока «иконических зданий», но они, с его точки зрения, лишь стремятся «возвести банальное в нечто особенное».

Если мы и имеем дело с возвращением реализма, то это реализм капиталистический. Здесь уместно упомянуть книгу Барта Голдхоорна и Филипа Мойзера «Капиталистический реализм. Новая архитектура в России» (2006)[1]. Книга свидетельствует о значительном формальном разнообразии строительства, которое сочетает глобальные тренды с местными традициями и школами. Впрочем, в другом труде того же Ибелингса «Не-модернистская [Unmodern] архитектура. Современный традиционализм в Нидерландах» (2004)[2] дан анализ работ зодчих, не стремящихся к следованию глобальной повестке, но тем не менее вполне успешно находящих путь на строительный рынок Западной Европы. Характерно, что именно экономический аргумент остается одним из основных

[1] *Goldhoorn B., Meuser Ph*. Kapitalistischer Realismus = Capitalist realism = Капреализм : neue Architektur in Russland. Berlin: DOM publ., 2006.

[2] *Ibelings H.* Unmodern architecture. Contemporary traditionalism in the Netherlands. Rotterdam: Nai010 Publishers, 2004.

у поборников неотрадиционализма в архитектуре как в России, так и за рубежом. Спрос на «дома, похожие на дома» рождает предложение. Таков закон капреализма.

Не вполне очевидно, является ли сам по себе реализм «стилем», но «капиталистический реализм» – термин, несомненно вызывающий в памяти «социалистический реализм», который, как известно, провозглашал себя в качестве не стиля, но метода[1].

Однако для описания позднекапиталистической «рыночной архитектуры» нам представляется более уместным еще один термин, введенный в культурный дискурс арт-критиком Дэвидом Джослитом в книге «После искусства» (2013)[2], а именно – «формат». Джослит пишет о формате как о «неоднородной и зачастую временной структуре, передающей контент». Критик уточняет: «Форматы регулируют образные валюты (образную власть), моделируя их силу, скорость и прозрачность <…> форматы <…> выстраивают пространственные отношения внутри определенной популяции образов»[3]. Экономический подтекст «теории форматов» очевиден, но характерна здесь и определенная политизация образной повестки. Джослит предлагает использовать политический горизонт «после искусства» в целях влияния в сфере власти, в качестве арсенала имея некие рудименты самого искусства (того, что от него осталось), и как бы на всякий случай предупреждая о необходимости не переступать грань насилия[4].

В архитектуре понятие «формат» может помочь нам лучше осознать рыночную структуру современного строительства (различные классы зданий), но также и увидеть возможности политизации, которые предоставляет, к примеру, формат музейной архитектуры[5]. Значимое общественное сооружение представляет собой, по Джослиту, комплексный феномен бренда – как «господствующего образа». Эталонным в таком смысле образом становится, конечно, музей Гуггенхейма в Бильбао Фрэнка Гери: «Здание Гуггенхейма отформатировано как узел», – пишет Джослит[6]. Другим подобным узлом становится офис CCTV Рема Колхаса в Пекине.

[1] См. об этом: *Каган М.С.* Эстетика как философская наука. СПб.: ТК «Петрополис», 1997. С. 442–443.

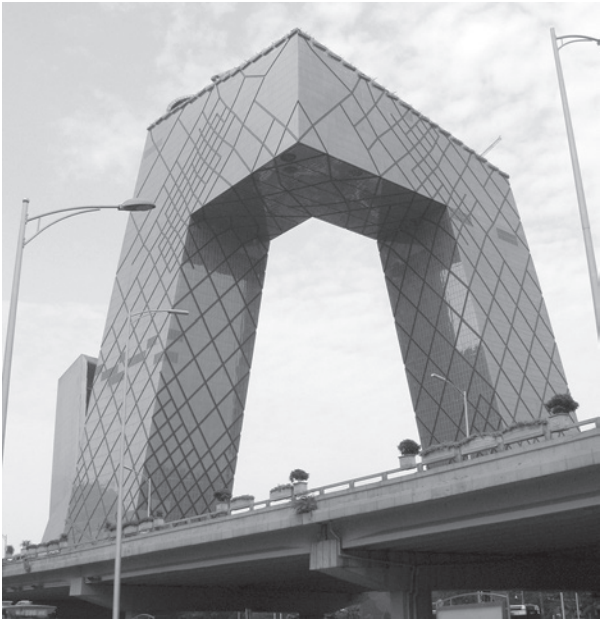
[2] *Джослит Д.* После искусства. М.: V-A-C press, 2017.

[3] Там же. С. 77.

[4] Там же. С. 121.

[5] Там же. С. 97.

[6] Там же. С. 98.



**Илл. 3.** ОМА (Рем Колхас и Оле Шерен)
*Офисное здание CCTV (штаб-квартира Центрального телевидения Китая)*. 2009
Пекин

«Узловой формат соединяет относительно герметичные образы в форме бренда», – разъясняет Джослит[1]. Таким образом, речь идет здесь даже не о музейном формате (тогда лучше подошел бы термин «жанр», который отстаивает в своей последней книге Александр Степанов[2]), а именно об «узловом», то есть соединяющем в себе различное (разве это не эклектизм?). Иными словами, формально-функциональная типология не является основной при трактовке архитектуры через понятие формата, скорее речь идет о сложном конгломерате из материальных и медиа-элементов, который имеет определенное отношение к рынку (измеряется при помощи денег), активно участвуя в «экономике впечатлений», а также получает политический вес. Художественная

[1] *Джослит Д.* После искусства. С. 101.

[2] *Степанов А.* Очерки поэтики и риторики архитектуры. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 8.

составляющая становится лишь одной, но не главной стороной такой «отформатированной» архитектуры.

Современная архитектура представляет собой сложную систему, отражающую постглобальную повестку. При всей претензии архитекторов 2000-х и 2010-х годов на способность создавать здания-бренды «узлового формата» в любой локации, мы весьма редко можем услышать попытки отстаивать уникальное право какого-то одного стиля или направления на универсальное воплощение ценностей цивилизации XXI века. К таким явлениям, кроме маргинализированного неоклассицизма, относится, пожалуй, лишь параметризм. Его провозвестник Патрик Шумахер, возглавивший мастерскую Захи Хадид после ее смерти, с авангардной энергией утверждает, что именно отстаиваемое им течение есть единственный стиль нашего времени. Параметризм направлен против плюрализма и модернизма, так как предоставляет максимальное «экосистемное» многообразие внутри себя – подобно природе[1]. Однако если мы посмотрим на теорию Шумахера вооружившись джослитовской системой, то увидим, что построение параметриста не достаточно «инклюзивно» и слишком формалистично. По каким-то признакам выполненные в нем произведения могут быть отнесены, например, к экологическому формату, по другим – к «узловому», если такая задача потребуется от конкретного проекта. Тотальность так не построить.

Заметной попыткой дать общее описание состояния художественной культуры последних лет стали усилия ряда западных критиков, провозгласивших парадигму метамодернизма, называемого не стилем, а «структурой чувства»[2]. Очевидно, что в отличие от Джослита авторы сборника «Метамодернизм. Историчность, аффект и глубина после постмодернизма» (2017) стремятся остаться в эстетическом поле, не переходя к экономическим, социологическим, политическим или иным аргументациям. Однако сами авторы фактически признают, что скорее сумели выявить какие-то характерные черты развивающейся сегодня художественной культуры, чем увидеть в ней рождение нового большого стиля. «Мета-» обозначает и «между» и «вовне», но, наверное, мы могли бы дать здесь и свой «перевод»: «недо-». Метамодернизм – это уже не постмодернизм, но еще не неомодернизм, так как не обладает достаточной для последнего

[1] *Шумахер П.* В каком стиле мы должны строить? // Заха Хадид в Государственном Эрмитаже [Каталог выставки]. London; СПб.: Fontanka, 2015. С. 175.

[2] Метамодернизм: историчность, аффект и глубина после постмодернизма / под ред. Р. ван ден Аккера, Э. Гиббонс, Т. Вермюлена / пер. с англ. М.: Рипол Классик, 2020. С. 51–56.

**Илл. 4.** Star Strategies + Architecture
*Эко-вилла «Савой»*. 2011
(Ле Корбюзье, 1929, Пуасси)
Из серии O'Mighty Green

жизнестроительной энергией. Возможно, именно поэтому метамодернизм руководствуется стратегией эстетизации и зачастую подменяет вопрос формообразования решениями из области чистого декорирования (по словам Робина ван дер Аккера и Тимотеуса Вермюлена, для метамодернизма свойственен «показной формализм в архитектуре»[1]), которому находит оправдание, к примеру, в климатической повестке. Интересно, что если запустить поиск картинок в системе Google на тему *metamodernism in architecture*, то в первых строках выскакивает «критическая» работа студии Star Strategies + Architecture 2011 года, где эклектически совмещены произведения архитектуры самых разных времен и жанров, но все они снабжены новым «зеленым» фасадом. Работа выполнена в традиции «визионерской» или «бумажной», как говорят в России, архитектуры, однако вся ее «критичность» будто лишена достаточного заряда, и кажется, что авторы, при всем своем остроумии, стремятся нарочито вписаться в «эко-формат».

Представляется, что введенный нами в 2017 году в ходе лекции[2] в рамках «Открытого лектория» на Новой Голландии термин «суперэклектика»

[1] Метамодернизм: историчность, аффект и глубина после постмодернизма. С. 42.

[2] *Фролов В.* От постмодернизма к суперэклектике [лекция; 26.09.2017] // https://www.youtube.com/watch?v=6OHAaaR-HiI (дата обращения 29.01.2022).

**Илл. 5.** Ферручио Лавиани
*Добрые вибрации*. 2013

(или по-русски «сверхэклектика») является актуальным для понимания характера современного процесса в архитектуре и в целом художественной культуры. Употребляя приставку «сверх-», мы имеем в виду некое ницшеанское по духу усиление. Суперстилю (термин С.О. Хан-Магомедова) свойственны отнесенность к так называемой сверхсовременности или «гипермодерну», что, в частности, выражается в использовании в архитектуре новейших технологий, а также максимальная инклюзивность. Суперэклектика есть эклектика, но включающая еще больше стилевых направлений, еще точнее способная воспроизвести исторические прототипы, в том числе модернистские, еще рациональнее и эффективнее организовать пространство, например в «узловом формате», включив в него не только физическое измерение, но также и цифровое, медиальное. Как и в случае с эклектикой XIX века, где помимо ретроспективизма и историзма существовал собственно эклектизм как метод, предполагавший сочетание элементов разного происхождения в одной работе, так и в суперэклектической архитектуре можно увидеть примеры суперэклектизма. Возможны кейсы гротескного сочетания исторического прототипа и нелинейной геометрии, как в случае мебельного дизайна итальянца Ферручио Лавиани.

Однако сверхэклектика все же не совсем просто «усиленная эклектика столетней давности». У той в основе была прочная структурная база в виде классицизма, а у этой такой базой выступает скорее модернистская открытая решетка. Результатом становится сверхрациональная, но одновременно хаотическая комплексность, в которой отсутствует иерархия, логическая обязательность, равно как и понятия о целом произведения. В то же время суперэклектика, как и эклектика старого образца, вполне позволяет создавать гармоничные формы, в которых найдены тонкие взаимоотношения между частями и целым, историческими отсылками и актуальными образами. Как и любая другая стилевая рамка,

**Илл. 6.** KATARSIS Architects
*Проект для конкурса «Санкт-Петербургские фасады».* 2018

суперэклектика лишь инструментальная схема, которой каждый автор пользуется по-своему.

В статье «Пределы суперэклектики»[1] мы уже попытались указать на возможные выходы из безусловно предстоящего направлению «суперкризиса». Мы приводили в частности предложение представителя философского течения спекулятивного реализма Армена Аванесяна о ксеноархитектуре как «архитектуре нечистого разума»[2], которая ориентируется на некий ксеноисточник формообразования. Очевидно, что таким источником может стать искусственный интеллект (также называемый Суперинтеллектом). Действительно, в таком случае суперэклектика перестанет быть художественным направлением, каковым она является сегодня, да и архитектура как таковая прекратит свое существование. В случае реализации проекта «спекулятивного мира» под большим вопросом и наличие самого человека в привычном понимании. В качестве альтернативного сценария развития архитектуры после сверхэклектики мы размышляли о некоем сверхавангарде, но, вероятно, что и любое другое течение при условии, что оно будет базироваться на поэтическом начале, позволит архитектуре перейти в новую творческую фазу. И, вполне возможно, подобное течение уже присутствует среди великого множества явлений суперэклектики.

[1] *Фролов В.* Пределы суперэклектики // Проект Балтия. 2018/4–2019/1 (№ 33). С. 40–45.

[2] Цит. по: Там же. С. 43.

*Екатерина Бойко*

# Эстетическая мысль о природе театрального искусства. Опыт комплексных исследований ГАХН

## I

Понятию «театральное искусство» можно дать множество различных определений, характеризовать его как вид искусства, выделить ряд жанров, описать в культурно-историческом контексте, но каждый из нас так или иначе уже имеет общее представление, о чем идет речь. Речь же в данной работе пойдет об определении сущности «театрального искусства», поисками которого занималась Государственная академия художественных наук в России начала прошлого столетия. Широко известно, что происходило с искусством в целом на рубеже XIX–XX веков и театром, в частности. Этот период можно охарактеризовать как революционный и новаторский. На фоне бурных событий в истории государства интеллектуальные и эстетические идеи творческой прослойки начинали воплощаться в жизнь, реформируя и кардинально преобразовывая «старую театральную школу», питая острую неудовлетворенность былой рутинностью и жажду ее вытравить. В эту эпоху тотального обновления мы получаем Московский Художественный театр, созданный в 1898 году К.С. Станиславским и В.И. Немировичем-Данченко. А двумя десятилетиями позже – Государственную академию художественных наук – уникальную синтетическую лабораторию по научному изучению искусств.

В одном из подразделений этой громадной институции, а именно в Театральной секции, собрались люди с историческим, филологическим, философским образованием, рьяно тяготевшие к театру, тесно общавшиеся с практиками, да и сами, будучи практиками, желавшими отыскать свой ракурс исследования и дать определение театральному искусству, облечь его в термин. Ученые Теасекции были убеждены, что невыразимость

и неуловимость театрального действия запечатлена в самом его выражении, и именно поэтому театр может быть анализирован и описан в понятиях, а значит – стать предметом науки, как и другие искусства[1].

Уже осенью 1925 года сотрудники театральной секции, организовав теоретическую подсекцию для формирования терминологического словаря, приняли решение начать с вопроса о том, что же из себя представляет сам театр. Чем он является как один из видов искусства и чем отличен от других видов. Этот и многие другие вопросы породили целую дискуссию в Теасекции. Главными участниками докладов выступали театральный режиссер, окончивший историко-филологический факультет Московского университета и философский факультет во Фрайбурге В.Г. Сахновский, недавний выпускник философского отделения Московского университета П.М. Якобсон, театральный и литературный критик Л.Я. Гуревич, имевшая историко-филологическое образование Высших Бестужевских курсов в Петербурге, и П.А. Марков, режиссер, педагог, театральный критик, также окончивший историко-филологический факультет Московского университета.

В отделении Теасекции зачитывались доклады, обсуждались тезисы, ставились новые вопросы по ключевым определениям, составляющим общий предмет исследования – театр. Так, на одном из первых заседаний в ноябре 1925 года на с вопрос Сахновского: «Каково же то определение театра, которое вскрыло бы всю его глубину?» автор доклада Гуревич дала неутешительный ответ: «Определение сущности театрального искусства в смысле захвата его в глубину еще никто не дал. Театр представляет из себя нечто загадочное»[2]. Проблема загадочности и неопределенности феномена театра будет волновать участников и исследователей данного предмета на протяжении последующих двух лет, вплоть до окончательной невозможности заниматься этим вопросом в связи с пересмотром и переориентированием деятельности Академии в условиях нового политического курса.

На том же заседании развернулась полемика между известными и по другим вопросам оппонентами Сахновским и Якобсоном по поводу

[1] См.: *Якобсон П.М.* Вступительные замечания к обсуждению доклада «Что такое театр». Соединенное заседание Философского отделения и п/секции Теории театра Театральной секции. Протокол от 6 декабря 1927 г. // *Гудкова В.В.* Театральная секция ГАХН. История идей и людей. 1921–1930. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 370.

[2] Из прений по докладу Л.Я. Гуревич «Библиография о предмете театра». Протокол № 5 заседания Теоретической подсекции Театральной секции 12 ноября 1925 г. // Там же. С. 352.

сущности театра, где первый заявлял, что «театр непостижим, как обычные предметы. Он иррационален в своих основах». На что второй ему возражал: дескать, вопрос о рационализме и иррационализме уже снят в философии, а говоря о постижении театра, «мы вовсе не должны думать, что имеем дело с рассудочным пониманием. Предмет театра действительно сложнее всех искусств, но он ничем от них по своей природе принципиально не отличается»[1]. Однако каждый из этих взглядов отстаивался до конца. Сахновский и Якобсон стали практически главными рычагами этого исследовательского процесса. Так и вопрос отличия театра от других видов искусства стал предметом жарких дискуссий между ними. В числе прочего речь зашла об одном из очевидных моментов – отмежевании театрального действия от действия религиозного. Фактом остается то, что театр в корнях своих имеет мистериальный характер, поэтому важно вычленить ту его специфику, которая возводит театральное искусство в отдельный ранг. Сахновский делал акцент на уникальности и неповторяемости театрального действия в отличие от обрядового[2], где важна четкая последовательность приемов, от правильности которых зависит цель исполняемого ритуала. В театре царит свобода организации движения, а повторение условных жестов не столь принципиально.

Якобсон поддерживал мнение безусловного отличия театрального действия от действия магического, культового и так далее. При этом ставил театральное действие в один ряд с действиями символическими, указывающими на скрытое за ними содержание, поскольку целью любого из воспроизводимых действий служит внесение каких бы то ни было изменений в сферу бытия[3]. Различие же между театрально-сценическим процессом и религиозным в фиктивности первого. В театре наличествует воображаемая действительность, а также представление и воплощение лиц не реальных, а вымышленных, в отличие от практики литургической, где, напротив, представление и воплощение подразумевает обращение к реальному богу, несмотря на наличие элементов театральности. Сахновский здесь замечает, что «религиозное действие может эволюционировать, но нечто сакрально-существенное, как традиция, сохраняется.

[1] Из прений по докладу Л.Я. Гуревич «Библиография о предмете театра».

[2] Из заседания подсекции Теории Теасекции ГАХН 30 сентября 1926 года. К обсуждению термина «театр». Протоколы № 1–14 заседаний Теоретической подсекции Теасекции 30 сент. 1926 – 9 июля 1927 г. // Там же. С. 374.

[3] Из заседания подсекции Теории Театральной секции 25 октября 1926 года. Обсуждение термина «Театр». Протоколы № 1–14 заседаний Теоретической подсекции Теасекции. Протокол № 4 от 25 октября 1926 г. // Там же. С. 379.

Когда это уходит, исчезает и его религиозный характер»[1]. Безусловно, нельзя не принять обе точки зрения, а неумолимая жажда найти ответ заставляет нас попробовать рассмотреть театральное действие с феноменологической точки зрения. Где, возможно, мы увидим, что причина создания театрального акта – суть та же, что и в религиозном экстазе. Об этом будет сказано ниже.

Мы знаем, что в Государственной академии художественных наук помимо секций по изучению театра, музыки, литературы и других искусств существовали отделения, задача которых заключалась в раскрытии внутренних законов, на основе которых формируются художественные произведения. Так, социологическое, философское и физико-психологическое отделения в силу своих специфических особенностей занимались выяснением и установкой принципов синтетического художественного выражения[2]. Мы также знаем, что доклады театральной (как и любой другой) секции слушались совместно с каждым из этих отделений. Яростное желание изучить методы анализа такого непростого и многогранного феномена искусства, как театр, его структуры и метафизики, побуждало к отысканию уже существующего, наработанного интеллектуального инструментария[3]. Значительным авторитетом для членов Академии выступила немецкая философия, которая, впрочем, являлась самой влиятельной в этот период времени. Многие из участников, в том числе и театральной секции, могли выезжать за границу, некоторые из них обучались в немецких университетах, где имели возможность познакомиться с традицией немецкой философской мысли. Влияние неокантианцев Г. Риккера и В. Виндельбанда, а также феноменология Э. Гуссерля – малая часть того, что, возможно, в своей полноте оказало воздействие на умозрительные эксперименты ГАХНовцев. Набирающая популярность в те годы феноменология как нельзя лучше отвечала их запросам. Равно с этим и идеи «формальной школы», к которым также обращалась Теасекция, казалось, могут решить все насущные вопросы. Несмотря даже на существенную разницу между двумя этими течениями[4].

[1] Из заседания подсекции Теории Театральной секции 25 октября 1926 года. С. 380

[2] Искусство как язык – языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов. Т. 1: Исследования / Под ред. Н.С. Плотникова и Н.П. Подземской. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 12.

[3] *Гудкова В.В.* Театральная секция ГАХН. История идей и людей. 1921–1930. С. 99.

[4] *Ямпольская А.В.* Искусство феноменологии. М.: РИПОЛ классик, 2019. С. 46.

## II

Для того чтобы более наглядно увидеть, как могли развиваться поиски той сущности театра, которую пытались разгадать, рассмотрим деятельность театрального режиссера Евгения Багратионовича Вахтангова, творческая активность которого пришлась как раз на 1910-е годы, оставив значительный след в театральной жизни того периода, что также не ускользнуло от исследовательского внимания членов театральной секции. А ранний уход Вахтангова и вовсе провоцировал споры о том, как будут развиваться в дальнейшем заложенные им методы как актерского воспитания, так и построения спектакля.

О Вахтангове говорили, что он был талантливым учеником Станиславского, прекрасным педагогом, преподавателем системы, но отошедшим от последовательного реализма, предложившим дополнить искусство Художественного театра разными формалистическими приемами[1]. Его практически обвиняли в создании целых «концепций», согласно которым он вел сознательную борьбу с натурализмом, стремясь все облечь в гротескную форму[2]. Но несмотря на то, что творчество его выглядело противоречиво, тот путь, по которому он пошел, вызывал значительный интерес у его современников. Так, защищая Вахтангова, режиссер и педагог Б.М. Сушкевич, соратник театрального деятеля Л.А. Сулержицкого по совместно созданной ими Первой Студии МХАТ, на одном из обсуждений доклада о МХАТе Втором[3] заявил, что неверно считать, будто Вахтангов подверг искажению систему Станиславского. «Он вырастал из нее, и на ее основе вывел свои формулы. Вахтангов заговорил о театрализации системы Станиславского, считая, что актер, владеющий внутренней техникой, может дать какой угодно эксцентрический жест»[4], – признавал Сушкевич. И действительно, Вахтангов, как и его коллеги по режиссерскому цеху, искал новые активные связи сцены и зрительного зала, новые театральные средства, усиливающие воздействие театрального искусства

[1] *Зоркая Н., Зорина Г.* Вахтангов и вахтанговское // Театр. 1957. № 9. С. 94.

[2] См. рецензию Ю. Калашина на книгу Н. Зографа «Евгений Багратионович Вахтангов. 1883–1922» (М.; Л.: Искусство, 1947): *Калашин Ю.* Факты и концепции // Театр. 1939. № 7. С. 149–151.

[3] МХАТ 2-й – самостоятельный театр, выросший из Первой Студии в 1924 году.

[4] Из прений по поводу выступления Волькенштейна В.М. с докладом «Стиль МХАТа Второго». Заседание комиссии Современного театра. Протокол № 2 от 12 октября 1926 // *Гудкова В.В.* Театральная секция ГАХН. История идей и людей. 1921–1930. С. 326.

на современного зрителя. Современность театральных средств – понятие очень важное для Вахтангова. Особая театральность его спектаклей и заключалась в воссоздании на сцене естественного течения самой жизни в такой достоверности, что он заставлял зрителя забыть, что тот находится в театре. «Настало время возвращать театр – в театр»[1] – поистине гуссерлевский лозунг[2], в котором Вахтангов сформулировал суть своих новых поисков. Театр как синтетическое искусство способен принести особое эстетическое наслаждение, так как сам процесс этого искусства рождается здесь перед нами. Этот момент особо отмечал Сулержицкий: «Вахтангов дал нам еще одно важное положение: то, что каждый спектакль есть совершенно новое явление. Техника актера перед новой пьесой принципиально признается не существующей. Для каждой пьесы нужно создавать новую актерскую технику»[3].

К чему же Вахтангов стремился в своей работе? А именно к тому, чтобы человек, который придет в театр, пережил нечто совершенно новое. Его ученик Юрий Завадский хорошо понимал Вахтангова и разделял с ним те же чувства. Позже он напишет: «В идеале мне хочется, чтобы человек пришел на спектакль, пробыл в театре три часа и вышел из зрительного зала, пережив потрясение»[4]. Он говорил, что только с этой позиции ему и интересно работать в театре. «Театр – огромная и чудесная сила, – продолжал Завадский, – которой нужно овладеть и суметь правильно распорядиться»[5]. Сила его, в отличие от других искусств, в возможности живой встречи со зрителем в неповторимом спектакле. Театр способен создавать единство духовного подъема людей, собравшихся ради того, чтобы благодаря искусству пережить светлое удивительное чувство единения. «И когда думаешь, – говорил он, – о перспективах развития театрального искусства, прекрасно понимаешь, что театр должен все сильнее осознавать себя как искусство мощного синтеза, способное воздействовать на человека многогранно, многосторонне – словом, цветом, светом, звуком, ритмом и т.д. И сценическое пространство, в котором должен развиваться спектакль, нужно превратить соответственным образом так,

[1] *Зоркая Н., Зорина Г.* Вахтангов и вахтанговское. С. 96.

[2] Феноменологический тезис Эдмунда Гуссерля: «Назад, к самим вещам!».

[3] Прения по поводу выступления Волькенштейна В.М. с докладом «Стиль МХАТа Второго» // *Гудкова В.В.* Театральная секция ГАХН. История идей и людей. 1921–1930. С. 326.

[4] *Завадский Ю.* Рождение спектакля. М.: Всероссийское театральное общество. 1975. С. 73.

[5] Там же.

чтобы оно способствовало выполнению поставленной задачи»[1]. Прекрасное выражение находит и Сахновский для определения этого потрясения в театре. Театральное действие он называет «катастрофой», в кульминационном столкновении которой соединяются пять самостоятельных сил: актер, текст, режиссер, пространство сценического действия, а также время и ритм, в котором это действие задано[2]. Но главное в этом еще и то, что сложенные воедино компоненты непременно должны совершить взаимодействие в определенном для этого «организованном пространстве» и «сегодня»[3]. Это еще один момент, ставший обсуждаемой проблемой исследователей Теасекции, – невозможность фиксации спектакля.

На очередном докладе, посвященном как раз этой теме, одна из сотрудниц ГАХН, Ольга Александровна Шор, с настоятельной верой утверждала, что век, прогрессирующий новыми технологиями и развитием машинизации, должен служить и театральному искусству, запечатляя его процессы: «Если кино будет фиксировать то же действие, что и театр, то мы получим нечто, театру эквивалентное»[4]. Размышляя над ее словами, а также рассуждая о природе актерского творчества, Сахновский заявляет, что «если будет зафиксирован духовный процесс человеческого счастья, то театр должен умереть»[5]. Это очередное – неоспоримое – мнение о том, что театр является уникальным действием «здесь и сейчас» снова препятствовало упорному решению проблемы его фиксации. Сравнение театра и кино – вопрос отличия которых также занимал исследователей Академии, – демонстрировало их разность.

Проблема фиксации выражалась еще и тем, что актер всегда играет по-новому, его работа – это невозможность повторения, как невозможность дважды войти в одну воду. Говоря словами Л.Я. Гуревич: «…что если бы

[1] *Завадский Ю.* Рождение спектакля.

[2] См.: *Сахновский В.Г.* Вступление в беседу: театр как предмет театроведения. Протокол № 4 заседания Теоретической п/секции Театральной секции 5.XI–1925 г. // *Гудкова В.В.* Театральная секция ГАХН. История идей и людей. 1921–1930. С. 355.

[3] *Сахновский В.Г.* Предмет спектакля. Протокол № 8 заседания подсекции Теории театра Театральной секции от 14 января 1926 г. // *Гудкова В.В.* Театральная секция ГАХН. История идей и людей. 1921–1930. С. 360.

[4] *Шор О.А.* К проблеме природы актерского творчества и возможности фиксации спектакля. Совместное заседание подсекции Психологии сценического творчества с подсекцией Теории: Протокол № 5. 9 декабря 1926 года // *Гудкова В.В.* Театральная секция ГАХН. История идей и людей. 1921–1930. С. 401.

[5] Там же. С. 400.

перед нами была фиксация, то мы могли бы постоянно смотреть иначе, т.к. мы иначе каждый раз чувствуем»[1]. Сегодня мы знаем, что спектакль, оформленный в виде телеверсии, представляет собой совершенно иной продукт, отличный от первоначального, поскольку среди прочего претерпевает изменения посредством фокусировки на определенных деталях в ущерб других. А также несет в себе взгляд чужого автора, невольно закладывающего в него собственное прочтение.

Возвращаясь к театру-«катастрофе», снова обратимся к мыслям Завадского, считавшего своей задачей активизировать психологию современного зрителя, попытаться сдвинуть людей с привычного самочувствия, погрузить их в другую действительность. Создать особую среду взаимосвязи сцены и зрителя, чтобы не только сосредоточить зрителя на действии на сцене, но и активизировать его, заставить воображать, мыслить, чтобы он «сошел с душевной неподвижности»[2]. «Спектакль надо решать так, – говорил Завадский, – чтобы он входил в вас, переворачивал вас»[3]. Театр не должен просто информировать зрителя о происходящем действии на сцене, он должен взволновать возможностью существования каких-то иных чувств, иных уровней восприятия действительности, иной степени волнения, чем в обыденной жизни.

На одном из заседаний, посвященном МХАТу Второму, высказывается педагог и театральный режиссер Г.Л. Рошаль: «Я должен согласиться, что во 2-м МХАТе есть стиль и есть идея. Они эту идею явственно выявляют. Это идея – религиозно-экстатическая. Эту идею я чувствую. Ее можно и не принимать, но она есть»[4]. Обратим внимание на эти слова. Почему такое сравнение? Об этом «экстазе» стоит поговорить подробнее. Из воспоминаний режиссера Сушкевича видно, что Вахтангов, создавая свои крупнейшие спектакли, пребывал, как он пишет, в «особенном» состоянии. «Бывает состояние такой громадной эмоциональности, такая его степень, когда уже говоришь – “надсостояние”. Вахтангов был именно в таком творческом состоянии, которое было выше его реальных возможностей»[5].

[1] *Шор О.А.* К проблеме природы актерского творчества и возможности фиксации спектакля. С. 401.

[2] *Завадский Ю.А.* Рождение спектакля. С. 70.

[3] Там же. С. 71.

[4] Из прений по поводу выступления Волькенштейна В.М. с докладом «Стиль МХАТа Второго» // *Гудкова В.В.* Театральная секция ГАХН. История идей и людей. 1921–1930. С. 327.

[5] Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства: в 2 т. / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Индрик, 2011. Т. 2. С. 408.

Такое «надсостояние» может быть описано как крайняя степень воодушевления на грани с исступлением, другими словами – экстаз. Яркий пример тому – спектакль Вахтангова «Гадибук» в еврейском театре Габима, работа над которым растянулась почти на три года. Параллельно с ней Вахтангов успел начать и закончить репетиции других спектаклей в Первой студии. Премьера «Гадибука» состоялась 31 января 1922 года. Даже для начала 20-х годов, перенасыщенных сильными театральными впечатлениями, «вахтанговский спектакль оказался ни с чем не сравнимым эстетическим и эмоциональным ударом, природа которого была ясна и непостижима, бросалась в глаза и ускользала от анализа»[1]. Об этом спектакле сохранилось много зрительских свидетельств. Он производил действительно ошеломляющее впечатление[2]. Искусствовед и историк театра В.В. Иванов, проведший немалое количество исследований творчества Вахтангова и театра Габима, приводит множество примеров рецензий и критики в адрес спектакля «Гадибук». В глаза бросается чрезмерно возвышенный тон, возбуждение от увиденного и попытки описать нечто невообразимое[3]. Некоторые даже называли постановку чудом, подразумевая под этим особый художественный выход в сферу невозможного, чего прежде в театре не существовало[4]. Завадский также делится своими воспоминаниями о спектакле: «И самое интересное, самое главное, и я бы даже рискнул сказать, на первый взгляд необъяснимое, это то, что “Гадибук”, этот спектакль-видение, магически воздействовал на зрителей»[5].

В сборнике «Документы и свидетельства», посвященном Вахтангову, мы находим множество восторженных отзывов его коллег, людей близких к театру, критиков. Они не скупятся на эпитеты, называя постановку «экстатической пляской», «странным, тревожащим сном», «мистическим опьянением, уносящим зрителя за пределы времени и пространства»[6]. Режиссер Л.Г. Рошаль говорил: «В “Гадибуке” все сделано правдоподобно и потому страшно…»[7]. Этот грандиозный спектакль играли в небольшом

[1] *Иванов В.В.* Поэтика метаморфоз. Вахтангов и Габима // Вопросы театра. 1993. Вып.13. С. 194.

[2] *Завадский Ю.А.* Об искусстве театра / Предисл. П.А. Маркова. М.: ВТО, 1965. С. 85.

[3] *Иванов В.В.* Русские сезоны театра Габима. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. С. 88.

[4] *Иванов В.В.* Поэтика метаморфоз. Вахтангов и Габима. С. 195.

[5] *Завадский Ю.А.* Учителя и ученики. М.: Искусство, 1975. С. 172.

[6] Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства. Т. 2. С. 541.

[7] Из прений по поводу выступления Волькенштейна В.М. с докладом «Стиль МХАТа Второго» // *Гудкова В.В.* Театральная секция ГАХН. История идей и людей. 1921–1930. С. 327.

помещении, и зритель буквально забывал, где он и что с ним происходит. И когда пробуждался, то понимал, что это был изумительный театр. Именно о таком театре и говорил Сахновский: «…эти страстные моменты и есть то, что я ищу… я вижу, что те стихии, которые там живут, что они нас завлекают. Для нас театр не шкаф с витринами, а могучий акт искусства. Мы стремимся спаять силы спектакля, но это нам не удается. Не есть ли ритм – пятая стихия? Ритм есть условие театра, без него немыслим спектакль»[1]. Этот ритм отмечает и В.В. Иванов, говоря, что «Вахтангов разгадал магическую силу воздействия монотонного ритма, ритуальных повторов пластических формул. Не случайно в рецензиях проскользнул укор в “шаманизме”»[2]. Воздействие, которое производил «Гадибук», имеет схожесть с состояниями, возможность которых достигается при помощи медитации и психотехники экстаза в религиозных традициях востока, на что указывает В.В. Иванов[3].

## III

Рассмотрим этот вопрос внимательнее. Сахновский утверждал, что «примеры из области творчества, смежного с искусством театра, позволяют выяснить внеэстетическую сторону в театре, а благодаря этому позволяют показать, что это искусство тесно срослось с творчеством, имеющим источниками бессознательную сферу и суеверно-религиозную настроенность человека»[4], а также, что «вся область театра построена на внутреннем опыте. И для того, чтобы изучать театр, надо иметь его внутренний опыт <…> Специфичность театрального предмета чрезвычайна, она и требует соответствующих умственных операций, так же как изучение творчества во сне. Театр имеет спецификум в подсознательной области»[5].

[1] *Сахновский В.Г.* Предмет спектакля. Протокол № 8 заседания подсекции Теории театра Театральной секции от 14 января 1926 г. // *Гудкова В.В.* Театральная секция ГАХН. История идей и людей. 1921–1930. С. 361.

[2] *Иванов В.В.* Поэтика метаморфоз. Вахтангов и Габима. С. 201.

[3] Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства. Т. 2. С. 541.

[4] *Сахновский В.Г.* Театральное скитальчество. Подсекция истории Театральной секции ГАХН. 26 ноября 1927 г. // *Гудкова В.В.* Театральная секция ГАХН. История идей и людей. 1921–1930. С. 366.

[5] Прения по докладу П.М. Якобсона «Театр как предмет театроведения» от 17 декабря 1925 г. // *Гудкова В.В.* Театральная секция ГАХН. История идей и людей. 1921–1930. С. 358.

Известно, что понятия «религиозный опыт» или «мистический опыт» тесно связаны с психологическими состояниями, которые представляют собой совокупность чувств и переживаний. Этот опыт включает в себя целую палитру разнообразных состояний, цель которых – достичь единения или слияния с безличным Абсолютом (под которым может подразумеваться все, что угодно, даже «ничто»). Здесь присутствует факт измененного состояния сознания, который может воплощаться в образах архитепических, воссоздавать картины рождения и смерти, феномены профетические и разного рода экстазы и трансы, сродни шаманским. Все это подразумевает под собой глубинные психологические переживания, а также наличие определенного метода как ключа к достижению измененных (трансперсональных) состояний сознания, то что принято называть обрядом или ритуалом[1]. В общепринятом понимании любая религия предполагает веру в сверхъестественное, а значит, в то, что отлично от этого мира и трансцендентно ему, нечто, называемое *sacrum*. Однако это не совсем так. Если рассмотреть, в частности, различные традиции, то мы увидим, что в некоторых религиях Востока этот аспект незначителен или вовсе отсутствует[2]. Таким образом, можно сказать, что понятие «сверхъестественное» используется в значении чего-то, не имеющего места в реальной действительности. Это в некоторой степени плохо тем, что сейчас нечто из области фантастики завтра может стать научно доказанным и объясненным доступным языком явлением. Это относится и к не религиозным формам духовной культуры, и к философии, признающей наличие трансцендентной реальности.

Еще одним важным моментом, присутствующим в любой религии, является дихотомия «сакральное / профанное» (священное / обыденное). Сакральное не обязательно должно быть сверхъестественным, им может быть наделен любой предмет, но для того, чтобы наполнить его должным смыслом, необходимо также иметь представление о том, чем является «профанное». По этой причине сакральное-профанное из-за своего широкого понятия выходит за пределы религии и тем более не

[1] *Торчинов Е.А.* Религии мира: опыт запредельного. Психотехника и трансперсональные состояния. СПб.: Петербургское Востоковедение, 1998.

[2] Даосизм, к примеру, вообще не несет в себе ничего сверхъестественного, так как путь Дао – исключительно путь естественного единения с природой, а все сакральное находится в пределах эмпирически конкретного мира. Единственно, авраамические религии отвечают рассматриваемому критерию сверхъестественного, так как в их основе лежит нечто трансцендентное ныне рационально познанному миру.

может являться ее определяющим признаком[1]. И поскольку «опыт религиозный» всего лишь понятие, привязанное к области, в которой не обязательно должно наличествовать божество, именно в этом понимании мы им и оперируем. В этом случае становится понятно, как раскрываются слова Сахновского об искусстве театра, имеющим источниками бессознательную сферу и суеверно-религиозную настроенность человека.

Что же касается внутреннего опыта, то здесь стоит упомянуть французского философа начала XX века Жоржа Батая, который говорил об опыте, свободном от всяких привязанностей, от намека на какое бы то ни было исповедание. Поэтому он отбрасывает слово «мистический» из-за его широко известного определения. Но и определений узких он также старается избегать. «Внутренний опыт, – говорит он, – ответствует необходимости, в которой я оказался, а со мной человеческое существование, все ставить под сомнение, совершенно лишаясь покоя»[2]. Эта необходимость существует и без потребности в религии, но чтобы достичь глубин в этих изысканиях, необходимо от религии «отречься». Дело в том, что догматизм, присущий любым верованиям, ограничивает опыт, и, соответственно, знания не дают возможности выйти за пределы знаемого. Батай преследует своей целью возможность выйти, опыт должен вести туда, куда он сам ведет, без какого бы то ни было намеченного направления. Он не отрицает и того, что такой опыт заведет скорее в заблуждение и возможно к бессмыслице. Но именно поэтому необходимо идти на ощупь, чтобы незнание было главным принципом опыта. Идея божественного начала, а именно его рациональное, а не чувственное осмысление, влечет своей неизвестностью и в то же время приводит к осознанию того, что Его присутствие не отличается от отсутствия. Но отличие Бога от неизвестного в том, что при его упоминании возникает волнение, переживание чего-то сокровенного. Неизвестное же никак не будоражит нас, до тех пор, «пока оно не сметет все известное в нас»[3], – продолжает Батай. Так же работает и искусство. Батай разбирает этот момент на примере поэзии. Восприятие поэтического или божественного, по его мнению, разворачивается в той же плоскости, следовательно, мы получаем возможность сделать своим то, что нас превосходит[4].

[1] См.: *Элиаде М.* Священное и мирское / Пер. с фр., предисл. и коммент. Н.К. Гарбовского. М.: Изд. МГУ, 1994.

[2] *Батай Ж.* Внутренний опыт / Пер. с франц., послесл. и коммент. С.Л. Фокина. СПб.: Аксиома; Мифрил, 1997. С. 17.

[3] Там же.

[4] *Батай Ж.* Внутренний опыт .

Так как принцип внутреннего опыта не может заключаться ни в догматическом моральном подходе, ни в научной сфере, единственной его целью является он сам. Опыт – это некое путешествие за границы самого себя, за пределы возможности человека. И решаясь на такое путешествие, нужно отрезать от себя все доселе существующие авторитеты и ценности, ибо ими ограничивается возможное. Батай отождествляет такой опыт с медитацией, которая посредством экстатических практик способна сломать границу невозможного.

Чтобы понять необходимость такого «выхода», стоит обратиться к идее еще одного деятеля начала XX века, немецкого феноменолога Рудольфа Отто. Его основной труд «Священное» не раз подвергался критике в профессиональном сообществе, однако в нем содержатся важные положения, которые необходимо рассмотреть. Понятие «священное» Отто разрабатывает уже не как элемент дихотомии с профанным, но как понятие, которое больше представляет собой оценочное проявление некоторых аспектов религиозной сферы. Которое, в свою очередь, ускользает от постижения его рациональным путем. Сам же термин «священное» невольно отождествляется с уже принятым в философии и теологии определением, которое подразумевает под собой некий нравственный предикат и непременно в положительном качестве. Так, Отто предлагает ввести новое обозначение этого слова, убрав из него нравственное рациональное составляющее. Для этого Отто вводит понятие *numinos* – нуминозное, которое станет не только своеобразной категорией толкования и оценки сущности «священного», но и определением особого состояния или настроения души, которое наступает в тот момент, где присутствует объект, считающийся нуминозным. Поэтому привить то самое нуминозное методом рационального осмысления невозможно, «его можно только вызвать, пробудить – как все, что происходит от духа»[1]. Чтобы лучше понять, что же такое «нуминозное», Рудольф Отто призывает вспомнить моменты сильной религиозной возбужденности или эстетические переживания и при их анализе выявить то важное, что отличает эти состояния от обычной нравственной приподнятости, благоговения или умиления[2]. Религиозное чувство, по мнению Отто, также вскрылось, как возвышенное,

[1] *Отто Р.* Священное: об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным / Пер. с нем. А.М. Руткевич. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2008. II.2.

[2] Не следует при этом путать чувство возвышенного с нуминозным, они родственны, но и различны по своей сути, однако нуминозное может пробуждаться из чувства возвышенного.

которое пробудилось из нуминозного, а точнее высвободилось из духа: «Внутренняя связь священного с возвышенным есть нечто большее, чем просто ассоциация чувств, это она была скорее, исторической формой пробуждения и первым поводом к проявлению священного. Длительная внутренняя связь между ними во всех высших религиях указывает на то, что возвышенное есть подлинная схема самого священного»[1].

Одним из средств, через которые нуминозное выявляет себя в искусстве, по предположению Отто, является возвышенное, выраженное в основном в архитектуре[2]. Целью этих преимущественно культовых строений могла выступать именно потребность сосредоточить в них всю магическую силу нуминозного. Архитекторы знали это чувство и воплощали его в строении, дабы оно способствовало пробуждению нуминозного в других. Наиболее ярко выраженным проявлением в этой области, по заверению Отто, наполнено искусство Востока, где, помимо прочего, имеется важное средство выражения – это пустота и ширь[3]. Архитектура Востока простирается не ввысь, как на Западе, а именно вширь, вписываясь в естественную картину местности, образовывая этим своеобразную композицию. В живописи же зачастую присутствует момент изображения пустоты, особенно той, которая связана с медитацией. Немаловажным средством выражения обладает и музыка, вызывающая целую палитру нуминозных чувств. В каких культах она только ни присутствует: и в шаманских камланиях с бубном, и во время служения мессы. Одним из моментов музыкального сопровождения священнодействий является его умолкание, открывающее тем самым тишину.

И, наконец, напомним, что нуминозному нельзя научиться или передать другому, его можно только пробудить из духа. Это касается и религии, основы которой можно изложить, но ее нуминозную подоснову никак передать невозможно. Однако пробудить ее внешним воздействием вполне осуществимо. Это происходит посредством чувств: «…поза, жест, интонация, выражение лица, свидетельствующие об особой значимости дела, торжественность собрания и благоговение молящейся общины передают это чувство куда лучше, чем все слова»[4].

Вспомним слова Сахновского о жесте: «Сфера построения театрального предмета есть широко понятый жест: экспрессия, непосредственно

[1] *Отто Р.* Священное: об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным. VIII 2 b).

[2] Там же. XI 3 a).

[3] Там же. XI 3 b).

[4] Там же. XI 1.

воздействующая на зрителя. Искусство театра имеет в своей основе исполнителя, воздействующего на зрителя непосредственно своим жестом, движениями, мимикой, голосом и прочими средствами»[1]. Теперь мы видим, что воздействие театрального представления на зрителя, как и культового ритуала на адепта, имеет много общих моментов. Продолжая рассматривать дискуссию Сахновского и Якобсона об отличии театра от других видов действий, отметим слова первого в ответ на доклад второго: «Верно то, что мы имеем магическое теперь в ином смысле. Несомненно, что мы имеем дело в театре с каким-то особым феноменом, поскольку там действуют живые люди, которые требуют от нас какого-то особого понимания. Театр – область магического не в том смысле, что кто-то заклинает там, но требуется, чтобы в актере произошло какое-то изменение, которое позволит ему воздействовать своей игрой на зрителя. Есть особый опыт театрального познания мира»[2]. Далее в документе мы видим, что указание Сахновского на наличие особенностей театрального действия верны, но к чему же именовать его магией? Все, что говорил Сахновский, является тем предметным моментом, который принципиально может быть вскрыт в предметном анализе[3]. Конечно, применение таких слов, как «магический», «мистический», «запредельный», «непознаваемый», слишком бросается в глаза и невольно отсылает нас к первоначальному слиянию театрального действия с религиозным (от которого научное сообщество все же пытается отмежеваться[4]). Однако данные формулировки неспроста происходят именно из сферы мистериальной. Поскольку предмет, который все еще не удается прощупать до ядра его сути, вынужден был подвергнуться катафатическому методу определения, который активно использовался схоластами в богословии и коим, как мы видим, пользовались члены Теасекции. А все та же нерешенная проблема иметь собственную терминологию описания сущности театра, не прибегая к словарю из других дисциплин, по-прежнему остается без изменений.

[1] Заседание подсекции Теории Театральной секции 18 ноября 1926 года В.Г. Сахновский. Термин «Театр» Протоколы № 1–14 заседаний подсекции Теории Театральной секции… Протокол № 7 от 18 ноября 1926 г. // *Гудкова В.В.* Театральная секция ГАХН. История идей и людей. 1921–1930. С. 386.

[2] *Якобсон П.М.* О понятии театра. Протоколы № 1–14 заседаний подсекции Теории… 2 июня 1927 г. // *Гудкова В.В.* Театральная секция ГАХН. История идей и людей. 1921–1930. С. 392.

[3] Там же.

[4] Там же. С. 389

Так, один из членов Академии С.А. Поляков на заседании теоретической подсекции вместе с Гуревич, Сахновским и Якобсоном, обсуждая вопрос о смысле театра, указал на то, «что когда будет собран словарный материал, тогда смысл театра будет легче всего формулировать (о той действительности, которая в нем открывается)»[1]. Да и Сахновский сетует на проблему отсутствия собственных терминов: «У нас нет оружия – сражаться с философами. Во всяком случае, терминологию следует искать не в этой сфере, где ищут ее философы. Термины должны быть даны в сфере театра»[2].

## IV

Исходя из вышесказанного, мы подходим к ключевому синтезу, который может быть применен к театральному искусству. Это искусство, посредством которого можно пробудить то самое нуминозное чувство, выступающее главной целью и в религиозных (мистических) поисках через экстатические практики и трансперсональные выходы. Это характеризует и вахтанговский «Гадибук», ставший, действительно, каким-то невообразимым явлением на сценической площадке. Его искусство-исступление вырывало зрителя за пределы привычных пространственных измерений, что одновременно происходило и с актерами, достигавшими крайней степени аффективного состояния. Главный принцип, которому следовал Вахтангов: спектакль должен происходить только «здесь и сейчас», делает его действием уникальным и неповторимым для того времени. И его «магическое» воздействие происходит только в данном конкретном пространственно-временном измерении. Он, как искра, зажигается и гаснет, и увидеть это можно только один раз. Не зря отмечалось и то, что «Гадибук», который пытались сохранить в Габиме на протяжении 60-ти лет, был уже не тем, что первоначально[3]. Такое театральное действие,

[1] Заседание подсекции Теории Театральной секции 28 октября 1926 года. Протоколы № 1–14 заседаний Теоретической подсекции… Протокол № 5 от 28 октября // *Гудкова В.В.* Театральная секция ГАХН. История идей и людей. 1921–1930. С. 382.

[2] *Якобсон П.М.* Вступительные замечания к обсуждению доклада «Что такое театр». Соединенное заседание Философского отделения и п/секции Теории театра Театральной секции. Протокол от 6 декабря 1927 г. // *Гудкова В.В.* Театральная секция ГАХН. История идей и людей. 1921–1930. С. 372.

[3] *Тартаковская Е.* «Дибук, выйди! – Не выйду!» // Лехаим. 2007, февраль Шват 5767–2 (178).

действительно, может быть сродни мистериальному или религиозному действу, в котором присутствует таинство, похожее на мистическое пресуществление в христианстве, где участниками в прикосновении к сакральному выступают и жрецы, и адепты культа. Здесь по аналогии есть актеры, которые выступают священнослужителями в алтарной части «храма», и профанная публика, которая привлечена к сакрализации посредством разрыва своеобразного окна-портала (и не только архитектурного).

На одном из заседаний Теасекции Якобсон произнес: «Существо театрального предмета может быть уяснено, если принимается во внимание тот контекст культуры, в котором он дается, поскольку имеющий те же онт[олог]ические признаки предмет может оказаться магической, религиозной и т.д. реальностью»[1]. Его слова интересны тем, что, если взглянуть на культурно-исторический контекст, в котором происходили вышеизложенные события, мы заметим ряд интересных вещей.

В начале XX века в интеллектуальных и творческих кругах возрастает интерес к различным мистическим учениям. Появление духовно-рыцарских орденов, увлечение теософией и антропософией в 1920-е годы были явлениями, вполне оправданными в образованных слоях общества. В условиях гонения на религию, да и на духовную мысль в целом, возникает потребность заполнить чем-то зияющую пустоту. А из-за давно сложившегося отторжения официальной церкви и духовенства этот вакуум заполнялся религиозно-философской познавательной деятельностью. Безусловно, в среде писателей, художников и режиссеров такое увлечение не могло не отразиться на создаваемых ими произведениях искусства, а иногда воплощение определенных идей имело целенаправленный характер и ставило своей целью воздействие на публику[2]. С развитием знаний о себе и о мире неудовлетворенность, связанная с ограниченностью традиционной науки и традиционных религиозных систем, порождала стремление человека самосовершенствоваться. Нужна была не столько новая вера, сколько ее оправдание в современном мире. Уже существовали общества, отвечающие таким духовным запросам, они привлекали еще и тем, что обладали тайной мистического знания, берущего начало в древности. И в условиях политической и общественной ситуации

[1] *Якобсон П.М.* Что такое театр. Протокол № 5 Соедин[енного] Заседания Комис[сии] Худож[ественной] Формы Философского отделения и п/секции Теории театра Театральной секции. 29 ноября 1927 г. // *Гудкова В.В.* Театральная секция ГАХН. История идей и людей. 1921–1930. С. 368.

[2] *Никитин А.Л.* Мистики, розенкрейцеры и тамплиеры в советской России: исследования и материалы. М.: Аграф, 2000. С. 108.

в России начала прошлого века интерес к мистическим организациям возрос вдвойне. Общества становились тайными еще и потому, что были преследуемы властью. Тайно передавалась литература оккультного характера, работал «самиздат», на встречах читались доклады, шли обсуждения мистической литературы, формировался новый взгляд на события. Все это пробуждало внутренний импульс к творческой жизни, смысл и оправдание собственного бытия на фоне общего упадка.

Мы ни в коем случае не смеем утверждать, что такие общества имели прямое влияние на членов Академии и на вышеперечисленных театральных деятелей. Однако общая атмосфера ощущалась именно такой. Это отмечали и научные сотрудники Академии, говоря об устремлениях актеров МХАТа Второго[1], а режиссер Рошаль и вовсе открыто отзывается о стилистике их работы, называя ее идеей «религиозно-экстатической, то, что называется теперь теософией»[2].

Очевидно, начало прошлого столетия в целом можно охарактеризовать как время поисков. Театральные деятели ищут новые формы сценического выражения и техники актерского мастерства. Члены Академии ищут новые термины для объяснения сущности этого выражения, как и философы ищут сущность выражения в других сферах, создавая новые термины. Подводя итог, хочется отметить, что рассмотренное в феноменологическом контексте искусство театра это одновременно и попытка объяснения потребности человека в «сакральном». Этот аспект бытия присутствовал в человеке во все время «эволюции сознания», от примитивных форм, базирующихся на подсознательном страхе, до рациональных изысканий трансцендентного. Потребность, обусловленная выходом за пределы допустимого, одновременно с этим и желание переживания вновь чувства «нуминозного» экстаза, имеет различные инструментальные методы и техники «раздражения» и «пробуждения». Это и различные медитативные состояния, и практики мистического созерцания. Это и приобщение к тайному знанию как ключу к восхождению в высшие сферы. Это и искусство театра.

[1] *Гудкова В.В.* Театральная секция ГАХН. История идей и людей. 1921–1930. С. 79.

[2] Из прений по поводу выступления Волькенштейна В.М. с докладом «Стиль МХАТа Второго» // Там же. С. 327.

# VI. Современное искусство: формы презентации

*Никита Крутов*

## Обучающая роль видеоигр в раскрытии национальных культурных особенностей (на примере видеоигры «Черная книга» («Black Book»)

*Аннотация*: в данной статье поднимается тема действенного использования обучающей функции искусства в такой ее форме, как видеоигры. В частности, рассматривается вопрос подхода отечественных разработчиков видеоигры «Черная книга» к раскрытию тематики культуры Русского Севера (конкретнее – Пермского края конца XIX – начала XX века) и роли данной видеоигры как объясняющего и показывающего многие аспекты этнографических и краеведческих исследований в доступной игровой форме.
*Ключевые слова*: видеоигры, компьютерные игры, геймификация, обучающие видеоигры, национально-культурные особенности.

Видеоигры в их современном состоянии играют множество ролей во многих сферах человеческого бытия. От эстетической (наслаждение от красивой визуальной оболочки, звукового дизайна или сценарной основы), гедонистической (наслаждение от самого процесса) и компенсаторной (возможности побывать в ином образе, чем возможно в реальности) до обучающей, которую мы рассмотрим здесь.

Целью данной статьи являлось рассмотрение того, как функция изучения в видеоиграх может проявляться в видеоиграх, затрагивающих историко-культурную тематику. Как пример мы возьмем видеоигру «Черная книга» («Black Book»), в которой раскрываются национально-культурные особенности русских и коми-пермяцких верований и бытования Пермского края.

Видеоигры могут обучать напрямую, тогда они являются непосредственно обучающими видеоиграми. Такие игры направлены в основном на детскую и подростковую аудиторию, где могут изучаться такие предметы, как правила дорожного движения, счет и письмо, иностранные

языки или какая-либо сфера человеческой жизнедеятельности. Последний тип наиболее ярко выражен в таком жанре видеоигр, как симуляторы, где раскрываются различные профессии или занятия людей (например, симулятор фермера, архитектора, алхимика, авиасимуляторы и т.д.).

Также видеоигры могут обучать и опосредованно, косвенно. Такие игры не ставят перед собой цели передать знания о каком-либо объекте, но они либо включают энциклопедическую информацию, либо подают какие-либо сведения в процессе прохождения сегментов видеоигры, либо делают и то, и другое. Подобные подходы характерны для видеоигр по исторической и культурной тематике: глобальных стратегий, ролевых игр и квестов, поставленных в декорациях реального мира[1].

Таким образом, в любом из двух вышеозначенных видов обучающая видеоигра может рассматриваться как особая система, в которой процесс обучения интегрирован в игровой процесс. «Качественные обучающие игры сохраняют достоинства обучающих систем и в то же время обладают большим мотивационным потенциалом»[2]. Стратегии, имитирующие реальные исторические процессы, вошли в программу экспериментального курса «Playing with The Past» («Играя с прошлым») в Университете Абдуллы Гюля в Турции, где они служили средством изучения различных событий и механизмов исторического характера. Результат был описан в научной статье М.С. Курана и его коллег, в которой выявлялись различные положительные стороны применения видеоигр в обучающей среде. Они пишут: «Игры также рассказали студентам о сложных взаимодействиях между экономическими, религиозными, технологическими, политическими и культурными силами, которые играют решающую роль во всех обществах. В частности, студенты узнали, чем отличались общества в прошлом и как это влияло на результаты. Этот переход от рассмотрения событий с современной точки зрения к рассмотрению их с исторической точки зрения имеет решающее значение»[3].

Как мы видим, авторы исследования выделили и культурную составляющую, и национальные (государственные, социальные, цивилизационные)

[1] *Шабалина О.А.* Разработка обучающих компьютерных игр: как сохранить баланс между обучающей и игровой компонентой? // Образовательные технологии и общество. 2013. Т. 16. № 3. С. 587.

[2] Там же.

[3] *Kuran M.S., Tozoglu A.E., Tavernari C.* History-Themed Games in History Education: Experiences on a Blended World History Course // Computer Science. 2018. 26 apr. – URL: doi.org/10.48550/arXiv.1805.00463 (дата обращения 10.02.2023).

особенности как один из компонентов подобного изучения. Нашим же фокусом стало рассмотрение того, как видеоигра может донести подобные социокультурные явления до широкой публики, оставаясь при этом самостоятельным произведением. Е. Шляховчук подчеркивала такую возможность: «Результаты показывают, что видеоигры потенциально могут помочь приобрести культурные знания и развить межкультурную грамотность, социокультурную грамотность, культурную осведомленность, самосознание и культурное понимание различных геополитических пространств, укрепить или ослабить стереотипы и в некоторой степени также способствовать развитию межкультурных навыков»[1]. Погружаясь в реальное или псевдореальное культурное пространство, воссозданное разработчиками, игрок начинает изучать различные характеристики отображаемой культуры. Принимая на себя роль персонажа, связанного с такой средой непосредственно, игрок начинает ощущать гораздо большее вовлечение в представленную сюжетную канву и по инерции воспринимать стиль и особенности жизни людей определенного периода. «Цель таких игровых пространств – вовлечь игрока в повествование, одновременно обучая его когнитивным и социальным навыкам. Способность погрузиться в игровой процесс облегчает “эмпатическое воплощение”, которое происходит, когда игрок учится отождествлять себя с персонажем, которого он выбрал для игры, и с виртуальной средой игры»[2].

Для примера была взята видеоигра 2021 года выпуска российской студии Morteshka под названием «Черная книга» («Black Book»). Видеоигра поставлена в декорациях псевдореального мира (то есть сочетающего в себе элементы действительной историко-культурной среды и вымышленной) предреволюционной России. В фокусе повествования находится Пермский край и его национально-культурные особенности: верования, с которыми связано большое количество сюжетных линий, бытовая жизнь крестьян (мельников, солеваров, охотников) того периода и связанные с ними суеверия, особенности речи (говора) и т.д. Каким образом

[1] *Shliakhovchuk E., Garcia A.M.* Intercultural Perspective on Impact of Video Games on Players: Insights from a Systematic Review of Recent Literature // Educational Sciences: Theory & Practice. 2020. Vol. 20. № 1. P. 40. – URL: https://jestp.com/index.php/estp/article/view/806 (дата обращения 10.02.2023).

[2] *Barab S.A., Scott B., Siyahhan S. et al.* Transformational Play as a Curricular Scaffold: Using Videogames to Support Science Education // Journal of Science Education and Technology. 2009. Vol. 108. P. 3. – URl: doi.org/10.1007/s10956-009-9171-5 (дата обращения 10.02.2023).

и в какой степени эта игра позволяет своим игрокам изучать такой культурный пласт?

Видеоигра «Черная Книга» повествует о жизни крестьянки Василисы, которая после смерти возлюбленного согласилась стать ведьмой и ученицей своего деда, чтобы снять семь печатей с Черной Книги и получить возможность воскресить дорогого ей человека. В течение видеоигры Василиса выполняет поручения и просьбы крестьян, а также решает загадки, способные приблизить ее к открытию Черной Книги. Подобный подход открывает доступ к различным тактикам параллельного обучения культуре выбранного разработчиками региона. В процессе прохождения данной видеоигры игроку предстоит посетить реально существующие области и взаимодействовать с людьми, происходящими из различных слоев общества. При этом к Василисе, как к ведьме, будут относится с тем же предубеждением, что и в реальном мире, а сама девушка – выполнять роль, которую традиционно выполняли колдуны и колдуньи. Это показано, например, в сюжете деревенской свадьбы, где Василисе пришлось исполнять различные ритуалы в сватовстве, подготовке невесты и даже защите свадебной процессии от враждебного колдуна.

Для поставленных перед нею задач девушке нужно было использовать средства, которые в реальном мире предполагались к использованию колдунами и ведьмами: порчей и молитвами, знахарскими травами и тайными сведениями. Для последнего случая в игру введены особые загадки, разгадав которые, Василиса получает больше наград. Например, крестьянин может спросить, почему на него обозлился дух бани, а Василиса, дав правильный ответ, получит деньги, которые может потратить на покупку колдовских трав, дающих преимущество в бою. Правильные ответы игрок должен находить сам, для этого он должен либо общаться с людьми, либо собирать различные так называемые «былички», то есть народные рассказы, записанные этнографами, и по ним принимать правильное решение. Сами былички, а также иные сведения, занесенные во внутриигровой словарь, были собраны на основе обширных этнографических и краеведческих материалов, их полный список дан в титрах. Подобный материал не ограничивается загадками, но и использован в диалогах персонажей. Они часто используют диалектные слова, бытующие в обращении у пермяков. В видеоигре такие слова подсвечены и их значение всегда можно посмотреть по ходу диалога. Все вышеперечисленные приемы, пусть и не являющиеся основным средством познания видеоигры (ее можно пройти и не обращаясь к собранному материалу), составляют важную ее часть, без подобных сведений любое прохождение будет неполным. Таким образом, видеоигра «Черная книга» подталкивает

игроков к изучению через вовлечение, через историю жизни Василисы и через чтение дополнительного энциклопедического материала. Национально-культурные особенности, переданные достоверно и при этом ненавязчиво, лучше закрепляются в сознании игрока любого возраста. А наличие англоязычной версии может способствовать продвижению данного национально-культурного среза России в иные страны.

На основании всего вышеперечисленного, можно сделать несколько выводов. Во-первых, происходит все большее внедрение видеоигр в педагогическую плоскость (так называемая геймификация[1]), видеоигры становятся инструментом обучения и изучения. Во-вторых, видеоигры, прорабатывающие некую историческую среду (в частности это стратегии, позволяющие управлять государствами), успешны в косвенном обучении игроков в исторических и культурных процессах и событиях, представленных в них. И, в-третьих, видеоигра «Черная книга» содержит в себе этнографические и культурологические данные, которые раскрываются в ней сюжетно, в игровом процессе (геймплее) и в сопроводительном энциклопедическом аппарате, что позволяет ей быть обучающим материалом в выбранной её авторами сфере.

[1] *Чистякова А.В., Хохрякова Ю.М.* Геймификация образования: проблема терминологической неопределенности // Пермский педагогический журнал. 2018. № 9. С. 207.

*Анастасия Коршунова*

# Актуальные форматы выставки в восприятии зрительской аудиторией

Выставочный процесс – это процесс диалога искусства и зрителя, в котором взаимодействуют между собой пространство, экспонируемые объекты и сам зритель. Взаимопонимание между искусством и зрителем, создание проектов, интересных сегодняшнему зрителю, является ключевым фактором в разработке выставочных концепций. Для актуализации классического искусства и интеграции его в современное поле, создания действительно актуального проекта, необходимо понимать реальный запрос аудитории.

В диссертации Н.В. Порчайкиной «Выставка современного искусства как система: пространство – экспонат – человек» подробно анализируются процессы создания целостной, гармоничной системы выставки, где выставка рассматривается как «синтетическая система взаимоотношений пространство – экспонат – человек»[1]. Также Н.В. Порчайкина говорит о чрезвычайно важном взаимодействии технологий и искусства, что расширяет «границы восприятия современного человека, дает дополнительные возможности для творчества и появления синтетических видов искусств».

Искусство является бесконечным источником смыслов, вбирая в себя все окружающее, и продолжает расширяться в новых условиях и взаимодействиях, упорядочивая и осмысляя меняющееся восприятие мира, опыт культурно-исторического развития. Актуализация, в том числе

[1] *Порчайкина Н.В.* Выставка современного искусства как система: пространство – экспонат – человек. Автореферат дисс. … кандидата искусствоведения. 2013 // URL: https://www.asu.ru/files/documents/00007891.pdf (дата обращения 12.02.2023).

художественного наследия музеев мирового значения, посредством изменений в выставочной, экспозиционной и образовательной деятельности институций также является важным фактором для связи современных реалий и классических шедевров. В работе О.Б. Архиповой «Современные формы актуализации художественного наследия в музее: опыт специальных программ Государственного Эрмитажа» анализируются способы, к которым может прибегать большая институция для приобщения к своей деятельности разных сегментов аудитории. Основными направлениями в мировой музейной практике О.Б. Архипова выделяет: приобщение к новым художественным течениям, обновление экспозиционного пространства, создание дополнительных выставочных помещений, открытые лекции, информационно-развивающие и развлекательные программы[1].

При становлении института кураторства, изменении выставочных процессов, соответственно менялись и роли участников этих процессов. Роль куратора, взаимоотношения между куратором, художником и публикой видоизменялись, особенно во второй половине XX века. Куратор превратился «из смотрителя коллекций, скромно держащегося в тени, в организатора и арбитра вкуса, независимого целеустремленного практика»[2], то есть из посредника становится соавтором. В дальнейшем – даже занимает позицию основного автора, так как сама выставка становится основным объектом искусства. Происходит это в том числе потому, что культурный контекст меняется, и запрос зрителя по отношению к искусству – тоже. Пол О'Нил в работе «Культура кураторства и кураторство культуры» отмечает, что меняется отношение художника к повседневности, к зрителю, теперь художник хочет вовлечь зрителя в свое искусство, как бы играя с ним; к таким художникам он относит Эль Лисицкого и Сальвадора Дали[3]. Стало важно побудить зрителя перейти от пассивного созерцания к «активному участию и непосредственному взаимодействию»[4].

Ключевым аспектом данной системы, в свою очередь, является возможность наиболее сильного воздействия на зрителя. Мнение зрительской аудитории является действительно важным в контексте современных

[1] См.: *Архипова О.Б.* Современные формы актуализации художественного наследия в музее: Опыт специальных программ Государственного Эрмитажа. Дисс. … кандидата искусствоведения. СПб., 2004.

[2] *О'Нил П.* Культура кураторства и кураторство культуры. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.

[3] Там же.

[4] Там же. С. 21.

выставочных процессов. Возможностей влияния на зрителя через разные каналы восприятия множество. Они могут быть выявлены через исследование запроса разных секторов аудитории.

Основной целью исследования являлось выявление выставочных практик, наиболее актуальных для современного зрителя: какие выставочные решения являются наиболее интересными для зрителей разного возраста и с разной степенью приобщенности к искусству с точки зрения технической, технологической оснащенности, концепции. Так как восприятие молодого человека отличается от восприятия представителя старшего поколения, необходимо было рассмотреть разные сегменты аудитории в отдельности, понять их зрительский опыт восприятия, цели посещения музея, выставки, на основе которых и формируется интерес или его отсутствие к современным формам трактовки классических произведений.

Для того чтобы рассмотреть, какая форма представления, медиирования классического искусства наиболее актуальна, было решено прибегнуть к социологическому инструментарию.

При создании социологического опроса было важно выделить опыт зрителя и его приобщенность к искусству в принципе, лояльность к музейному формату экспозиции или же предпочтение современных форм. Основываясь на этих факторах, можно говорить о создании того проекта, в котором бы использовались выявленные рычаги, способные влиять на конкретный сегмент аудитории или несколько сегментов.

Сформированные гипотезы базировались на выявлении связей между формой выставки и возрастом зрителя («Молодой зритель более открыт к новым формам выставочных концепций», «чем моложе зритель, тем менее интересно ему бывать в классическом музее»), выявлении предпочтений зрителя, способствующих более глубокому восприятию выставки («Как наиболее комфортно, интересно было бы посещать выставку?» с вариантами от минимального значения («одному») к максимальному («среди многих зрителей»).

Вопросы анкеты были сформированы, базируясь на данных гипотезах. Они были поделены на личные и общие. Личные вопросы включали в себя данные о возрасте. Общие вопросы о частоте посещения музеев, целях посещения, источниках информации о культурных мероприятиях, о наиболее интересных концептуальных решениях (выставка с интерактивными включениями; мультимедиа новинки; выставка в нестандартном пространстве; онлайн-выставка; свой вариант).

В опросе приняли участие 137 респондентов из них 81% – женщины и 19% – мужчины. Важным фактором было привлечь в качестве респондентов людей разного пола, возраста, из разных сфер деятельности, так

как для улавливания общих тенденций интересны были сходство и различия в ответах.

Вне зависимости от возрастного фактора большинство респондентов выбрали наиболее интересным форматом выставку с интерактивными включениями (64,2%) и выставку с мультимедиа новинками (56,2%).

В результате анализа ответов анкеты было выявлено, что гипотеза о том, что молодой зритель более открыт к новым формам выставочных концепций, не подтвердилась.

Для проверки нашей первой гипотезы все респонденты были разделены на группы по возрастам: (1964–1986; 1988–1995; 1996–2002; 2005–2006). Первая группа – 60% выбрала интерактивные включения. Вторая группа – 72% выбрали мультимедиа формат или интерактивный (12 мультимедиа и 12 мультимедиа с интерактивом). 65% 3-ей группы выбрали интерактивный формат.

Вторая гипотеза: чем моложе зритель, тем менее интересно ему бывать в классическом музее, также основанная на возрастном разделении, не подтвердилась. Исходя из того же разделения, мы смогли выявить, что и самая возрастная группа респондентов посещает основную экспозицию в 20% случаев, а вариант «музей» выбрали 33%. Это больше половины респондентов группы, однако группа «1996–2002» выбрала эти же варианты в 50% случаев.

Интересно, что в исследовании М.Л. Шуб «Классика в пространстве современной культуры: специфика восприятия и формы актуализации» также была выдвинута и подтверждена гипотеза о том, что возраст является важным фактором в вопросе лояльности к переосмыслению классики. Согласно исследованию М.Л. Шуб, чем старше человек, тем менее приемлемы для него новые формы интерпретации[1].

Согласно выдвинутой нами третьей гипотезе, большинство предпочтет погружение в выставку в одиночестве. Она также не подтвердилась, так как 41,6% опрошенных выбрали вариант «вдвоем, с человеком, которому доверяю».

Также подтвердилась гипотеза о том, что люди, предпочитающие вторичную информацию (статьи в блогах, соц. сети), предпочитают выставки с мультимедиа включениями. Данная гипотеза подтвердилась, так как из

[1] *Шуб М.Л.* Классика в пространстве современной культуры: специфика восприятия и формы актуализации // Ярославский педагогический вестник, 2015 – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/klassika-v-prostranstve-sovremennoy-kultury-spetsifika-vospriyatiya-i-formy-aktualizatsii/viewer (дата обращения 12.02.2023).

30 респондентов, предпочитающих вторичную информацию, 11 человек выбрали мультимедиа и интерактив – 36 %.

В ходе анализа ответов были выявлены несколько интересных тенденций: например, те респонденты, которые являются равнодушными и не считают себя приобщившимися, все ходят в музей или на выставку «по случаю», 10 из 12 имеют техническое образование, а также самым старшим из этой группы является один респондент старшей группы (1977 год). Таким образом на основе нескольких общих признаков выявляется очень интересная для данного исследования группа. Группа людей, не интересующихся искусством и не скрывающих этого, соответственно, именно от их мнения следует отталкиваться, делая вывод о том, какой формат наиболее интересен молодому незаинтересованному зрителю. 66% из данной группы выбрали мультимедиа и интерактивный формат. Также выявлена тенденция, что респонденты, приобщившиеся к искусству с детства через школьные экскурсии, в основном (50%) посещают музеи, выставки по случаю, цель – провести время. Выбор формата выставки данной группы в 45% – это интерактив и мультимедиа.

Интересная тенденция наблюдается относительно онлайн выставок. Данный формат выбрали только 10% опрошенных, все они представители технических специальностей. Такой небольшой процент является относительной неожиданностью в период, когда почти все институции имеют возможности перехода на виртуальные площадки, а зритель все больше привыкает получать желаемое, не выходя из дома.

Благодаря социологическому исследованию мы смогли выявить как основные, так и ряд частных тенденций. Основная тенденция – это интерес большинства респондентов, представляющих собой разные группы, к мультимедиа и интерактивным включениям, что, безусловно, можно считать закономерным в современных реалиях. Помимо этого удалось выяснить, что наиболее комфортным для зрителей является посещение выставки с близким человеком, что играет немаловажную роль в организации пространства, где должна иметь место уединенность, для более комфортного и глубокого восприятия путем организационных и архитектурных решений.

*Виктория Шаминова*

# Особенности экспонирования классических и современных произведений искусства в рамках концепции «белый куб»

С появлением модернизма и, в частности, абстрактного искусства, в котором впервые объектом внимания художника становится не окружающая действительность, а художественный инструментарий – форма, цвет, линия, – появилась важнейшая предпосылка возникновения нового выставочного пространства, впоследствии получившего название «белый куб». Его концепция заключалась в том, чтобы поместить произведение в пространство, которое не будет зависеть от окружающей его архитектуры. Данная концепция впервые начала применяться группой художников «Де Стейл», участники «полагали, что архитектура и живопись могут объединиться благодаря общему и базовому элементу – плоскостности (стены и картинной плоскости)»[1]. Комната, в который выставлялось искусство, представляла собой коробку, своеобразный куб, заполненный светом, имеющий белые стены, пол и потолок. Эту коробку художники заполняли цветными холстами.

Только в 1976 году арт-критик и художник Брайан О'Догерти написал серию эссе на эту тему. В них он сформулировал ключевые черты, характерные для данного пространства. Также Брайан О'Догерти «первым подверг исследованию воздействие строго регулируемого контекста модернистской галереи на объект искусства и на того, кто на него смотрит, а также одно из ключевых событий модернизма – поглощение контекстом объекта и его превращение в объект»[2]. В своей научной работе Брайан О'Догерти выделяет три тенденции, характерные для пространства «белый куб»:

[1] *Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А.* и др. Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм. М.: Ад Маргинем Пресс, 2019. С. 169.

[2] *О'Догерти Б.* Внутри белого куба. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 10.

– белые стены создают контекст для существования искусства и составляют его содержание;
– сакрализация музейного пространства и переход к ирреальности;
– отчуждение как новая форма восприятия искусства.

Говоря о сакрализации, мы имеем в виду то, что любой предмет, находясь в пространстве «белого куба», наделяется особой ценностью. В случае извлечения этого предмета из пространства галереи его значение уменьшается. Силовое поле восприятия здесь настолько мощное, что, выйдя из него, искусство легко теряет свой сакральный статус[1]. Брайан О'Догерти сравнивает белый куб с храмом, залом суда и научной лабораторией, отмечая их сходства в формировании эстетики восприятия.

Кроме того, автор подвергает критике данную концепцию, но несмотря на это в западноевропейской музейной практике «белый куб» активно применяется с 1950-х годов. По мнению исследователя Пола О'Нила, «институционализация белого куба начиная с 1950-х годов отказывалась учитывать широкий пространственный, телесный и временной контекст опыта искусства: представление о нашем "присутствии до произведения искусства"»[2]. С возникновением критики «белого куба», а также определения роли куратора, экспозиционные пространства начинают развиваться более активно, однако «белый куб» продолжают использовать в музейной практике.

В начале XX века данная концепция использовалась для демонстрации современных произведений искусства. Под современными понимаются работы, созданные в период возникновения самой концепции, с 1930-х годов по настоящее время. Со временем кураторы и галеристы активно начали использовать «белый куб» или его конфигурации для демонстрации произведений искусства старых мастеров, предметов декоративно-прикладного искусства. Это обусловлено различными факторами как практического, так и теоретического характера.

В теоретическом аспекте одним из главных преимуществ «белого куба» является то, что предмет, помещенный в него, лишается контекста. Для искусства модернистов это было идеальное пространство, так как их творчество должно было восприниматься зрителем интуитивно. «Белый куб» давал возможность зрителю погрузиться в произведение, изучить его художественные особенности и сосредоточиться на собственных ассоциациях. Во многом по этой причине данное

[1] *О'Догерти Б.* Внутри белого куба. С. 20

[2] *О'Нил П.* Культура кураторства и кураторство культур(ы). М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 68.

пространство до сих пор остается актуальным для демонстрации произведений искусства модернизма.

Классические произведения искусства в «белом кубе» тоже предстают перед нами в отрыве от их содержания. В данном случае такая демонстрация будет оправдана в случае, когда экспозиция подразумевает изучение произведения с новой точки зрения. В таком случае она заставляет зрителя уделять больше внимания художественным и композиционным характеристикам предмета. «Белый куб» хорош в первую очередь тем, что дает возможность сконцентрироваться на самом произведении. Экспозиция, выстроенная в виде ансамбля, или систематическое размещение предметов в пространстве музея рассчитаны на погружение зрителя в контекст.

С другой стороны, использование концепции «белый куб» также обусловлено факторами исключительно практического характера. Об этом свидетельствуют результаты экспертного интервью с сотрудниками галерей современного искусства. В качестве первого эксперта выступила Надежда Соколова, арт-менеджер 11.12 GALLERY (Москва, ЦСИ Винзавод, 4-й Сыромятнический переулок). В качестве второго эксперта выступила Галина Леонтьева, арт-менеджер Галереи Марины Гисич, находящейся в Санкт-Петербурге (набережная реки Фонтанки, 121). Каждый эксперт дал ответы на десять вопросов, с которыми можно ознакомиться подробно в Приложении № 1. На первый вопрос: «Почему для оформления выставочного пространства в вашей галерее вы используете концепцию “белый куб”?» Надежда Соколова ответила, что «белый куб» – это универсальное пространство, которое позволяет легко и быстро менять оформление зала. Кроме того, 11.12 GALLERY изначально была открыта в пространстве лофтового типа – бывшие помещения винзавода, поэтому оно уже тогда располагало к минимализму. К тому же «белый куб» в то время использовали многие галереи современного искусства, поэтому выбор в его пользу был очевиден. Галина Леонтьева тоже отметила тот факт, что в первую очередь была важна универсальность галерейного пространства. Когда в 2000 году Марина Гисич открывала свою галерею в Санкт-Петербурге, перед ней стояла задача: создать выставочное пространство, которое отвечало бы международной практике и стандартам. В данном случае именно «белый куб» идеально соответствовал данному критерию.

Отвечая на третий вопрос: «Как Вы думаете, почему галереи предпочитают “белый куб” другим концепциям?», и Надежда Соколова, и Галина Леонтьева отметили, что «белый куб» для современных выставочных пространств – это универсальная формула, которая создает ощущение «лабораторного», максимально нейтрального по отношению к самим

работам пространства. Кроме того, эксперты отметили, что пространство «белый куб» практично, выгодно с финансовой точки зрения и многофункционально. Современные произведения искусства, как правило, представляют собой «вещи в себе», поэтому пространство не должно привлекать к себе повышенного внимания, за исключением частных случаев (в галерее также существуют и другие помещения, которые с точки зрения оформления отличаются от основного ее пространства, поскольку они не являются выставочными).

На четвертый вопрос: «Что бы Вы хотели изменить в оформлении интерьера выставочного зала?», арт-менеджер галереи Марины Гисич ответила, что изменить данное пространство ей хотелось бы только в сторону большей мобильности. Идеальным выставочным пространством арт-менеджер считает большое помещение, которое позволило бы активнее перемещать источники освещения и переставлять стены. Это позволит менять общую композицию, дополняя пространство меньшими по размеру и уже не имеющими белых стен комнатами для размещения в них образцов видео-арта или небольших работ. Кроме того, важна акустика пространства, позволяющая комфортно работать с аудио-форматом. Арт-менеджер Надежда Соколова отметила, что нынешнее пространство 11.12 GALLERY в целом удовлетворяет все их потребности. Здесь, скорее, необходимы конструктивно-бытовые изменения, например улучшение системы обогрева помещений. С другой стороны, данное пространство довольно универсальное. Оно позволяет создавать разнообразные выставки, цвет стен можно менять в зависимости от новой экспозиции, поэтому с точки зрения организации выставочного пространства команду все устраивает.

На вопрос: «Какие произведения искусства наиболее уместны в пространстве “белый куб” и почему?» Надежда Соколова ответила, что для современного искусства не столь важны антураж и окружающая среда. Следовательно, «белый куб» особенно актуален для «вещей в себе», позволяя зрителю сконцентрировать на них свое внимание. Здесь белые стены выступают как условный фон для произведений.

Галина Леонтьева подтвердила слова коллеги и также высказала мнение о том, что любые произведения будут хорошо смотреться в «белом кубе» за счет его нейтральности. В то же время эксперт отметила, что очень многое зависит от света, например мягкий рассеянный свет особенно хорошо подходит для искусства первой половины XX века. Кроме того, большое влияние на восприятие оказывают высота потолков и пропорции. Этот фактор также необходимо учитывать, говоря о том, какое произведение мы помещаем в пространство «белого куба».

На вопрос: «Как вы думаете, действительно ли пространство “белый куб” располагает к восприятию произведений искусства в одиночестве?» Галина Леонтьева дала утвердительный ответ. Современная визуальная культура действительно располагает к медитации и встрече с искусством один на один, а пространство «белый куб» позволяет создать наиболее благоприятные условия для этого. Надежда, напротив, отметила, что само пространство никак не влияет на то, будет ли зритель находиться в одиночестве или нет, поскольку это зависит от его собственного выбора. Белые стены делают пространство не столько ирреальным или сакральным, сколько абстрагированным. Иначе говоря, зритель может не обращать внимания на то, в каком пространстве он находится. Пространство «включается» по мере необходимости, и большую роль здесь играет свет, а также произведения искусства, которые в нем размещены. В этом мнения двух опрошенных экспертов, Галины Леонтьевой и Надежды Соколовой, вновь сошлись.

На вопрос: «Есть ли сходство между выставочным пространством “белый куб” и онлайн-выставками, в том числе виртуальными, а также сайтами галерей в интернет пространстве?» оба эксперта единогласно ответили отрицательно, отметив, что речь идет о двух разных подходах. Галина Леонтьева уточнила, что концепция может быть одна, но сходство заключается в том, что как в виртуальном, так и в реальном пространстве зритель находится в диалоге с искусством «тет-а-тет». Надежда подтвердила эту мысль и дополнила ее тем, что формально онлайн-галереи создают «белые страницы», отталкивались от концепции «белого куба» и основывались на ней. Получается, что один и тот же алгоритм может использоваться как в реальном, так и в виртуальном пространстве.

Говоря о контексте и содержании, Галина Леонтьева и Надежда Соколова согласились с утверждением Брайана О’Догерти о том, что «белые стены создают контекст для существования искусства и составляют его содержание».

Подводя итог, нужно сказать, что в некоторых вопросах эксперты были единогласны, например, когда описывали преимущества «белого куба». Как Надежда, так и Галина, отмечали главные преимущества данного пространства: универсальность, мобильность, нейтральность. Несмотря на это, у экспертов были незначительные разногласия в вопросах восприятия выставочного пространства. Это свидетельствует о том, что сам процесс восприятия произведений искусства в экспозиционном пространстве очень субъективен и требует более подробного изучения, в частности, рассмотрения в комплексе с вопросами опроса посетителей музеев и галерей. Помимо этого, на основе данного интервью мы можем

сделать вывод о том, что существует преемственность между двумя пространствами – с одной стороны, реальным выставочным, с другой – виртуальным. «Белый куб» в некоторой степени мог послужить прототипом для создания виртуального выставочного пространства.

Экспертное интервью можно дополнить результатами опроса посетителей современных российских музеев, опубликованного в сборнике научных статей за 2022 год[1]. В процессе данного исследования были выделены группы наиболее лояльных посетителей. Среди них: зрители, которые посещают музеи чаще нескольких раз в год; посетители, имеющие высшее образование, связанное с искусством; респонденты, у которых нет детей. Также подтвердилась гипотеза, связанная с возрастом посетителей (чем моложе аудитория, тем выше ее лояльность к пространству «белый куб»).

Отметим тот факт, что сегодня даже такие классические музеи, как ГМИИ им. А.С. Пушкина, обращаются к данной выставочной концепции, о чем свидетельствует реэкспозиция главного здания ГМИИ им. А.С. Пушкина в августе 2021 года, осуществленная куратором Патриком Уркадом. Директор музея М.Д. Лошак в своем интервью[2] отмечает преимущества нового экспозиционного пространства, а именно возможность замедлиться, обратить внимание на отдельные работы, которые раньше не были доступны вблизи. Данная характеристика белого пространства, напоминающего принципы «белого куба», очень показательна.

Полагаясь на данные факты, можно сделать вывод о наличии выраженной тенденции стандартизации современных выставочных пространств в соответствии с принципами «белого куба». Универсальность и мобильность выставочного пространства «белый куб», повышение лояльности зрителей, возможность сосредоточиться на произведении искусства, позволяют говорить о том, что данная концепция очень выгодна и удобна галереям и музеям по многим параметрам. Если галереи в большей степени используют «белый куб» исходя из практических соображений, то для музеев переход к такому экспозиционному пространству позволяет привлечь новую аудиторию, дает возможность постоянным посетителям увидеть хорошо знакомые произведения искусства в несколько ином ракурсе. Во многом благодаря этому возникает необходимое условие для

[1] Месмахеровские чтения–2022. Материалы международной научно-практической конференции 21–22 марта 2022 г.: Сборник научных статей. СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2022. С. 676.

[2] Реэкспозиция в Пушкинском [2021] / Oh My Art – URL:https://www.youtube.com/watch?v=6-yV5GaKcgE (дата обращения 12.02.2023).

расширения дискурса в восприятии этих произведений, а также открываются новые экспозиционные возможности, вследствие чего может измениться восприятие архитектурного пространства музея в целом. Таким образом, и в этом случае пространство «белый куб» способно в полной мере реализовать свою коммуникативную функцию и тем самым формировать у посетителей новые впечатление от музея и представленного в нем искусства.

*Приложение № 1*

**Вопросы к экспертному интервью**

1. Почему для оформления выставочного пространства в вашей галереи вы используете концепцию «белый куб»?
2. Какие факторы повлияли на ваш выбор?
3. Как Вы думаете, почему галереи предпочитают «белый куб» другим концепциям?
4. Что бы Вы хотели изменить в оформлении интерьера выставочного зала?
5. Какие произведения искусства наиболее уместны в пространстве «белый куб» и почему?
6. Как вы думаете, действительно ли пространство «белый куб» располагает к восприятию произведений искусства в одиночестве?
7. Согласны ли Вы с тем, что белые стены делают пространство ирреальным, отчасти сакральным?
8. Как Вы думаете, есть ли сходство между выставочным пространством «белый куб» и онлайн выставками, в том числе виртуальными, а также сайтами галерей в интернет пространстве?
9. В чем, на Ваш взгляд, выражается соотношение реального и виртуального в современном выставочном пространстве?
10. Согласны ли Вы с утверждением Брайана О'Догерти о том, что «белые стены создают контекст для существования искусства и составляют его содержание»?

*Станислав Миловидов*

# Выставки сайнс-арта в России: поиск границ человеческого

В череде выставочных проектов, посвященных изобразительному искусству, необычно много внимания уделяется такому нетипичному для России направлению, как сайнс-арт. Начиная с середины 2021 года в Москве прошли выставки «Да, живет иное во мне» и «New Elements» (Laboratoria Art&Science, Новая Третьяковка), «Зловещие грёзы» и «Открытое множество» (Электромузей), «Код искусства» (галерея ГРАУНД Солянка), биеналле «Искусство будущего» (Мультимедиа арт музей) и многие другие. С одной стороны, подобное изменение фокуса внимания закономерно вследствие идеологического давления на радикальное современное искусство и одновременно усталости части публики от экспозиций традиционных и академических. С другой стороны, сайнс-арт как направление – это своеобразный микс науки и искусства, где фундаментальная составляющая, будь то теория или эксперимент, становится основой арт-объекта, а инновации и открытия привлекают внимание аудитории. Однако насколько зрителю непросто воспринимать современных художников, настолько же далека аудитория и от научных проблем, над которыми трудятся современные ученые, что делает работу кураторов с сайнс-артом вдвойне сложной.

Во многих аспектах подобных выставочных проектов концептуализация начинается уже с названия. «Да, живет иное во мне» представляется прямой манифестацией темы «иного» внутри человека – «не-человеческого». Среди ключевых мотивов выставки «Зловещие грёзы» – сон как состояние тревожного предчувствия от постоянных изменений в мире и нестабильности будущего. Название также созвучно известному феномену «зловещей долины» (*Uncanny Valley*)[1], в рамках

[1] *Mori M.* The Uncanny Valley / Transl. K.F. MacDorman and N. Kageki // IEEE Robotics & Automation Magazine. 2012. Vol. 19. № 2. P. 98–100. См. также: URL: 10.1109/MRA.2012.2192811 (дата обращения 12.02.2023).

которого обнаруживается большее эмоциональное отторжение зрителей объектов, почти похожих на человека, по отношению к менее антропоморфным. Таким образом, и здесь художники пробуют представить, куда приводит один шаг в сторону от «человеческого».

Другие выставки: «Открытое множество» – это математическая аллюзия на раздел теории множеств и топологии пространства, где также возникают абстрактные категории элементов и особым образом формирующейся окрестности за их пределом, что также ставит проблему границ, а сам посетитель является одним из таких элементов. «New Elements» напрямую высказывается о неких новых элементах, конструирующих материальность физического мира и мира информационного общества и цифровых данных.

Технологии давно проникли во все аспекты нашей жизни. Их материальная природа и последствия этого проникновения оказывают на нас глубокое влияние. Подобные выставочные проекты представляют собой серии экспериментов на стыке науки, технологии и искусства, объединенные общим тематическим содержанием, но самодостаточные каждый сам по себе. Общим местом каждого такого эксперимента является, с одной стороны, попытка выйти за пределы некой научной парадигмы, принятой в той или иной области человеческого знания, а с другой – включение в процесс эксперимента посетителя выставки задает направление мысли в сторону границы человеческого.

К примеру, в работе российской медиахудожницы Елены Никоноле ключевым объектом стала обученная нейронная сеть, которая в наборе данных, содержащих пение соловья, выявила закономерности и повторяющиеся «языковые» элементы, а после создала «переводчик» с птичьего языка на человеческий. Это произведение обращается к проблеме биокоммуникации, которой были посвящены многочисленные работы зоологов, орнитологов, ихтиологов и других специалистов, среди которых были такие ученые, как И.П. Павлов, В.П. Морозов, Б. Эванс, Дж. Бастиан и другие. Однако их работы и эксперименты следуют в русле научной парадигмы изучения коммуникации, где человек является реципиентом, который декодирует сообщения.

В этом проекте нейронная сеть играет ключевую роль, так как в процессе обучения может находить скрытые и недоступные человеку взаимосвязи и ассоциации. Они отражают важные аспекты мира, в котором мы живем, и языка, на котором мы о нем говорим[1]. Человек внутри этой сети

[1] *Bommasani R. et al.* On the opportunities and risks of foundation models // arXiv preprint arXiv:2108.07258. 2021 – URL: https://arxiv.org/abs/2108.07258 (дата обращения 12.02.2023).

отношений перестает быть реципиентом, а оказывается вовлеченным во взаимодействие с машиной, которая предоставляет автоматизированный перевод, основанный на математической рациональности алгоритма. Таким образом, во многих работах возникают нейронные сети и искусственный интеллект как один из узлов социотехнической сети.

Машины формализуют математическими методами «язык» птиц в работе Никоноле, сознание головоногих моллюсков – у творческого коллектива O[rphan]d[rift] или сновидений и бессознательного – у группы Grey Cake. Подобные эксперименты в определенной степени близки к алхимии и некоторым восточным эзотерическим практикам, которые, опираясь на миф и не обладая достаточным инструментарием и эмпирическими данными, пытались исследовать окружающий мир в максимально возможном количестве направлений. Так, например, М. Бертло, Э. фон Липпман, Н. Морозов и другие определяют алхимию как предхимию, Ф. Шварц и Т. Буркхарт считают ее одновременно и наукой, и искусством, Р. Луллий – медициной, а К.Г. Юнг – особого рода психологией[1].

Исторически алхимия также не умещалась в рамках какого-либо научного направления, а скорее находилась в пространстве онтологического поиска, связанного с трудными проблемами своего времени, где мифологическое мышление соединяется с научным. «Возьми философской ртути и накаливай, пока она не превратиться в зелёного льва <…> Киммерийские тени покроют реторту своим темным покрывалом, и ты найдешь внутри нее истинного дракона, потому что он пожирает свой хвост»[2]. Так писал английский алхимик Дж. Рипли, живший в XV веке, о способе приготовления философского камня. Впоследствии уже Жан-Батист Андре Дюма в XIX веке перевел этот рецепт на язык современной ему науки, обнаружив за ширмой метафор и художественных образов свинец, его оксиды, химические соли и другие элементы[3].

Рассмотрим кураторский текст, который обязательно сопровождает произведения сайнс-арт, уподобив его алхимическому рецепту. Он играет принципиальную роль, так как содержит информацию о научном контексте арт-объекта, иначе механика процесса будет понятна, возможно, только специалисту в конкретной области, но даже в этом случае для

[1] *Морозов В.Н.* Алхимия в свете философской антропологии. Дисс. … канд. философ. наук, спец. 09.00.13 философская антропология, философия культуры. СПбГУ, 2011.

[2] Цит. по: *Рабинович В.Л.* Алхимия как феномен средневековой культуры. М.: Наука, 1979.

[3] *Dumas J.-B.-A.* Leçon sur la philosophie chimique. Paris: Gauthier-Villars, 1837.

полноценной интерпретации нужны данные самого эксперимента. Говоря в терминах французского социолога Б. Латура, именно записи делают науку строгой, эксперимент воспроизводимым, и конструируют современную физику, химию, астрономию и другие науки, методы которых ложатся в основу художественного высказывания.

Этот текст – реальность особого рода, так как он не является той самой записью, о которой писал Б. Латур. Он представляет собой не отражение фактов, а высказывание, не свидетельство исследовательского поиска, а фиксацию перформатизированной научной практики. Подобного рода эксперимент существует только в тексте, который обнаруживает основы современной, сциентистской и материалистической культуры через специфическую форму искусства. К примеру, такой текст сопровождал работу словенской художницы Саши Спачал на выставке «Да, живет иное во мне» в Москве.

«Саша Спачал: *Earthlink* – вдох и выдох связывают человека с окружающей средой и планетой в целом. Как они трансформируются, когда условия среды меняются, и как трансформируемся мы – когда находимся в симбиозе с Иным?

Инсталляция *Earthlink* представляет собой замкнутую экосистему из четырех частей, связанных трубками для обмена воздухом: *Inspiration, Expiration, Symbiome* и *Biome*, которая открыта для сосуществования с человеком и обращает нас к переживанию постгуманистического настоящего.

*Inspiration* – это дыхательная станция, которая подает зрителям на вдох воздух, обогащенный почвенными бактериями *Mycobacterium vaccae*. Они улучшают настроение, уменьшают беспокойство и повышают умственные способности. Однако технология ненадежна: алгоритмы, контролирующие респираторные маски, не всегда гарантируют своевременную подачу воздуха и его равномерное обогащение бактериями. Что произойдет, если такой интимный процесс, как дыхание, будет опосредован технологиями?

*Expiration* собирает микробиом зрителей в экстериоризированные легкие путем выдоха. Падающие капли эфирного масла кипариса *Cupressus sempervirens* “очищают легкие” от человеческих и нечеловеческих выделений. Попадая на раскаленную сухую землю “кладбища” внизу, они испаряются. Как нам выжить? Как нам горевать о том, что сгорает и заканчивается?

Промежуточное положение занимает *Symbiome*, в который помещен клевер *Trifolium pratens* и бактерии *Rhizobium*. Они в симбиотических отношениях производят кислород и фиксируют азот, которые необходимы для выживания человека. Симбиотический процесс влияет на интенсивность потока воды, циркулирующего в колбе и образующего в ней рябь. Как мы взаимодействуем, когда условия среды непредвиденно меняются?

*Biome* – это системы-медиаторы, заселенные нечеловеческими агентами, которые повторяют циклы биогеохимического взаимодействия. Почва, семена растений, кости с птицефабрик, бактерии, мухи, грибы, лавовые камни, воздух, микроплатик, кошачья шерсть, человеческие волосы обмениваются своими микробиомами через потоки воздуха. Как мы трансформируемся, когда находимся во взаимодействии с микробиомами других?

*Earthlink* дает возможность зрителю установить связь с нашей планетой и стать более целостным, ведь процесс обмена является ключевым для выстраивания взаимоотношений».

Кураторский текст детализирует научный подход, используемый в рамках представленной интерактивной научной инсталляции. Описание этого опыта наводит на мысль о его большей близости к философскому рассуждению, а не к практике научного эксперимента. Но необходимо расшифровать само описание эксперимента, чтобы обнаружить высказывание художника.

Работа Саши Спачал состоит из четырех частей. В основе каждой из них находится собственный научный базис. Так, например, раздел под названием *Inspiration* обращается к исследованию коллектива американских ученых из разных лабораторий, посвященному влиянию непатогенной бактерии *Mycobacterium vaccae* на эмоциональное состояние. Результаты опытов на животных показали, что особые химические элементы, содержащиеся в этих микроорганизмах, делают подопытных стрессоустойчивыми[1].

Другой раздел – *Symbiome* – также основывается на работах в области современной микробиологии, в частности, на серии научных работ, посвященных изучению симбиоза бактерий и растений, а именно «N2-фиксирующих симбионтов»[2], которые способны удерживать атмосферный азот, что в перспективе открывает путь к отказу от производства азотных удобрений.

Ссылки на реальные исследования, как и обилие латинских наименований, отсылающих зрителя к научной традиции, принятой

[1] *Smith D.G., Martinelli R., Besra G.S. et al*. Identification and characterization of a novel anti-inflammatory lipid isolated from Mycobacterium vaccae, a soil-derived bacterium with immunoregulatory and stress resilience properties // Psychopharmacology. 2019. Vol. 236. № 1653–1670 – URL: https://doi.org/10.1007/s00213-019-05253-9 (ldфтф обращения 12.02.2023)

[2] *Проворов Н.А., Андронов Е.Е., Кимеклис А.К и др*. Эволюционная география клубеньковых бактерий: видообразование, направляемое растениями-хозяевами // Микробиология. 2020. Т. 89. № 1.

в современной биологии, фармакологии и медицине, включают зрителя в разыгрываемое научное действо. Между тем, если расшифровать некоторые из терминов, то перед нами окажутся, к примеру, клевер (*Trifolium pratens*) и масло кипариса (*Cupressus sempervirens*). Подобные наименования в меньшей степени открывают зрителю суть эксперимента и способствуют приращению нового знания, но в то же время изобразительны и способствуют аффективному и символическому погружению в мир науки, выполняя роль «киммерийских теней, львов и драконов» в средневековых трактатах. Текст должен вызывать в сознании зрителя образ происходящего, создавая своеобразный научно-магический ритуал.

«Падающие капли эфирного масла кипариса *Cupressus sempervirens* "очищают легкие" <…> Попадая на раскаленную сухую землю "кладбища" внизу, они испаряются <…> Нечто собирает микробиом зрителей в экстериоризированные легкие…», – Саша Спачал описывает сложную систему экологий жизни на Земле с бесчисленным множеством обратных связей через метафору дыхания, представляя его как «интимный процесс», обращаясь к эмоциональному уровню человеческого восприятия. Подобный антропоморфизм, согласно Б. Латуру, позволяет одновременно говорить и о том, что «технологии являются человеческими конструктами, и о том, что артефакты замещают действия людей, и о том, что не-человеки формируют человеческие действия через заложенные в них предписания. После того как идея делегирования доводится до логического конца, все человеческое может быть в принципе (но не обязательно на практике) делегировано не-человекам»[1].

Художница декларирует своеобразный поиск языка взаимодействия с Иными, (не-человеками), изучение стратегий взаимодействия с ними, используя как отправную точку, к примеру, феномены симбиотических или паразитарных форм отношений. По ее словам, «меняя способ, которым мы осмысляем мир, мы меняем способ проживания этого мира», поднимая вопрос, что происходит, если индивид перестает воспринимать себя как просто «контейнер человеческой плоти», а вместо этого обнаруживает себя как огромный биом, а сущность жизни – как результат постоянного межвидового взаимодействия[2].

[1] *Латур Б.* Где недостающая масса? Социология одной двери // Социология вещей: Сборник статей. М.: Территория будущего, 2006. С. 199–223.

[2] *Спачал С.* Конференция «Art&Science: Искусство разговора с Другим» // LABORATORIA Art&Science Foundation, 2021 – URL https://www.youtube.com/watch?v=OU4NQXuiOO4&t=9597s (дата обращения 12.02.2023).

Философия высказывания художника проявляется в попытке говорить языком науки о фундаментальных началах, которые встречаются в работах различных философов, например у Канта, Ницше, Хайдегерра и других. Метафизика стремится расширить наши знания, и мы должны для этого «пользоваться такими основоположениями, которые присоединяют к данному понятию нечто, еще в нем не содержавшееся; при этом в подобных суждениях мы заходим так далеко, что сам опыт не может следовать за нами»[1]. Дискуссия разворачивается вокруг категорий пространства, времени, материи, естественного и машинного, а художник постулирует радикальность технологии в попытке выйти за пределы существующей парадигмы антропоморфизма. За обозначенными опытами по рационализации сельскохозяйственных технологий и разработкой вакцин и медикаментов, художник открывает вселенную. Текст конструирует иную картину мира, где происходит олицетворение Земли и нечеловеческих агентов через процесс дыхания, экзистенциальное расширение научной рациональности и поиск языка ее описания.

В результате сайнс-арт представляет собой закономерно околонаучную деятельность, но бесплодную практику с точки зрения парадигмы научных исследований; философское умозрение; метафизическое размышление о трудных проблемах современной науки, которые обращаются к фундаментальным основам мироздания, но, строго говоря, академическим языком – безрезультатно. В итоге подобная новая метафизика, воплощенная в художественных практиках, выглядит в некотором роде противостоящей официальной науке, а свобода выразительных средств художника – строгому методу научного познания ученого.

Вероятно, именно в этом и есть ключ к популярности сайнс-арта. Художник, являя в собственной деятельности сциентистский опыт и антропоцентризм современного мира, преодолевает пропасть рационального и иррационального, сознательного, человеческого и не-человеческого, объединяет модернистские подходы естесственных и технических наук и постмодернистской парадигмы наук гуманитарных. Сайнс-арт как бы берет на себя задачи философии и находится в поисках ответов на метафизические вопросы внутри научной парадигмы и с помощью ее языка. Он синкретически объединяет многообразие познавательной деятельности современного человека. Художник стремится стать одновременно ученым-исследователем, философом, мистиком и эзотериком, а его работы представляют собой своеобразный микрокосмос сциентистской культуры, воплощая не только официальную сторону (науку), но и неофициальную (псевдонауку, эзотерику, конспирологию и прочее).

[1] *Кант И. Критика чистого разума*. М.: Эксмо, 2007.

# VII. Искусство Востока: национальные традиции в контексте мировой культуры

*На Сунь*

## Обрядовый свадебный халат нанайцев с вышитым «чешуйчатым» узором дракона-мудура на территориях Китая и России по течению реки Амур

Китай является единым многонациональным государством с обширной территорией и долгой историей. Более 30 этнических групп из 56 национальностей на территории Китая расположены в двух странах через границы, в том числе коренные малочисленные народы России (нанайцы, удэге), которые известны как хэчжэ в Китае. Это связано с тем, что их место проживания расположено вдоль реки, и их традиционная общественно-производственная культура – рыболовно-охотничье хозяйство. Материалы одежды обусловлены природными и экономическими условиями, поэтому для изготовления одежды больше используют рыбьи кости, рыбью кожу и звериные шкуры. Кроме одежды из рыбьей кожи, которая пользуется мировой известностью, нанайский свадебный халат с вышитым «чешуйчатым» узором дракона-мудура привлекает своими отличительнысм особенностями.

Общеродовым и особенно торжественно отмечаемым праздником была свадьба. Нанайцы очень серьезно относятся к свадьбе и свадебной одежде. Обычаи требовали, чтобы к таким событиям шились новые костюмы. Поскольку не всегда имелось достаточно шкур животных и рыбы, чтобы сшить такую большую вещь, как халат, опытные мастерицы готовились к шитью заранее. Свое приданое девушка вместе с женщинами своего дома, обычно с матерью или бабушкой, начинала шить сразу, как только усваивала уроки вышивки. Множество узоров, вышитых на кусочках ткани, складывалось про запас. Отдельные элементы, декоративные детали художественных заготовок могли пролежать в сундуках мастериц годы, но всегда дожидались своего часа и, скомпонованные

в единое целое, превращались в произведение народного искусства[1]. Старшие всегда в иголку и нитку вкладывают высочайшее мастерство и душевную доброту к новобрачным.

В нанайской культуре дракон является воплощением молнии и грома и обладает силой отгонять демонов[2], «чешуйчатый» узор дракона-мудура на свадебном халате предохранял невесту от происков «злых» духов, насылающих на человека всевозможные беды. Этот узор является особенным произведением искусства одежды, чешуя дракона напоминает древние доспехи, и это раскрывает информацию о качествах женщины-воина.

На образцах свадебного халата нанайцев, экспонированных в Дальневосточном художественном музее (Хабаровск) и Российском этнографическом музее (Санкт-Петербург), видно, что характерной считается распашная одежда типа традиционного свадебного халата с круглым воротником, прямыми короткими рукавами. Такой фасон мало отличается от халата китайского покроя ханьцев и маньчжуров в династии Цин, который называют «Пао» и «Гуа». Свадебные костюмы отличались лучшими материалами, бóльшим количеством орнаментированных деталей и украшений, они всегда украшались особенно богато. Украшением служили аппликации и вышивка цветными нитками, располагавшиеся по вороту, на манжетах, запáхе и, главным образом, на спине. Передняя часть халата в основном украшена геометрическим лоскутным шитьем. Верхняя часть спинки – парчой с орнаментом с изображением дракона, вышивкой с орнаментом с изображением дракона или лоскутами в форме чешуи дракона. Нижняя часть спинки высоким разрезом по центру делится до пояса на два полотнища, где вышит сюжет Древа Жизни. Основной материал выполнен из рыбьей кожи, ткани и шелка.

Обрядовый свадебный халат с вышитым «чешуйчатым» узором дракона-мудура как нарядное одеяние во время брачной церемонии сохранил функциональный стиль традиционной шубы из шкуры косули с разрезом спереди и сзади, предназначенный для верховой езды, рыбалки и охоты. Испокон веков у нанайцев мужчины охотятся. Таким образом, форма этого охотничьего костюма доказывает, что этот свадебный халат был одеждой, которую сначала носили мужчины. Свадебные фотографии,

[1] *Калашникова Н.М.* Одежда народов СССР. М.: Планета, 1990. С; 113.

[2] 《黑龙江流域民族的造型艺术》。张璇如、韩俊光、吴肃民主编，孙云来编译：= Изобразительное искусство народностей на бассейне Хэйлунцзян / Под ред. Чжан Сюаньжу, Хань Цзюньгуан, Ву Суминь. комп. Сунь Юньлай. Тяньцзинь: Тяньцзиньское издательство древней литературы 天津：天津古籍出版社，1990. с. 147.

собранные русским этнологом А. Смолянком, подтверждают, что изготовленный свадебный халат применялся нанайцами в России для мужчины, а свадебный халат, запахивающийся слева направо, – для женщины[1]. В «Сборник традиционных орнаментов Хэчжэ» вошли фотографии, где мужчины носят свадебный халат с вышитым «чешуйчатым» узором дракона-мудура с запáхом справа налево, женщины ходят в свадебном халате, запахивающемся слева направо[2]. Напротив, в некоторых научных трудах, таких как «Иследование изменения социальной культуры Хэчжэ» Хао Цинюня, Цзи Юешэна (2016), «Шелковый путь и русские национальные культурные реликвии» Люй Чжаншэня (2016) утверждается, что свадебый халат с вышитым «чешуйчатым» узором дракона-мудура является одеждой невесты (как и экспонированные свадебные халаты нанайцев в Дальневосточном художественном музее и Российском этнографическом музее, имеющие пометку «женский»). Итак, из всего сказанного выше, мы имеем право верить, что в процессе наследования проявилось явление взаимообучения и взаимодействия традиционной культуры костюма, то есть в самом начале подобный свадебный халат предназначался для жениха, а в последующих поколениях в ходе распространения был заимствован и для женской свадебной одежды, и возникла ситуация, когда схоже были одеты мужчины и женщины, а в декоративных деталях произошло много изменений.

Моделируя свадебный халат, мастерицы вобрали в себя художественное вдохновение из традиционной одежды ханьцев, сшитой из лоскутов, особенно из фасона рясы (одежды, сшитой из разноцветных квадратных лоскутов), который имел широкое распространение со времени династий Мин и Цин. В народе в одежде ханьцев, сшитой из собранных в разных домах лоскутов, таится заветный смысл – покровительство от сотней семей и долгая жизнь. И свадебный халат нанайцев имеет силу изгонять зло и приносить удачу.

Материя не только является основой искусства одежды, но и раскрывает богатую информацию обмена социальной культурой. Материалы одежды нанайцев обусловлены природными условиями, здесь больше используется рыбья кожа и звериные шкуры, но на свадебных халатах

[1] 《赫哲族渔猎文化遗存》。张敏杰 = Остатки рыболовной и охотничьей культуры Хэчжэ / Отв. ред. Чжан Миньцзе. Харбин: Хэйлунцзянское народное издательство 哈尔滨：黑龙江人民出版社 , 2008. С. 20.

[2] 《赫哲族传统图案集锦》。王英海 = Сборник традиционных орнаментов Хэчжэ / Отв. ред. Ван Иихай. Харбин: Хэйлунцзянское педогогическое издательство 哈尔滨：黑龙江教育出版社 , 2011. С. 68.

в русских музеях появились хлопчатобумажная ткань, шелк и т.д., этим материалами удалось проникнуть в приграничные зоны и благодаря обмену и торговле повлиять на культуру оформления одежды.

Издавна предки нанайцев жили в отдаленных и холодных местах, но для развития своей этнической группы охотно укрепляли связи с соседними этносами по Шелковому пути Северо-Восточной Азии. Шелковый путь Северо-Восточной Азии – общее название маршрута, по которому доставляли шелк из внутренних территорий Китая в Северо-Восточную Азию. Первоначально Шелковый путь Северо-Восточной Азии сформировался от того, что малые народности на северо-востоке платили дань Центральной равнине Чжунъюань, и двор был одарен тканями и серебром. Это практиковалось еще при династии Тан; во времена династий Ляо, Цзинь и Юань этот принцип получил глубокое развитие, при династии Мин процветал и затем постепенно приходил в упадок после пограничной войны в конце династии Цин. В настоящее время известно более 11 ответвлений пути[1]. По этому маршруту шелк перевозился в низовья Хэйлунцзяна (Амур), затем торговля шла с жителями японских островов Сахалин и Хоккайдо. В XIX веке нанайские охотники и рыбаки часто вели со своими китайскими соседями приграничную торговлю. Шелков, хлопка и других материалов, которые добрались окольными путями с Центральной равнины Чжунъюань через пограничные взаимные торговые связи, сохранилось немало, в их числе и свадебные халаты.

У нанайцев орнаментальное искусство очень развито. Когда Ли Чуньшэн дает ему высокую оценку, то обязательно отмечает орнаменты хэчжэ: на одежде, обуви, шапках и предметах обихода[2]. Окружающий мир визуализировался в декоративно-прикладном творчестве в виде различных узоров и образов. Искусство орнамента, являющееся неотъемлемой частью нанайской традиционной культуры, вобрало в себя обычаи, национальный эпос, духовные верования и особенную эстетику.

Наиболее характерныемы для народов, населявших низовья реки Амур, были геометрический, криволинейный и спиралевидный орнаменты. Прообразы спирали наблюдались везде: в строении паутины и улитки, морской раковины, расположении лепестков цветов, вихре урагана

[1] 《丝路漫漫》。李铁 = Далекий Шелковый путь / Отв. ред. Ли Те. Пекин: Издательство Столичного университета экономики и бизнеса 北京：首都经济贸易大学出版社 , 2016. С. 68.

[2] 《松花江下游的赫哲族》。凌纯声 = Хэчжэ низовий Сунгари / Отв. ред. Лин Чиньшэн. Пекин: Национальное издательство 北京：民族出版社 , 2012. С. 198.

и водоворота. В народных изделиях орнамент состоит из геометрических спирально-ленточных мотивов[1]. На выпушке обрядового свадебного халата преобладают такие узоры. Существует три типа украшения с узором дракона-мудура на обрядовых свадебных халатах: парча с орнаментальным изображением дракона; лоскуты в форме чешуи дракона: абстрактная вышивка с орнаментом с изображением дракона. В отдельный орнамент с изображением дракона вплетаются стилизованные изображения листьев, птиц и т.д. Существует также орнамент с изображением переплетающихся туловищами драконов, обвитых спирально-ленточными узорами – здесь спиралевидный тип орнамента получает максимальное развитие.

Нанайской невесте принадлежит уникальный образец орнаментального изображения Мирового Древа Жизни на свадебном халате. Вышивка выполнена декоративным узким гладевым швом по настилу разноцветными нитками в основном белого, красного, черного и синего цветов – в сознании нанайцев они являются благоприятными цветами. Нанайцы поклоняются Шаманскому древу (которое еще называется Родовым Древом, Мировым Древом, Древом Жизни, космическим древом и т.д.), в их представлении это венчающее древо пробивает три мира, играет роль небесной лестницы. Существуют строгие правила относительно того, в каком месте трехъярусной вертикальной структуры Мира какие изображения будут располагаться. В Подземном мире, то есть в нижнем ярусе орнамента (корень древа) – пресмыкающиеся, рыбы; в Среднем мире (ствол древа) – гора и наземные животные; Небесный мир (крона) – птицы, солнце и луна.

Существует красивая легенда о Древе Жизни, принадлежащем богине плодородия. Каждое племя имеет свое дерево далеко в горах. Птица на ветках родового дерева выступает как символ души будущих детей в новой семье, и на ветках живет и размножается равное количество самцов и самок. В Древе Жизни нанайцы отразили свое доброе пожелание о размножении жизни.

На свадебном халате Древо Жизни сформировалось в симметричную композицию; меняющаяся форма дерева, богатая техника вышивки имеют высокую художественную ценность. Для нанайских невест обрядовый свадебный халат с вышитым «чешуйчатым» узором дракона-мудура это и свадебная одежда, и погребальное одеяние, они надевают его один раз во время свадьбы и второй раз после смерти.

[1] *Окладников А.П.* Далекое прошлое Приморья. Владивосток: Дальневосточное книжное изд-во, 1959. С. 85.

В России и Китае нанайцев проживает общей численностью не более 20 000 человек, но именно они создали удивительную культуру одежды. Свадебный халат с вышитым «чешуйчатым» узором дракона-мудура является уникальным и свойственным хэчжэ и нанайцам. Образы Мирового Древа Жизни и Дракона являются ключевыми в искусстве; дракон выполняет функцию охраны культурных ценностей народов, а также выражает благопожелания новобрачным. В свадебном халате орнаментальное переплетение этих образов демонстрирует своеобразие эстетики и дизайна в азиатском искусстве одежды.

*Варвара Потураева*

# Буддийская монументальная свитковая живопись Кореи периода Чосон: проблема времени возникновения традиции

Традиция буддийских монументальных свитков в Корее уникальна, в первую очередь, тем, что свитки доступны для зрителей только во время проведения важнейших буддийских ритуалов (илл. 1). В остальное время свиток недоступен и хранится в сложенном виде в пространстве молитвенного павильона.

Самые ранние памятники, дошедшие до наших дней, датируются XVII веком, который приходится на период правления династии Ли (1392–1910). Долгое время буддийское искусство этого периода в истории Кореи оставалось за пределами внимания большинства исследователей в силу того, что государственная политика династии Ли имела антибуддийскую направленность, так как новые правители были выходцами из новой, неоконфуцианской элиты[1]. В связи с этим буддийское искусство долгое время характеризовалось как регрессивное по отношению к предыдущему периоду Корё (918–1392)[2]. Однако последние исследования опровергают

[1] На данный момент новое понимание мер, принятых представителями новой династии по отношению к буддийской общине, которое характеризуется не как «искоренение», а как «контроль», можно считать обоснованным и наиболее приближенным к истине. Подробнее см.: *Duncan J.* The Social Background to founding of the Choson Dynasty: Change of Continuity? // The Journal of Korean Studies. 1988–1989. Vol. 6. Pp. 39–79.

[2] Период Корё (918–1392) – период в истории, начинающийся с объединения Корейского полуострова под предводительством основателя династии Ван Гона. Период характеризуется историками как время экономического и культурного расцвета страны. Опорой для власти в период Корё стало буддийское учение, активно разворачивается строительство храмов, создаются многочисленные произведения искусства. Сангха (буддийская община) в этот период значительно обогащается за счет пожертвований правящей элиты. К 1046 году только во дворце вана содержалось более десяти тысяч буддийских монахов. См.: *Starr F.* Korean Buddhism: History – Condition – Art. Boston: Marshall Jones Co, 1918. P. 21.

**Илл. 1.** *Проповедь на горе Гридхракута (гвэбул).* XIX век
Ритуал Ёнсанджэ, Храм Бонвонса
Сеул, Южная Корея

эту точку зрения, доказывая, что антибуддийская политика была в основном направлена на ослабление сангхи в экономическом плане[1], тогда как большая часть населения оставалась приверженцами буддизма, что не запрещалось со стороны правящей элиты.

Одним из веских аргументов в опровержение господствующей долгое время характеристики буддийского искусства периода Чосон (1392–1910) как регрессивного является возникновение в этот период монументальных свитков-гвэбулов, которые могут достигать семи метров в длину. Такие свитки требуют большого количества материальных затрат, что делает их распространение в этот период особенно интересным.

На данный момент существует две теории относительно происхождения традиции: первая основывается на том, что свитки создавались для проведения ритуалов вне молитвенных павильонов, и в вопросе о времени возникновения опирается на сведения о первых ритуалах такого типа,

[1] Подробнее см.: *Duncan J.* The Social Background to founding of the Choson Dynasty: Change of Continuity? Pp. 39–79.

то есть на период Корё (988–1392)[1]. Вторая точка зрения основывается на материальных памятниках. Самый ранний известный свиток датируется XVII веком, следовательно, согласно этой точке зрения, время зарождения традиции – поздний период Чосон (после 1598)[2].

Актуальность исследования этой темы заключается в том, чтобы изучить, как в условиях официальной антибуддийской политики династии Чосон появляется и существует новый тип живописных свитков, а также определить, в какой степени основополагающие характеристики этой живописи продиктованы этими новыми условиями, что может стать одним из решающих аргументов в пользу одной из существующих точек зрения относительно времени возникновения традиции.

Основная цель – выявление причин возникновения свитков-гвэбулов в Корее. Гипотеза: традиция буддийских свитков-гвэбулов напрямую связана с особенностями проведения ритуалов и со спецификой архитектурно-планировочных решений храмов, что, в свою очередь, обусловлено изменением политики по отношению к буддизму в период Чосон.

В ходе исследования трансформации архитектурно-планировочных решений храмовых комплексов были выявлены следующие закономерности: увеличение пространства внутреннего двора при одновременном уменьшении размеров молитвенных павильонов. Изменения обусловлены официальной антибуддийской политикой династии Чосон (сокращение материальных ресурсов буддийской общины и количества функционирующих храмовых комплексов). В ходе рассмотрения свитков-гвэбулов в пространстве внутреннего двора была выявлена взаимосвязь между размерами главного молитвенного павильона и свитка. Более того, общий колорит и орнаментальные мотивы в свитке во многом продиктованы особенностями декора экстерьера молитвенного павильона (илл. 2, 3, 4).

Как уже упоминалось ранее, свитки доступны для зрителя только во время проведения ключевых ритуальных практик. В период после Имджинской войны (1592–1598) в связи с большими человеческими потерями правители легализовали проведение массовых похоронных ритуалов в функционирующих храмовых комплексах. В исследовании был подробно рассмотрен ритуал Ёнсанджэ[3], так как именно он в период

[1] *Yun Yolo-Su*. Gwaebul. Seoul: Taewon-sa, 1990. Pp. 10–14.

[2] *Kim Sung-Eun T*. The Re-emergence of Choson Buddhism in the 17th Century // Journal of Korean Religions. 2019. Vol. 10. № 2, October. Pp. 221–246.

[3] Ритуал Ёнсанджэ (Yeongsan-jae (영산재, 靈山齋) – один из буддийских ритуалов, который по форме воссоздает события из жизни исторического Будды, а именно открытие Буддой Шакьямуни Истины на горе Гридхракута (также известной как Пик Коршуна), там же он поведал ее своим ученикам.

**Илл. 2.** *Проповедь на горе Гридхракута*. 1653
Холст, минеральные краски.
1195 × 776 см
Храм Хваомса (горы Чирисан),
Южная Корея
National Treasure № 301

**Илл. 3.** *Проповедь на горе Гридхракута*. 1653
Деталь: *Одеяния Будды*

**Илл. 4.** *Деталь декоративного оформления Тэунджона (главного молитвенного павильона) храма Хваомса*. 1630
Ширина павильона – около 10 м (5 кан), высота – около 6 м (3 кан)
Храм Хваомса (горы Чирисан),
Южная Корея
National Treasure № 299

Чосон проводился во внутреннем дворе храмового комплекса с участием монументальных свитков. Более того, именно Ёнсанджэ является одним из самых частых ритуалов, проводимых в период Чосон, о чем свидетельствуют летописные хроники XVII–XVIII веков[1]. Процесс установки свитка во внутреннем дворе знаменует начало ритуала.

При сравнительном рассмотрении архитектурно-планировочных решений храмов на территории корейского полуострова в разные исторические эпохи была выявлена следующая закономерность, которая, вероятно, является одной из причин появления монументальных свитков. В ранних храмовых комплексах присутствует пагода, которая является гарантом сакральности пространства. Постепенно пагода теряет свой статус сакрального центра комплекса, который переходит на молитвенный павильон в связи с усилением влияния системы пхунсу[2] на выбор места строительства буддийских монастырей. В храмовых комплексах периода Чосон пагода в большинстве случаев отсутствует. В связи с этим пространство внутреннего двора комплекса, куда в этот период переходят крупнейшие ритуальные практики, нуждается в дополнительной сакрализации. Монументальный свиток, который создается непосредственно для таких ритуалов, берет на себя функцию сакрализации пространства внутреннего двора комплекса и, как следствие, гарантирует успех ритуала.

Свиток создается в пространстве храма, которому он принадлежит, соответственно, размеры свитка подбираются индивидуально таким образом, чтобы в развернутом виде он становится доминирующей вертикалью храмового комплекса, но при этом не превышал размеров молитвенного павильона, перед которым находится свиток во время ритуала, и воспринимался на одном уровне с ним (илл. 5).

[1] *Kim Theresa Ki-ja*. The Korean Buddhist Rite of the Dead: Yeongsan-jae // Korean Art Society Journal. 2011. № 3. Pp. 123–143.

[2] *Пхунсу чири соль* (кит. фен-шуй) — «теория о ветрах и водах». Не является точной копией китайской системы фен-шуй. Смысл системы пхунсу состоит в том, чтобы создать взаимодополняющие отношения между человеком и природой. Для этого была разработана система правил, которые необходимо соблюдать при строительстве храмов и любых других сооружений. Подробнее о системе пхунсу см.: *Yoon Hong-key*. The Culture of Fenfshui in Korea: an exploration of East-Asian Geomancy. Lanham: Lexington Books, 2006.

**Илл. 5.** *Проповедь на горе Гридхракута (гвэбул).* XIX век Ритуал Ёнсанджэ, Храм Бонвонса Сеул, Южная Корея

Процесс установки свитка сам по себе является торжественной церемонией и знаменует начало ритуала. Далее свиток функционирует как объект подношений и символ присутствия Будды.

При изучении влияния специфики ритуала на основополагающие характеристики крупномасштабных свитков были выявлены следующие характеристики: дублирование лейтмотива ритуала в иконографии свитка и ее постепенная адаптация к проведению церемоний во внутреннем дворе храма. Первые гвэбулы повторяют иконографическую формулу живописных свитков, расположенных в молитвенных павильонах, когда как в более поздних памятниках прослеживаются следующие изменения (илл. 3, 6):

– Будда изображается стоящим, занимает большее пространство свитка;
– количество изображаемых персонажей уменьшается.

Приведенные обобщенные результаты подтверждают гипотезу. Возвращаясь к проблематике времени возникновения свитков-гвэбулов, результаты исследования указывают на взаимосвязь исторических условий и изменений в ритуале и архитектурном решении храмов с появлением свитков-гвэбулов.

**Илл. 6.** *Проповедь на горе Гридхракута (гвэбул)* 1722. 1040 × 640 см Храм Чхонгокса, Южная Корея

Это может служить дополнительным аргументом в пользу возникновения традиции в период позднего Чосон. Тем не менее, выявленные аргументы не дают исчерпывающего ответа на вопрос о времени происхождения традиции и требуют дальнейшего изучения. В данной работе был рассмотрен только один ритуал, в котором участвуют монументальные свитки. Этот ритуал соотносится с первой из трех иконографических групп, на которые разделяются гвэбулы (изображения Проповеди на горе Гридхракута). Изучения двух оставшихся иконографических групп гвэбулов во взаимосвязи с ритуалом и архитектурным контекстом.

Более того, процесс формирования традиции также остается до конца неясным. В ходе проведенного исследование установлена постепенная адаптация композиции гвэбулов под масштаб. Однако сам термин гвэбул (кор. 괘불) дословно переводится с корейского как «висячий Будда», что крайне схоже с другим корейским термином буддийского искусства – маэбул (кор. 마애불, сокращенно от кор. 마애석불 (мэсокбул)), что дословно означает «каменный Будда». Он является названием для рельефных монументальных изображений Будды, выполненных в скалах. Эти рельефы также, как правило, находились за пределами молитвенных павильонов. Сравнение крупномасштабных свитков с традицией создания монументальной скульптуры может помочь выявить возможные взаимосвязи и прообразы.

### Список литературы

*Глухарева О.Н.* Искусство Кореи с древнейших времен до конца XIX века. – М.: Искусство, 1982. – 255 с.

*Елисеева И.А.* Искусство и культура Кореи. – М.: Гос. музей Востока, 2010. – 159 с.

*Тихонов В.М.* История Кореи: в 2 т. Т. 1: с древнейших времен до 1904 г. – М.: Наталис, 2011. – 533с

*Тян В.Д.* Архитектура буддийских храмов средневековой Кореи: дис. … канд-та архитектуры: 18.00.01. – М.: МАРХИ, 1992. – 193 с.

*An Ch.* This Way of Ours: Buddhist Memorial Temples and the Search for Values during the Late Koryo Dynasty // Hanguk pulgyohak (Journal of Korean Association of Buddhist Studies). – Seoul, 2009. № 54 (2009:8). – P. 35–83.

*Buswell R.E. Jr.* Buddhism under Confucian Domination: The Synthetic Vision of Sosan Hyujong // Culture and the State in Late Choson Korea / Ed. by K. Haboush and M. Deuchler. – Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center, 1999. – P. 134–158. – URL: https://doi.org/10.1163/9781684173310_006

*Chang H.* The Court-Sponsored Buddhist Paintings of the End of the Choson Dynasty // Dongak Art History. – 2001. Vol. 2. № 12. – P. 121–145.

*Chung, Byung-jo*. History of Korean Buddhism. – Seoul: Jimoondang, 2007. – 232 p.

*Heo G*. Korean Temple Motifs: Beautiful Symbols of the Buddhist Faith. – Seoul: Dolbeae Publishers, 2005. – 332 p.

*Hongkyung Kim*. Treasures from Korea: Arts and Culture of the Joseon Dynasty, 1392–1910. – Philadelphia Museum of Art, 2014. – 332 p.

*Kim J.-E*. Sabangbul during the Chosŏn Dynasty: Regional Development of Buddhist Images and Rituals: Ph. D. – SOAS University of London, 2011. – 386 p.

*Kim J*. Buddhist Daily Rituals in Korea: Their Structure and Meaning: Focusing on Sasi bulgong // The Review of Korean Studies. – 2007. Vol. 10. № 3. – Pp. 11–32. – URL: https://doi.org/10.25024/review.2007.10.1.001

*Kim S.-E*. The Re-emergence of Choson Buddhism in the 17th Century // Journal of Korean Religions. – 2019. Vol. 10. № 2. – Pp. 221–246. – URL: https://doi.org/10.1353/jkr.2019.0011.

*Pu N.Ch*. Joseon Kings' Personal Belief in Buddhism and Its Political Significance // The Review of Korean Studies. – 2011. Vol. 14. №. 1. – Pp. 35–55. – URL: https://doi.org/10.25024/review.2011.14.1.002.

*Starr F*. Korean Buddhism: History – Condition – Art. – Boston: Marshall Jones Conpany, 1918. – 104 p.

*Ko S.-H*. 영산재의 성립과 전개 고찰 (Исследование становления и развития ритуала Ёнсанджэ) // Korean Journal of Cultural Heritage Studies. – 2016. Vol. 49. № 4. – Pp. 180–195.

*Yun Y.-S*. Gwaebul. – Seoul: Taewon-sa, 1990. – 95 p.

# Сведения об авторах

**Абаева** Мария Викторовна, научный сотрудник
Центрального музея древнерусский культуры и искусства
имени Андрея Рублева
e-mail: m.abaeva@rublev-museum.ru, mariya.abaeva@mail.ru
Научный руководитель – кандидат искусствоведения
*Александр Сергеевич Преображенский*

**Батарина** Анастасия Евгеньевна, аспирант
Государственного института искусствознания,
сектор художественных проблем массмедиа
e-mail: Anast.batarina@gmail.com
Научный руководитель – доктор философских наук, профессор
*Евгений Викторович Дуков*

**Бойко** Екатерина Вячеславовна, аспирант Государственного института
искусствознания, сектор художественных проблем массмедиа
e-mail: triakontatreis@gmail.com
Научный руководитель – доктор культурологии
*Екатерина Викторовна Сальникова*
e-mail: k-saln@mail.ru

**Зеленская** Лилия Витальевна, аспирант
Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной
академии имени А.Л. Штиглица
e-mail: lilia_lilia.93@mail.ru
Научный руководитель – доктор исторических наук, доцент
*Илья Владимирович Палагута*

**Золочевская** Софья Владимировна, научный сотрудник
Государственной Третьяковской галереи
e-mail: sophiezoli1805@gmail.com
Научный руководитель – доктор искусствоведения
*Ольга Вениаминовна Калугина*

**Ковзова** Елена Виктровна, аспирант
Государственного института искусствознания
e-mail: elena.kovzova@yandex.ru
Научный руководитель – доктор искусствоведения
*Екатерина Юрьевна Золотова*

**Коршунова** Анастасия Андреевна, магистрант
Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной
академии имени А.Л. Штиглица
e-mail: korena97@mail.ru
научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор
*Наталья Николаевна Мутья*
e-mail: mutianata@yandex.ru

**Крутов** Никита Юрьевич, аспирант
Дальневосточного федерального университета,
департамент искусств и дизайна
e-mail: findellius@ya.ru
Научный руководитель – доктор искусствоведения, доцент,
директор департамента искусств и дизайна
*Наталья Александровна Федоровская*

**Миловидов** Станислав Вячеславович, аспирант
Национального исследовательского университета
«Высшая школа экономики»
e-mail: smilovidov@hse.ru
Научный руководитель – доктор культурологии
*Анна Алексеевна Новикова*

**Мотолова** Нина Владимировна, аспирант
Московской государственной художественно-промышленной
академии имени С.Г. Строганова
e-mail: motolova@gmail.com
Научный руководитель – кандидат искусствоведения
*Елена Евгеньевна Докучаева*

**На Сунь**, аспирант
Дальневосточного федерального университета
Научный руководитель – доктор искусствоведения *Г.В. Алексеева*

**Папина** Лариса Викторовна, аспирант
Санкт-Петербургского государственного института культуры
e-mail: larissa.papina@yandex.ru
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент, профессор *Юлия Ивановна Арутюнян*

**Потураева** Варвара Денисовна, магистрант Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики»
E-mail: vdgrunis@edu.hse.ru
Научный руководитель – Ph.D., доцент *Анна Валентиновна Гудева*

**Савельева** Вера Юрьевна, аспирант Московской государственной художественно-промышленной академии имени С.Г. Строганова, кафедра «Промышленный дизайн»
e-mail: vera.savelieva@gmail.com
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент *Екатерина Александровна Лаврентьева*

**Семенова** Алёна Владимировна, магистрант кафедры теории и истории церковного искусства Московской Духовной академии
e-mail: Alena38201992@mail.ru
Научный руководитель – доктор архитектуры, профессор *Инесса Николаевна Слюнькова*

**Синьюань Тун**, аспирант Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина
научный руководитель – доктор искусствоведения, академик Российской академии художеств *Юрий Григорьевич Бобров*

**Соколова** Лидия Николаевна, младший научный сотрудник отдела изобразительных материалов Государственного исторического музея
e-mail: LidiyaNikolaevnaS@yandex.ru

**Тальфельдт** Дарья Андреевна, студентка Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина
Научный руководитель – кандидат искусствоведения *Дарья Олеговна Мартынова*

**Фролов** Владимир Владимирович, аспирант
Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина;
директор ООО «Издательский дом “БАЛТИКУМ”»,
главный редактор журнала «Проект Балтия»
e-mail: vf@projectbaltia.com
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор
*Александр Викторович Степанов*

**Шаминова** Виктория Вячеславовна, магистрант
Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица
e-mail: 10victoria11@mail.ru
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент
*Руслан Анатольевич Бахтияров*
e-mail: bakhtiyarov.ruslan_a82@mail.ru

# Принятые сокращения

| | | |
|---|---|---|
| ГАВО | – | Государственный архив Владимирской области |
| ГВСМЗ | – | Государственный Владимиро-Суздальский историко-художественный и архитектурный музей-заповедник |
| ГИИ | – | Государственный институт искусствознания, Москва |
| ГММК | – | Государственные музеи Московского Кремля |
| МГХПА им. С.Г. Строганова | – | Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова |
| РНБ | – | Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург |
| СПГИХМЗ | – | Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник |

Научное издание

# Аспирантский сборник

**Выпуск 12**

Редактор
Н.А. Борисовская
Корректор
Г.А. Мещерякова
Оформление:
Е.А. Сиверс
Компьютерная верстка:
Н.В. Мелкова

Подписано в печать 07.03.2023
Формат 60×88 1/16
Уч.-изд.л. 13,0. Усл.-печ. л. 13,0
Гарнитура PT Serif Pro
Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен
в Государственном институте искусствознания
125009, Москва, Козицкий пер., д. 5