

# ART INNOVATION

2/2021





**ART  
INNOVATION**

**2/2021**

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ О СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ  
SCIENTIFIC JOURNAL ON CONTEMPORARY ART

УДК 7.036; 7.037; 7.038

ББК 85.1

А 79

Art Innovation. 2021. No. 2. 120 с.

ISSN: 2713-0924

## РЕДАКЦИЯ

**Наталья Владимировна Щетинина** — кандидат искусствоведения, независимый исследователь, главный редактор, редактор переводов

**Елена Витальевна Ключина** — кандидат искусствоведения, доцент Российского государственного гуманитарного университета, ответственный редактор

**Ида Александровна Шик** — кандидат искусствоведения, хранитель Государственного Эрмитажа, ответственный редактор

## РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

**Лев Манович** — PhD in Visual and Cultural Studies, директор Лаборатории культурной аналитики, профессор Городского университета Нью-Йорка

**Анатолий Владимирович Рыков** — доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор Санкт-Петербургского государственного университета

**Людмила Юрьевна Лиманская** — доктор искусствоведения, кандидат философских наук, заведующая кафедрой Теории и истории искусства Российского государственного гуманитарного университета

**Валерий Владимирович Савчук** — доктор философских наук, профессор, директор Центра медиа-философии Санкт-Петербургского государственного университета

**Михаил Алексеевич Бусев** — кандидат искусствоведения, член-корреспондент Российской академии художеств, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания

**Лада Сергеевна Балашова** — кандидат искусствоведения, лектор Университета Эссекса

**Ирина Юрьевна Чмырева** — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник НИИ Российской академии художеств

**Алина Владимировна Венкова** — кандидат культурологии, доцент Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена

**Анастасия Ивановна Карлова** — кандидат культурологии, ведущий научный сотрудник Государственного Русского музея

**Юлия Анатольевна Орлова** — кандидат искусствоведения, старший преподаватель Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина

**Мария Александровна Чернышёва** — кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного университета

## КОНТАКТЫ РЕДАКЦИИ:

**Наталья Владимировна Щетинина**

[art.innovation.editor@gmail.com](mailto:art.innovation.editor@gmail.com)

## ДИЗАЙН И ВЕРСТКА

**Дмитрий Скопин** [dysk67@gmail.com](mailto:dysk67@gmail.com)

**Екатерина Швайкова** [metallica21.11@yandex.ru](mailto:metallica21.11@yandex.ru)

Официальный сайт издания: <http://art-innovation.com/>

© Авторы статей

© Научный журнал «Art Innovation»

На обложке: Николас Бруно. Карта Тройка Жезлов из колоды «Таро снов». 2020.

URL: <https://www.nicolasbrunophotography.com/THE-SOMNIA-TAROT>

#### EDITORIAL TEAM

**Nataliya Vladimirovna Shchetinina** – PhD in Art History, editor-in-chief, translation editor, independent researcher

**Elena Vitalievna Klyushina** – PhD in Art History, editor, associate professor, Russian State University for the Humanities

**Ida Aleksandrovna Shik** – PhD in Art History, editor, researcher, curator, The State Hermitage Museum

#### EDITORIAL BOARD:

**Lev Manovich** – PhD in Visual and Cultural Studies, Director of Cultural Analytics Lab, Presidential Professor, The Graduate Center, City University of New York (CUNY)

**Anatolii Vladimirovich Rykov** – Dr. Habil. in Philosophy, PhD in Art History, professor, St. Petersburg State University

**Liudmila Yurievna Limanskaya** – Dr. Habil. in Art History, PhD in Philosophy, head of the Department of Theory and History of Art, Russian State University for the Humanities

**Valery Vladimirovich Savchuk** – Dr. Habil. in Philosophy, Professor, Director of the Center for Media Philosophy, St. Petersburg State University

**Mikhail Alekseevich Busev** – PhD in Art History, corresponding member of the Russian Academy of Arts, senior researcher, The State Institute for Art Studies

**Lada Sergeevna Balashova** – PhD in Art History, lecturer, University of Essex

**Irina Yurievna Chmyreva** – PhD in Art History, leading researcher, The Scientific Research Institute of Theory and History of Arts of the Russian Academy of Arts

**Alina Vladimirovna Venkova** – PhD in Cultural Studies, associate professor, Herzen State Pedagogical University of Russia

**Anastasia Ivanovna Karlova** – PhD in Cultural Studies, leading researcher, The State Russian Museum

**Julia Anatolyevna Orlova** – PhD in Art History, senior lecturer, Saint Petersburg Repin State Academy of Arts

**Maria Aleksandrovna Chernysheva** – PhD in Art History, associate professor, St. Petersburg State University

#### EDITORIAL CONTACTS:

**Nataliya Vladimirovna Shchetinina**

[art.innovation.editor@gmail.com](mailto:art.innovation.editor@gmail.com)

#### JOURNAL DESIGN

**Dmitri Skopin**

[dvs67@gmail.com](mailto:dvs67@gmail.com)

**Ekaterina Shvaykova**

[metallica21.11@yandex.ru](mailto:metallica21.11@yandex.ru)

Official web-site:

<http://art-innovation.com/>

On the cover: Nicolas Bruno. Card Three of Wands from The Somnia Tarot Deck. 2020.

URL: <https://www.nicolasbrunophotography.com/THE-SOMNIA-TAROT>

## О ЖУРНАЛЕ

Журнал **Art Innovation** публикует научные исследования об искусстве, созданном с 1860-х гг. до сегодняшнего дня. Каждый номер дополняют эссе, интервью, портфолио или перевод, которые раскрывают важнейшие проблемы современного художественного процесса.

В **Art Innovation** традиционный искусствоведческий анализ сочетается с междисциплинарным подходом к изучению современного искусства. Особое внимание направлено на постструктурализм, психоанализ и социологию искусства, гендерную теорию, а также новые концепции экологической критики и метамодернизма. Таким образом можно рассчитывать на объективную оценку искусства, сформированного научно-техническим прогрессом, постколониальной политикой, демографическим переходом, информационной и цифровой революциями.

**Art Innovation** сфокусирован на разнообразии современного искусства. На страницах журнала будут представлены все художественные и кураторские стратегии: от живописи импрессионистов, показавшей новое состояние и дух времени в контексте индустриального общества, — до искусства виртуальной реальности, ставшей просто реальностью.

Современное искусство — это многогранное явление с огромным преобразующим потенциалом, который нуждается в осмыслении и эффективном использовании. На страницах **Art Innovation** представлены как магистральные тенденции, так и локальные направления в художественной практике последних 150 лет. Цель издания: развитие международного диалога исследователей, который будет способствовать продуктивному изучению феномена современного искусства.

## ABOUT JOURNAL

The **Art Innovation** journal publishes results of academic studies in art history spanning from the 1860s up to the present day. Each issue contains an essay, interview, portfolio, or translation, which covers the major issues of contemporary art.

**Art Innovation** features established theories in the analysis of art, as well as an interdisciplinary approach. Special attention is paid to poststructuralist and gender theory, psychoanalysis and sociology, and the new ideas from the field of metamodernism and ecological studies. These provide instruments to study art formed by technological development, postcolonial policies, demographic transition, information and digital revolutions.

**Art Innovation** focuses on the variety of contemporary art. The journal documents all curatorial and art strategies: from the impressionist movement, which reflected new conditions and zeitgeist in the context of industrial society, – to the virtual art.

Contemporary art is diverse and has huge transformative power, which demands effective use and comprehension. In **Art Innovation**, the contributors consider the main trends and local movements of the last 150 years of art. The objective of the journal is to develop international expert dialogue, which enables productive study of contemporary art.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ РЕДАКЦИИ	<a href="#">8</a>
ACADEMIC STUDIES	
<b>Полина Кирилловна Вишневская.</b> Трактровка войны в рисунках Жан-Луи Форена 1914–1918 годов	<a href="#">10</a>
<b>Julian Sunley, Lev Manovich.</b> From Poet to Engineer. From Less-Known Russian Avant-Garde Series	<a href="#">29</a>
<b>Син Ничжэнь, Вера Михайловна Леонова.</b> Союзы китайских художников в XXI веке и их место в пространстве современного искусства	<a href="#">38</a>
<b>Ида Александровна Шик.</b> Сюрреализм, хоррор и эзотерика: проект «Таро снов» американского фотохудожника Николаса Бруно.	<a href="#">58</a>
ESSAYS	
<b>София Алексеевна Пушенкова.</b> Наум Габо: почему художник, творивший за границей, важен для русского искусства?	<a href="#">76</a>
REVIEWS	
<b>Наталья Владимировна Щетинина.</b> «Неофициальное искусство Ленинграда. Круг свободы». Обзор книги Георгия Соколова	<a href="#">92</a>
<b>Елена Львовна Калашникова.</b> «Ну и сам стараюсь быть светлым». Рецензия на книгу «Милосердия жду...». Фотографии и текст Дмитрия Вышемирского	<a href="#">99</a>
<b>Наталья Владимировна Щетинина.</b> Фотография как искусство. Русский пикториализм. Обзор научной конференции	<a href="#">117</a>

## CONTENT

EDITORIAL	<a href="#">9</a>
ACADEMIC STUDIES	
<b>Polina Vishnevskaya.</b> The War in the Drawings by Jean-Louis Forain in 1914–1918	<a href="#">10</a>
<b>Julian Sunley, Lev Manovich.</b> From Poet to Engineer. From Less-Known Russian Avant-Garde Series	<a href="#">29</a>
<b>Xing Nizhen, Vera Leonova.</b> Chinese Art Unions in the 21st Century and their Place in the Space of Contemporary Art	<a href="#">38</a>
<b>Ida Shik.</b> Surrealism, Horror, and Esotericism: ‘The Somnia Tarot’ Project by American Photographer Nicolas Bruno	<a href="#">58</a>
ESSAYS	
<b>Sofia Pushenkova.</b> Naum Gabo: Why is the Artist Who Worked Abroad Important for Russian Art?	<a href="#">76</a>
REVIEWS	
<b>Nataliya Shchetinina.</b> Nonconformist Art in Leningrad. Freedom Circle. Review of the Book by Georgii Sokolov	<a href="#">92</a>
<b>Elena Kalashnikova.</b> I’m Trying to Be Light. Review of the Dmitry Vyshemirsky’s Book ‘Waiting for Mercy...’	<a href="#">99</a>
<b>Nataliya Shchetinina.</b> Photography as Art. Russian Pictorialism. Review of the Academic Conference	<a href="#">117</a>

## ОТ РЕДАКЦИИ

Во втором номере журнала Art Innovation (2021) авторы пишут про эзотерический сюрреализм и сверхрациональный авангард; про образ войны в искусстве и искусство, сформированное войной; про художников, которые работают вопреки государству, и художников, объединенных конфуцианским порядком. Вы прочтете об искусстве России, Китая, США и Европы. Номер демонстрирует многогранность современного искусства и разницу взглядов на художественный контекст.

Выпуск начинается с исследования образа войны в рисунках французского художника Жан-Луи Форена. Полина Вишневецкая обнаружила в работах Форена ссылки на творчество Рембрандта и Гойи, обратила внимание на неоднозначное видение войны в его творчестве, а также выдвинула тезис против устоявшегося в науке представления о Форене-«пропагандисте».

Авангард исследован с необычной точки зрения в тексте Льва Мановича и Джулиана Санли. Авторы анализируют творческий поход Алексея Гастева – революционера и поэта, который в 1920 г. основал Центральный Институт Труда, где изучалась рационализация и эффективность труда рабочих. В основе уникального метода Гастева лежит интерес не столько к математической стороне экспериментов, сколько к их визуальной части: Гастевым руководит желание изобразить идеальное движение рабочего.

Китайское искусство впервые появляется на страницах нашего журнала. Син Ницзэнь и Вера Леонова представили детальный обзор китайских художественных союзов: централизованных, местных и заграничных. Через призму различных форм художественных организаций читатель знакомится с искусством Китая. Оно в полной мере отражает характер Поднебесной: соединяя традиционность и новаторство, так же уникально и многообразно.

Эзотерические образы, рожденные сонным параличом, изучает Ида Шик. На примере творчества Николая Бруно – молодого американского фотографа – автор демонстрирует, как классические образы карт Таро перерождаются в контексте современного искусства. В своей колоде карт Таро Бруно использует такие приемы языка сюрреализма, как: гротеск, черный юмор и красота, расширяющая сознание.

В разделе ESSAYS опубликован очерк Софии Пушенковой о Науме Габо. Этот художник родом из России знаком в нашей стране лишь узкому кругу специалистов. Однако его слава – общепризнанно мировая. Автор описывает биографию скульптора и рассказывает о том, как Габо постепенно становится знаменитостью на родине.

В REVIEWS представлен обзор Наталии Щетининой на книгу Георгия Соколова «Неофициальное искусство Ленинграда. Круг свободы». Работа охватывает период от Октябрьской революции до наших дней, раскрывая особенности языка ленинградского неофициального искусства, а также объединяющую роль Эрмитажа.

Вытесняемая память о репрессиях, словно это дурной сон, а не культурная и историческая трагедия России – в центре обзора Елены Калашниковой на книгу фотографа Дмитрия Вышемирского. Многолетние скитания по местам бывших лагерей и документация их руин стали главной темой творчества фотохудожника.

Art Innovation – официальный информационный партнер научной конференции, организованной Институтом теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств совместно с Государственной Третьяковской галереей. Конференция, прошедшая 13-15 декабря 2021 года, посвящена пикториализму в фотографии России. Это крупное направление появилось в конце XIX в. и долгое время оставалось в тени, хотя переживало бурное развитие на протяжении всего XX в. Основные направления актуальных исследований по теме представлены в тексте обзора на конференцию.

## EDITORIAL

In the second issue of Art Innovation (2021), the authors investigated esoteric Surrealism and rational Avant-Garde; the image of war and the images created by war; the artists who work in contradiction to the state's power, and those united by the Confucian order. You will read about art in Russia, China, the USA, and Europe. The issue reflects a multifaceted character of contemporary art and diversity of perspectives on art context.

The issue starts with the study of images of the WW1 in the drawings by French artist Jean-Louis Forain. Polina Vishnevskaya highlighted the links between Forain's art and art by Rembrandt and Goya, stressed the ambivalent character of perception of war in his art. She also made a thesis that counters an established vision of Forain as a propagandist.

Lev Manovich and Julian Sunley studied the avant-garde culture from the unusual point of view. The authors analyzed creative approach by Aleksei Gastev – a revolutionary and poet, who founded The Central Institute of Labour in 1920, that aimed to rationalize work and workers on a nationwide scale. Gastev's unique method was based not only on the mathematics but on visual aspect of the experiment: to represent the perfect movement of a worker, he used graphic language of expression.

This is the first time Chinese art has appeared on the pages of our journal. Xing Nizhen and Vera Leonova give a detailed review of Chinese art unions: central, local, and international. In this context, the authors presented unique and diverse Chinese art, which combines tradition and innovation.

Ida Shik studied mysterious images created by Nicolas Bruno after his experience of sleep paralyzes. Bruno transformed classic Tarot deck using Surrealist practice: grotesque, dark humor, and convulsive beauty.

The ESSAYS section features the text by Sofia Pushenkova about Naum Gabo. Born in the Russian Empire, this artist is little known to a wide audience. However, his fame is worldwide. The author wrote about Gabo's biography and his heritage in today's Russia.

The REVIEWS opens with a text by Nataliya Shchetinina on Georgii Sokolov's book *Nonconformist Art in Leningrad. Freedom Circle*. The book covers a period from the October revolution until 2020s. It shows specifics of Leningrad non-official art and uniting role of Hermitage Museum for the nonconformist community.

The suppressed memory of the terror, which was Russia's cultural and historical drama, is in the focus of the article by Elena Kalashnikova. She reviewed the book *Waiting for Mercy...* by a photographer Dmitry Vyshemirsky. His documentary quest through the sites of former camps has become the main subject of his work.

Art Innovation has been an official media partner of the academic conference, organized by The Russian Academy of Arts and The State Tretyakov Gallery. The conference, that took place on 13-15 December, 2021, discussed pictorialism in Russian photography. This major movement appeared at the turn of the 20th century. Although receiving little attention, it has been developing for over the century. The review of the conference presents the key trends in studies of pictorialism today.

УДК 7.036.4

## Полина Кирилловна Вишневская

бакалавр искусств, студент. [polinavishnevskaya@inbox.ru](mailto:polinavishnevskaya@inbox.ru)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8637-7711>

Санкт-Петербургский государственный университет,

Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9. 199034

# ТРАКТОВКА ВОЙНЫ В РИСУНКАХ ЖАН-ЛУИ ФОРЕНА 1914–1918 ГОДОВ

## АННОТАЦИЯ

В статье автор ставит своей целью рассмотреть трактовку войны в рисунках французского художника-кариатуриста Жан-Луи Форена (1852–1931). Автор предлагает неоднозначный взгляд на творчество Форена и новую интерпретацию одной из самых известных его работ, а также полемизирует с распространенным мнением о полном подчинении военных произведений Форена пропагандистским устремлениям. Автор обнаруживает, что некоторые военные рисунки Форена содержат реминисценции творчества таких классиков, как Рембрандт и Гойя. На основе анализа этих работ удается продемонстрировать, что трактовка войны у Форена оказывается гораздо более сложной, нежели унифицированные предписания цензуры, и в некоторых аспектах идет в разрез с пропагандистским дискурсом. Обращаясь к вневременным религиозным смыслам и категориям, апеллируя к темам Священного Писания, Форен представляет зрителю глубокую рефлексию относительно феномена войны и ее трактовку на нескольких уровнях. Форен также отказывается от тотальной демонизации противника, допуская, что простой солдат может стать жертвой правительственной машины. Таким образом, продемонстрировав многогранность и многоаспектность творчества Форена периода Первой мировой войны, автору статьи удается наметить новый вектор изучения его военных рисунков.

## КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Военные рисунки; трактовка войны; Первая мировая война; Рембрандт ван Рейн; Франсиско Гойя.

Французского художника-карикатуриста Жан-Луи Форена (1852–1931) ставят на первое место среди корреспондентов, освещавших Первую мировую войну в печатной прессе Франции (De la Sizeranne, 1919, p. 129). На момент начала военных действий Форену 62 года. Известный широкой публике своими сатирическими рисунками в различных печатных изданиях, он отправляется на фронт в качестве военного корреспондента, сотрудничая в течение всего военного периода с такими еженедельниками, как «L'Opinion», «Le Figaro» и «Oui/L'avenir de Paris». Позже, в 1920 г. военные рисунки Форена будут объединены в двухтомный сборник под названием «Форен. От Марна до Рейна. Рисунки военных лет» издательства Пьера Лафитта, содержащий в первом томе 98 рисунков с 1914 г. по 18 октября 1916 г. и 106 рисунков с 25 октября 1916 г. по 2 июля 1919 г. во втором томе.

Среди военных рисунков Форена фигурируют те, которые впоследствии были названы наиболее знаменитыми из всех художественных произведений, появившихся в военный период (Becker, 1987, p. 107). Одна из таких его работ – рисунок «Беспокойство» (Илл. 1), опубликованный 9 января 1915 г. в журнале

*Inquiétude.*



— Pourvu qu'ils tiennent !...  
— Qui ça ?  
— Les Civils.

Илл. 1. Жан-Луи Форен. Беспокойство. 1915. Рисунок. 26 x 37,5 см.  
URL: <https://www.artic.edu/artworks/143198/no-8-inquietude-pourvu-qu-ils-tiennent-qui-ca-les-civils>

«L'Opinion». Форен изображает двух бойцов, находящихся в окопах в промежутке между боями. Один из них неспешно курит трубку, задумчиво произнося: «Лишь бы они держались...». Второй, не уловив хода его мысли, спрашивает: «Кто же?». И первый уточняет: «Гражданские»<sup>1</sup>.

Без упоминания этого рисунка не обходится ни одно исследование, которое прямо или косвенно затрагивает военный период творчества Форена. Исследователи склонны интерпретировать его военные рисунки в одном ракурсе: как подчиненные пропагандистской линии, служащие подтверждением консолидации французского общества во время военных действий, а также являющиеся попыткой художника поддержать моральный дух всех слоев населения Франции. Например, в единственной на данный момент полностью посвященной военным рисункам Форена статье французского автора Сесиль Кутен слова «лишь бы они держались» трактуются как вербализация идеи всеобщего объединения через создание модели, где не только тылы молятся о военных, но и где в минуту покоя и обретения внутреннего равновесия французский солдат гораздо более озабочен положением гражданского населения, нежели собственной судьбой (Coutin, 1994, p. 62). Таким образом данный рисунок оказывается подчинен идеалам «Священного союза»<sup>2</sup>, которые во многом легли в основу пропагандистской прессы: краеугольным камнем Священного союза явились идеи патриотизма (Accoulon, 2018, p. 64), а также прекращения внутренних социальных, религиозных и политических распрей: классовой борьбы, противостояния религиозных конфессий и политических лагерей (Becker, 1985, p. 111).

Однако все далеко не так однозначно. Вскользь отмечая факт неоднородной рецепции «Беспокойства», Кутен, как и другие апеллирующие к данной работе Форена авторы, умалчивает об острой полемике, которую спровоцировал этот рисунок среди гражданского населения. А она была столь сильной, что повлекла за собой создание песни «Ohé M'sieur Forain»<sup>3</sup>, которая явилась резким ответом карикатуристу и исполнялась на сцене такими звездами той эпохи, как например известный комик Полин (Выпуск «Ohé M'sieur Forain» радиопередачи «Дневники войны» на радио «France Inter» от 16.08.2018). «Мы держимся.

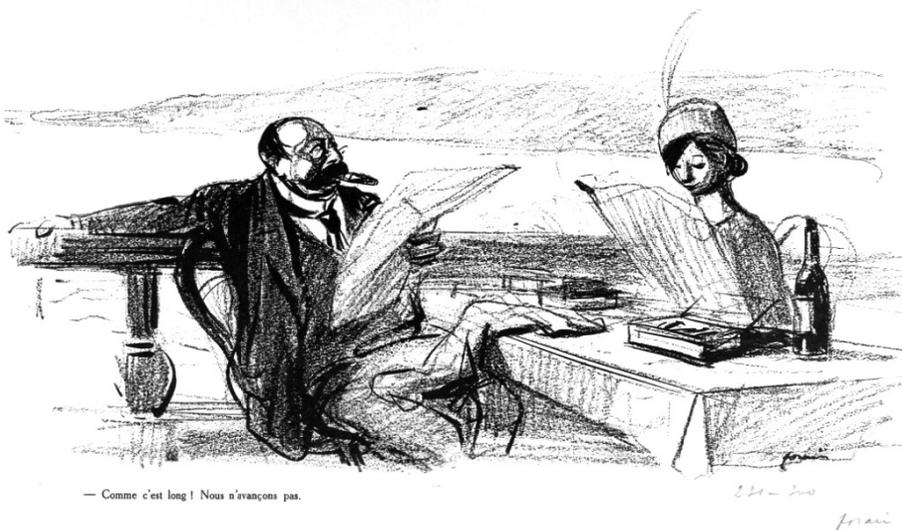
---

<sup>1</sup> Pourvu qu'ils tiennent!... – Qui ça? – Les Civils (фр.)

<sup>2</sup> Союз для национальной защиты, который был обозначен в первые часы войны в речи президента Пуанкаре: «В разгорающейся войне на героическую защиту Франции станут все её сыновья, священный союз которых ничему не будет под силу разрушить перед лицом врага» (Becker, J.-J., Krumeich, G., 2012, p. 77-82).

<sup>3</sup> «О да, месье Форен»

Loin du front...

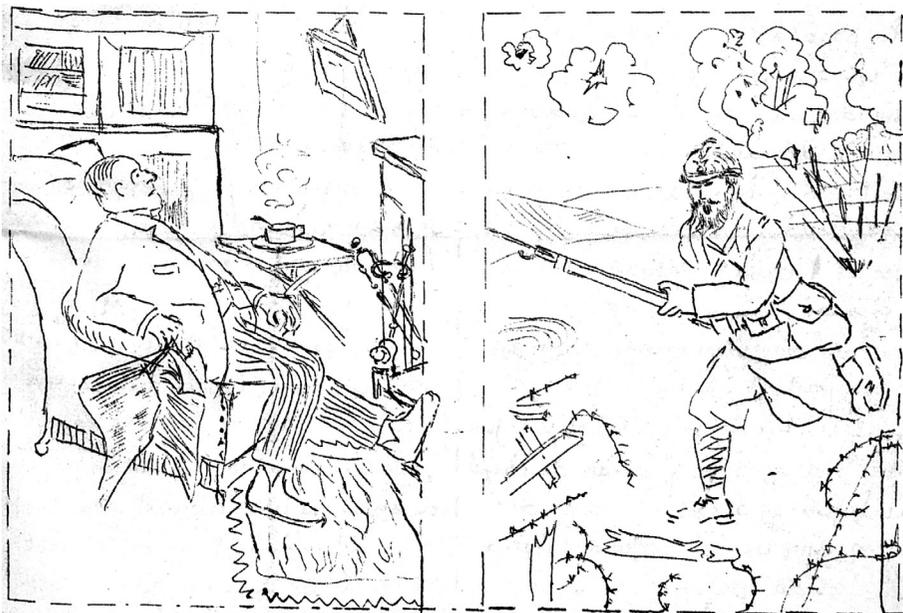


Илл. 2. Жан-Луи Форен. Вдали от фронта. 1915. Рисунок. 28,5 x 40,6 см.  
URL: <https://www.artic.edu/artworks/143199/no-9-loin-du-front-comme-c-est-long-nous-n-avancons-pas>

Мы держимся. Даже если не воюем на хребте Эпаржа<sup>4</sup>. Я держусь, ты держишься, они держатся, мы держимся!». Эта песня демонстрирует неоднозначную рецепцию со стороны гражданского населения, частью которого рисунок был воспринят как насмешливый упрек тылу за жалобы на страдания и лишения, а также за отсутствие на передовой. Рисунок Форена «Вдали от фронта» (Илл. 2), также опубликованный в январе 1915 г. несколькими неделями позже «Беспокойства», можно считать продолжением иронических художественных высказываний о «трудностях» тыла. На этот раз Форен демонстрирует элегантную, окруженную комфортом буржуазную чету. Наслаждаясь такими маленькими радостями жизни, как вино и сигары, читая в газете новости с фронта, они сетуют на медленное продвижение вперед французской армии и продолжительность военных действий.

Рецепцию «Беспокойства» в военной среде Кутен характеризует как положительную и пишет о глубоком уважении к Форену со стороны комбатантов (Coutin, 1994, p. 61). Однако она совершенно умалчивает о том, что намеченная

<sup>4</sup> Битва на хребте Эпарж – серия атак в период с 17.02.1915 по 05.04.1915.



*Les grands proverbes de l'Embuscade*  
MIEUX VAUT "TENIR" . . . . . QUE COURIR.

Илл. 3. Автор не установлен. Великие пословицы тех, кто не на передовой. 1915.  
Рисунок. URL: <https://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/1963/img-10.jpg>

в рисунке «Беспокойство» ироническая линия о «трудностях тыла» была развита в некоторых юмористических работах солдатской прессы, учрежденной самими бойцами. В одной из таких работ любительских траншейных изданий (Илл. 3) художественное поле разделено на две пространственные и смысловые части, резко противоположные и противопоставленные друг другу по содержанию.

Правая часть представляет уютно обставленный дом буржуа, который, удобно устроившись в кресле, греет ноги у камина. Вторая, в свою очередь, показывает нам фронтные условия и солдата с ружьем в руках, бегущего по полю среди взрывающихся бомб и остатков колючей проволоки. Расположение этих персонажей относительно друг друга, а также направление оружейного штыка позволяют представить, что еще немного и боец проткнет удобно расположившегося в кресле буржуа. Письменное сопровождение данного рисунка гласит: великая пословица тех, кто не на передовой – «Лучше “держаться” ... чем

бежать»<sup>5</sup>. Существует мнение, что данный рисунок явился иллюстрацией представления о том, что единство между тылом и фронтом, провозглашенное пропагандистской прессой, не может существовать и ложно по самой своей сути (Bianchi, 2018, p. 12).

Рассмотренные выше свидетельства многогранной и противоречивой рецепции наиболее знаменитого рисунка Форена позволяют нам обозначить возможность неоднозначного взгляда на фигуру художника, а также поднять вопрос о необходимости пересмотра трактовки войны в его военных рисунках.

В данной статье мы попытаемся определить границы влияния на искусство Форена таких факторов, как цензура и пропаганда<sup>6</sup>, обозначим его отходы от унифицируемых предписаний цензуры в попытке полемизировать с общепринятыми тезисами и таким образом постараемся доказать целесообразность и необходимость нового подхода к военному творчеству художника. Отдельное внимание мы уделим интерпретации рембрандтовских и гойевских реминисценций, обнаруженных нами в двух военных рисунках Форена.

Прежде чем перейти к анализу художественного материала, необходимо очертить главные вехи в развитии творческих поисков и личностных устремлений Форена, которые стоит учитывать при рассмотрении его военных рисунков. В посвященных Форену воспоминаниях подчеркивается его большая популярность среди различных слоев населения: «Никто не обладал таким даром как он чувствовать вместе с толпой, будучи одновременно и услодой для знатоков» (Gillet, 1931, p. 680). Своими находками и зоркими наблюдениями он помогал оформить общественное мнение, а вышедшие из-под его пера рисунки царствовали затем как на центральных бульварах, так и на окраинах (Gillet, 1931, p. 680). Для предельной ясности и немедленного понимания зрителем вложенного смысла Форен предельно упрощает линии своего рисунка, убирает из них всё лишнее, весь штаффаж, оставляя лишь точное и емкое вербальное сопровождение в виде «легенд» — авторских подписей к рисунку. Ранние карикатуры Форена представляют собой едкое обличение поро-

---

<sup>5</sup> Mieux vaut «tenir» ... que courir (фр.)

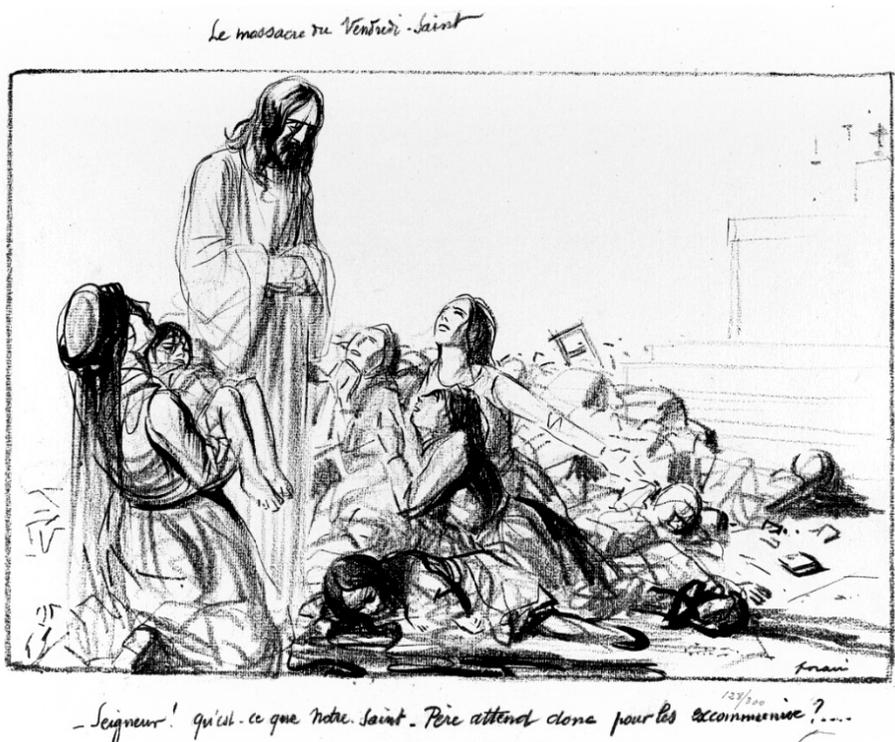
<sup>6</sup> Можно выделить такие главные аспекты пропагандистской прессы, точно следующей ограничениям цензуры, как: поддержка правительства и армии (Navet-Bouron, 2000, p. 9); оптимистичная тональность и сокрытие излишне драматичных сцен, которые могли бы деморализовать французское население (Navet-Bouron, 2000, p. 10); идея патриотизма как главенствующая нота пропагандистского дискурса, а также, как следствие, сокрытие внутренних распри и конфликтов для объединения нации (Becker, 1985, p. 111); осуждение любого рода сочувствия немцам или интенций заключения мира и прекращения войны (Navet-Bouron, 2000, p. 9); всяческое высмеивание и подчеркивание слабости немецких солдат для акцентирования героизма и успехов французской армии.

ков современного ему буржуазного парижского общества. С течением времени, однако, он отходит от критики нравов и обращается к политической сатире. В 1897 г. он активно включается в дело Дрейфуса (Coutin, 1994, p. 54) выступая на стороне антидрейфусаров и освещает это событие, расколовшее на две части европейское общество, с позиций антисемитизма (Byrnes, 1950, p. 255). К пятидесяти годам Форен становится глубоко религиозным человеком, и у обличителя пороков буржуазии появляются амбиции создать христианское произведение и «прибавить несколько строк к религиозной человеческой поэме» (Gillet, 1931, p. 681). До войны он создает некоторое количество литографий на библейские темы. В конце жизни у Форена появляется интерес к спиритуализму (Sloane, 1941, p. 198). Эти изменения в художественных и тематических предпочтениях коррелируют с изменениями в политических убеждениях художника: в юности он симпатизировал Коммуне, увлекался социалистическими и анархистскими идеями, однако с возрастом сделался твердым сторонником идей патриотизма и национализма, и характеризовал себя как реакционера (Byrnes, 1950, p. 256). Мы видим, что, начав свой путь как человек левых взглядов, Форен со временем сворачивает в сторону правой политической позиции. Подобные модификации, произошедшие как с личностью, так и с творчеством Форена, необходимо учитывать при дальнейшем анализе его работ военного периода.

Склонность Форена к спиритуализму и глубокая религиозность, которые уже были отмечены выше, проявились также и в его творчестве военного периода: он обращается к темам Евангелия и при репрезентации событий Первой мировой войны. Однако в этом случае Форен прибегает не к прямому цитированию, а к опосредованному апеллированию к библейским сюжетам, которое основывается на смешении двух измерений – вневременного пространства Священного Писания и современной реальности, а также двух контекстов – религиозного и военного.

Один из таких рисунков – «Массовое убийство в Страстную Пятницу» (Илл. 4). Можно выдвинуть предположение о том, что данное произведение явилось реакцией на происшествие 29 марта 1918 г., когда вражеский снаряд упал на церковь Сен-Жерве в Париже, полную молящихся женщин и детей (Руан, 2016, с. 232), в результате чего погиб 91 человек (Lestienne, 2018).

Рисунок изображает группу женщин, сомкнувших на подобие кольца во круг находящегося в центре мужчины, у ног которого лежит истекающее кровью женское тело. Упав на колени, они воздевают к нему ладони, сложенные в молитвенном жесте, протягивают умирающего ребенка, подаются вперед, раскинув



Илл. 4. Жан-Луи Форен. Массовое убийство в Страстную пятницу.  
1918. Рисунок. 28,5 x 40,6 см.

URL: <https://www.artic.edu/artworks/143335/no-143-le-massacre-du-vendredi-saint-seigneur-qu-est-ce-que-notre-saint-pere-attend-donc-pour-les-excommunier>

руки в стороны. Разнообразная жестикуляция объединена экзальтированным импульсом вопрошания, отчаяния и веры. Мужчина в центре – Иисус Христос. На это указывает как его соответствие распространенной иконографии Спасителя – высокий и стройный, в длинном скромном одеянии с широкими рукавами, с волосами, спадающими ниже плеч и худым лицом, нижняя часть которого скрыта бородой – так и обращение к нему «Господи»<sup>7</sup>. За спинами героев простирается до алтаря с крестом груды обломков и бездыханных тел. Выжившие женщины обращаются к появившемуся на обломках Христу с восклицанием:

<sup>7</sup> Seigneur (фр.)

«Господи, почему же Святой отец медлит с теми, кто был когда-то частью его церкви?»<sup>8</sup>.

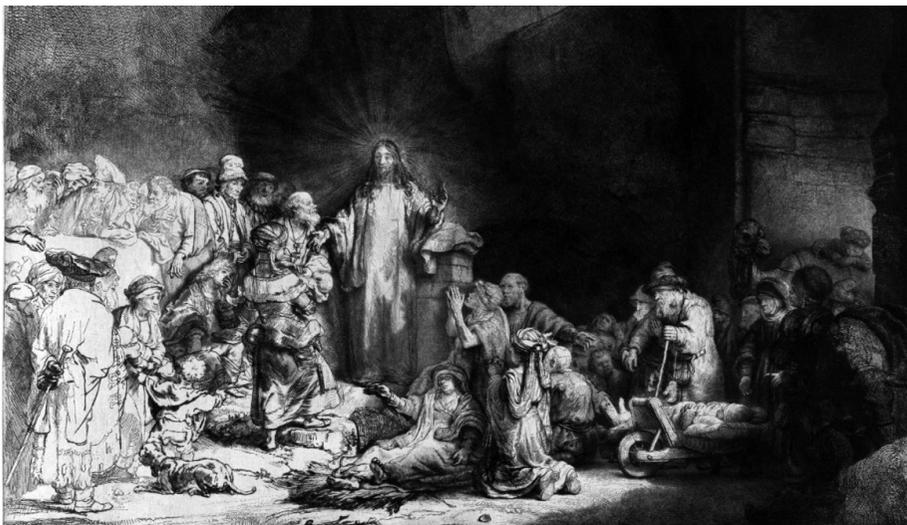
Возникает вопрос о причинах, по которым Форен при репрезентации данного события обращается к фигуре Иисуса Христа и вплетает его в художественное повествование. Это решение тем более удивительно, что данный пример является чуть ли не единственным случаем появления Христа в рисунках Форена. Объяснений можно быть несколько. Во-первых, подобное решение может быть обусловлено самим местом и временем репрезентируемого события: собор, богослужение Страстной пятницы, посвященное воспоминанию о распятом Иисусе, чья жертва призвана спасти род человеческий. Во-вторых, возможны идейные и смысловые предпосылки. В этот день великой скорби для всех верующих вражеский снаряд попал в церковь, полную детей и женщин, и сын Божий спускается к тем, кто скорбел о нем, чтобы теперь скорбеть о них, Бог не оставил французский народ. Идейный посыл данного решения понятен – поддержание морального духа населения. Посыл, не лишенный пропагандистских интенций, однако имеющий в своей основе глубокую веру и патриотизм Форена (Vignes, 1950, p. 255), который находит художественное выражение собственной скорби о судьбе нации, а также веры в то, что Господь эту нацию не оставит.

Однако мы пойдем дальше в своих интерпретациях и обратимся к художественному сопоставлению. Композиция рисунка Форена, расположение персонажей и их жестикация позволяет установить некоторые параллели с одним из известных офортов Рембрандта «Христос, исцеляющий больных» (Илл. 5), иллюстрирующим 19-ю главу Евангелия от Матфея. Оба художника изображают Христа, являющегося к тем, кто страдает и в отчаянии вопрошает к нему.

Больные образуют круг у ног Спасителя. Они отчаянно жестикулируют, моля об исцелении. На земле перед возвышением, где стоит Христос, лежит у его ног больная нищенка, чья упавшая рука показывает, что силы женщины иссякают. Справа от нее приподнимается с колен старуха, сложив руки в просительном жесте. За ее спиной мужчина разводит руки в стороны, подавая всем телом вперед. Фигура слева, обращенная к зрителю спиной, протягивает к Христу завернутого в пеленки младенца. Каждый персонаж офорта Рембрандта наделен только ему одному присущей характерностью и яркой экспрессией. Итак, рисунок Форена «Массовое убийство в Страстную пятницу» можно назвать реминисценцией офорта Рембрандта «Христос, исцеляющий

---

<sup>8</sup> Seigneur! Qu'est-ce que notre Saint-Père attend donc pour les excommunier? (фр.)



Илл. 5. Рембрандт ван Рейн. Христос, исцеляющий больных.  
1648–1649. Офорт, сухая игла. 27,8 x 38,8 см. Рейксмузеум, Амстердам.  
URL: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-601>

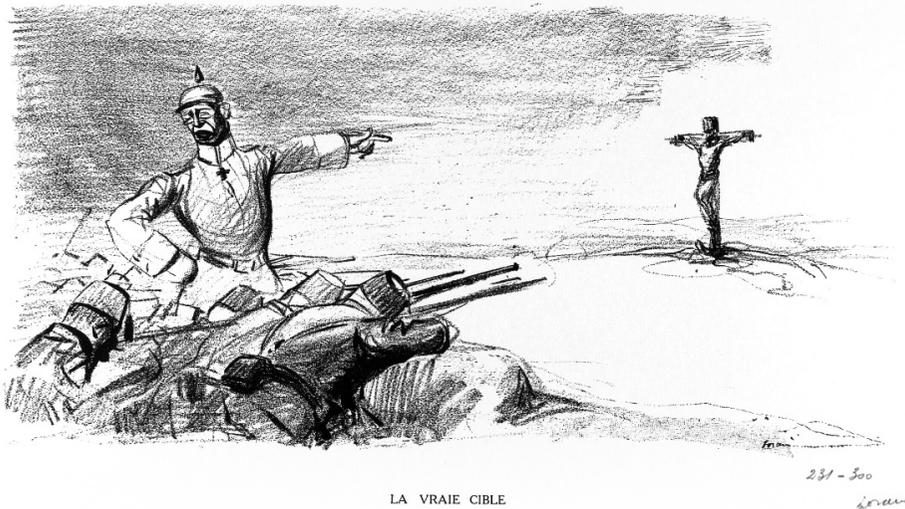
больных». Рембрандт был одним из любимых художников Форена (Gillet, 1931, p. 682; Sloane, 1941, p. 202).

Однако офорт Рембрандта масштабен и включает 41 фигуру; Форен же уменьшает количество действующих лиц до семи человек, а также ограничивает пространство действия (верхняя граница рисунка определяется ростом Христа, нижняя — ногами коленопреклоненной женщины с ребенком). Кроме того, Форен снимает Христа с возвышения и переносит в одно пространство с обступившими его женщинами, а также делает Христа ближе зрителю. Это позволяет Форену сместить фокус с величественной обстановки чуда на человеческую трагедию. Его интересует не само чудесное исцеление, но взаимодействие Христа с людьми.

Мы разобрали художественную сторону рисунка Форена, однако остается еще один пласт смыслов, обозначенный письменным сопровождением рисунка — восклицанием женщин: «Господи, почему же Святой отец медлит с теми, кто был когда-то частью его церкви?». Во взгляде французов, которые по большей части католики, этими отступниками, покинувшими церковь, могут быть протестанты, то есть немцы, ведь Германия — родина Реформации, Лютера и протестантизма. И если предположить, что это так, тогда становится понятен

*Le Golgotha, champ de tir*

(Alexandrie, 5 octobre.)



Илл. 6. Жан-Луи Форен. Голгофа, стрельбище (Александрия, 5 октября). 1915. Рисунок. 23 x 40 см. URL: <https://www.artic.edu/artworks/143386/no-46-le-golgotha-champ-de-tir-alexandrie-5-octobre-la-vraie-cible>

отчаянный вопль женщин: на все воля Божия, и если им, верующим католикам, он уготовил такое, то почему же небесная кара все еще не обрушилась на немцев — отступников, несущих смерть и хаос? Здесь может показаться, что в рефлексии Форена начинает проглядывать пропагандистский нарратив<sup>9</sup>. Форен словно хочет подчеркнуть варварство немцев. Во-первых, через их желание массовых человеческих жертв: они сбрасывают снаряд на церковь, где в значимый церковный день будет находиться большое количество безоружных мирных жителей, причем в основном это женщины, дети и старики, так как мужская часть населения мобилизована. Во-вторых, через атаку на католическую церковь как институт, священный для жителей этой страны. В данном случае Форен трактует немцев не просто как физическую угрозу человеческим жизням,

<sup>9</sup> Цензура во Франции в период Первой мировой войны выдвинула определенную конвенцию в изображении врага: в прессе было распространено наименование немцев на низкий манер как «фрицов» (фр. boches), а также представление их как нации варваров, которые нападают с дикой, животной радостью. Из чего противостояние французов и немцев показывалось как борьба цивилизации против варварства, закона против дикости (Navet-Bouron, 2000, p. 9), свободы против рабства (Beaupré, 2015, p. 19).

но и как метафизическую угрозу. Немецкие армии угрожают не только французской нации как таковой, но и ее самоопределению, ее вере. Здесь мы берем на себя смелость сделать предположение о том, что это не намеренное подчинение Форена пропагандистским предписаниям, но та точка, где устремления пропаганды пересекаются с его личными чувствами и убеждениями как патриота, не лишённого германофобных настроений (Coutin, 1994, p. 55).

Однако Рембрандт не единственный художник, к которому апеллировал Форен в своих военных рисунках. Мы также можем найти еще одну художественную реминисценцию: рисунок под названием «Голгофа, стрельбище (Александрия, 5 октября)» 1915 г. (Илл. 6).

Рисунок изображает протяженное равнинное пространство Голгофы. Обращенные спиной к зрителю солдаты наставляют из окопа дула ружей на распятого на кресте Христа. Происходит это под командованием офицера, представленного в фас, который пальцем указывает на Христа, обозначая таким образом цель для выстрела. Авторская подпись гласит – «Настоящая цель».

Для начала стоит обратиться к исторической справке. Как и в случае с «Массовым убийством в Страстную пятницу», этот рисунок имеет в своей основе определенное событие, что обозначено в его названии: 5 октября 1915 г., Александрия. Наша попытка установить событие, которое было бы привязано к этому времени и месту, не увенчалась успехом. Однако нам удалось найти статью от 14 октября 1915 г. в бельгийском издании «L'Impartial» под названием «Осквернение Святой Земли» (L'Impartial, 1915). Статья эта описывает положение дел на захваченной Турцией и Германией Святой Земле, основываясь на информации, полученной из депеши сирийских и палестинских беженцев, отправленной 5 октября из Александрии в Лондон. По их рассказам, все монастыри в Израиле, принадлежащие французским, итальянским, русским и английским общинам, были отданы под казармы. Масличная гора, место вознесения Христа, стала полигоном для тысячи рекрутов вражеских армий. На Голгофе, месте распятия Христа, одной из главных святынь христиан, было установлено стрельбище, где тренировались турецкие войска под контролем немецких офицеров. Следует сделать оговорку, что единственным обнаруженным нами источником, подтверждающим подлинность данного события, является упомянутая выше статья в «L'Impartial». Однако появление в современной Форену франкоязычной прессе этого эпизода, будь он правдив или же сфабрикован в целях антинемецкой пропаганды, а также точное совпадение времени и репрезентируемого события дает нам возможность с большой уверенностью предположить, что именно эта информация легла в основу данного военного



Илл. 7. Франсиско Гойя. Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года. 1814. Холст, масло. 375 x 266 см. Прадо, Мадрид.

URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-3-de-mayo-en-madrid-o-los-fusilamientos/5e177409-2993-4240-97fb-847a02c6496c>

рисунка. Здесь же стоит отметить географическую неточность. Святая Земля, где и находится Голгофа, – это Палестина. Форен же в подписи к рисунку указывает Александрию, находящуюся в Египте. Подобной неточности может быть два объяснения: первое – возможное наличие авторской ошибки; второе – подобная подпись может отсылать к месту и времени получения информации об этом событии, что совпадает с данными журнала.

Историческая справка к рисунку Форена «Голгофа. Стрельбище» помогает нам раскрыть первый лежащий в его основе пласт смыслов, которому не чужд пропагандистский посыл. Немцы и турки – вражеское объединение, выступающее против Антанты. Они же иноверцы (протестанты и мусульмане), с точки зрения католиков, осквернившие Святую Землю. Форен продолжает трактовать немцев как тех, кто атакует не только жителей и территории вражеской им страны, но и ее церковь и саму веру.

Однако существует еще один смысловой пласт, раскрывающийся при сопоставлении рисунка Форена с картиной Франсиско Гойи «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 г. в Мадриде» (Илл. 7), которой Форен, судя по всему, в данном случае вдохновлялся.

Эта картина посвящена эпизоду расстрела повстанцев французскими войсками во время Испанской войны за независимость от гегемонии Наполеона I. В правой части композиции французские мамелюки в одинаковой позе и одеянии, выбросив вперед ружья и штыки, прицеливаются в толпу безоружных испанцев, ярче всех из которых выделяется человек в белой рубашке. Упав на колени, он раскидывает руки в стороны, словно распятый. На его ладонях виднеются раны, словно от гвоздей (Чернышева, 2014, с. 248), что усиливает сходство его фигуры с распятым Иисусом. Исполняющие карательную функцию солдаты, напротив, лишены индивидуальности и человечности черт – стоящие плотным строем, они показаны так, что видны лишь их спины и шапки. Они оказываются сведены к функции, словно слиты с оружием и не существуют вне принадлежности к нему. Таким образом Гойя показывает их безвольным и бездумным исполнительным механизмом власти (Чернышева, 2014, с. 248). Напротив, пленные наделены лицом, индивидуальностью, яркой человеческой экспрессией, и на них направлен свет, тогда как строй солдат остается в тени. Образ героев из народа, наделенный коннотациями распятого Христа, предстает символом свободы, героической борьбы и жертвы за правое дело, тогда как французские оккупанты представляются анонимными, безвольными звеньями карательной машины наполеоновской армии (Wolf, 2009, p. 224).

Мы можем отметить некоторое количество совпадений рисунка Форена «Голгофа. Стрельбище» с данной картиной Гойи, которые заключаются в сюжете, композиции и иконографии. Рисунок Форена показывает нам сцену казни посредством расстрела, причем группу солдат можно считать почти цитатой из картины Гойи. Они так же обращены к зрителю спиной, лишены лица, индивидуальных характеристик и таким образом полностью сведены к карательной функции лежащего в их руках оружия. Но Форен не копирует композицию Гойи, он меняет местами два главных смысловых полюса работы. На мушке у солдат на этот раз оказывается не испанский повстанец, чья поза напоминает распятого, а сам распятый на кресте Иисус Христос. Как мы уже выяснили выше, появление Христа в рисунке Форена не случайно, а обусловлено самим местом исторического события, которое легло в его основу. Реминисценция Гойи помогает нам рассмотреть образ Христа как символ чистоты и священной жертвы, которую приносят солдаты атакуемых Германией стран в борьбе за свободу.

ду своего государства и нации. Однако у Гойи мученики умирают за свободу, а не за Царство Небесное и их палачи – не агенты сатаны, а бездушная политическая тирания. У Форена распятый Христос становится символом жертвы во спасение, а распявшие его немцы – жестокими безбожниками.

В отличие от Гойи, Форен изображает командира, определяющего жертву и отдающего приказ исполнителям казни. Эта деталь становится важным дополнением к пониманию Фореном войны и ее участников. Представляя солдат безвольными звеньями карательной машины власти, Гойя не персонализирует и не репрезентирует саму эту власть, показывая ее посредством ее механизмов. Форен же открыто заявляет – есть тот, кто принимает решение и отдает приказ. Тем самым Форен не оправдывает немцев, но отказывается от их поголовной демонизации. Он допускает, что рядовые немецкие солдаты могут стать лишь жертвой властной машины, которая зиждется на определенных персоналиях.

Форен близок Гойе не только в своем художественном замысле, но и в своей трактовке войны. Гойя отказался от окружения военных действий героическим ореолом (Шикель, 1998, с. 192). Он также стал первым, кто предложил радикально новый взгляд на феномен войны, где исчезли герои и остались только люди (Bouvier, 2011, p. 203), и показал катастрофическое воздействие войны на отдельного человека (Smith, 1963, p. 9). Подобная тенденция наблюдается и у Форена, как в рассматриваемом рисунке, так и в тех, что были приведены выше. Мы не встретим у него многофигурных батальных сцен, как не увидим романтизацию и идеализацию войны, когда острые моменты и шокирующие подробности скрыты за метафорическими оборотами. В центре его повествования человек, будь он военный или гражданский. Человек с его переживаниями, проблемами и ситуациями, в которые он попадает. И повествует о нем Форен без тени романтизирующего или патетического налета. Работы Гойи – это работы человека, который увидел и прочувствовал насилие и опустошение войны (Wilson-Bareau, no date, cited in: Le Petit Palais, 2008, p. 28). И эта вовлеченность заставила его задуматься о вооруженном насилии, в котором он отказывается видеть героизм и славу (Bouvier, 2011, p. 203). Он показывает крайности, к которым ведет насилие, так же как и ужас, опустошение и страдание, которые оно приносит. То же самое происходит и у Форена. Будучи непосредственным свидетелем жизни как фронта, так и тыла, он повествует о войне крайне реалистично, без лишнего оснований оптимизма или идеализации. Однако Форен не скатывается в беспросветное отчаяние, в его рисунке все же присутствует некоторая надежда – ведь за смертью Христа следует его воскресение.

Какой вывод мы можем сделать о трактовке войны Фореном на основе рассмотренного рисунка? Изображая определенное историческое событие, Форен уподобляет его сцене из Священного Писания, накладывая эти два сюжета друг на друга так, что в художественном пространстве встречаются как бы два временных и контекстуальных измерения. Таким образом, Форен склоняется от чисто политической трактовки к поиску и воспроизведению универсальных смыслов и категорий, продиктованных христианской доктриной и темой Священного Писания.

Итак, Форен трактует войну на разных уровнях и с различных точек зрения. Рисунок, явившийся реминисценцией Гоьи, показывает нам расширенный фокус в трактовке войны: Форен размышляет о ней как о феномене в целом, без привязки к вооруженному конфликту между определенными нациями и представляет войну в качестве общечеловеческой трагедии. Обращаясь к вневременным религиозным смыслам и категориям, проводя аналогии со Священным Писанием, он в итоге представляет рефлексию о феномене войны, которая оказывается построена на оппозиции универсальных смыслов, сталкивающихся в военном пространстве: добра и зла, святости и греха, преступного убийства и спасительной жертвы. Затем фокус постепенно сужается, что мы видим на примере рисунка, являющегося реминисценцией Рембрандта. Здесь Форен представляет войну как бедствие французской нации, которая не только постоянно испытывает непосредственную угрозу собственной жизни, но и встречает атаку на свои религиозные институты. То есть французская нация в условиях войны оказывается терпящей как физическую, так и метафизическую угрозу со стороны врага. Наконец, фокус становится совсем узким и в поле зрения Форена оказывается человек, объятый войной, будь он на фронте или в тылу, с теми трудностями, которые выпадают на его долю в военное время, и ситуациями, в которые он оказывается помещен в условиях вооруженного конфликта между странами.

Проведенное исследование также показало, насколько многогранными выступают военные произведения Форена при условии, что мы не вешаем на них ярлык «обслуживает цели пропаганды». Его искусство в своей основе безусловно патриотично, а антинемецкая направленность его рисунков вписывается в пропагандистский нарратив. Однако Форен сохраняет критический взгляд, что позволяет ему избежать фанатизма и оставить за собой возможность оперировать полутонами. Показательным здесь является его трактовка врага, в которой Форен отказывается как от уничтожения противника, так и от его демонизации, допуская, что рядовой немецкий солдат может стать лишь жертвой правительственной машины.

## ЛИТЕРАТУРА

- Вержбицкий, А. (1995) *Творчество Рембрандта*. СПб: Мифрил.
- Роуан, Р. У. (2016) *Очерки секретной службы. Из истории разведки*. М.: Directmedia.
- Чернышева, М. А. (2014) *Мимесис в изобразительном искусстве: от греческой классики до французского сюрреализма*. СПб.: Санкт-Петербургский Университет.
- Шикель, Р. (1988) *Мир Гойи*. М.: Терра-Книжный клуб.
- Accoulon, D. (2018) *Frédéric Rousseau. 14-18. Penser le patriotisme*. Paris: Gallimard.
- Beaupré, N. (2015) 'Barbarie(s) en représentations : le cas français (1914-1918)', *Histoire@Politique*, 2(26), p. 17-29.
- Becker, J.-J. (1985) 'L'union sacrée, l'exception qui confirme la règle. Vingtième Siècle', *Revue d'histoire*, 5, p. 111-122.
- Becker, J.-J. (1987) 'Le crayon-baïonnette de forain. Vingtième siècle', *Revue d'histoire*, 13, p. 106-108.
- Becker, J.-J., Krumeich, G. (2012) *La Grande Guerre. Une histoire franco-allemande*. Paris: Tallandier.
- Bianchi, N. (2018) 'La satire désamorcée ? Rire et politique dans quelques feuilles de tranchées françaises (1914-1918)', *Textes et contexts*, 1(13), s.p.
- Bouvier, P. (2011) 'Yo lo vi. Goya témoin des désastres de la guerre: un appel au sentiment d'humanité', *Revue internationale de la Croix-Rouge*, 93, p. 195-223.
- Byrnes, R. F. (1950) 'Jean-Louis Forain: Antisemitism in French Art', *Jewish Social Studies*, 12 (3), p. 247-256.
- Coutin, C. (1994) «Pourvu qu'ils tiennent...Les Français!» La contribution de Forain, dessinateur de presse, au moral des français pendant la Grande Guerre', *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 173, p. 53-76.
- Erbès, J. E. (1963) 'Fra Angelico et Rembrandt dans l'iconographie chrétienne', *Revue d'Histoire et de philosophie religieuses*, 43(1), p. 48-61.
- Forain, J.-L. (1920) *De la Marne au Rhin. Dessins des années de guerre. 1914-1919*. Paris: Editions Pierre Lafitte.
- France Inter (no date) *Ohé M'sieur Forain* [Online]. URL: <https://www.franceinter.fr/emissions/carnet-de-chants-1914-1918/carnet-de-chants-1914-1918-16-aout-2018> (дата обращения: 27.11.2020).
- Gillet, L. (1931) 'Forain', *Revue des deux mondes*, 4(3), p. 676-689.
- L'Impartial (1915) *La Terre-Sainte profanée*, 14 Octobre [Online]. URL: <http://doc.rero.ch/record/88326/files/1915-10-14.pdf> (дата обращения: 28.03.2021).
- Le Petit Palais (1986) *Rembrandt: eaux fortes*. Paris: Paris Musées.
- Le Petit Palais (2008) *Goya graveur*. Paris: Paris Musées.
- Lestienne, C. (2018) '1918 : un week-end de Pâques sous les bombes à Paris', *Le Figaro*, 28 Mars [Online]. URL: <http://bit.do/fQqid> (дата обращения: 10.03.2021).
- Navet-Bouron, F. (2000) 'Censure et dessin de presse en France pendant la Grande Guerre', *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 197, p.7-19.

Sloane, J. C. (1941) 'Religious Influences on the Art of Jean-Louis Forain', *The Art Bulletin*, 23(3), p. 199-206.

Smith, B. (1963) *Goya*. Melbourne: The University of Melbourne.

Wolf, L. (2009) 'Les leçons de Goya', *Etudes*, 410(2), p. 221-230.

## Polina Kirillovna Vishnevskaya

Bachelor of Arts, student. [polinavishnevskaya@inbox.ru](mailto:polinavishnevskaya@inbox.ru)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8637-7711>

Saint Petersburg State University, 7–9 Universitetskaya Emb., 199034

St. Petersburg, Russian Federation

# THE WAR IN THE DRAWINGS BY JEAN-LOUIS FORAIN IN 1914–1918

## ABSTRACT

In the article, the author considered the interpretation of the war in the drawings of the French painter-caricaturist Jean-Louis Forain. The author problematized the artist's figure by offering a controversial interpretation of one of his most famous works as well as argued with the widespread opinion about the complete subordination of Forain's military works to the propaganda aspirations. The author identified that some of Forain's war drawings contain reminiscences of Rembrandt and Goya. Based on the analysis of these works, it is possible to demonstrate that Forain's interpretation of the war turns out to be much more complex than the unifying censorship prescriptions and, in some respects, runs counter to the propaganda discourse. Referring to timeless religious meanings and categories, citing the Bible, Forain presented a deep reflection on the phenomenon of the war and its interpretation on several levels. Forain also refused to completely demonize the enemy, admitting that a common soldier can become a victim of the government machine. Thus, having demonstrated the versatility and multidimensionality of Forain's art of the war period, the author of the article outlined a new vector for the study of his drawings of 1914–1918.

## KEYWORDS

War drawings; First World War; war interpretation; Rembrandt van Rijn; Francisco Goya.

## REFERENCES

- Accoullon, D. (2018) *Frédéric Rousseau. 14-18. Penser le patriotisme*. Paris: Gallimard. (in French)
- Beaupré, N. (2015) 'Barbarie(s) en représentations : le cas français (1914-1918)', *Histoire@Politique*, 2(26), p. 17-29. (in French)
- Becker, J.-J. (1985) 'L'union sacrée, l'exception qui confirme la règle. Vingtième Siècle', *Revue d'histoire*, 5, p. 111-122. (in French)
- Becker, J.-J. (1987) 'Le crayon-baïonnette de forain. Vingtième siècle', *Revue d'histoire*, 13, p. 106-108. (in French)
- Becker, J.-J., Krumeich, G. (2012) *La Grande Guerre. Une histoire franco-allemande*. Paris: Tallandier. (in French)
- Bianchi, N. (2018) 'La satire désamorcée? Rire et politique dans quelques feuilles de tranchées françaises (1914-1918)', *Textes et contextes*, 1(13), s.p. (in French)
- Bouvier, P. (2011) 'Yo lo vi. Goya témoin des désastres de la guerre: un appel au sentiment d'humanité', *Revue internationale de la Croix-Rouge*, 93, p. 195-223. (in French)
- Byrnes, R. F. (1950) 'Jean-Louis Forain: Antisemitism in French Art', *Jewish Social Studies*, 12 (3), p. 247-256.
- Chernysheva, M. A. (2014) *Mimesis v izobrazitel'nom iskusstve: ot grecheskoi klassiki do frantsuzskogo surrealizma [Mimesis in the Visual Art: from the Greek Classic to the French Surrealism]*. St. Petersburg: Saint Petersburg State University Publ. (in Russian)
- Coutin, C. (1994) '«Pourvu qu'ils tiennent...Les Français!» La contribution de Forain, dessinateur de presse, au moral des français pendant la Grande Guerre', *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 173, p. 53-76. (in French)
- Erbès, J. E. (1963) 'Fra Angelico et Rembrandt dans l'iconographie chrétienne', *Revue d'Histoire et de philosophie religieuses*, 43(1), p. 48-61. (in French)
- Forain, J.-L. (1920) *De la Marne au Rhin. Dessins des années de guerre. 1914-1919*. Paris: Editions Pierre Lafitte. (in French)
- France Inter (no date) *Ohé M'sieur Forain* [Online]. Available at: <https://www.franceinter.fr/emissions/carnet-de-chants-1914-1918/carnet-de-chants-1914-1918-16-aout-2018> (Accessed: 27 November 2020). (in French)
- Gillet, L. (1931) 'Forain', *Revue des deux mondes*, 4(3), p. 676-689. (in French)
- L'Impartial (1915) *La Terre-Sainte profanée*, 14 Octobre [Online]. Available at: <http://doc.rero.ch/record/88326/files/1915-10-14.pdf> (Accessed: 28 March 2021). (in French)
- Le Petit Palais (1986) *Rembrandt: eaux fortes*. Paris: Paris Musées. (in French)
- Le Petit Palais (2008) *Goya graveur*. Paris: Paris Musées. (in French)
- Lestienne, C. (2018) '1918 : un week-end de Pâques sous les bombes à Paris', *Le Figaro*, 28 Mars [Online]. Available at: <http://bit.do/fQqid> (Accessed: 10 March 2021). (in French)
- Navet-Bouron, F. (2000) 'Censure et dessin de presse en France pendant la Grande Guerre', *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 197, p. 7-19. (in French)
- Rowan, R. W. (1937) *The Story of Secret Service*. New York: Literary Guild of America.
- Shikel', R. (1988) *Mir Goyi [Goya's World]*. Moscow: Terra-Knizhnyi klub Publ. (in Russian)
- Sloane, J. C. (1941) 'Religious Influences on the Art of Jean-Louis Forain', *The Art Bulletin*, 23(3), p. 199-206.
- Smith, B. (1963) *Goya*. Melbourne: The University of Melbourne.
- Verzhbitskii, A. (1995) *Tvorchestvo Rembrandta [Rembrandt's Art]*. St. Petersburg: Mifril Publ. (in Russian)
- Wolf, L. (2009) 'Les leçons de Goya', *Etudes*, 410(2), p. 221-230. (in French)

УДК 7.036.3

## Julian Sunley

BA in English and Modern Languages (Russian), Graduate Student.

[julianthomassunley@gmail.com](mailto:julianthomassunley@gmail.com)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1971-5981>

UCL School of Slavonic and East European Studies, 16 Taviton St,  
London WC1H 0BW, United Kingdom

## Lev Manovich

PhD in Visual and Cultural Studies, Presidential Professor, Member of the PhD Programme in Computer Science. [manovich.lev@gmail.com](mailto:manovich.lev@gmail.com)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0667-7584>

The Graduate Centre, The City University of New York, 365 5th Avenue New York,  
NY 10016 United States of America

# FROM POET TO ENGINEER. FROM LESS-KNOWN RUSSIAN AVANT-GARDE SERIES

## ABSTRACT

The focus of this study was Aleksei Gastev (Russia, 1882–1939), a unique figure in the avant-garde culture of the 20th century. In the 1910s–1930s, many avant-garde creators in Europe and Russia were inspired by the machines and buildings of the industrial age. The engineer was the hero of the time. Architects, designers, filmmakers and poets were applying principles of efficiency and economy in their own fields. They developed new languages of design, visual communication and everyday material culture that were appropriate for the second machine age. Usually the influence ran in one direction – from the world of machines, the ideals of engineering and the latest scientific research into the arts and design. In the two essays, the authors showed the uniqueness of Gastev, for he was the only one who moved in the opposite direction. Instead of applying the principles and methods of work to the arts or design, he left his art (i.e., poetry) to become the director of an institute that aimed to further rationalize work and workers on a nationwide scale. The authors concluded that it was not merely a shift in one direction, from the

arts to a factory, but rather the ultimate synthesis of the post-revolutionary artistic avant-garde and the ideas and methods of scientific management. The main source for the study was the exhibition *Gastev: How to Work* (2019) at Na Shabolovke Gallery, Moscow, curated by Dr. Alexandra Selivanova.

## KEYWORDS

Russian avant-garde; poetry; Aleksei Gastev; visual communication; Modernism; scientific management.

## ALEKSEI GASTEV AND THE POETRY OF A WORKER'S BLOW

### Julian Sunley

As both a leader of one of the first strikes in the 1905 Revolution and a leading avant-garde poet, Aleksei Gastev's life is a perfect example of how politics and aesthetics intertwined in Russia's revolutionary period.

Gastev's life before the October Revolution consisted of a number of exiles, escapes and attempts to make a literary career under various pen names. He was only fully recognized for his literary abilities, however, with the publication of his collection *Poetry of the Worker's Blow* (*Poeziia rabochego udara*).

What's more, *Poetry of the Worker's Blow* was chosen by the artistic organization Proletkult to be their first publication. (Proletkult sought to promote and develop proletarian culture across Russia and claimed to have 80,000 members in 1920). This was an astute choice on the part of Proletkult: Gastev's



Fig. 1.  
Zinovii Tolkachev.  
Portrait of Aleksei Gastev.  
Printed illustration from the Aleksei  
Gastev's book *Vosstanie kul'tury*  
(*The Rebellion of Culture*).  
Kharkov: Molodoi Rabochii, 1923.  
URL: [https://monoskop.org/Aleksei\\_Gastev#/media/File:Aleksei\\_Gastev\\_by\\_Z\\_Tolkachev\\_1923.jpg](https://monoskop.org/Aleksei_Gastev#/media/File:Aleksei_Gastev_by_Z_Tolkachev_1923.jpg)

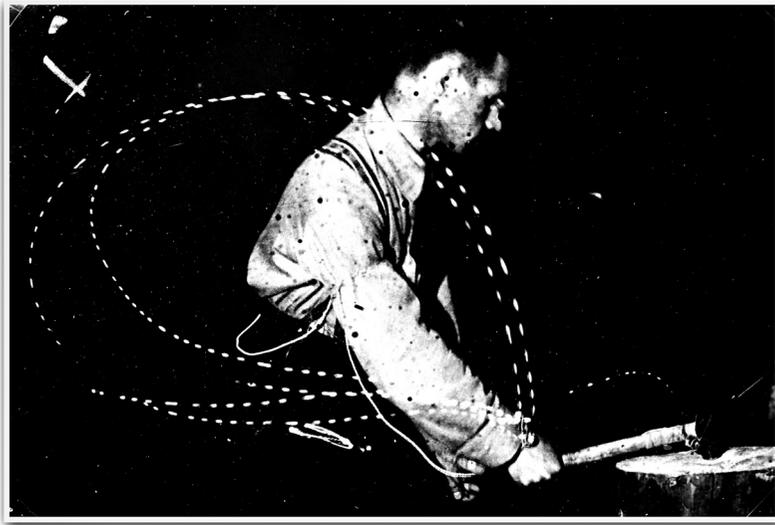


Fig. 2. Chronocyclegraph of Aleksei Gastev with hammer. Exhibition *Gastev: How to Work* at Na Shabolovke Gallery, 2019. Photo: Lev Manovich

poems had 'laid the foundation for a new aesthetics, for a rethinking of labor as a theme (which the older proletarian poets had portrayed as gruelling and slavish)' (Shvetsova, 1993, p. 649). For example, in 'We Grow from Iron' (Rastem iz zheleza) the worker is depicted as a vigorous giant, closing the poem with the declaration 'We shall win!' This combination of Romanticism, collectivism and industrial might proved winning with Proletkult writers (Hellebust, 1997, p. 503) and certain strains of socialist realism alike (Zavedeeva, 2016, p. 263).

But almost as soon as he found literary success, Gastev moved on to new endeavors, essentially abandoning poetry by 1920. With the construction of the Soviet nation at hand, the poet saw more meaning in applying himself to functional work than artistic pursuits.

To this end, Gastev founded The Central Institute of Labour in 1920, which was dedicated to developing methods for the rationalization of work. (The ideas of Frederic Taylor became very popular in Russia after the revolution and inspired the work of the institute). To develop these methods, the institute conducted numerous experiments. It was in these experiments that Gastev found the key obsession of his later life: time-motion studies of labour (Bailes, 1974, p. 375).

For Gastev, the visual language that these studies employed, such as chronocyclegraphs (Fig. 2) and cyclograms, was essential to their success. The poet

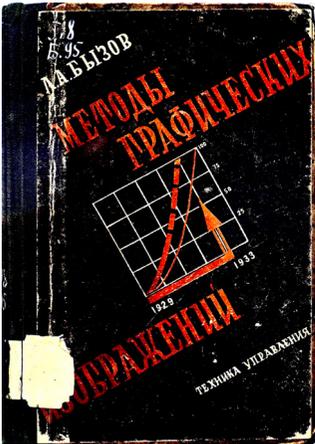


Fig. 3. Cover of Leonty Byzov's book *Metody graficheskikh izobrazhenii* (*Methods of Graphic Representation*). Exhibition *Gastev: How to Work* at Na Shabolovke Gallery, 2019. Photo: Lev Manovich



Fig. 4. Copy of a chronophotograph by Etienne-Jules Marey with a caption 'blow of the blacksmith and the striker'. Exhibition *Gastev: How to Work* at Na Shabolovke Gallery, 2019. Photo: Lev Manovich

even said that if you 'want not only to observe, but also to depict what you observe... to decisively master it...[you] will have to accurately sketch it' (Gastev, 1972, p. 98). In other words, mastery of a particular phenomenon (e.g., a movement on a production line) was linked to the ability to visually represent it. Moreover, time-motion studies used visual materials that exemplified Gastev's communicative ideal. To create a more efficient culture, Gastev advises us to draw on communicative methods that 'arise in a constrained environment in terms of time and space' (Gastev, 1972, p. 97), such as shorthand. Although they may not have arisen in a time-pressured environment, cyclograms and chronocyclegraphs exemplified time's compression, depicting a series of movements within one still image: they were demonstrations of efficiency in both form and content.

Gastev was not alone at the institute in his enthusiasm for visual media. He was outdone in this respect by Leonty Byzov, a fellow practitioner of scientific management, who became increasingly preoccupied by graphical media's capacity for representation and its potential use in all scientific disciplines. The generality and immense promise of graphical media according to Byzov are well communicated by

a text in the *Gastev: How to Work exhibition* (Selivanova, 2019), which originally comes from Byzov's 1933 lecture 'On Establishing an Institute of Graphical Language' ('Ob organizatsii instituta graficheskogo iazyka'): 'We are the contemporaries and participants of a new, great revolution in thought. Its roots are the era of the great scientific coup [perevorot] at the beginning of modernity: though initially only through mathematics, a fundamentally new means of expressing thought has been entering scientific practice – this means is graphic, and hence spatial, and since it does not pertain to sounds, it is related to lines.' (Byzov, 2015).

Gastev's interest in graphic representations of worker efficiency and Byzov's remarks on science's turn towards new graphic languages of expression ought to be contextualized. During the 1910s and 1920s, many new schools and styles in the visual arts developed in Russia (Neo-primitivism, Rayism, Cubo-Futurism, Constructivism, Suprematism, Analytical Art), reflecting and accelerating a new sense of possibility with respect to creating new visual languages of representation.

(Note by LM: 'Graphic means' may also refer to new techniques for capturing and representing movement that were developed by Étienne-Jules Marey in the 1870s–1880s (e.g., Fig. 4), as well as data visualization methods that were already popular by the 1920s – see the cover of Byzov's book *Methods of Graphic Representation* (Fig. 3).)

Unsurprisingly, Gastev's approach to labour management was not without its poetic qualities. Just as some Constructivists fused art with more utilitarian goals, Gastev described his institute in labour management as his main artistic creation. At times his vision of work management starts to strongly resemble those earlier poetic writings: 'We start from the most primitive, the most elementary movements and produce *the machinization of man himself...* The perfect mastery of a given movement implies *the maximum degree of automaticity*. If this maximum increases...nervous energy would be freed for new initiating stimuli, and the power of an individual would grow indefinitely' (translation by Gerovitch; cited in Smirnov, 2013, p. 99).

The fusing of the worker with the machine and his sudden unstoppable growth and energy are images straight out of the aforementioned 'We Grow from Iron': 'I have grown still higher. / I myself grow steel shoulders and arms immeasurably strong. I have merged with the building's iron' (Hellebust, 1997, p. 505). However, Gastev was not just building castles in the air at the CIL. By his arrest in 1938, the CIL had 'produced over 500,000 qualified workers in 200 professions and 20,000 industrial trainers in 1,700 educational centres' (Smirnov, 2013, p. 99).

## FROM POET TO ENGINEER

### Lev Manovich

I see Gastev as a unique figure in the avant-garde culture of the 20th century. In the 1910s–1930s, many avant-garde creators in Europe and Russia were inspired by the machines and buildings of the industrial age – airplanes, factory machines, grain elevators, bridges, etc. The engineer was the hero of the time. Architects, designers, filmmakers and poets were applying principles of efficiency and economy in their own fields. They developed new languages of design, visual communication and everyday material culture that were appropriate for the second machine age. Many of them taught at Bauhaus in Germany and Vkhutemas in Russia. (The latter was much larger than Bauhaus, with 100 faculty members and 2500 students.)

Usually the influence ran in one direction – from the world of machines, the ideals of engineering and the latest scientific research into the arts and design.

For example, architects got rid of the non-functional ornament and brought factory-like, large windows to family houses. Le Corbusier stated: ‘A house is a machine for living in.’ Austrian architect Margarete Schütte-Lihotzky conducted time-motion studies to understand the movements of a housewife in a kitchen and used the results to design a new optimized kitchen (1926). Sergei Eisenstein was trying to use all the leading psychological theories of his time to predict the effects of his films on the viewer and would edit them accordingly.

However, as far as I know, only Gastev moved in the opposite direction. Instead of applying the principles and methods of work to the arts or design, he left his art (i.e., poetry) to become the director of an institute that aimed to further rationalize work and workers on a nation-wide scale.

As Julian points out, Gastev’s vision of movement efficiency had a strong poetic side to it. Gastev dreams of a new world where all citizens always move in the most efficient ways with the precision of professional dancers in a ballet performance. He wanted to rationalize not only workers’ movements but also all everyday movements.

Such a vision was certainly beyond anything imagined by Frederic Taylor (inventor of time studies method) and Frank and Lillian Gilbreth (inventors of the time and motion method). In its scale, Gastev’s vision fits with other artistic avant-garde projects of post-revolutionary Russia – such as the decoration of the city of Vitebsk by Kazimir Malevich’s students in 1919 or Dziga Vertov dreaming of thousands of cameras capturing life from every possible point of view. Thus, it may be more cor-

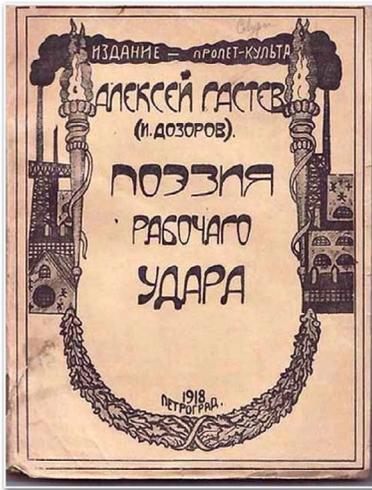


Fig. 5. Cover of Aleksei Gastev's book *Poeziya rabocheho udara* (*Poetry of the Worker's Blow*). 1st edn. Petrograd: Proletkult, 1918. URL: [https://monoskop.org/File:Gastev\\_Aleksei\\_Poeziya\\_rabocheho\\_udara\\_1918.jpg](https://monoskop.org/File:Gastev_Aleksei_Poeziya_rabocheho_udara_1918.jpg)



Fig. 6. Cover of Aleksei Gastev's book *Poeziya rabocheho udara* (*Poetry of the Worker's Blow*). 6th edn. Moscow: VTsSPS, 1925. URL: <https://www.vitber.com/lot/24895>

*First edition of Gastev's **Poetry of the Worker's Blow**, published in Petrograd in 1918, and sixth edition of the same collection, published in Moscow in 1925. Under the author's name on the first edition, we can see one of his pen names in brackets: I. Dozorov. The evident shift in the publications' art styles – from Art Nouveau to Constructivism – exemplifies the revolution in graphic design that occurred in the 1920s in Russia and a number of European countries.*

rect to see Gastev's project as the ultimate synthesis of the post-revolutionary artistic avant-garde and the ideas and methods of scientific management – rather than only a shift in one direction, from the arts to a factory.

As the curators at the *Gastev: How to Work* exhibition (Selivanova, 2019) pointed out, Gastev called The Central Institute of Labour 'his main artistic creation.' In 1920 Gastev came up with the term 'movement culture' which he defined as 'the sum of the masses' movement habits and skill' (Sirotkina, 2018, p. 13).

Among numerous studies analyzing movements in different kinds of work and activities, conducted at the laboratory headed by neurophysiologist Nikolai

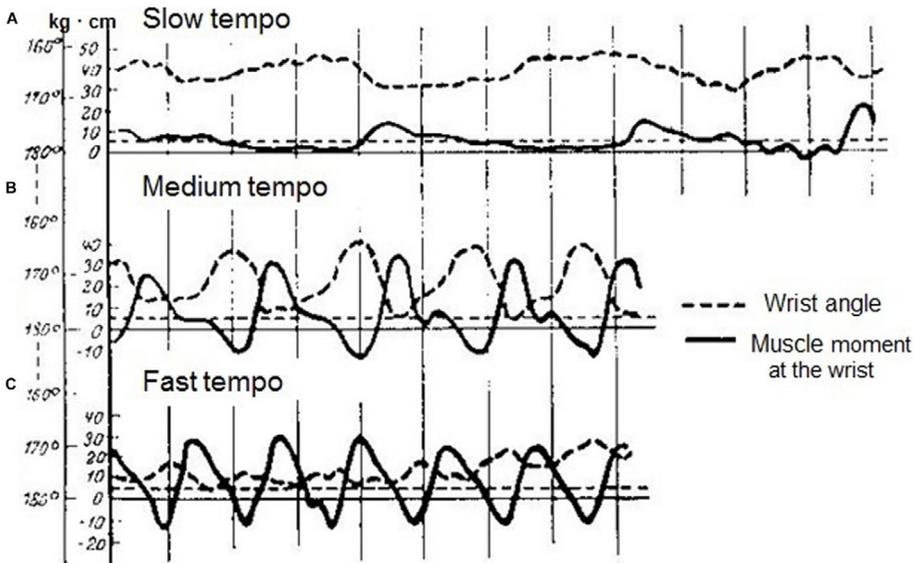


Fig. 7. Muscle moment and wrist angle while playing the piano at different tempos.

Originally published in Bernstein, N. A. and Popova, T. S. (1930)

*Issledovaniia po biodinamike fortepiannogo udara (Studies on the Biodynamics of the Piano Strike)*; republished in Kay, B. A., Turvey, M. T. and Meijer, O. G. (2003)

'An Early Oscillator Model: Studies on the Biodynamics of the Piano Strike'

(translation of the 1930 article into English), *Motor Control*, 7, p. 1-45;

and Biryukova, E. and Sirotkina, I. (2020) 'Forward to Bernstein: Movement Complexity as a New Frontier', *Frontiers in Neuroscience*, 14, p. 553

Bernstein (who coined the term biomechanics in 1922), we find diagrams of the movements of a piano player next to diagrams of the movements of a blacksmith and hammerer.

More fascinating connections between the activities of workers and artists can be seen in the program of 10 lectures delivered at the Institute under the general title *Education in Work (Elementary Theory of Creative Process)*. The description of lecture VIII, titled 'Integrating universal creative labour', contains this sentence: 'Line moving upward: a slave, worker, craftsperson, master, artist, creator.'

In the early 1930s the famous Russian writer Maxim Gorky visited the Institute. At the end of the visit, he told Gastev: 'Now I understand why you gave up writing poetry. This institute is your best poem.'

## REFERENCES

- Bailes, K. E. (1977) 'Alexei Gastev and the Soviet Controversy over Taylorism 1918–1924', *Soviet Studies*, 29(3), p. 373–394. Available at: [https://monoskop.org/images/1/1c/Bailes\\_Kendall\\_A\\_1977\\_Alexei\\_Gastev\\_and\\_the\\_Soviet\\_Controversy\\_over\\_Taylorism\\_1918-1924.pdf](https://monoskop.org/images/1/1c/Bailes_Kendall_A_1977_Alexei_Gastev_and_the_Soviet_Controversy_over_Taylorism_1918-1924.pdf) (Accessed: 1 November 2021).
- Byzov, L. (2015) My Grandfather Leonty Byzov. A Scientific Autobiography [Online]. *Proza.ru*, 8 August. Available at: <https://proza.ru/2015/08/04/80> (Accessed: 16 December 2021). (in Russian)
- Gastev, A. (1972) *Kak nado rabotat': prakticheskoe vvedenie v nauku organizatsii truda [How to Work: a Practical Introduction to the Science of Labour Management]*. Moscow: Ekonomika Publ. Available at: <https://ruslit.traumlibrary.net/book/gastev-kak-nado-rabotat/gastev-kak-nado-rabotat.html> (Accessed: 1 November 2021). (in Russian)
- Gerovitch, S. (2002) 'Love-Hate for Man-Machine Metaphors in Soviet Physiology', *Science in Context*, 15(2), p. 339–374. Available at: [https://www.researchgate.net/profile/Slava\\_Gerovitch/publication/11004686\\_Love-Hate\\_for\\_Man-Machine\\_Metaphors\\_in\\_Soviet\\_Physiology\\_From\\_Pavlov\\_to\\_Physiological\\_Cybernetics/links/5435e0cd0cf2dc341db2d33e.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Slava_Gerovitch/publication/11004686_Love-Hate_for_Man-Machine_Metaphors_in_Soviet_Physiology_From_Pavlov_to_Physiological_Cybernetics/links/5435e0cd0cf2dc341db2d33e.pdf) (Accessed: 1 November 2021).
- Hellebust, R. (1997) 'Alekssei Gastev and the Metallization of the Revolutionary Body', *Slavic Review*, 56(3), p. 500–518. Available at: <https://doi.org/10.2307/2500927> (Accessed: 1 November 2021).
- Johansson, K. (1983) *Aleksej Gastev: Proletarian Bard of the Machine Age*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International. Available at: [https://monoskop.org/images/9/91/Johansson\\_Kurt\\_Aleksej\\_Gastev\\_Proletarian\\_Bard\\_of\\_the\\_Machine\\_Age.pdf](https://monoskop.org/images/9/91/Johansson_Kurt_Aleksej_Gastev_Proletarian_Bard_of_the_Machine_Age.pdf) (Accessed: 1 November 2021).
- Selivanova, A. (2019) Gastev: How to Work [Online]. *Na Shabolovke Gallery*, Moscow. 4 September – 24 November 2019. Available at: <https://www.nashabolovke-gallery.com/gastev-how-to-work-en> (Accessed: 1 November 2021).
- Shvetsova, L. K. (1993) 'Alekssei Gastev', in Gasparov, M. L. and Koretskaia, I. V. (eds.) *Russkaia poeziia "Serebriannogo veka", 1890–1917: Antologija [Russian Poetry of the Silver Age]*. Moscow: Nauka Publ., p. 649–650. Available at: <https://rvb.ru/20vek/silver-age/1910-e/11/118-aleksei-gastev.html> (Accessed: 1 November 2021). (in Russian)
- Sirotkina, I. (2018) 'Movement Culture as an Epistemic Object', *Etnograficheskoe obozrenie [Ethnographic Review]*, 6, p. 12–24. Available at: [https://www.academia.edu/38180908/ДВИГАТЕЛЬНАЯ\\_КУЛЬТУРА\\_КАК\\_ОБЪЕКТ\\_НАУКИ](https://www.academia.edu/38180908/ДВИГАТЕЛЬНАЯ_КУЛЬТУРА_КАК_ОБЪЕКТ_НАУКИ) (Accessed: 1 November 2021). (in Russian)
- Sirotkina, I. (2011) 'The Art and Science of Movement in France and Russia', in Barbara, J.-G., Dupont, J.-C., Sirotkina, I. (eds.) *History of the Neurosciences in France and Russia: From Charcot and Sechenov to IBRO*, p. 185–195. Paris: Hermann. Available at: [https://www.academia.edu/24235649/The\\_art\\_and\\_science\\_of\\_movement\\_in\\_France\\_and\\_Russia](https://www.academia.edu/24235649/The_art_and_science_of_movement_in_France_and_Russia) (Accessed: 1 November 2021).
- Smirnov, A. (2013) *Sound in Z: Experiments in Sound and Electronic Music in Early 20th Century Russia*. London: Koenig. Available at: [http://asmir.info/soundz/Sound\\_in\\_Z.pdf](http://asmir.info/soundz/Sound_in_Z.pdf) (Accessed: 1 November 2021).
- Wolfe, R. (2011) 'The Ultra-Taylorist Soviet Utopianism of Aleksei Gastev', *The Charnel-House*, 7 December [Online]. Available at: <https://thecharnelhouse.org/2011/12/07/the-ultra-taylorist-soviet-utopianism-of-aleksei-gastev-including-gastevs-landmark-book-how-to-workкак-надо-работать/> (Accessed: 1 November 2021).
- Zavedeeva, I. (2016) 'Socialist Realism and Socialist Realist Romanticism', *Art in Translation*, 8(2), p. 259–277. Available at: <https://doi.org/10.1080/17561310.2016.1216058> (Accessed: 1 November 2021).

УДК 7.75.03

## Син Ничжэнь

соискатель. [crazydsb@mail.ru](mailto:crazydsb@mail.ru)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5638-2800>

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,  
Россия, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, д. 48. 191186

## Вера Михайловна Леонова

магистр искусствоведения, независимый исследователь. [v.leonova.est@gmail.com](mailto:v.leonova.est@gmail.com)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2324-7199>

Россия, Санкт-Петербург, 4-я линия В.О., д. 5. 199004

# СОЮЗЫ КИТАЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ В XXI ВЕКЕ И ИХ МЕСТО В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

## АННОТАЦИЯ

На фоне возросшей активности, которую демонстрирует творческое сообщество Китая последние десятилетия, стало заметно расширение географии творческих объединений (союзов, ассоциаций) китайских художников, увеличение числа участников, видов искусства и направлений, в которых работают мастера. Характерной чертой феномена творческих союзов является их амбивалентное положение: с одной стороны, состояние союзов зависит от общих тенденций творческой среды, с другой – определяет ключевые процессы художественной жизни региона. Названная особенность творческих объединений вкупе с ростом значения китайской культуры в мире обуславливает важность изучения темы союзов китайских художников с позиций искусствоведения, а также необходимость систематизации выявленных форм союзов китайских художников и осмысления их деятельности. Цель настоящей статьи – представить панорамную картину современного состояния творческих союзов китайских художников внутри Китая и за рубежом; осветить тенденции китайской художественной среды через изучение деятельности союзов. Актуальность иссле-

дования определена тем, что тема союзов китайских художников еще не была освещена за пределами Китая, несмотря на стабильный интерес к китайскому искусству. В настоящей статье сформулированы основные классификационные признаки объединений китайских художников, в соответствии с которыми приведены примеры. На основе анализа уставных документов и отчетов о деятельности объединений, научной литературы, публикаций СМИ на китайском языке дана характеристика роли творческих объединений. Было выявлено, что творческие союзы решают несколько задач: они являются связующим звеном между творцами и зрителями, организуют пространство для личностного роста, способствуют формированию профессионального сообщества (в том числе за пределами страны), продвижению китайского искусства, стимулируют интерес к культуре других стран. Вместе с тем, формально-стилистический анализ творчества членов союзов показывает, что в поле интереса китайских художников находится как традиционное китайское искусство, так и западное – классическое и современное.

## КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Искусство Китая; союзы художников Китая; творческие объединения; гохау; современное искусство

**XXI** век для Китая стал периодом форсированного развития на фоне институциональных реформ и экономической глобализации. Перемены коснулись и культурного сектора. Ранее культурная политика в Китае, как и непосредственно деятельность художников, в широком смысле слова, целиком контролировалась государством в идеологических целях. Потенциал культурного сектора для развития экономики и социальной сферы не был задействован. С переходом к экономической стратегии, ориентированной на развитие рынка, культурный сектор получил большую свободу, что, в первую очередь, заключалось в появлении разнообразных, в том числе смешанных, организационно-правовых форм культурных учреждений. При этом контроль со стороны правительства не был ликвидирован, но приобрел принципиально иной характер: государством были учреждены специальные фонды для развития отраслей культуры, особую поддержку получили направления, развивающие традиционные китайские виды творчества (Shi-lian, 2014). Реформы повлияли на рост числа неправительственных организаций, в том числе художественных объединений (союзов, ассоциаций). Исследователи отмечают важную роль обще-

ственных организаций как для экономического, так и для социального развития общества (Yu, 2007; Chen, Peng, 2011). До 1990-х гг. регулирования деятельности негосударственных общественных организаций со стороны государственного аппарата не было. В исключительных случаях органы власти оказывали влияние или поддержку некоторым общественным организациям (Qiao, 2009). Все это заметно повлияло на состояние художественной жизни Китая: стало заметно расширение географии творческих объединений китайских художников, в том числе за пределы Китая, значительно возросло число участников объединений, увеличился спектр видов искусства и направлений, в которых работают мастера (Сао, 2014, р. 4–5).

Комплексная тема творческого, в том числе художественного, сотрудничества привлекает специалистов разных гуманитарных областей своей многогранностью (John-Steiner, 2000, р. 187–188). Феномен объединений с целью совместного художественного творчества имеет глубокие корни в истории. Анализ типов объединений, целей и задач, на основе которых формируется объединение, характера взаимодействия между членами группы помогает выявить важные тенденции времени. В то же время, как показывает история, нередко художественные объединения оказываются ведущим фактором формирования творческой среды своего времени.

Творческое объединение – понятие широкого охвата. В рамках настоящего исследования под творческим объединением (союзом, ассоциацией) понимается добровольное объединение творческих работников соответствующего профессионального направления (в нашем случае – художников), имеющее фиксированное членство и действующее на основании устава или иного документа, регламентирующего границы и параметры деятельности организации. Именно перечисленным набором формальных характеристик творческий союз отличается от иных форм художественных объединений, творческих группировок, школ и направлений, в основе объединения которых, в первую очередь, приверженность определенным принципам художественного творчества, как, например, художественный метод, или фигура учителя, лидера.

При рассмотрении феномена творческого союза в современном мире на первый план выходит его роль в качестве платформы социального взаимодействия, в том числе профессионального роста (John-Steiner, 2000, р. 3–4). Однако выдвигание этой роли объединений художников на первый план справедливо не во всех случаях: основное значение творческого объединения для его членов зависит от ряда факторов. Эти факторы можно рассмотреть в качестве признаков для классификации объединений.

Основным классификационным признаком для групп разного рода справедливо назвать *масштаб*. Как и в большинстве стран мира, союзы художников Китая можно классифицировать по количеству участников и размеру территорий, на которые распространяется деятельность союза. Зачастую масштаб организации отражен в ее названии. Можно выделить объединения международного, национального (общегосударственного), регионального и локального (местного) масштаба.

*Характеристики идентичности.* Также организующим принципом для творческого объединения могут служить характеристики идентичности членов объединения, такие как гендер или возраст (Син, 2019b).

*Форма правовой организации.* На сегодняшний день имеют широкое распространение как государственные, так и негосударственные общественные организации, в том числе союзы творческих работников. Требования к регистрации для общественных организаций в Китае довольно высоки, поэтому официальный статус общественной организации при отсутствии государственной поддержки получить довольно трудно (Сао, 2014, р. 49–50). Даже «неправительственные» организации, как правило, не являются полностью независимыми и автономными. Значительным отличием китайской системы общественных организаций является высокая степень их зависимости от политической конъюнктуры, которая и в настоящее время имеет место, несмотря на декларируемый неправительственный характер (Yu, 2007).

Главным институциональным объединением творческих сотрудников национального масштаба в Китае по сей день можно считать *Союз художников Китая (Чжунго мэйшущэя сехуй)* (Zhōngguó měishù jiā xiéhuì, 2021). На протяжении долгого времени до начала политики либерализации в Китае Союз художников Китая был единственной институцией, которая курировала, определяла и делала легитимной профессиональную художественную деятельность. Союз художников Китая был основан в Пекине 21 июля 1949 г. и изначально именовался Всекитайской ассоциацией работников искусства (*Чжунхуа цюаньго мэйшу гунцзочжэ сехуй*). Первым председателем Союза был назначен выдающийся живописец, одинаково преуспевший в западноевропейской и китайской манере письма, талантливый организатор и педагог Сюй Бэйхун (徐悲鸿). С деятельностью Союза середины XX в. связано развитие интереса китайских художников к реалистической школе живописи. Важную роль в этом процессе сыграли контакты с СССР, которым способствовал в том числе и Сюй Бэйхун, посетивший СССР в 1930-х гг. Соцреалистический метод был воспринят в качестве основного, отвечающего задачам коммунистической партии – понятно-

го рабочему классу, направленного на созидательную трудовую деятельность. Многие художники, стоявшие у истоков создания Союза художников Китая, будучи долгожителями, наблюдали за переменами в жизни Союза вплоть до начала XXI столетия.

В период 1980–1990-х гг. в китайском теоретическом искусствоведении разрабатывались вопросы о том, какие подходы использовать к западному искусству, проблемы связи формы и содержания; было положено начало изучению наследия художников-традиционалистов XX в. В указанный период Союз художников принял активное участие в организации масштабных мероприятий, например, посвященных юбилеям выдающихся китайских художников – Сюй Бэйхуна и Пань Тяньшоу (潘天寿).

Союзом художников Китая успешно были проведены Седьмая и Восьмая Всекитайские художественные выставки (в 1989 и 1994 гг. соответственно). В начале нового тысячелетия Союз художников организовал ряд ретроспективных выставок, посвященных китайской живописи, масляной живописи, эстампам, акварели и прочим видам изобразительного искусства прошлого столетия. Были сделаны также шаги в рамках продвижения развития западного Китая – выставки, проходившие в последние годы, все более подчеркивают данное направление, подтверждая распространенное мнение о том, что главное в развитии – это материальные ресурсы.

Одиннадцатая Всекитайская художественная выставка была приурочена к 60-летию со дня основания Китайской Народной Республики. Она была разделена на несколько выставочных площадок: гохуа, живопись маслом, печатная графика, скульптура, настенная живопись, акварель, пастель, лаковая живопись, керамика, художественный дизайн, анимация, комплексные, Гонконг, Макао и Тайвань. Отобранные с каждой выставочной площадки работы составили выставку победителей Национальной художественной выставки. Самая высокая награда в мире китайского искусства – первая «Премия китайского искусства» присуждается на Всекитайской художественной выставке.

В отличие от ассоциаций другого институционального статуса Союз художников Китая имеет возможность использовать субсидии ЦК КПК. Статус Союза позволяет исследовать огромный потенциал сотрудничества с различными общественными кругами в рамках рыночной экономики. Силами Союза художников Китая Девятая (1999) и Десятая (2004) Всекитайские художественные выставки были организованы в формате пышного торжества, для каждой из них были изданы альбомы, проведены приуроченные к выставкам масштабные научные мероприятия. К 2008 г. было открыто 20 новых творческих цен-

тров, сеть пунктов для пленэра, шесть выставочных центров, два коммуникативных центра, один центр дружбы и товарищества и один образовательный центр (Сао, 2014, р. 10).

С момента своего основания в 1949 г. Союз китайских художников насчитывает более 14 000 членов. Многие действительные члены Союза имеют параллельно членство в других ассоциациях иного статуса, масштаба, направления, например, в локальных творческих объединениях своих родных провинций, филиалах крупных союзов или союзах того вида искусства, которым занят художник (скульптура, каллиграфия, масляная живопись и тому подобное). Это обуславливает стилистическое разнообразие, которое не позволяет выявить магистрального направления в деятельности Союза сегодня. Союз художников Китая представляет собой базовую институцию, нацеленную, в первую очередь, на ключевые задачи в развитии творческой среды Китая – на развитие профессионального сообщества, а также на создание и поддержание связей между творцами и зрителями, обеспечивая необходимый уровень общего культурного развития общества и его заинтересованность в творчестве национальных художников.

Схожие задачи решает Ассоциация молодых художников Китая (Чжунго Циньнянь ишуцзя сехуй) (*Zhōngguó qīngnián měishù jiā xiéhuì*, 2020). Одной из целей Ассоциации является дружба и сотрудничество на уровне международного профессионального сообщества, поэтому Ассоциация активно проводит международные обмены в сфере искусства, организует и участвует в международных художественных выставках, принимает художников со всего мира для посещения Китая и организует поездки молодых китайских художников за границу, а также способствует связям материковой части Китая с Макао, Гонконгом и Тайванем. Ассоциация призывает уважать традиционное искусство и особенности всех этнических групп КНР, активно культивировать традиционное творчество, содействовать развитию искусства разных национальностей, укреплять художественные обмены. Источники средств Ассоциации включают членские взносы, социальную поддержку (в т.ч. спонсорские поступления).

Творчество участников Ассоциации молодых художников Китая очень разнообразно, учитывая, что основной критерий общества – объединение по возрастному принципу. Тем не менее, можно увидеть, что многие работы созданы в рамках классических техник – живописи тушью, каллиграфии и академической масляной живописи. Многие молодые художники придают традиционным мотивам новое звучание, интерпретируя их в современном ключе (Илл. 1, 2).



Илл. 1. Хон Мэньюн. Прямые и тонкие ветви подобны тонкой женской талии, а во дворце царит весна. 2019. Бумага, тушь. 53 x 90 см. Собрание автора.  
URL: <http://www.zgnhjh.org/index.php?ac=article&at=read&did=1274>



Илл. 2. Ли Ган. Объединенные усилия. 2020.  
Бумага, тушь. 180 x 200 см. Собрание автора.  
URL: <https://dylzcb.com/shehui/shehui/2021/0701/12657.html>

Творческое объединение — это всегда в той или иной мере декларация собственной специфики, обособление, интеграция в определенное сообщество. Наиболее остро это ощущается в случае объединения китайских художников за пределами материкового Китая. Рассматривая союзы художников данного типа, мы можем обнаружить попытку сохранить национальное своеобразие. Прямо о такой цели заявлено в уставе *Китайской ассоциации художников в Гонконге (Чжунго Сянган мэйшуцзя сехуй)* (Zhōngguó xiānggǎng yìshùjiā xiéhuì, 2021). Однако сохранение национального разнообразия отнюдь не всегда заключается в продуцировании реплик *гохуа* (национальной китайской живописи). Так, например, один из участников Китайской ассоциации художников в Гонконге художник У Сюэдун (吳雪冬), родившийся в семье живописцев, создает произведения, заметно выделяющиеся на фоне других по технике и сюжету. Художник тяготеет к технике фрески. В качестве темы для своих панно он выбирает изображения буддийских богов (Илл. 3), кроме того, сам способ нанесения штукатурки подражает состарившимся фрескам из древних храмов.



Илл. 3. У Сюэдун. Полет в процветающей династии Тан.  
2015. Смешанная техника. 60 x 60 см. Шэньчжэнь, Клуб художников Киньвей.  
URL: <http://www.hbxwzx.com/shehui/2019-07-18/116916.html>

Гонконг наиболее тесно связан с художественными кругами материкового Китая. До второй мировой войны британская колония испытывала по большей части застой творческой среды, которая приходила в движение лишь благодаря художникам, прибывавшим из соседнего Гуандуна и Европы. Сегодня Гонконг чрезвычайно важный творческий центр, привлекающий художников и инвесторов со всего мира.

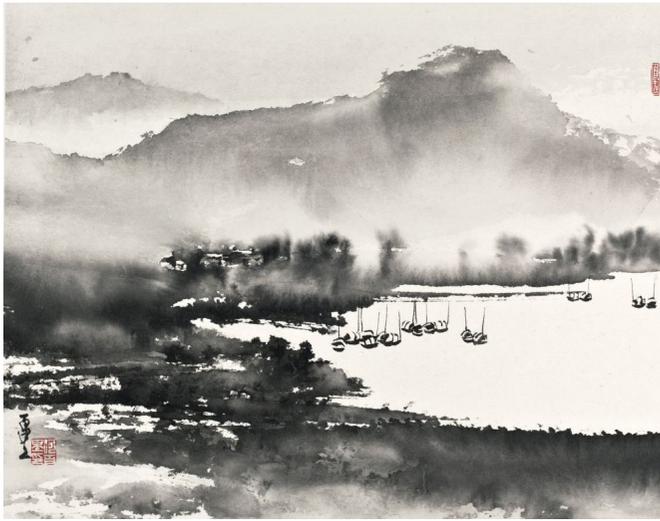
С 1980-х гг. ведет свою деятельность *Гонконгская Ассоциация художников (Сянган мэйсе) (Xiānggǎng měi xié, 2019)*. Направленность Ассоциации в целом можно назвать академической, что обусловлено представительскими функциями Ассоциации на национальном уровне. Ассоциация принимает участие в национальных форумах, семинарах, проектах, организывает выставки, издает каталоги и иные публикации. Особое место в деятельности Ассоциации занимает всестороннее развитие ее членов: организуются программы культурного просвещения, живописи на пленэре с целью не только поддержания достойного профессионального уровня художников, но и формирования уважения к национальным традициям в современной обстановке.



Илл. 4. Хэ Байли. Впечатление речной долины.  
2020. Бумага, тушь, акварель. 70 x 89,7 см. Собрание автора.  
URL: <https://www.artnextexpo.com/artist/何百里-baill-he/>

Известный художник Хэ Байли (何百里) родился в 1945 г. в Гуанчжоу, но вскоре переехал в Гонконг, где и обрел признание. Долгое время он работал в жанре «цветы и птицы», и техника, в которой он работал, была наиболее близка к *могуфа*<sup>1</sup>. Это обусловило то, что, даже переехав в Канаду, художник не потерял связи со своей родиной. Он изучал современное западноевропейское искусство. Со временем его работы приобрели особенно сильное звучание: в картинах соединились китайские традиционные сюжеты и современная эффектная техника исполнения (Илл. 4). Выдуманные пейзажи Хэ Байли написаны ради гармонии и общего впечатления, в этом тоже заключена дань традиции. Работы Хэ Байли воплощают превосходное развитие монохромной техники *се-и*. Разводы туши по влажной бумаге создают очертания гор и берега, всего несколько штрихов кистью по белому листу – и мы видим маленькие лод-

<sup>1</sup> «Бескостная техника» – техника китайской живописи тушью или краской без использования чернильной ручки, эскиза или подготовительного рисунка, где тонкие прозрачные контуры изображенных предметов почти не видны. В технике преобладают мазок, пятно и заливка.



Илл. 5. Хэ Байли. Сто миль лодок в Ланьшане.  
2013. Бумага, чернила. 28,6 x 38 см. Собрание автора.

URL: <https://www.artnextexpo.com/artist/%E4%BD%95%E7%99%BE%E9%87%8C-baili-he/>

ки на поверхности воды (Илл. 5). Грань между абстрактной и реалистической живописью в работах художника весьма условна.

Зарубежная ассоциация китайских художников (*Хайвай хуажэнь мэй-шущэя сехуй*) основана в 2013 г. в Нью-Йорке (*Ā tè wǎng: Yáng yì*, 2019). Ее председателем был избран Ян И (杨亿) – выпускник Харбинского педагогического университета, работающий в жанрах портретной графики и абстрактной живописи маслом. Сопредседателем является известный художник Цао Цзюнь (曹俊), прославившийся на весь мир как своими работами, подражающими *гохуа* (Илл. 6), так и работами в стилистике абстрактного импрессионизма и «живописи действия» (Илл. 7, 8). Ассоциация имеет филиалы по всему миру и несколько учреждений в подчинении – Институт масляной живописи (*Юхуаюань*), Академию китайской живописи (*Чжунгохуаюань*) и Институт изучения современной живописи (*Чжунгохуаюань хэ дандай ишу яньцзю*). В 2017 г. ассоциация провела Первую китайскую выставку Зарубежной ассоциации китайских художников. Выставка с успехом прошла в центре искусств «Большая земля» (*Дади ишу чжунсин*) в Пекине.



Илл. 6. Цао Цзюнь. Любовь. 2004. Бумага, тушь, акварель. 68 x 78 см.  
Собрание автора. Опубликовано в: Sallis, J. (eds.) (2018)  
Cao Jun: Hymns to Nature. Boston: McMullen Museum of Art, Boston College Publ.



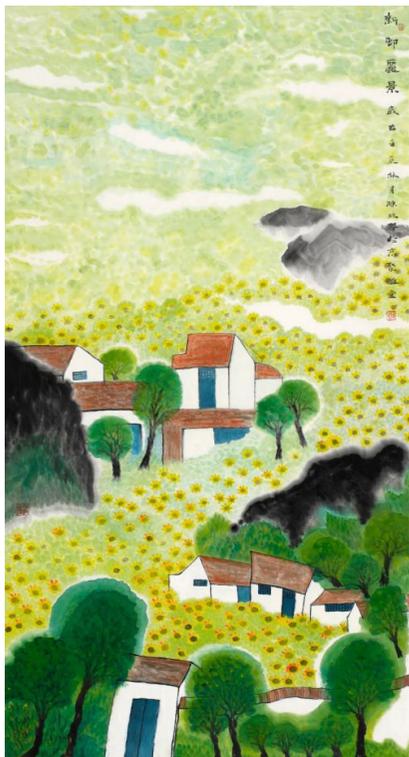
Илл. 7.  
Цао Цзюнь. Очищение смертного сердца в чистом мире.  
2016. Бумага на доске, тушь, акварель. 108 x 78 см.  
Собрание автора.  
Опубликовано в: Sallis, J. (eds.) (2018) Cao Jun: Hymns to Nature.  
Boston: McMullen Museum of Art, Boston College Publ.



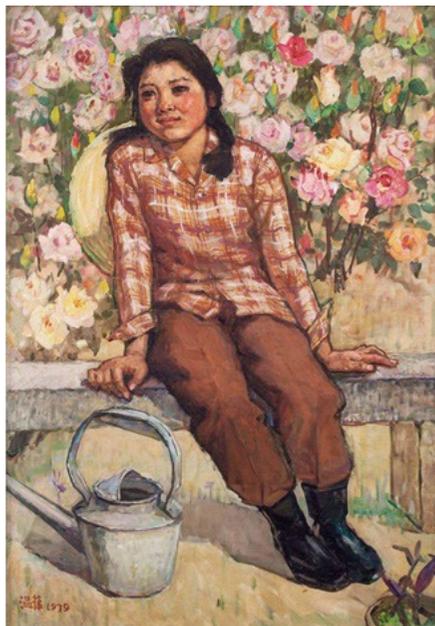
Илл. 8. Цао Цзюнь. Звездная река, пересекающая время и пространство галактики. 2016. Смешанная техника на холсте. 162 x 330 см. Собрание автора. Опубликовано в: Sallis, J. (eds.) (2018) Cao Jun: Hymns to Nature. Boston: McMullen Museum of Art, Boston College Publ.

Заметным явлением в современной художественной жизни Китая стало основание Ассоциации китайских женщин-художников. Это единственная национальная социальная группа женщин-художников, созданная после основания Китайской Народной Республики (Син, 2019а). Ассоциация находится под руководством Министерства культуры Китайской Народной Республики, Китайского союза художников и является членом Всекитайской федерации женщин.

В своей выставочной деятельности Ассоциация делает акцент на темы, связанные с особенностями жизни, труда, творчества женщин («Женщины и времена – век китайского женского искусства», 2017; «Песни для мамы», 2019), но не обходятся стороной и большие гендерно нейтральные темы («Идя в ногу со временем: выставка в честь 70-летия основания Китайской Народной Республики», 2019; «Борьба с эпидемией», 2020). Члены Ассоциации также часто являются членами Китайского союза художников, призерами Национальных художественных выставок. Темы, поднимаемые художницами, как и техники исполнения, весьма разнообразны, среди жанровой живописи наиболее популярны темы семьи и материнства, связи поколений, женского труда. Также ху-



Илл. 9. Чен Цзюцинь (Чэнь Цзюру).  
Синьцунь Лицзин. 2021.  
Смешанная техника на бумаге.  
136 x 68 см. Собрание автора.  
URL: <http://www.zgnhjh.org/index.php?ac=article&at=read&did=1274>



Илл. 11. Вэнь Вэй. Пчеловод.  
1979. Холст, масло. 90 x 62 см.  
Национальный художественный  
музей Китая, Пекин.  
URL: <http://www.artnet.com/artists/wen-bao/yanghuaguaniangzuhu-azhiyi-greenhouse-girls-series-XnjaF6UtYQdH3T-a0aDEA2>

дожницы обращаются к другим жанрам в равной степени, как в традиционных китайских техниках (Илл. 1), так и современных (Илл. 9).

Художница Вэнь Вэй (温葆) — одна из первых женщин-живописцев среди современных китайских художников маслом, получивших всеобщее признание. В 1957 г. она окончила школу при Центральной академии изящных искусств, а в 1962 г. — отделение масляной живописи в мастерской Ло Гунлю Центральной академии изящных искусств Китая. В настоящее время она профессор отделения масляной живописи Центральной академии изящных искусств и член Китайской ассоциации художников. Главным ее произведением, ставшим декларацией женского художественного движения в Китае, является ее дебютная картина



Илл. 10. Вэнь Вэй. Четыре девушки. 1962. Холст, масло. 115 x 200 см.  
Национальный художественный музей Китая, Пекин.  
URL: <https://www.artdesign.org.cn/article/view/id/50416>

«Четыре девочки», написанная в реалистической манере классической масляной техникой (Илл. 10). «В этой работе для Вэнь Вэй было важно достоверно передать настроение молодых девушек, раскрыть их характеры, а также отразить на полотне сам дух эпохи – здоровой, солнечной поры до начала культурной революции» (Син, 2019а, с. 174).

В своем творчестве Вэнь Вэй поднимала тему значения женщин в повседневной жизни Китая, раскрывая красоту женского труда. Так, картина «Цветовод» (Илл. 11) изображает еще совсем юную девушку, присевшую отдохнуть после полива растений. Приятные черты девушки, выполнившей свою работу, дополнительно подчеркнуты прекрасными кустами розы на ее фоне. Радость жизни и работы человека, нашедшего свое место в мире – в этом раскрывается гармония в традиционных представлениях китайского и соцреалистического искусства.

Работы Вэнь Вэй участвовали в различных выставках в Китае и за его пределами. Персональные выставки Вэнь Вэй проходили в Пекине, Тайване, Париже и Новой Зеландии. Многие ее работы, в том числе две вышеупомянутые, вошли в собрание Национального художественного музея Китая. Высокая оценка ее творчества свидетельствует о том, что в китайском художественном сообществе интерес к реалистической школе живописи сохраняется по сей день.

С целью презентации китайского искусства мировому профессиональному сообществу и широкой публике создаются творческие союзы хуацяо (выходцев из Китая, проживающих в других странах). Подобного рода ассоциации предполагают взаимодействие как внутри творческого сообщества, так и с внешними институциями, что обуславливает и мотивирует межкультурный диалог. Наряду с глобальными союзами, сегодня важной составляющей художественной жизни выходцев из Китая становятся локальные объединения художников. В качестве примера можно привести *Союз китайских художников и музыкантов в Санкт-Петербурге* (Èluósī huárén yìshùjīā xiéhuì, 2013). Возникший в 2010 г. в стенах факультета изобразительного искусства РГПУ им. А. И. Герцена с целью выстраивания творческого диалога в межкультурном пространстве между художниками Китая и России, Союз объединяет творческих студентов и преподавателей РГПУ и Института им. И. Е. Репина. Основание этого объединения было важным шагом в развитии межкультурных отношений, так как в Китае до сих пор проявляется особый интерес к живописи русских художников как с точки зрения коллекционирования и приобретения, так и в плане формально-стилистических приемов и художественного метода в целом, учиться которому приезжают студенты из Китая. Союз объединяет нынешних студентов с теми, кто уже вернулся в Китай, в целях поддержки двусторонних контактов в русле основного течения объединения – русской масляной живописи, формируя «русскую школу китайской живописи». Наиболее выдающихся творцов Союз поощряет и награждает. Так как база Союза – это содружество двух учебных заведений, главным образом Союз выступает платформой для адаптации и коммуникации студентов в России. Выставки, концерты и другие мероприятия, проводимые Союзом, нацелены на культурный обмен, поддержание интереса к Китайской культуре.

Организационная структура Союза китайских художников и музыкантов в целом соответствует общепринятой практике, истоки которой восходят к Союзу художников СССР. Исключения из данной практики составляют те ассоциации, которые возникли на периферии «Большого Китая»<sup>2</sup>, где не было сильной исторической связи с Союзом художников Китая.

---

<sup>2</sup> В широком смысле этот термин, помимо материковой части Китая, включает Гонконг, Макао, Тайвань, Сингапур, Малайзию и приблизительно 40 млн. хуацяо по всему миру.

Помимо названных существует целый ряд заслуживающих внимания других художественных союзов на территории материкового Китая, «Большого Китая» и за рубежом, как то: Китайская международная ассоциация каллиграфов и художников; Ассоциация визуальных искусств Тайваня; Малайская ассоциация современной китайской живописи и каллиграфии; Ассоциация китайских художников в Италии; Австралийский фонд китайского искусства; Международная Ассоциация китайских художников США и прочие (Син, 2018). Объединяет все эти союзы стремление к балансу между сохранением собственного наследия и расширением границ творческих возможностей путем коммуникации с другой культурой и традицией.

Для современного искусства Китая очень важна возможность переосмысления классических принципов китайского искусства, расширение их значения, наполнение новыми смыслами, отвечающими вызовам современности. Некоторые живописцы, как, например, молодая художница, член Ассоциации китайских женщин-художников и член Ассоциации молодых китайских художников Хон Мэньюн, член Китайской ассоциации художников и член Ассоциации молодых китайских художников Ли Ган или директор Ассоциации китайских женщин-художников, член Пекинской ассоциации художников Чен Цзюцин, беря за основу традиционные формы и техники, в своей живописи показывают современные образы современным языком. Иные посвящают себя сохранению национальных традиций в консервативном ключе. Третьи, как Цао Цзюнь, расширяют традицию, уводя ее в метафизические пространства. Схожие черты можно наблюдать и в творчестве членов объединений за пределами Китая — большая часть зарубежных ассоциаций китайских художников являются молодыми и открытыми к сотрудничеству.

В целом, структура творческих союзов китайских художников в Китае и за его пределами отражает общие процессы развития изобразительного искусства. Так, характерной чертой творческой среды Китая является практически равный интерес к традиционному китайскому, классическому европейскому (в том виде, который был унаследован от Советского Союза) и актуальному искусству, вторящему духу времени. Все эти направления востребованы как внутри Китая, так и за рубежом, в связи с чем именно они определяют специфику и динамику развития творческих объединений.

## ЛИТЕРАТУРА

Константинова, М. А. (2007) 'Формирование общественных организаций в КНР: теоретический аспект', *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*, 17(43), с. 168–171.

Син, Н. (2018) 'География распространения ассоциаций китайских художников за рубежом', *Университетский научный журнал*, 36, с. 178–184.

Син, Н. (2019a) 'Ассоциация китайских женщин-художников Чжунго нюхуаця сяехуй', *Искусствознание и педагогика. Диалектика взаимосвязи и взаимодействия*, VII, с. 170–175.

Син, Н. (2019b) 'Художественные объединения КНР в XXI веке', *Международный научно-исследовательский журнал*, 11(89), Часть 2, Ноябрь, с. 109–113.

À tè wǎng: Yáng yì 阿特网: 杨亿 (2019) CCART: Yang Yi [Online]. Available at: <http://www.ccartd.com/artistData/detail/Y/4929.html> (дата обращения: 16.10.2020).

Caο, F. 曹凡 (2014) 中国大陆美术社团的发展研究 (1978–2013) Zhōngguó dàlù měishù shètúán de fǎ zhǎn yánjiū (1978–2013), 中央美术学院 Běijīng: Zhōngyāng měishù xuéyuàn [Research on the Development of Fine Arts Associations in Mainland China (1978–2013), Beijing: Central Academy of Fine Arts Publ.]

Chen, J., Peng H. 陈践, 彭华民著 (2011) 社团大时代 Shètúán dà shídài. 中国经济出版社 Běijīng: Zhōngguó jīngjì chūbǎn shè [The Age of Mass Organizations. Beijing: China Economic Publishing House Publ.]

Dal Lago, F. (2014) 'The "Global" Contemporary Art Canon and the Case of China', *ART-Margins*, 3(3), p. 77–97.

Debevoise, J. (2014) *Between State and Market: Chinese Contemporary Art in the Post-Mao Era*. Leiden, Boston: Brill.

Èluósī huārén yìshùjiā xiéhuì 俄罗斯华人艺术家协会 [Russian Chinese Artists Association] (2013) *Russian Chinese Artists Association* [Online]. Available at: <https://wapbaike.baidu.com/item/俄罗斯华人艺术家协会> (дата обращения: 20.03.2018).

Guójì měishùjiā xiéhuì 國際藝術家協會 [International Artists Association] (2020) *The World Association of Chinese Artists* [Online]. Available at: <http://www.wacaorg.com> (дата обращения: 25.12.2020).

Guójì měishùjiā xiéhuì 國際藝術家協會 [World Association of Chinese Artists] (2020) *The World Association of Chinese Artists* [Online]. Available at: <http://www.wacaorg.com> (дата обращения: 25.12.2020).

John-Steiner, V. (2000) *Creative Collaboration*. New York: Oxford University Press.

Qiao, Z. 乔志强 (2009) 试论近代绘画社团在中外美术交流史上的地位与作用, 南京艺术学院学报: 美术与设计 'Shì lùn jīndài huìhuà shètúán zài zhōngwài měishù jiāoliú shǎshàng dì dìwèi yǎ zuòyòng', *Nánjīng yìshù xuéyuàn bào měishù yǎ shèjì bǎn* ['On the Status and Function of Modern Painting Societies in the History of Sino-Foreign Art Exchanges'], *Nanjing University of the Arts News Art and Design Edition*, 04, p. 72–75.

Shì jiè huá rén měishùjiā xiéhuì 世界华人美术家协会 [World Chinese Artist Association] (2021) *World Chinese Artist Association* [Online]. Available at: <http://www.wcuga.com/Artist.html> (дата обращения: 29.09.2021).

Shi-lian, S. (2014) 'Chinese Cultural Policy and the Cultural Industries', *City Culture and Society*, 5(3), p. 115–121.

Xiānggǎng měi xié 香港美协 [Hong Kong Artists Association] (2019) *Hong Kong Artists Association* [Online]. Available at: <http://xgmx.org> (дата обращения: 11.07.2019).

Yu, D. 余丁 (2007) 近代绘画社团蜂起的文化因缘 Jīndài huìhuà shètuán fēngqǐ de wénhuà yīnyuán. 美术研究 Běijīng: Měishù yánjiū [The Cultural Cause of the Rise of Modern Painting Societies]. Beijing: Fine Arts Research Publ.

Zhōngguó měishù jiā xiéhuì 中国美术家协会 [China Artist Association] (2021) *China Artist Association* [Online]. Available at: <http://www.caanet.org.cn> (дата обращения: 29.09.2021).

Zhōngguó qīngnián měishù jiā xiéhuì 中国青年美术家协会 [China Young Artists Association] (2020) 中国青年美术家协会 [Online]. Available at: <http://www.acya.org.cn> (дата обращения: 30.10.2020)

Zhōngguó xiānggǎng yìshùjiā xiéhuì 中国香港艺术家协会 [China Hong Kong Artists Association] (2021) *China HK Artists Association* [Online]. Available at: <http://www.hkxm.org> (дата обращения: 24.09.2021).

## Xing Nizhen

Postgraduate Student. [crazydsb@mail.ru](mailto:crazydsb@mail.ru)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5638-2800>

Herzen State Pedagogical University of Russia, 48 Moika Emb., 191186,  
St. Petersburg, Russian Federation

## Vera Mikhailovna Leonova

MA in Theory and History of Arts, independent researcher.

[v.leonova.est@gmail.com](mailto:v.leonova.est@gmail.com)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2324-7199>

5 4th Line of Vasilyevsky Island, 199004, St. Petersburg, Russian Federation

# CHINESE ART UNIONS IN THE 21ST CENTURY AND THEIR PLACE IN THE SPACE OF CONTEMPORARY ART

## ABSTRACT

The purpose of this study was to provide a broad picture of the current state of Chinese art unions both at home and abroad, and to shed light on Chinese artistic trends. In relation to the growing activity that is being demonstrated by the

Chinese artistic community during the last decades, there has been a noticeable expansion of the geography of Chinese art associations (unions), and a significant increase in the number of participants as well as types and directions of art in which masters work. The authors classified and defined the role of art associations in accordance with the analysis of statutory documents, scientific literature, and media publications in Chinese language. In addition to that, the authors described various functions of the unions: linking creators and viewers, contributing to the formation of a professional community, promoting Chinese art, and stimulating interest in the culture of other countries. A characteristic feature of the phenomenon of art unions is their ambivalent position: on the one hand, the unions' status depends on general trends of the creative environment; on the other hand, it determines the key processes of the artistic life of the region. This feature and the growing significance of Chinese culture in the world defines the importance of studying the topic from an art history perspective, as well as the need to systematize the forms of Chinese art unions and to comprehend their activities.

## KEYWORDS

Chinese art; art unions of China; creative associations; art association; guohua; contemporary art.

## REFERENCES

- Artnet: Yang Yi (2019) *CCART: Yang Yi* [Online]. Available at: <http://www.ccartd.com/artistData/detail/Y/4929.html> (Accessed: 16 October 2020). (in Chinese)
- Cao, F. (2014) *Research on the Development of Fine Arts Associations in Mainland China (1978–2013)*. Beijing: Central Academy of Fine Arts Publ. (in Chinese)
- Chen, J., Peng, H. (2011) *The Age of Mass Organizations*. Beijing: China Economic Publishing House Publ. (in Chinese)
- China Artists Association (2021) *China Artists Association* [Online]. Available at: <http://www.caanet.org.cn> (Accessed: 29 September 2021). (in Chinese)
- China Hong Kong Artists Association (2021) *China HK Artists Association* [Online]. Available at: <http://www.hkxm.org> (Accessed: 24 September 2021). (in Chinese)
- China Young Artists Association (2020) [Online] Available at: <http://www.acya.org.cn> (Accessed: 30 October 2020). (in Chinese)
- Dal Lago, F. (2014) 'The "Global" Contemporary Art Canon and the Case of China', *ART-Margins*, 3(3), p. 77–97.
- Debevoise, J. (2014) *Between State and Market: Chinese Contemporary Art in the Post-Mao Era*. Leiden, Boston: Brill.

Guójiè měishùjiā xiéhuì [International Artists Association] (2020) *The World Association of Chinese Artists* [Online], Available at: <http://www.wacaorg.com> (Accessed: 25 December 2020). (in Chinese)

Hong Kong Artists Association (2020) *Hong Kong Artists Association* [Online]. Available at: <http://xgmx.org> (Accessed: 11 July 2019). (in Chinese)

John-Steiner, V. (2000) *Creative Collaboration*. New York: Oxford University Press.

Konstantinova, M. A. (2007) 'Forming of Public Organizations in the PRC: Theoretical Aspect', *Izvestiia Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena* [Herzen University Journal of Humanities & Sciences], 17(43), p. 168–171. (in Russian)

Qiao, Z. (2009) 'On the Status and Function of Modern Painting Societies in the History of Sino-Foreign Art Exchanges', *Nánjīng yìshù xuéyuàn bào měishù yǔ shèjì bǎn* [Nanjing University of the Arts News Art and Design Edition], 04, p. 72–75. (in Chinese)

Russian Chinese Artists Association (2013) Russian Chinese Artists Association [Online]. Available at: <https://wapbaike.baidu.com/item/俄罗斯俄罗斯华人艺术家协会> (Accessed: 20 March 2018). (in Chinese)

Shi-lian, S. (2014) 'Chinese Cultural Policy and the Cultural Industries', *City Culture and Society*, 5(3), p. 115–121.

Sin, N. (2018) 'Association of Chinese Artists' Geography of Distribution Abroad', *Universitetskii nauchnyi zhurnal* [Humanities and Science University Journal], 36, p. 178–184. (in Russian)

Sin, N. (2019a) 'Zhongguo Nyuhujia Sehui Association of Chinese Women Artists', *Iskusstvoznanie i pedagogika. Dialektika vzaimosviazi i vzaimodeistviia* [Art and Pedagogy. Dialectics of Interconnection and Interaction], VII, p. 170–175. (in Russian)

Sin, N. (2019b) 'Artistic Associations of the PRC in the 20<sup>th</sup> Century', *Mezhdunarodnyi nauchno-issledovatel'skii zhurnal* [International Research Journal], 11(89), Part 2, November, p. 109–113. (in Russian)

World Association of Chinese Artists (2021) *The World Association of Chinese Artists* [Online]. Available at: <http://www.wacaorg.com> (Accessed: 25 December 2020). (in Chinese)

World Chinese Artist Association (2021) *World Chinese Artist Association* [Online]. Available at: <http://www.wcuga.com/Artist.html> (Accessed: 29 September 2021). (in Chinese)

Yu, D. (2007) *The Cultural Cause of the Rise of Modern Painting Societies*. Beijing: Fine Arts Research Publ. (in Chinese)

УДК 77.04

## Ида Александровна Шик

кандидат искусствоведения, младший научный сотрудник, хранитель. [ida.shik@bk.ru](mailto:ida.shik@bk.ru)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7953-6283>

Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000

# СЮРРЕАЛИЗМ, ХОРРОР И ЭЗОТЕРИКА: ПРОЕКТ «ТАРО СНОВ» АМЕРИКАНСКОГО ФОТОХУДОЖНИКА НИКОЛАСА БРУНО

## АННОТАЦИЯ

Целью статьи является анализ колоды карт «Таро снов» американского фотохудожника Николаса Бруно как примера соединения эстетики сюрреализма и хоррора с концепциями западной эзотерической традиции. «Таро снов» может быть отнесено к полностью авторским колодам, созданным художником на основе собственных знаний о данной системе предсказаний. Ее появление кажется особенно актуальным в современном культурном контексте, характеризующимся ростом интереса к эзотерике в целом и в частности к практикам, связанным с Таро (гадания, Таро-медитация, использование карт в различных видах психотерапии). В статье проведен сравнительный анализ трактовки персонажей, сюжетов, выбора места действия в арканах колоды «Таро снов» и ставшей классической колоды Таро Райдера-Уэйта. Автор приходит к выводу, что в проекте «Таро снов» Бруно создает современное авторское прочтение классической колоды, интерпретируя традиционный символизм карт посредством собственного художественного словаря. Лейтмотивом карт стали характерные для Бруно безликие персонажи, герои с завязанными глазами или скрытыми волосами лицами, помещенные в опасные и абсурдные ситуации. Рожденная воображением художника колода отличается тревожной атмосферой и особой красотой, родственной сюрреалистической *конвульсивной красоте*, элементами гротеска и присутствием *черного юмора*. Мир Таро Николаса Бруно – это мир снов и ночных кошмаров, одновременно прекрасный и лишенный надежды.

## КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Николас Бруно; фотография; сюрреализм; авторские колоды Таро; эзотерика в искусстве.

**Николас Бруно** (р. 1993) – современный американский фотограф, создающий мрачные сюрреалистические образы своих ночных кошмаров. Начиная с 15 лет, он регулярно переживает эпизоды сонного паралича. Сонный паралич – пограничное состояние между бодрствованием и сном, при котором тело парализовано и не может пошевелиться, а мозг активно работает, сопровождаемое паникой и сильными галлюцинациями (слуховыми, визуальными и тактильными). Люди, страдающие сонным параличом, часто видят или ощущают чужое присутствие в своей комнате, а также могут чувствовать, что подвергаются постороннему воздействию. Работы Бруно представляют собой визуализацию опыта, пережитого им во время эпизодов сонного паралича (Gould, 2018; Reeves, no date; Roch, 2018). Творчество стало для Бруно своеобразной терапией. Трансформируя сонный паралич в эстетический опыт, он продолжает предпринятое искусством XX в. исследование пограничных состояний и мира бессознательного, позволяющее покинуть пределы профанного существования и сместиться в область сакрального (Шик, 2021, с. 627). Его работы могут быть отнесены к такому направлению, как *horror surrealist photography* (McKenney, no date), представляющего собой одну из стратегий рецепции идей сюрреализма в современной культуре.

В 2020 г. фотохудожником был создан проект «Таро снов»<sup>1</sup> – авторская интерпретация колоды Таро на основе его фотографий (Haven Gallery, 2021). Сам интерес Бруно к Таро может рассматриваться как продолжение традиций сюрреализма (Bauduin, Ferentinou, Zamani, 2018; Lepetit, Roger, 2014), ведущие представители которого также активно интересовались эзотерикой и были неравнодушны к этой мантической системе (Андре Бретон, Сальвадор Дали, Александро Ходоровски). «В детстве я часто бывал в доме бабушки и играл со всеми интересными старинными моделями поездов в ее подвале. В подвале была кладовая, и я наткнулся на колоду Таро моей прабабушки. Мне всегда нравилось смотреть на карты, пока однажды бабушка не поймала меня с ними и не спрятала высоко на полке в кладовке. Это было мое первое взаимодействие с картами Таро, и воспоминания о таинственных картах остались со мной по сей день. Во время учебы в старшей школе и колледже я снова познакомился с Таро через моих друзей. Мне понравился стиль этих образов. Я часто думал о воссоздании одной или двух карт в своем собственном стиле, но только после начала карантина увидел прекрасную возможность создать всю серию <...>

---

<sup>1</sup> Официальный сайт проекта: <https://www.somniatartot.com>; фотографии карт также представлены на сайте Николаса Бруно: <https://www.nicolasbrunophotography.com/THE-SOMNIA-TAROT>



Илл. 1. Артур Эдвард Уэйт, Памела Колман Смит. Аркан Дурак. 1909. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Rider-Waite\\_tarot\\_deck](https://en.wikipedia.org/wiki/Rider-Waite_tarot_deck)



Илл. 2. Николас Бруно. Аркан Дурак. 2020. URL: <https://www.nicolasbrunophotography.com/THE-SOMNIA-TAROT>

Я провел целый месяц, изучая значения Таро и юнгианский анализ каждой карты. Во время исследования я завел огромный блокнот и начал рисовать концепции для каждой детали. Я заглянул в свой дневник снов, чтобы рассказать истории каждого изображения через персонажей, которых вижу в своих переживаниях сонного паралича. <...> Все мужские персонажи серии – автопортреты, а женские персонажи – либо моя сестра, либо девушка, или подруга» (Barnes, 2021), – рассказывает фотограф в интервью. В 2021 г. в Нью-Йоркской Haven Gallery состоялась выставка «Николас Бруно. “Таро снов”», на которой были представлены авторские фотографии арканов<sup>2</sup> (55,88 x 33,02 см), а также графические этюды к отдельным картам (Haven Gallery, 2021).

<sup>2</sup> Аркан – термин, применяемый для обозначения карт в колоде Таро. Различают Старшие (22 карты) и Младшие (56 карт) арканы.

Целью данной статьи является анализ колоды «Таро снов» как примера контаминации эстетики сюрреализма и хоррора с концепциями западной эзотерической традиции. В качестве основы для сравнительного анализа мы обратимся к ставшей классической колоде Таро Райдера-Уэйта, визуальное оформление которой было создано художницей Памелой Колман Смит под руководством Артура Эдварда Уэйта в начале XX в. (Банцхаф, 2006). В целом можно выделить несколько стратегий развития художественного оформления карт Таро в XX–XXI вв.: 1) работа профессионального художника под руководством специалиста в области эзотерики (упомянутое Таро Райдера-Уэйта, Таро Тота, созданное Фридой Харрис под началом Алистера Кроули (Дюккет, 2018); 2) использование работ известного художника для оформления Таро без его личного участия (Таро Густава Климта, Таро Иеронима Босха, Таро Микеланджело); 3) полностью авторская колода, созданная художником на основе собственных знаний о Таро (Таро Сальвадора Дали, Таро Джанмария Потенца); 4) тиражные колоды, в которых авторское оформление не акцентируется издателем (Египетское Таро). Колода «Таро снов» Бруно может быть отнесена к третьей категории. Ее появление кажется особенно актуальным в современном культурном контексте, характеризующимся ростом интереса к эзотерике в целом и в частности к практикам, связанным с Таро (гадания, Таро-медитация, использование карт в различных видах психотерапии).

## СТАРШИЕ АРКАНЫ

Двадцать два старших аркана в колоде Таро соответствуют архетипическим образам и обладают наиболее сложным и многоплановым символизмом<sup>3</sup>.

Нулевой аркан – Дурак – воплощает собой начало пути, абсолютную глупость и одновременно – абсолютное знание, Все и Ничто. В классических колодах он предстает в образе шута, беззаботно идущего по направлению к пропасти (Илл. 1). В трактовке Бруно это молодой человек, опутанный веревками. Его поднимает вверх и выбрасывает в окно некая неведомая, потусторонняя сила, преодолевающая закон тяготения, что можно рассматривать как абсолютизацию характерной для Дурака воздушности и легкости парения (Илл. 2). Беспечная потеря Дураком какой бы то ни было власти над реальностью, невозможность контролировать ситуацию подчеркивается тем, что в руках у него ножницы, с помощью которых он мог бы разрезать веревку и освободиться от пут.

---

<sup>3</sup> Интерпретация карт Таро дается на основе изданий: Банцхаф, 2006; Дюккет, 2014, материал лекционного курса «Таро Райдера-Уэйта», прослушанного автором в культурном центре «Парсифаль» (2018–2019, лектор –Fr. Fram) и открытых интернет-источников.

Первый аркан – Маг – представляет собой противоположность Дураку, поскольку его герой – это тот, кто трансформирует реальность посредством своей воли. В аркане Маг мы впервые встречаемся с тем, что персонажи полностью облачены в одежды, подвязанные веревкой в районе шеи, которые скрывают их тело и лицо, что характерно для работ Бруно и является своеобразным воплощением сюрреалистической *конвульсивной красоты*<sup>4</sup>. В Таро, однако, этот прием вызывает ассоциации с мантиями, плащами, длинными платьями, монашескими облачениями, которые в целом привычны для героев колоды. Трактовку образа Мага, предложенную Бруно, можно считать достаточно классической: это мужчина в ритуальной мантии с книгой, окруженный магическими инструментами – символами стихий. Однако вместо жезла в руке у Мага свеча (другой символ стихии Огонь), а пентакль, меч и ведро с водой привязаны на веревках за его спиной. Самого героя мы, как и Дурака, видим сзади.

Женский эквивалент Мага – Верховная Жрица, воплощающая собой стремление к тайным знаниям и концентрацию на духовной деятельности (Илл. 3). Фотограф ассоциирует Жрицу со стихией воды, помещая ее на каменистом побережье. Голубое одеяние, пасмурное небо и кажущаяся прохладной вода усиливают ощущение холодности и неприступности, свойственное данному архетипу (Илл. 4). Два столпа Иерусалимского храма, между которых традиционно сидит Жрица, превращаются у Бруно в столбы черного и белого дыма. Связь Жрицы с луной подчеркивается изображением лунного серпа на книге в правой руке героини, а гранат в левой символизирует плодородие (Банцхаф, 2006, с. 34).

Третий аркан Таро – Императрица – архетип женщины-матери, хранительницы очага, мудрой правительницы – интерпретирован фотохудожником очень иронично. Перед нами девушка, лицо которой, словно в фильме ужасов, полностью скрыто волосами, которая строчит на старинной швейной машинке, стоящей посреди болота.

Не менее необычна интерпретация образа ее супруга – Императора, воплощающего собой мирскую власть и силу закона, который вот-вот опустит на собственную голову наковальню.

---

<sup>4</sup> Конвульсивная красота – одна из эстетических доминант сюрреализма, демонстрирующая имманентность смерти в жизни, неразрывное единство Эроса и Танатоса, которая была предложена лидером движения Андре Бретоном в работах «Надя» и «Безумная любовь». Конвульсивная красота носит трансгрессивный характер, выбивая зрителя из колеи и позволяя выйти за пределы профанного существования. Условиями возникновения конвульсивной красоты являются слияние движения с покоем, одухотворенного с неодухотворенным, а также спокойствие, возникающее при отказе от решения (см. подробнее: Foster, 1993; Шик, 2018, с. 61–68).



Илл. 3. Артур Эдвард Уэйт,  
Памела Колман Смит.  
Аркан Верховная Жрица. 1909. URL:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Rider-  
Waite\\_tarot\\_deck](https://en.wikipedia.org/wiki/Rider-Waite_tarot_deck)



Илл. 4. Николас Бруно.  
Аркан Верховная Жрица. 2020.  
URL: [https://www.nicolas-  
brunophotography.com/THE-SOMNIA-  
TAROT](https://www.nicolas-brunophotography.com/THE-SOMNIA-TAROT)

Среди других старших арканов следует отметить Силу – восьмой аркан, символизирующий взятие человеком собственных страстей под контроль (Илл. 5). Традиционный образ женщины, удерживающей раскрытую пасть льва, трансформировался у Бруно в девушку, скрывающую волосами лицо, которая разжимает огромный ржавый капкан (Илл. 6).

Десятый аркан – Колесо Фортуны, означающий руку Судьбы, вмешательство которой несет перемены, интерпретируется фотографом как горящие напольные часы, поставленные посреди воды, чьи стрелки показывают десять часов (Илл. 7-8). Фортуна, таким образом, соотносится с быстротечным временем, расставляющим все по своим местам.

Очень выразителен тринадцатый аркан – Смерть, символизирующий глубокую внутреннюю трансформацию. Бруно трактует его совершенно тра-



Илл. 5. Артур Эдвард Уэйт, Памела Колман Смит. Аркан Сила. 1909. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Rider-Waite\\_tarot\\_deck](https://en.wikipedia.org/wiki/Rider-Waite_tarot_deck)

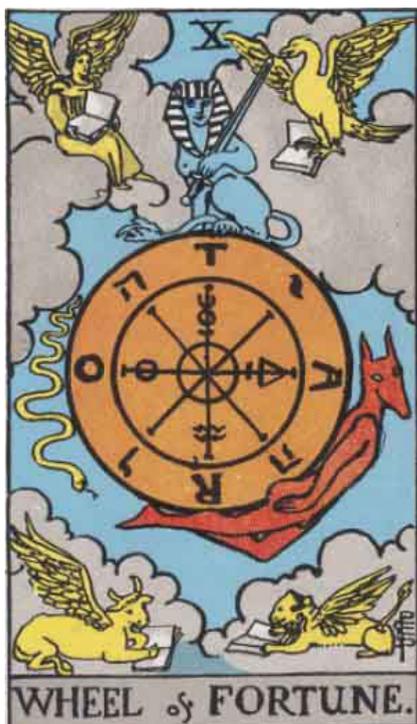


Илл. 6. Николас Бруно. Аркан Сила. 2020. URL: <https://www.nicolasbruno-photography.com/THE-SOMNIA-TAROT>

диционно – в виде всадника с черным флагом, однако полное сокрытие фигур всадника и коня белой тканью и его помещение посреди воды придадут образу мистический и загадочный оттенок. Всадник никуда не едет, ни к чему не стремится (вода подчеркивает эту стагнацию). Это конец, за которым должен последовать переход на новый уровень духовного развития.

Пятнадцатый аркан – Дьявол – показан фотографом в виде безликой фигуры в черном, которая возвышается над опутанными веревками мужчиной и женщиной. Фоном карты служит каменистый берег, на котором помещены персонажи, и черный дым за их спинами. Традиционно Дьявол символизирует соблазн, искушение, власть материального над духовным.

Любимый фотографом мотив горящего дома используется в карте Башня: перед нами полулежащий на отмели молодой человек, к спине которого привя-



Илл. 7. Артур Эдвард Уэйт,  
Памела Колман Смит.  
Аркан Колесо Фортуны. 1909.

URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Rider-Waite\\_tarot\\_deck](https://en.wikipedia.org/wiki/Rider-Waite_tarot_deck)



Илл. 8. Николас Бруно.  
Аркан Колесо Фортуны. 2020.

URL: <https://www.nicolas-brunophotography.com/THE-SOMNIA-TAROT>

зан небольшой дом, объятый огнем. Шестнадцатый аркан, который в классической колоде интерпретируется в виде башни, рушащейся под вспышками молнии — один из самых деструктивных в Таро. Его образ отсылает к историям о Вавилонской башне и Содоме и Гоморре, разрушенных божественным гневом. В трактовке Бруно Башня — это, скорее, репрезентация глубокого внутреннего кризиса, который, возможно, близок тому, что переживает человек, столкнувшийся с непреодолимыми обстоятельствами. Таким образом, фотографу удается показать в первую очередь психологическую сторону данного аркана.

Завершающим в ряду старших арканов является Мир — карта, которая символизирует окончание процесса, достижение стабильного состояния. В колоде Райдера-Уэйта этот аркан показан в виде андрогинной фигуры, окруженной зеленым лавровым венком. У Бруно это девушка с распущенными волоса-

ми в белом платье, запачканном грязью, лицо которой скрыто за книгой. Она показана на висящей в воздухе кровати в окружении безжизненного, высохшего венка, напоминающего огромный ноль, на фоне морского побережья. Конец пришел в начало, но духовный Путь Героя, кажется, не привел никуда – все осталось столь же безнадежным.

## МЛАДШИЕ АРКАНЫ

Помимо 22 старших арканов, колода Таро включает в себя 56 младших, которые соотносятся с определенными мастями и стихиями: это Жезлы (Огонь), Кубки (Вода), Мечи (Воздух) и Пентакли (Земля). В свою очередь они подразделяются на так называемые карты Двора, персонифицирующие определенные психотипы, и номерные карты, рассказывающие о различных жизненных ситуациях. Сюжетные композиции на номерных картах отсутствовали в ранних колодах, однако появились в колоде Райдера-Уэйта, что существенно облегчило понимание их значений. В «Таро снов» Бруно они, возможно, являются самой захватывающей частью колоды благодаря своим необычным сюжетам.

Связанная в западной эзотерической традиции со стихией Огня масть Жезлов ассоциируется с жизненной силой, сексуальной и творческой энергией, способностью к сотворению нового. У Бруно эта связь выражена буквально – посредством мотивов горящих факелов и свечей.

Масть Кубков, персонифицирующая Воду, соотносится с эмоциями и удовольствиями, умением выстраивать отношения и очаровывать, а также с иллюзиями и склонностью к самообману. Вместо классических кубков и чаш фотохудожник при интерпретации этой масти предпочитает деревянные и железные ведра, из которых щедро выливается вода.

Стихия Воздуха, соотносимая с мастью Мечей, воплощает интеллект, способность к трезвым размышлениям, агрессию. У Бруно перед нами вполне традиционные мечи с изящными, тонкими лезвиями.

Масть Пентаклей, связанная со стихией Земли, ассоциируется в Таро с материальными благами и их накоплением. Характерные для этой масти большие золотые монеты трансформируются у фотохудожника в несколько гипербололизированные крупные глиняные пентакли, украшенные изображением циркуля. В целом можно сказать, что «доминирующими» стихиями в «Таро снов» являются Воздух, Вода и Земля, что проявляется в выборе пейзажей, на фоне которых разворачивается действие, и придает колоде холодный и меланхоличный настрой, сближая ее атмосферу с фильмами ужасов.



Илл. 9. Артур Эдвард Уэйт, Памела Колман Смит. Двойка Пентаклей. 1909.  
URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Rider-Waite\\_tarot\\_deck](https://en.wikipedia.org/wiki/Rider-Waite_tarot_deck)



Илл. 10. Николас Бруно. Двойка Пентаклей. 2020.  
URL: <https://www.nicolasbruno-photography.com/THE-SOMNIA-TAROT>

Тузы в Таро являются квинтэссенцией своей стихии, концентрируя в себе ее основные идеи. В колоде Райдера-Уэйта объединяющим иконографическим мотивом является рука, которая держит символ той или иной стихии, а окружающий пейзаж подчеркивает связь с ней (например, плодородная земля на фоне Туза Пентаклей). Бруно сохраняет этот мотив, привнося в его трактовку некоторые изменения. В частности, рука, держащая горящий факел, высовывается из недр земли, а сундук, из которого торчит рука с мечом, помещен на побережье.

Наиболее оригинальны Туз Пентаклей и Туз Кубков: в первом огромный пентакль держат высовывающиеся из сундука руки, помещенные на фоне других сундуков, усыпанных землей и золотом, а во втором рука поднимает из колодца ведро воды.

Двойки в Таро воплощают идею выбора, нарушения стабильности, разделения того, что прежде было единым, начала чего-то нового (Илл. 9). Мотив

возникшего дисбаланса наиболее полно проявляется у Бруно в Двойке Пентаклей: держащий в руках два пентакля молодой человек стоит на трех поставленных друг на друга стульях, каким-то чудом не падая вниз (Илл. 10).

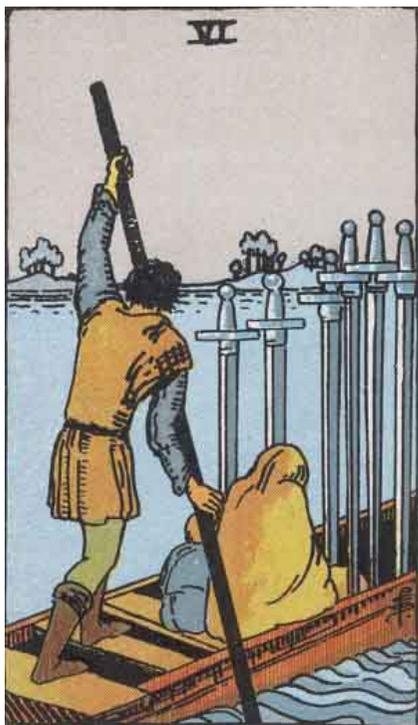
Тройки в Таро говорят об активной созидательной деятельности, начале первого этапа роста. Тройка Жезлов – это карта путешественников и первопроходцев, которым необходимо все строить с нуля. В «Таро снов» этот мотив реализуется в образах трех персонажей с факелами в черных одеждах, которые смело идут вперед к морю, навстречу трудностям и свершениям.

Четверки ассоциируются со стабильностью, надежностью, завершением процесса, получением первых результатов. Однако у них есть и негативные стороны. Например, Четверка Кубков означает пресыщенность удовольствиями, скуку и нежелание использовать предлагаемые возможности. В классической колоде на карте изображен молодой человек, который отказывается от протянутой ему чаши. У Бруно герой согнулся под тяжестью двух полных ведер. Его глаза завязаны, он не видит, куда идет, в то время как перед ним стоят еще два связанных веревкой ведра и предстоящее падение кажется неизбежным.

Пятерки в Таро означают кризис в различных сферах жизни, который, однако, способен закалить и дать новый опыт. Пятерка Мечей в Таро Райдера-Уэйта подразумевает Пиррову победу, в реальности близкую поражению. В «Таро снов» персонаж, опутанный сетью веревок, поднимается по лестнице в тщетной попытке добраться до висящих в воздухе мечей, с помощью которых он мог бы начать активно действовать и отстаивать свои интересы.

Шестерки в Таро предлагают различные способы решения проблем, получение хороших новостей или материальной помощи, поездки и путешествия. В классическом Таро Шестерка Мечей означает вынужденную эмиграцию, расставание с прошлым, разрыв связей (Илл. 11). У Бруно этот мотив реализуется в образе молодого человека, пытающегося улететь на воздушном шаре. Однако в мешках, привязанных к корзине, уже есть дырки, из которых потихоньку сыплется песок... (Илл. 12)

Семерки ассоциируются с обманом, иллюзиями и неопределенностью. Семерка Кубков означает семь соблазнов, предлагаемых герою. В семи кубках находятся духовность (голова женщины), скрытое «Я» (светящаяся фигура, накрытая покрывалом), энергия (змея), спасение (крепость), душа (драгоценности), победа (лавровый венок), война (чудовище) (Банцхаф, 2006, с. 170) (Илл. 13). В «Таро снов» трактовка карты близка классической: перед героем семь ведер с различными «благами», среди которых выделяется задрапированная голова, помещенная в центре карты (Илл. 14).



Илл. 11. Артур Эдвард Уэйт, Памела Колман Смит. Шестерка Мечей. 1909.  
URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Rider-Waite\\_tarot\\_deck](https://en.wikipedia.org/wiki/Rider-Waite_tarot_deck)



Илл. 12. Николас Бруно. Шестерка Мечей. 2020.  
URL: <https://www.nicolasbruno-photography.com/THE-SOMNIA-TAROT>

Восьмерки в Таро говорят об изменениях и трансформациях, которые не всегда носят позитивный характер. Восьмерка Мечей рассказывает о том, что человек оказался в затруднительном положении и блуждает в потемках. У Бруно на этой карте перед нами девушка с завязанными глазами, которая сидит связанная посреди болота в окружении 8 воткнутых в грязь мечей.

Девятки в Таро ассоциируются с подведением итогов, получением опыта, размышлениями. Девятка Пентаклей – это карта богатства, успеха и одновременно одиночества, которое, впрочем, особо не тяготит человека. Трактовка карты в «Таро снов» близка классической: на ней представлена девушка с букетом цветов забором с девятью пентаклями, стоящая посреди поля и смотрящая вдаль.

Десятки в Таро – это своеобразное «искажение» Тузов, полное погружение Духа в Материю, завершение и результат. Десятка Жезлов говорит о том, что



Илл. 13. Артур Эдвард Уэйт, Памела Колман Смит. Семерка Кубков. 1909. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Rider-Waite\\_tarot\\_deck](https://en.wikipedia.org/wiki/Rider-Waite_tarot_deck)

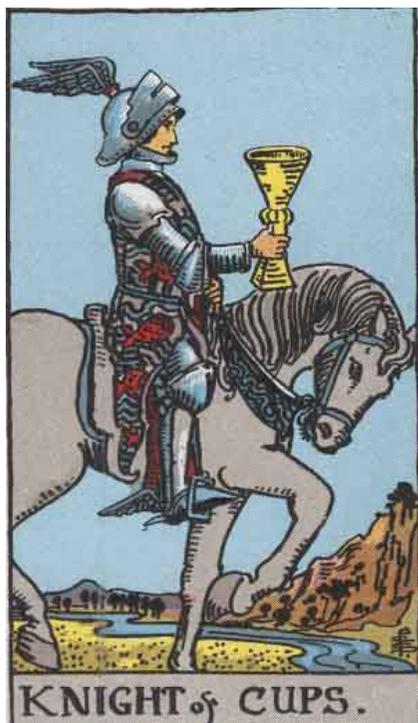


Илл. 14. Николас Бруно. Семерка Кубков. 2020. URL: <https://www.nicolasbruno-photography.com/THE-SOMNIA-TAROT>

человек взвалил на себя огромную ношу, с которой не может справиться. У Бруно центральной идеей карты становится тяжесть и подавленность: над связанной девушкой нависла огромная люстра с погасшими свечами, ассоциирующаяся с полным отсутствием энергии, которая, кажется, вот-вот упадет ей на голову.

Карты Двора включают в себя Королей, Королев, Рыцарей и Пажей четырех мастей. Короли и Королевы показаны Бруно в виде сидящих на тронах безликих фигур, что резонирует с их интерпретацией в колоде Райдера-Уэйта.

Короли – это обладатели всевозможных благ, ассоциирующихся с той или иной мастью, которые уже достигли всего и больше не нуждаются в поисках. Король Жезлов у Бруно окружен множеством подсвечников с горящими свечами, один из которых торчит прямо у него изо рта, а Король Пентаклей держит в руках огромную монету, сидя рядом с набитыми добром сундуками.



Илл. 15. Артур Эдвард Уэйт, Памела Колман Смит. Рыцарь Кубков. 1909.  
URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Rider-Waite\\_tarot\\_deck](https://en.wikipedia.org/wiki/Rider-Waite_tarot_deck)



Илл. 16. Николас Бруно. Рыцарь Кубков. 2020.  
URL: <https://www.nicolasbruno-photography.com/THE-SOMNIA-TAROT>

Королевы – это управительницы масти, которые распоряжаются связанными с ней ресурсами. Прекрасна достаточно юная Королева Кубков, которая льет воду из ведра в кадку с зеленым растением, символизирующая жизнь и материнскую заботу.

Рыцари – это искатели связанных с мастью ценностей, занятые утверждением себя в жизни (Илл. 15). Бруно показывает их в виде безликих всадников на полностью задрапированных конях, несущих атрибуты своей масти, что также вполне традиционно. Очень иронично фотограф трактует образ Рыцаря Кубков: он стоит посреди водоема, держа в одной руке ведро, из которого выливается вода, а в другой – раскрытый зонтик (Илл. 16).

Пажи – это носители масти, придворные слуги, воплощающие ту или иную идею или предвещающие известие из определенной области (Илл. 17).



Илл. 17. Артур Эдвард Уэйт, Памела Колман Смит. Паж Жезлов. 1909. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Rider-Waite\\_tarot\\_deck](https://en.wikipedia.org/wiki/Rider-Waite_tarot_deck)



Илл. 18. Николас Бруно. Паж Жезлов. 2020. URL: <https://www.nicolasbruno-photography.com/THE-SOMNIA-TAROT>

В интерпретации Бруно Пажи приобретают более сложные смысловые коннотации. Например, Паж Кубков облачен в старинный шлем аквалангиста и занят тем, что выливает воду из ведра, а Паж Жезлов показан в виде молодого человека, который проводит свое время за чтением книг и интеллектуальными изысканиями (Илл. 18).

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В проекте «Таро снов» Николас Бруно создает современное авторское прочтение классической колоды, интерпретируя традиционный символизм карт посредством собственного художественного словаря. Лейтмотивом карт стали характерные для Бруно безликие персонажи, герои с завязанными глазами или

скрытыми волосами лицами, помещенные в опасные и абсурдные ситуации. Рожденная воображением художника колода отличается тревожной атмосферой и особой красотой, родственной сюрреалистической *конвульсивной красоте*, элементами гротеска и присутствием *черного юмора*. Мир Таро Николаса Бруно – это мир снов и ночных кошмаров, одновременно прекрасный и лишенный надежды.

## ЛИТЕРАТУРА

Банцхаф, Х. (2006) *Таро Райдера-Уэйта*. СПб.: Весь.

Дюккет, Л. М. (2014) *Таро Тота Алистера Кроули*. М.: Гарпократ.

Шик, И. А. (2018) *Сюрреалистическая фотография 1920-х–1970-х гг.: ключевые концепции и проблемы*. Дис...канд. иск. Санкт-Петербургский государственный университет.

Шик, И. А. (2021) 'Николас Бруно. Сонный паралич как эстетический опыт' в: Радеев, А. Е., Круглова, Т. А. *Второй российский эстетический конгресс. Тезисы докладов участников*. Екатеринбург: Автономная некоммерческая организация высшего образования «Гуманитарный университет» (Екатеринбург), с. 625-627.

Barnes, S. Photographer Creates His Own 78-Card Tarot Deck Inspired by His Sleep Paralysis [Online]. *My Modern Met*. URL: <https://mymodernmet.com/nicolas-bruno-tarot-card-photos> (дата обращения: 30.10.2021).

Bauduin, T. M., Ferentinou, V., Zamani, D. (2018) *Surrealism, Occultism, and Politics*. New York, London: Routledge.

Foster, H. (1993) *Compulsive Beauty*. Cambridge: The MIT Press.

Gould, R. (2018) This Artist Explores the Terrors of Sleep Paralysis Through Surreal Photography [Online]. *Culture Trip*. URL: <https://theculturetrip.com/north-america/usa/new-york/articles/this-artist-explores-the-terrors-of-sleep-paralysis-through-surreal-photography> (дата обращения: 30.10.2021).

Haven Gallery (2021) *Nicolas Bruno, "The Somnia Tarot"* [Online]. URL: <https://havengallery.com/portfolio/nicolas-bruno-the-somnia-tarot> (дата обращения: 30.10.2021).

Lepetit, P., Roger, B. (2014) *The Esoteric Secrets of Surrealism: Origins, Magic, and Secret Societies*. Rochester: Inner Traditions.

McKenney, C. (no date) About [Online] *The official web site of Christopher McKenney*. URL: <https://christopher-mckenney.format.com/untitled-text-page> (дата обращения: 30.10.2021).

Reeves, B. (no date) Interview: Nicolas Bruno [Online]. *Cortex*. URL: <https://cortexmag.com/INTERVIEW-NICOLAS-BRUNO> (дата обращения: 30.10.2021).

Roch, C. (2018) The Horrors of Sleep Paralysis are Captured in Nicolas Bruno's Photography Series [Online]. *Resource*. URL: <http://resourcemagonline.com/2018/03/the-horrors-of-sleep-paralysis-are-captured-in-nicolas-brunos-photography-series/87758/> (дата обращения: 30.10.2021).

## Ida Aleksandrovna Shik

PhD in Art History, researcher, curator. [ida.shik@bk.ru](mailto:ida.shik@bk.ru)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7953-6283>

The State Hermitage Museum, 34 Dvortsovaya emb.,

190000 St. Petersburg, Russian Federation

# SURREALISM, HORROR, AND ESOTERICISM: 'THE SOMNIA TAROT' PROJECT BY AMERICAN PHOTOGRAPHER NICOLAS BRUNO

## ABSTRACT

The purpose of the study was the examination of *The Somnia Tarot* deck by the American photographer Nicolas Bruno as an example of the conjunction of the Surrealist and horror aesthetics with the concepts of the Western esoteric tradition. *The Somnia Tarot* can be attributed to the completely author's decks created by the artist based on his own knowledge of this mantic system. Its appearance seems to be especially relevant in the modern cultural context characterized by a growing interest in esotericism in general, and in particular in the practices associated with the Tarot (fortune-telling, Tarot meditation, the use of cards in various types of psychotherapy). The author provided a comparative analysis of the interpretation of characters, plots, the choice of the scene in the arcana of *The Somnia Tarot* deck and the now classic Tarot deck of Ryder-Waite. The researcher concluded that in '*The Somnia Tarot* project Bruno created a modern author's reading of the classic deck interpreting the traditional symbolism of the cards through his own artistic vocabulary. The leitmotif of the cards is Bruno's classic faceless characters, heroes with blindfolds or faces hidden by hair placed in dangerous and absurd situations. Born by the artist's imagination, the deck is distinguished by a disturbing atmosphere and special beauty, akin to Surrealist *convulsive beauty*, elements of the grotesque, and the presence of *black humor*. Nicolas Bruno's Tarot universe is a world of dreams and nightmares both beautiful and hopeless.

## KEYWORDS

Nicolas Bruno; photography; Surrealism; author's Tarot; esotericism in art.

## REFERENCES

- Banzhaf, H. (2005) *Der Universal-Waite-Tarot*. Neuhausen: Urania. (in German)
- Bauduin, T. M., Ferentinou, V., Zamani, D. (2018) *Surrealism, Occultism, and Politics*. New York, London: Routledge.
- Barnes, S. (2021) Photographer Creates His Own 78-Card Tarot Deck Inspired by His Sleep Paralysis [Online]. *My Modern Met*. Available at: <https://mymodernmet.com/nicolas-bruno-tarot-card-photos/> (Accessed: 30 October 2021).
- Duquette, L. M. (2017) *Understanding Aleister Crowley's Thoth Tarot*. Newburyport: Weiser Books.
- Foster, H. (1993) *Compulsive Beauty*. Cambridge: The MIT Press.
- Gould, R. (2018) This Artist Explores the Terrors of Sleep Paralysis Through Surreal Photography [Online]. *Culture Trip*. Available at: <https://theculturetrip.com/north-america/usa/new-york/articles/this-artist-explores-the-terrors-of-sleep-paralysis-through-surreal-photography/> (Accessed: 30 October 2021).
- Haven Gallery (2021) *Nicolas Bruno, "The Somnia Tarot"* [Online]. Available at: <https://havengallery.com/portfolio/nicolas-bruno-the-somnia-tarot> (Accessed: 30 October 2021).
- Lepetit, P., Roger, B. (2014) *The Esoteric Secrets of Surrealism: Origins, Magic, and Secret Societies*. Rochester: Inner Traditions.
- McKenney, C. (no date) About [Online] *The official web site of Christopher McKenney*. Available at: <https://christopher-mckenney.format.com/untitled-text-page> (Accessed: 30 October 2021).
- Reeves, B. (no date) Interview: Nicolas Bruno [Online]. *Cortex*. Available at: <https://cortexmag.com/INTERVIEW-NICOLAS-BRUNO> (Accessed: 30 October 2021).
- Roch, C. (2018) The Horrors of Sleep Paralysis are Captured in Nicolas Bruno's Photography Series [Online]. *Resource*. Available at: <http://resourcemagonline.com/2018/03/the-horrors-of-sleep-paralysis-are-captured-in-nicolas-brunos-photography-series/87758/> (Accessed: 30 October 2021).
- Shik, I. A. (2018) *Surrealist Photography of the 1920s – 1970s: the Key Concepts and Problems*. PhD Thesis. Saint Petersburg State University (in Russian and English)
- Shik, I. A. (2021) 'Nicolas Bruno. Sleep Paralysis as Aesthetical Experience' in: Radeev, A. E., Kruglova, T. A. *Vtoroi rossiskii esteticheskii kongress. Tezisy dokladov uchastnikov (The Second Russian Aesthetical Congress. Theses)*. Ekaterinburg: Gumanitarnyi universitet Publ., p. 625-627.

УДК 069; 730; 7.036

## София Алексеевна Пушенкова

студент магистратуры. [pushenkova2012@gmail.com](mailto:pushenkova2012@gmail.com)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4825-3421>

Санкт-Петербургский государственный университет, Россия,  
Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9. 199034

# НАУМ ГАБО: ПОЧЕМУ ХУДОЖНИК, ТВОРИВШИЙ ЗА ГРАНИЦЕЙ, ВАЖЕН ДЛЯ РУССКОГО ИСКУССТВА?

## АННОТАЦИЯ

Статья посвящена анализу творческого наследия Наума Габо. В него входят выдающиеся художественные произведения и проекты, несколько теоретических публикаций, а также личный архив художника, в том числе дневники, автобиографические заметки и корреспонденция. Автор приводит примеры и анализирует выставки художника в Великобритании, Соединенных штатах, а также немногочисленные выставки и другие культурные события, посвященные творчеству Наума Габо в России. На основе анализа выбранных событий делается вывод о том, что творчество Наума Габо мало изучено и практически не представлено в России, хотя даже после эмиграции из страны в 1922 г. художник идентифицировал себя как русского человека и никогда не терял духовной связи с Родиной. Особое внимание уделено выставкам работ Наума Габо в галерее «Tate St Ives» в Великобритании, а также деятельности Международного фестиваля современного искусства имени Николая Рославца и Наума Габо в Брянске. Также, в статье прослеживается история жизни и творчества художника, приводятся выдержки из «Реалистического манифеста» Наума Габо, ставшего впоследствии программным документом для художников-конструктивистов, чье направление стало закатом развития авангардного искусства в России. Важным этапом в работе стала попытка, на основе различных источников, обобщить информацию о различиях в биографических данных художника, а именно эти различия касаются места рождения Наума Габо. На основе всех собранных материалов автор делает вывод о значимости личности и творчества Наума Габо в контексте мировых художественных процессов, а также о потенциале использования наследия художника в России в музейной и выставочной деятельности.

## КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Русский авангард; конструктивизм; Наум Габо; выставки; скульптура; русское искусство.

Сегодня Наум Габо известен миру как художник-конструктивист, пионер кинетизма и теоретик авангардного искусства. Его творчество прочно связывают с русским авангардом, хотя свои художественные изыскания Габо начал за рубежом и эмигрировал из России в 1922 г. Так почему для русского искусства так важен художник, чьих работ нет в собраниях российских музеев? Фигура и творчество Наума Габо важны не столько для истории русского авангарда сколько для понимания значимости его феномена в контексте мировой истории искусств. Как пионер в своей области, Наум Габо отреагировал на те события, которые происходили в русском обществе в начале XX в. и нашел в революционных событиях тех лет благодатную почву для развития своих творческих идей.

Сегодня мы можем говорить о фигуре Наума Габо как о мосте, наведенном между «нами» и «ними», между русским и западным искусством: на Западе он известен как основатель конструктивизма, а в России его творчество считается еще одним «измом» авангарда. Но по обе стороны баррикад Наум Габо известен как художник рационального направления, вдохновленный развитием индустрии и технологий, органично вписавший науку в свое искусство. При этом важно отметить, что на родине художника не было ни одной выставки, кроме той, что в 1920 г. он организовал сам, и выставки «Наум Габо и конкурс на Дворец Советов» в Москве в 1993 г. И, хотя в начале XXI в. интерес к творчеству и личности Габо усилился, до сих пор его творчество и персона мало изучены. Краткую справку о жизни и творчестве художника дает профессор Стивен Банн (Stephen Bann) в своем труде «Традиция конструктивизма» 1974 г. В 1990-е гг. исследованием творчества Наума Габо занимался также Селим Хан-Магомедов (Хан-Магомедов, 1996, с. 120-123). Первая крупная монография о художнике «Конструируя современность: творчество и карьера Наума Габо» была написана британскими исследователями Мартином Хаммером (Martin Hammer) и Кристиной Лоддер (Christina Lodder) и вышла только в 2000 г. В 2004 г. Наталья Сидлина защитила диссертацию «Взаимодействие науки и искусства в творчестве Наума Габо», а в 2012 г. выходит ее монография о художнике «Наум Габо». В 2015 г. Сидлина назначена советником по искусству России и куратором в галерее Тейт Модерн в Великобритании. В настоящее время она является крупнейшим исследователем творчества Наума Габо.

Утверждение о том, что творчество и личность художника мало изучены, несколько не преувеличено. У немногочисленных исследователей творчества и жизни Наума Габо есть сомнения даже в биографических данных художника.

Согласно «Энциклопедии русского авангарда» Андрея Сарабьянова (Онлайн-энциклопедия русского авангарда, без даты), Наум Габо (настоящая фамилия Певзнер) родился в деревне Климовичи Могилевской губернии. Того же мнения придерживаются авторы Большой Российской энциклопедии (Большая российская энциклопедия, без даты). В то же время исследования Брянской областной научной универсальной библиотеки им. Ф. И. Тютчева указывают на то, что Наум Габо родился 5 августа 1890 г. в г. Брянске, откуда в 15-летнем возрасте уехал в Томск, где начались его первые опыты в живописи (Брянская областная научная универсальная библиотека им. Ф. И. Тютчева, без даты). Этого же мнения придерживается историк искусств Стивен Банн (Bann, 1974, p. 4) и галерея «Tate St Ives», где хранится одна из самых крупных коллекций работ Наума Габо.

В 2021 г. ведущим сотрудником Государственного архива Брянской области Екатериной Чеплянкой было подготовлено сообщение, касающиеся носителей фамилии Певзнер, проживавших в г. Брянске Орловской губернии. Согласно этому сообщению и обзору документов, приведенных в нем, нет однозначного вывода о месте рождения Наума Габо. Согласно документам Брянского архива первым жителем Брянска, имевшим фамилию, Певзнер, был золотых дел мастер Елья Певзнер, поселившийся в Брянске в 1894 г. Он был внесен в список евреев, живших в г. Брянске в 1896 г. Абрам Певзнер указан в списке отдельно (Чеплянская, 2021).

Вместе с тем, имеется информация, согласно которой, осенью 1904 г. из Могилевской губернии в Брянск приехала семья Певзнеров: мать Фейга Аронова со старшей дочерью Масей Абрамовой (р. ок. 1886) и сыновьями: Нохимом (р. 1890) и Израилем (р. 1894) (Государственный архив Брянской области. Ф. 525. Оп. 1. Д. 27. Л. 33об. – 34; Д. 112, Л. 6 об. – 7). Если Нохим Певзнер и есть Наум Габо, то его присутствие в Брянске имеет место быть, однако место рождения указано неверно и у Сарабьянова. В своей автобиографии, Наум Габо также указывает местом рождения Брянск, однако исследователи говорят о том, что есть вероятность, что художник просто выдумал место своего рождения (Чеплянская, 2021).

Так или иначе, свои первые значимые художественные опыты Габо начал за границей, а не в России, хотя до конца жизни ощущал сильную связь с родиной и даже свои дневниковые записи вел на русском языке. С 1910 г. Наум Габо учился в мюнхенской Технической школе, посещал лекции по истории искусств профессора Генриха Вёльфлина. Несмотря на занятия техническими науками, Наум Габо был также увлечен художественной жизнью Мюн-

хена. В те годы там жил и творил Василий Кандинский, издавался «Синий всадник». Наум Габо регулярно ездил к брату Антуану Певзнеру в Париж, где познакомился с новейшими художественными течениями в живописи, в том числе с кубизмом. С началом Первой Мировой войны Наум Габо был вынужден покинуть Германию, так и не получив диплом инженера. Он перебрался в нейтральную Норвегию, где за короткий срок и без специальной подготовки смог создать совершенно новую технику пространственного скульптурного моделирования.

В 1917 г. Габо вместе с братом вернулись в Россию. Революция окрыляла и завораживала их. Сперва художники жили в Петрограде, а затем в Москве. В этот период Наум Габо активно участвует в авангардных художественных процессах: сотрудничает с ИЗО Наркомпресса, помогает брату, преподававшему во ВХУТЕМАСе. В начале своего творческого пути Наум Габо считал себя кубофутуристом, но со временем осознает, что эти формы слишком декоративны и статичны, в них не хватает движения, динамики, к которой он так привык. Именно в постреволюционной России окончательно сформировался творческий метод художника, появился его самобытный стиль. Свои творческие изыскания Наум Габо выразил в «Реалистическом манифесте», который расклеил на улицах Москвы в 1920 г., приурочив эту акцию к выставке на открытой эстраде на Тверском бульваре. Здесь были показаны работы самого Наума Габо, его брата Антуана Певзнера и художника Густава Клуциса. Примечательно, что до сих пор это одна из немногих в России выставок мастера.

В «Манифесте» Габо сформулировал пять принципов в искусстве:

- отвержение цвета и утверждение тона;
- отвержение начертательной целостности линии, линия признавалась «как направление скрытых в работе сил»;
- отвержение объема и утверждение глубины как меры пространства;
- отвержение массы в скульптуре; утверждалось, что можно построить объем из плоскостей;
- отвержение статических и утверждение кинетических ритмов.

В тексте манифеста Габо провозглашает действительность «высшей красотой» и выступает за искусство, основанное на материальной реальности пространства и времени. Позже этот текст станет своего рода программным документом конструктивистов, хотя Хан-Магомедов в своем труде «Архитектура советского авангарда» пишет о том, что творчество Наума Габо не имеет прямого отношения к основной линии процесса развития конструктивизма (Хан-Ма-

гомедов, 1996, с. 122). Габо не конструктивист в том смысле, в каком мы считаем конструктивистами выходцев из ИНХУКА – Александра Родченко, Варвару Степанову, Алексея Гана, хотя на определенном этапе своего творческого пути он шел в том же русле (Хан-Магомедов, 1996, с. 122).

Текстами и скульптурой Габо не ограничивал свою деятельность. Он хотел перейти от слов к делу и полностью изменить архитектуру российских городов. Еще живя в Москве, он предложил свой проект радиовышки для подмосковного Серпухова, но советская власть его идею не примет и не поддержит. В 1922 г. первый нарком просвещения Анатолий Луначарский организовал братьям Габо и Певзнеру заграничную рабочую командировку – в Берлине в галерее «Ван Димен» состоится «Первая выставка русского искусства», где работы Габо будут соседствовать с произведениями Владимира Татлина, Надежды Удальцовой, Эля Лисицкого, Павла Филонова, Любови Поповой, Александра Родченко и других художников авангарда. Из этой рабочей поездки ни один из братьев так и не вернулся. В 1960-х гг. Наум Габо вновь ненадолго приехал в Россию и уже не узнал ее, через сорок лет это была уже совершенно другая страна.

Архитектурные замыслы и пространственно-кинетические скульптуры Наума Габо, своего рода прообразы современных инсталляций, стали искусством, которое опередило свое время. Только в 1930-х гг., уже живя в США, Габо стал по-настоящему востребованным мастером.

Именно в США в 1968 г., еще при жизни Наума Габо, состоялась первая ретроспективная выставка художника, приуроченная ко второму фестивалю «Искусство сегодня» в Буффало в художественной галерее «Albright-Knox». На выставке было представлено 105 скульптурных композиций мастера: от «Головы» 1916 г. до «Вертикальной конструкции № 1», законченной в 1967 г. Куратором выставки, стал Дуглас Макаги (Douglas MacAgy) (Albright-Knox, no date).

Немецкий арт-дилер Аннели Джуда (Annely Juda) в 1960 г. открыл в Лондоне галерею «Molton Gallery», преобразованную сегодня в «Annely Juda Fine Art gallery». Галерея известна своей коллекцией русского конструктивистского искусства, и с 1999 г. в галерее прошло порядка 10 выставок Наума Габо, последняя из которых состоялась в мае-июле 2021 г. Кроме скульптур, в коллекции галереи эскизы, наброски, зарисовки и гравюры художника (Annely Juda Fine Art, no date).

Делая ретроспективный анализ выставок Наума Габо, нельзя обойти вниманием лондонскую галерею Тэйт. В 1966 г., за два года до выставки на фестивале в Буффало, глава Королевского колледжа искусств профессор Корнфорд открыл персональную выставку Наума Габо. Центральной в экспозиции выставки



Илл. 1.  
Наум Габо.  
Конструктивная голова.  
Металл. 1916.  
Галерея Тейт (Лондон).  
URL: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-st-ives/exhibition/naum-gabo>

стала скульптура «Конструктивная голова № 2» (Илл.1), которую Корнфорд назвал «Мадонной XX века» (Цит. по: Шамшина, Ольнева 2017, с. 27). Подтверждая принципы своего «Манифеста», Наум Габо построил образ «Головы» из пересекающихся плоскостей, отказавшись от формирования композиции с помощью массы. Скульптура конструировалась подобно карточному домику и, по словам самого мастера, не представляла собой ничего нового. Те же методы уже использовались в инженерном и строительном деле, например при строительстве мостов или в структуре железнодорожной рельсы. После 1966 г. выставки Наума Габо проводились в Тейт неоднократно. В частности, в 1999 г. в галерее «Tate St Ives», входящей в группу компаний галереи Тейт, прошла выставка «Железо и сталь. Металл в скульптуре 1933–1989». Галерея расположена в городке Сэйнт-Айвз в графстве Корноул, где Габо прожил 10 лет.



Илл. 2. Наум Габо. Опус 1.

Ксилография, оттиск на бумаге. 1950.

Галерея Тейт (Лондон).

URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gabo-opus-1-p11382>



Илл. 3. Наум Габо. Опус 3.

Ксилография, оттиск на бумаге. 1950.

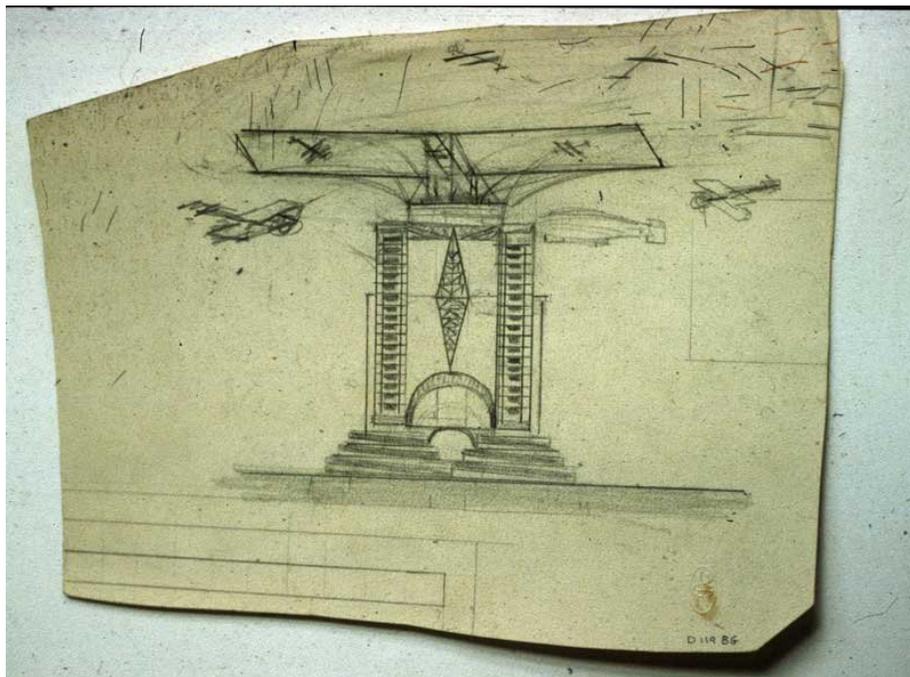
Галерея Тейт (Лондон).

URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gabo-opus-3-p11384>

Главной целью выставки было показать посетителям как можно большее число блестящих образцов живописи и скульптуры XX в., обычно хранящихся в запасниках. Здесь вновь продемонстрировали «Голову» Габо, но в этот раз в компании скульптур еще четырех авторов. Кураторы выставки предпочли показать меньше работ, но расположить их в большем пространстве, в котором лучше всего возможно познать всю красоту пластики.

Еще одна выставка Наума Габо в «Tate St Ives» прошла в 2002 г. Центральными экспонатами на этой выставке стала серия гравюр «Опус 1-12» (Илл. 2, 3), которые редко рассматриваются как отдельные, полноценные работы художника, обычно мыслящего пространственными конструкциями. Также были представлены эскизы для скульптурных композиций Габо и серия его работ в камне (Beatty, 2002, no date).

Последняя выставка Наума Габо в галерее «Tate St Ives» прошла в 2020 г. Кураторы Сара Мэтсон и Наталья Сидлина отобрали 80 работ художника, в ос-



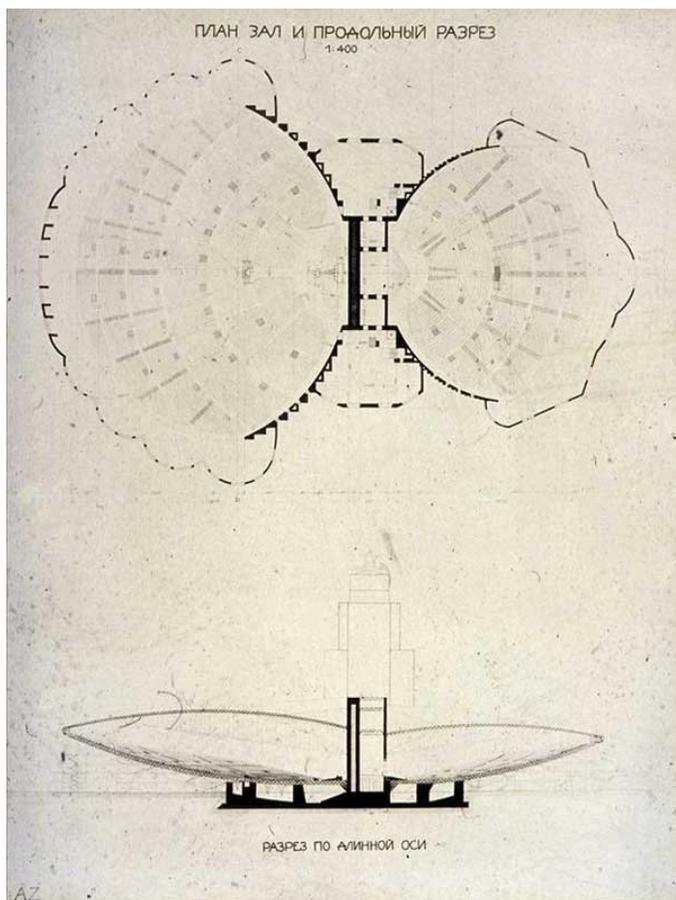
Илл. 4. Наум Габо. Эскиз башни с вертолетной площадкой.

Бумага, карандаш, чернила. 1924. Берлинская галерея (Берлин).

URL: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/14/naum-gabo-as-a-soviet-emigre-in-berlin>

новном из постоянной коллекции музея Тейт и немецкой галереи «Berlinische Galerie». Эта выставка стала самой крупной экспозицией работ художника в Великобритании за последние 30 лет. На выставке были представлены кинетические скульптуры Наума Габо, в том числе чудом сохранившиеся скульптуры из оргстекла и нейлона, так и нереализованные архитектурные проекты высотной вертолетной площадки и Сталинского Дворца Советов в Москве (Илл.4, 5), а также эскизы для балета «Кошка» (Илл.6) Сергея Дягилева, поставленном Джорджем Баланчиным в 1927 г. для «Русских сезонов» в Париже. Эскизы костюмов для постановки Наум Габо создал вместе с братом Антуаном Певзнером. Это была одна из последних совместных работ, прежде чем их творческие пути разошлись (Векслер, 2020).

В описании к вышеупомянутой выставке Габо был назван «транснациональным» художником, и не согласиться с этим трудно. Наум Габо родился в им-



Илл. 5. Наум Габо. Проект Дворца Советов.  
Бумага, карандаш, чернила. 1931. Местонахождение неизвестно. URL: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/14/naum-gabo-as-a-soviet-emigre-in-berlin>

ператорской России, учился в Мюнхене, начал карьеру в Осло, затем вернулся на родину и позднее покинул Советский Союз, потом жил в Германии, Франции, Великобритании, а настоящее признание обрел в США, где и скончался в 1977 г. Он свободно владел английским, немецким и французским языками и, безусловно, вышел за пределы понятия «русский художник» и географических рамок. Но книга Натальи Сидлиной заканчивается цитатой дочери Наума Габо о том,

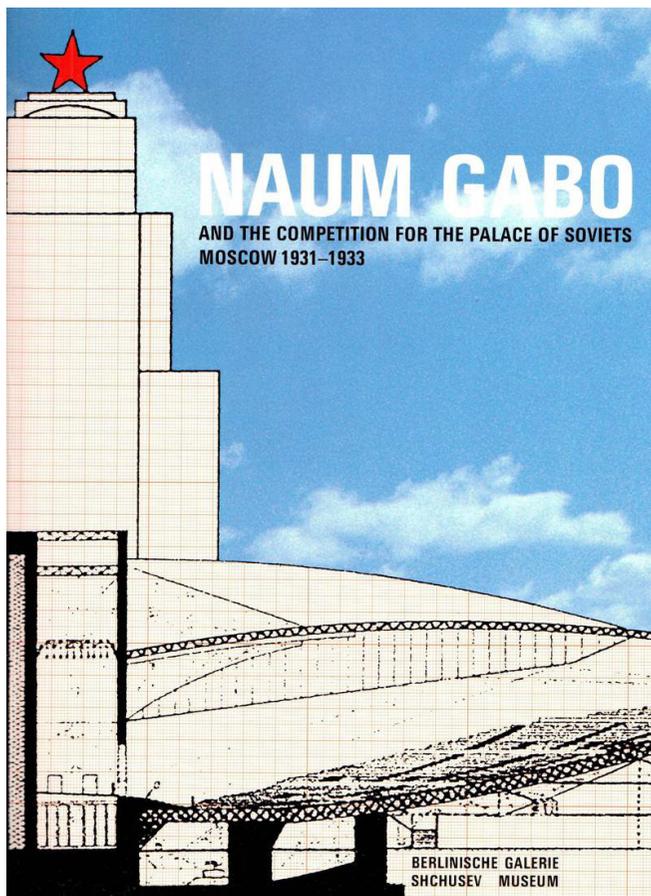


Илл. 6. Сцена из балета «Кошка».

Костюмы по эскизам Наума Габо и Антуана Певзнера. 1927. Галерея Сэйнт Айвз. Фотография. URL: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-st-ives/exhibition/naum-gabo/la-chatte>

что последние его слова были на русском, что в своих воспоминаниях он в первую очередь возвращался к России, что сам он себя считал русским художником (Векслер, 2020).

Почему так получилось, что в России имя Наума Габо не получило такой же известности, как имена его современников, и как все-таки используют наследие мастера на его Родине? Художник окончательно покинул Россию в 1922 г. и большую часть своих работ увез в Германию. Однако часть работ осталась у семьи Наума Габо в Москве. Когда в 1930-х гг. в СССР началась борьба с формализмом, а авангарду больше не находилось места на художественной арене страны, то оставшиеся в СССР работы художника были спрятаны подальше от чужих



Илл. 7. Каталог выставки Наум Габо  
и конкурс на Дворец Советов. 1993.

Фонд Музея современного искусства «Гараж» (Москва).

URL: <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/L8443>

глаз. В последующие годы, ставшие для страны не менее тяжелыми и сложными, чем революция и Гражданская война, эти работы были, скорее всего, утеряны и поэтому подлинников Наума Габо в российских собраниях нет (Векслер, 2020).

В российских государственных коллекциях есть лишь одна его работа – архитектурный проект, который Наум Габо подготовил к конкурсу по Дворцу Советов 1931 г. (Илл.7). Сегодня он хранится в Музее архитектуры имени А. В. Шу-

сева в Москве. Его демонстрировали на упоминаемой ранее выставке в Москве в 1993 г. Эта выставка стала в России первой за 70 лет (после выставки 1920 г.), где были показаны работы Наума Габо (Векслер, 2020). Других выставок художника в России не было до сих пор.

Музеям, привыкшим работать с подлинниками, может быть очень трудно собрать выставку, не имея для нее материальных памятников. Кроме того, творчество Наума Габо определенно не вписывалось в рамки «соцреализма» и вряд ли бы в музейной концепции СССР нашлось место для его выставки. К сожалению, отсутствие репрезентации творчества художника сыграло большую роль в его забвении на родине.

Другой причиной является тот факт, что в России Наум Габо так и не стал ключевой фигурой художественной жизни страны. Отправной точкой в истории конструктивизма в России принято считать 1921 г. Лидерами движения в те годы была рабочая группа ИНХУКА: Родченко, Степанова, Ган. Вокруг этих мастеров сформировалась и школа, и круг последователей. Ничего этого у Габо не было. Поэтому и не осталось в России солидного наследия, такого, чтобы его нельзя было проигнорировать (Векслер, 2020).

Тем не менее, в России есть пример осмысления наследия Наума Габо и его значимости в региональном контексте. С 1994 г. в Брянске, на официальной родине художника, проходит ежегодный международный фестиваль музыки и искусств, носящий имя двух выдающихся уроженцев Брянской области – композитора Николая Рославца и Наума Габо. Первоначально брянский фестиваль был задуман композитором и скрипачом Марком Белодубровским для популяризации отечественного авангарда начала XX в. Хотя именно период начала XX в. всегда оставался доминирующим в программах фестиваля, это вовсе не является ограничивающим фактором в наполнении программы и определении состава участников.

Николай Рославец и Наум Габо, яркие представители этого периода в музыкальном и изобразительном искусстве, родились на Брянщине. И в этой связи фестиваль закрывает еще одну нишу в развитии региональной культурной политики: использование и популяризация авангардного наследия регионов.

Деятельность фестиваля во многом зависит от поддержки Министерства культуры России и Департамента культуры Брянской области. Но организаторы стараются привлекать и других партнеров, чтобы, во-первых, укрепить положение фестиваля как важного культурного события региона и повысить рентабельность мероприятия на общероссийском и международном уровнях, во-вторых, чтобы расширить географические и тематические рамки.

В 2010 г. на открытии фестиваля приняла участие Наталья Сидлина. Она прочитала лекцию «Наум Габо – мифотворец», подготовленную ею по архивным материалам галереи Тэйт. Собранные ею факты о творчестве художника были впервые представлены в России. В разные годы в фестивале принимали участие делегации из Финляндии и Италии, организовывались тематические книжные ярмарки, выставки, концерты современной музыки и конференции.

К сожалению, с 2020 г. из-за пандемии COVID-19 фестиваль в Брянске не проводится. Региону нужно его возвращение и еще более активная поддержка со стороны государства и потенциальных партнеров, ведь Брянский фестиваль может стать мощным катализатором краеведческих исследований.

Говоря о потенциале использования наследия Наума Габо в России, стоит отметить, в первую очередь, партнерские проекты с зарубежными музеями. Россия имеет право на работу с наследием художника. Хотя в стране нет работ Наума Габо и больших архивов, есть примеры выставок, которые показывают, как можно рассказать о жизни и деле всей жизни выдающегося человека, творца, сквозь призму его работы, окружения и тех, кто оказывался вовлечен в его деятельность<sup>1</sup>.

Таким образом, в статье был рассмотрен имеющийся зарубежный опыт репрезентации наследия Наума Габо и отмечены сильные и слабые стороны подобных инициатив в России. Кроме того, был обозначен проблемный вопрос, касающийся биографических данных художника, который потенциально может стать началом большого исследования, способного привести не только к созданию отдельных выставок, но и организации мемориального музея художника, для начала виртуального. Кроме того, была обозначена региональная составляющая исследования, повышающая его актуальность. Но, что не менее важно, статья обратила внимание на фигуру художника, чье имя редко можно увидеть на музейных афишах в России, но который важен для понимания полной картины художественных процессов в России в первой четверти прошлого века.

---

<sup>1</sup> Подобная выставка «В круге Дягилиевом. Пересечение судеб» прошла в 2020-2021 гг. в Санкт-Петербургском Музее театрального и музыкального искусства.

## ЛИТЕРАТУРА

Векслер, Т. (2020) Наум Габо в галерее Tate St Ives: забытое русскими имя [Электронный ресурс]. *Zima magazine*. URL: <https://zimamagazine.com/2020/01/naum-gabo-v-galeree-tate-st-ives-zabytoe-russkimi-imyа/> (дата обращения: 18.10.2021).

Брянская областная научная универсальная библиотека им. Ф. И. Тютчева. (без даты) *Деятели Брянского края. Наум Габо* [Электронный ресурс]. URL: <https://libryansk.ru/gabo-naum.22773/> (дата обращения: 20.10.2021)

Большая российская энциклопедия (без даты) *Габо* [Электронный ресурс]. URL: [https://bigenc.ru/fine\\_art/text/2338142](https://bigenc.ru/fine_art/text/2338142) (дата обращения: 25.10.2021)

Сидлина, Н. З. (2011) *Наум Габо*. М.: Русский авангард.

Онлайн-энциклопедия русского авангарда (без даты) *Габо Наум Борисович* [Электронный ресурс]. URL: <http://rusavangard.ru/online/biographies/gabo-naum-borisovich/> (дата обращения: 25.10.2021)

Хан-Магомедов, С. (1996) *Архитектура советского авангарда: Книга первая. Проблемы формообразования*. М.: Стройиздат.

Чеплянская, Е. (2021) К биографии Наума Габо [Электронный ресурс]. *Государственный архив Брянской области*. URL: <https://archive-bryansk.ru/node/685> (дата обращения: 21.10.2021).

Шамшина, Л. М., Ольнева, Е. О. (2017) 'Скульптура Наума Габо как основа стилизации в процессе проектирования одежды', *Интерактивная наука*, 5 (15), с. 25-28. DOI: <https://doi.org/10.21661/r-130521>

Albright-Knox (no date) *Naum Gabo* [Online]. URL: <https://www.albrightknox.org/art/exhibitions/naum-gabo> (дата обращения: 25.10.2021).

Annelly Juda Fine Art (no date) *Naum Gabo. Exhibitions* [Online]. URL: <https://www.annelyjudafineart.co.uk/artists/31-naum-gabo/exhibitions/> (дата обращения: 25.10.2021).

Bann, S. (1974) *The Tradition of Constructivism*. New York: The Viking Press.

Beatty, E. (2002) Richard Long, Naum Gabo, Kosho Ito all on at the Tate St Ives [Online]. *The Art Newspaper*. URL: <https://www.theartnewspaper.com/2002/07/01/richard-long-naum-gabo-kosho-ito-all-on-at-the-tate-st-ives> (дата обращения: 21.10.2021).

Hammer, M., Lodder, C. (2000) *Constructing Modernity: The Art & Career of Naum Gabo*. New Haven: Yale University Press.

## Sofia Alekseevna Pushenkova

MA student. [pushenkova2012@gmail.com](mailto:pushenkova2012@gmail.com)

ORCID iD <https://orcid.org/0000-0003-4825-3421>

Saint Petersburg State University, 7–9 Universitetskaya Emb.,

199034 St. Petersburg, Russian Federation

## NAUM GABO: WHY IS THE ARTIST WHO WORKED ABROAD IMPORTANT FOR RUSSIAN ART?

### ABSTRACT

The article is devoted to the analysis of the Naum Gabo's heritage, which, in addition to the outstanding works of art and projects, includes several theoretical publications, as well as the artist's personal archive, namely diaries, autobiographical notes, and correspondence. In the article, there are examples and analysis of the artist's exhibitions in the UK, the United States, as well as a few exhibitions and other cultural events dedicated to the work of Naum Gabo in Russia. Based on the analysis of these events, the author concluded that the work of Naum Gabo is little studied and practically not represented in Russia, although even after emigrating from the country in 1922, the artist continued to identify himself as a Russian person and never lost his spiritual connection with the Motherland. Particular attention is paid to the exhibitions of Naum Gabo's works at the Tate St Ives gallery in Great Britain, as well as the activities of the Nikolai Roslavets and Naum Gabo International Festival of Contemporary Art in Bryansk. Also, the author described the history of the artist's life and work and cited excerpts from the *Realist Manifesto* by Naum Gabo, which later became a program document for constructivist artists, who marked the demise of Russian avant-garde art. The author summarized the information about the discrepancies in the artist's biographical data, namely, the birthplace of Naum Gabo. Based on all the collected materials, a conclusion is made about the importance of the personality and work of Naum Gabo in the context of world artistic processes, as well as the potential of using the artist's heritage in Russia in the museum and exhibition activities.

### KEYWORDS

Russian avant-garde; constructivism; Naum Gabo; exhibitions; sculpture; Russian art.

## REFERENCES

- Albright-Knox (no date) *Naum Gabo* [Online]. Available at: <https://www.albrightknox.org/art/exhibitions/naum-gabo> (Accessed: 25 October 2021).
- AnnellyJudaFineArt(no date)*Naum Gabo. Exhibitions*[Online]. Available at: <https://www.annelyjudafineart.co.uk/artists/31-naum-gabo/exhibitions/> (Accessed: 25 October 2021).
- Bann, S. (1974) *The Tradition of Constructivism*. New York: The Viking Press Publ.
- Beatty, E. (2002) Richard Long, Naum Gabo, Kosho Ito all on at the Tate St Ives [Online]. *The Art Newspaper*. Available at: <https://www.theartnewspaper.com/2002/07/01/richard-long-naum-gabo-kosho-ito-all-on-at-the-tate-st-ives> (Accessed: 21 October 2021).
- Big Russian Encyclopedia (no date). *Gabo* [Online]. Available at: [https://bigenc.ru/fine\\_art/text/2338142](https://bigenc.ru/fine_art/text/2338142) (Accessed: 21 October 2021). (in Russian)
- Bryansk Regional Scientific Universal Library after F.I. Tyutchev. (no date). *Deyateli Bryanskogo kraya. Naum Gabo* [Online]. Available at: <https://libryansk.ru/gabo-naum.22773/> (Accessed: 25 October 2021). (in Russian)
- Cheplianskaia, E. (2021) To the Biography of Naum Gabo [Online]. *State Archive of the Bryansk Region*. Available at: <https://archive-bryansk.ru/node/685> (Accessed: 21 October 2021). (in Russian)
- Hammer, M., Lodder, C. (2000) *Constructing Modernity: The Art & Career of Naum Gabo*. New Haven: Yale University Press Publ.
- Khan-Magomedov, S. (1996) *Arkhitektura sovetskogo avangarda: Kniga pervaiia. Problemy formoobrazovaniia [The Architecture of the Soviet Avant-garde: Book one. Shaping Problems]*. Moscow: Stroizdat Publ. (in Russian)
- Online encyclopedia of the Russian avant-garde (no date) *Gabo Naum Borisovich* [Online]. Available at: <http://rusavangard.ru/online/biographies/gabo-naum-borisovich/> (Accessed: 25 October 2021). (in Russian)
- Shamshina, L. M., Ol'neva, E. O. (2017) 'Sculpture of Naum Gabo as the Basis of Style Education in the Process of Designing Clothes', *Interaktivnaia nauka [Interactive Science]*, 5 (15), p. 25-28. DOI: <https://doi.org/10.21661/r-130521> (in Russian)
- Sidlina, N. Z. (2011) *Naum Gabo*. Moscow: Russkii avangard Publ. (in Russian)
- Veksler, T. (2020) Naum Gabo at Tate St Ives: a Name Forgotten by Russians [Online]. *Zima Magazine*. Available at: <https://zimamagazine.com/2020/01/naum-gabo-v-galeree-tate-st-ives-zabytoe-russkimi-imya/> (Accessed: 18 October 2021). (in Russian)

УДК 7.036; 7.038

## Наталья Владимировна Щетинина

кандидат искусствоведения, главный редактор, независимый исследователь.

[kadares@gmail.com](mailto:kadares@gmail.com)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7175-4454>

Научный рецензируемый журнал «Art Innovation», Санкт-Петербург, а/я 192, 195257, Россия

## «НЕОФИЦИАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЛЕНИНГРАДА. КРУГ СВОБОДЫ». Обзор книги Георгия Соколова

На сегодняшний день неофициальное искусство Санкт-Петербурга изучено мало. Точки зрения и взгляды фрагментарны, отсутствуют фундаментальные труды по теме, и о некоторых подробностях жизни художников приходится догадываться по обрывкам фраз из интервью и дневников. Безусловно, ленинградское искусство требует системного взгляда, глубокого искусствоведческого анализа и работу со всеми доступными источниками, коих немало благодаря выставочной и научной деятельности музеев Санкт-Петербурга.

Подпольная художественная жизнь Ленинграда формировалась в уникальных исторических условиях. Город – бывшая столица огромной империи со строгой эстетикой классицизма и многогранным культурным опытом XVIII–XIX вв. Затем революция и авангард, выплеснувшийся на улицы города. После – централизация искусства и невозможность работать вне идеологического языка СССР. Далее блокада, послевоенные годы, политическое давление из Москвы, изолированность от мира и, через десятилетия, ослабление цензуры, свобода, возвращение прежнего имени. В основе искусства Ленинграда лежит школа выдающихся художников авангарда и доминирующая традиция экспрессионизма.

Автор Георгий Соколов – научный сотрудник Эрмитажа – в книге «Неофициальное искусство Ленинграда. Круг свободы» воссоздает контекст, в котором выросло творчество таких художников, как: Александр Арэфьев, Шолом Шварц, Рихард Васми, Владимир Шагин, Вера Янова, Валентин Громов, Владимир Шинкарёв, Владимир Гринберг, Евгений Михнов-Войтенко, Евгений Ротенберг, Иван Сотников, Тимур Новиков и другие.

Книга Соколова – это не столько структурированное научное исследование, сколько разрозненные рассказы о группировках и художниках Ленинграда в преломлении личного восприятия города автором. Благодаря этому личному измерению, Соколов выстраивает эмоциональный образ Ленинграда – Санкт-Петербурга разных периодов, опираясь на свои воспоминания и дневники очевидцев. Так, острое переживание послевоенного времени иллюстрировано репродукциями, в которых отражено напряжение и жесткость человеческих отношений, а также опасность городских улиц второй половины 1940-х гг.

Книга состоит из четырех частей.

Первая часть называется «Живописная стихия». В ней рассказано о художниках, входивших в Орден непродávающихся живописцев (ОНЖ) – это самое раннее неофициальное объединение художников послевоенных лет. Автор замечает, что смыслообразующий опыт блокады отличает искусство Ленинграда от московского, делает его обособленным. Подростковый период участников ОНЖ пришелся на 1940-е гг., и облик пережившего блокаду города и его жителей становится главной темой их творчества.

Внимание автора направлено на объединяющий работы ОНЖ стилистический принцип – «высвобождение живописной стихии». Этот принцип прозвучал в докладе 1945 г. (или 1946 г. (Соколов, 2021, с. 31)) историка искусства Николая Пунина как главное достижение импрессионизма в современном искусстве и был подхвачен молодыми художниками. Соколов воспринимает его как способ высвободить напряжение коллективной травмы войны, изобразить которое языком соцреализма было невозможно. Таким образом, ОНЖ продолжали характерный стилистический вектор искусства Ленинграда – в выразительных формах экспрессионизма.

Вторая глава «Обретение города» – это краткая история пейзажной традиции Санкт-Петербурга на протяжении всего XX в. В ней автор показал, как типичный мотив «вид Невы» трансформировался в концептуальный знак. Глава рассказывает о становлении ленинградской пейзажной традиции, формировании образа Ленинграда, кардинально отличного от классической репрезентации «парадного Петербурга». Здесь Соколов подчеркивает обратную зависимость: не только сами художники уклонялись от классического образа центра Петербурга, но и их появление для публики, их первые выставки происходили далеко от центра, на периферии. При этом, как отмечает автор, им удалось передать атмосферу города, который везде одинаково туманный и меланхоличный – будь то Мойка или Старая Деревня.

Третья глава названа «Непризнанные гении». В ней появляются отдельные фигуры ленинградского искусства и группы помимо ОНЖ. Здесь же дана предыстория неофициального искусства — его связь с выдающимися деятелями русского авангарда. Автор называет основные школы неофициальной художественной сцены Ленинграда: студия Осипа Сидлина и Старопетергофская школа, во главе которой стояли ученик Казимира Малевича Владимир Стерлигов и художница Татьяна Глебова. В главе рассказывается о разработанных русским авангардом ключевых концепциях, что легли в основу ленинградского искусства XX в. Это «прибавочный элемент»<sup>1</sup> Малевича и органический подход Михаила Матюшина и Павла Филонова<sup>2</sup>.

Здесь Соколову удалось точно описать положение неофициального художника. Через воспоминания современников выстраивается цельный образ творческого пути человека, который не только обречен быть не признанным официально, но в принципе был лишен возможности выставляться и общаться со зрителем. Художники существовали только в своем закрытом, ограниченном пространстве, что сформировало и их эстетику, и темы.

Первые три главы показывают эволюцию неофициального искусства Ленинграда: от подпольного существования, гонения и запретов на общение с публикой до первых разрешенных выставок и создания Товарищества экспериментального изобразительного искусства (ТЭИИ) — полуофициальной организации, которая в 1980-х гг. вела выставочную деятельность сообщества художников-нонконформистов.

Четвертая глава «Музей актуального искусства» посвящена Эрмитажу. Будучи сотрудником музея, автор помещает его в историю неофициального искусства Ленинграда и представляет взгляд на современное искусство изнутри крупнейшего музея мира. В главе описывается первая запрещенная «Выставка такелажников» (1964), в которой участвовали художники, сплотившиеся вокруг Михаила Шемякина; и роль сотрудников Эрмитажа, кто коллекционировал и изучал неофициальное искусство.

Соколов рассказывает о собрании Эрмитажа, которое дало художникам огромный и разнообразный эстетический опыт. Молодые люди были захваче-

---

<sup>1</sup> Прибавочный элемент в теории Казимира Малевича — повторяющийся знак или «модуль», характерный для художника или целого направления в искусстве, который может переходить в другие живописные системы и видоизменять их. Так, на Малевича оказала влияние «плоскость цвета». Примеры прибавочных элементов: волокнистая кривая Сезанна, серповидная кривая кубизма, прямая плоскость супрематизма (Карасик, без даты).

<sup>2</sup> Матюшин и Филонов — представители органической линии русского авангарда в противовес направлению, идущему от кубизма к абстракционизму (Деготь, 2000, с. 47-53).

ны искусством раннего модернизма и авангарда, оно появилось на третьем этаже музея в конце 1950-х гг. Ренуар, Сезанн, Матисс, Пикассо – их искусство оказало большое влияние на художественный язык Ленинграда второй половины XX в. Классическая коллекция музея так же формировала стиль молодых художников-нонконформистов: картины Рембрандта, «малых голландцев», испанских, французских и итальянских художников. Эти работы были учебным материалом для школы Осипа Сидлина, упомянутой в предыдущей главе, и группы «Эрмитаж» Григория Длугача.

Книга обладает несомненными достоинствами.

Хоть содержание и первично, оформление издания, посвященного изобразительному искусству, не менее важно. Дизайн качественный и сбалансированный. Небольшой формат чуть больше А5, модная матовая обложка серого цвета – цвета питерского неба, гранита и Невы, – достаточно крупный шрифт. Но, главное, иллюстрации: красочные и крупные, они идеально смотрятся на матовой бумаге бледно-зеленого цвета. Экспрессия и буйство ленинградского искусства гармонично вписались в несколько суровое и по-конструктивистски динамичное оформление издания.

Пролистав иллюстрации, читатель сразу поймет, что такое ленинградский стиль, настроение, поймает художественный дух времени.

Книга написана простым и, в основном, доступным русским языком. Хочется видеть все больше подобных изданий о современном искусстве, которые ориентированы не только на профессионалов, но будут понятны большинству читателей. Личный и эмоциональный тон, в котором автор пишет о городе, легко доносит атмосферу Ленинграда разных периодов, что приближает к пониманию характера художников и их искусства.

Важно, что автор проявляет реальную топографию Петербурга. Он выводит отдаленные районы (Ржевка, Кировский район) – в реальные участники художественной жизни Ленинграда. Образ Петербурга расширяется за рамки мифологизированного центра и становится полным, реальным. Акцент на децентрализованности искусства важен, поскольку творческая жизнь города не сосредоточена исключительно в Эрмитаже или Академии Художеств. Неофициальное искусство творилось в комнатах коммунальных квартир.

В дополнение к тексту, форзацы книги оформлены в виде карты центра Санкт-Петербурга и топографически четко определяют места главных событий: квартиры художников и коллекционеров, редакция журнала «Звезда» на Мохо-

вой улице, ДК им. Кирова и Орджоникидзе – там проходили выставки, встречи и общение представителей подпольной художественной жизни города.

С одной стороны, автор подчеркивает локальность ленинградского искусства, его тесную связь с городом, его эстетикой и историей, с ключевыми культурными вехами. С другой стороны, представленное искусство эпизодически погружается в мировой контекст художественных практик XX в.

Значительный интерес представляет раздел книги, посвященный творчеству Евгения Михнова-Войтенко, где автор поднимает глубокий и сложный пласт модернистского искусства – абстракционизм. Искусство Михнова-Войтенко показывает, насколько ленинградские художники были близки мировому искусству, понимая и воспроизводя окружающую жизнь так же, как их современники из США и Западной Европы.

Несмотря на наследие Малевича и Кандинского, абстракционизм все еще непривычен для зрителей России. Однако из книги мы узнаем, что в тот момент, когда абстрактное искусство получило возможность «выйти» к публике – ленинградские зрители проявили большой интерес и понимание этого непростого направления.

Среди недостатков книги в глаза бросается неравномерное распределение внимания между художниками. Десятки страниц уделены Арефьеву и Михнову-Войтенко, в то время как творчеству некоторых авторов не посвящено даже нескольких строк, хотя в книге есть иллюстрации их работ. Так, например, читатель не получит никакой информации о знаковом представителе примитивизма Владлене Гаврильчике.

Автору удалось обойти вниманием творчество Михаила Шемякина – весомой фигуры в искусстве России. Он упомянут в качестве лидера художников-такелажников, но мы не видим ни одной его работы. Забыт и Боб Кошелов, заметный представитель ленинградского нонконформизма, чьи картины находятся в собрании Русского музея.

Яркое художественное явление 1980-х гг. – «Новые художники» – получили лишь упоминание в связи с описанием концептуального «Ноль объекта» 1982 г. В то же время группа разработала уникальный язык: яркий и выразительный, на стыке поп-арта и экспрессионизма, что делает их преемниками плеяды ленинградских мастеров со страниц книги, с которыми Тимур Новиков, Вадим Овчинников, Олег Котельников и другие общались лично.

Автор обошел вниманием движение некрореализм и его вдохновителя Евгения Юфита. Это искусство не имеет аналогов, его эстетическую рефлекс-

сию породило угасание и разложение советской системы. Некрореализм до сих пор имеет последователей, хоть и появился в стране с табуированной темой смерти.

Сам принцип организации иллюстративного материала книги выглядит непоследовательным. Репродукции часто разбросаны, приходится возвращаться или забегать вперед. Так, автопортрет Веры Яновой появляется на с. 141, и только на с. 148 повествование переходит к художнице. К сожалению, много разборов произведений в тексте остались без сопутствующей иллюстрации, что снижает информационную насыщенность, создает впечатление неточности, размытости.

Нелегко проследить и логику повествования, информация избыточна, иногда автор, не завершая тематический блок, переходит к другому, затем снова возвращается к предыдущему. Например, тема «художественные группы» разбросана по двум главам. Сначала она неожиданно вклинивается в историю о Михнове-Войтенко, художнике-индивидуалисте, который стоял особняком от всех группировок. После завершения истории о Михнове, за рассказами о развитии стихийной выставочной деятельности, о создании ТЭИИ, о коллекционерах, о группе «Новые художники» 1980-х гг., тема групп появится уже в новой главе, следуя за большим разделом об Эрмитажной коллекции.

Понятная классификация по группам оказывается привязанной еще к двум подтемам «наследие авангарда» и «наследие истории искусства». Будучи отделены большим объемом разнородной информации, эти отрывки теряют единство и теоретическую ясность. При этом, описанию группы Стерлигова сопутствуют иллюстрации работ Михнова-Войтенко без примеров произведений самого Стерлигова или его учеников (они не названы в принципе). То же произошло и со школой Григория Длугача.

Личный аспект и некоторая поэтизированность текста сопровождаются поверхностным и неконкретным описанием ключевых этапов искусства. Они необходимы читателю для выстраивания четкой структуры и исчерпывающего представления об исторической ситуации. Например, оказался размытым пассаж про создание Союза художников СССР, запрет на деятельность вне этой организации и переход к социалистическому реализму. Событие, определившее развитие искусства России XX в., известно специалистам, но не всегда широкой аудитории. То же со «знаменитым хрущевским скандалом в Манеже в 1962 году» и с «известной» «Бульдозерной выставкой». Автор, с одной стороны, не ориентируется на профессиональную искусствоведческую публику, но как научно-популярный текст книга не обладает достаточной информативностью.

Несмотря на упомянутые недостатки и сложную для восприятия структуру, книга Георгия Соколова «Неофициальное искусство Ленинграда. Круг свободы» будет интересна всем, кто увлекается историей, искусством и культурой альтернативного Санкт-Петербурга. Читатель получит представление о важнейших фигурах ленинградской творческой жизни, узнает, как происходило формирование стиля художников, чем они вдохновлялись, как общались друг с другом и как взаимодействовали с официальными институциями.

Через призму искусства в книге показан город, отчужденный от большой истории, но продолжающий аккумулировать и преумножать творческую энергию своих жителей.

## ЛИТЕРАТУРА

Деготь, Е. Ю. (2000) *Русское искусство XX века*. М.: Трилистник.

Карасик, И. Н. Прибавочный элемент [Online]. *Онлайн-энциклопедия русского авангарда*. URL: <http://rusavangard.ru/online/history/pribavochnyy-element/> (дата обращения: 12.12.2021).

## Nataliya Vladimirovna Shchetinina

PhD in Art History, editor-in-chief, independent researcher. [kadares@gmail.com](mailto:kadares@gmail.com)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7175-4454>

Peer-reviewed scientific journal Art Innovation, P.O. box 192, 195257

St. Petersburg, Russian Federation

## NONCONFORMIST ART IN LENINGRAD. FREEDOM CIRCLE. Review of the Book by Georgii Sokolov

### REFERENCES

Degot', E. Iu. (2000) *Russkoe iskusstvo 20 veka* [*Russian Art in 20th Century*] Moscow: Trilistnik Publ. (in Russian)

Karasik, I. N. (no date) Additional Element [Online]. *Onlain-entsiklopediia russkogo avangarda* [*Online Encyclopedia of Russian Avant-garde*]. Available at: <http://rusavangard.ru/online/history/pribavochnyy-element/> (Accessed: 12 December 2021). (in Russian)

УДК 77.04

**Елена Львовна Калашникова**филолог, писатель, преподаватель. [elka5678@yandex.ru](mailto:elka5678@yandex.ru)

Российская академия народного хозяйства и государственной службы (РАНХиГС), Россия, Москва, проспект Вернадского, 84, стр. 1. 119571

**«НУ И САМ СТАРАЮСЬ БЫТЬ СВЕТЛЫМ».**  
**Рецензия на книгу «Милосердия жду...».**  
**Фотографии и текст Дмитрия Вышемирского**

**П**редисловие к своей фотокниге «Милосердия жду...» Дмитрий Вышемирский назвал «Самое важное», и мы сразу узнаем семейную историю, знакомую тем, кто вырос в Советском Союзе. Арест деда в конце 1930-х гг. — и о человеке ничего неизвестно, а в середине 1950-х документы о его реабилитации. А что между?.. Что было на самом деле? Когда и где?..

Отец Дмитрия Вышемирского — сын врага народа: «Это был приговор, клеймо». В начале 1960-х гг. он перебрался в Калининградскую область с женой и сыном — после Второй мировой многие ехали туда затеряться.

В последнюю встречу он, наконец, рассказал сыну про своего отца — и через несколько дней умер (ему было пятьдесят пять). До этого, когда Дмитрий Вышемирский поднимал эту тему, отец замыкался, смотрел вдаль и молчал. Но началась перестройка, напечатали рассказы Шаламова... «Неужели Оттепель и Свобода? <...> И вот — последние слова: неожиданные, страшные и горькие. Как мало я запомнил! Только самое важное. Мой дед, Станислав Вышемирский, погиб в ГУЛАГе. Он был военным архитектором. Его вызвали на беседу. Он примчался домой, успел сказать жене: “Беги, спасай детей. Хотели, чтобы я написал донос. Я швырнул в следователя чернильницей”» (Вышемирский, 2021, с. 5). К дому подъехала машина — и больше родственники его не видели; скорее всего, он погиб на Колыме. В ГУЛАГе исчезли больше десяти мужчин по линии Вышемирских.

Сохранилась пожелтевшая фотография, на ней большая семья перед деревенским добротным одноэтажным домом. «Умиrotворенные лица, достоинство и покой. Мой род. На траве, на переднем плане, два волкодава. Без них было нельзя — вокруг волки. От волков защищали, а от людей не смогли...» (Вы-



Илл. 1. Дмитрий Вышемирский. Калининград, 1986. Черно-белая фотография. Фотопленка 35 мм. Сканированный негатив. Архив автора

шемирский, 2021, с. 4). Позже Дмитрий Вышемирский увидел то, что осталось от дома – отец показал это место в белорусском лесу: «В просвете между деревьями, в рыжей крапиве – груда замшелых бревен.

– Сядем, сын... Покурим.

Сидим на бревнах, курим...

– Это твой дом» (Вышемирский, 2021, с. 4).

Вскоре после смерти отца Дмитрий Вышемирский уволился из газет, где был фотокорреспондентом: «Я решил, что больше не буду лгать; уйду... лишь бы не лгать; никому, и даже себе» (Вышемирский, 2021, с. 2). В это время его спасают старые брошенные корабли. «Мне нравились эти баржи и буксиры, сейнеры и траулеры. Иногда удавалось к какому-нибудь добраться, вскарабкаться на борт, ступить на палубу, оказаться в другом измерении. Корабельный хлам, пустые каюты, солнечные блики, разбитые стекла иллюминаторов и противогозов, остановившиеся двигатели. В движении были вода и солнце, облака и мысли; и пленка в фотоаппарате. <...> Я должен был научиться жить в ржавом и оставаться живым. Выжить. Выплыть к свету. Соединить свет и время. Стать тем, кто пишет светом» (Вышемирский, 2021, с. 4).



Илл. 2. Дмитрий Вышемирский. Лагерь Бутугычаг, Магаданская область, 1989. Черно-белая фотография. Фотопленка 35 мм. Сканированный негатив. Архив автора

Вопросы, связанные с родом, семьей, мучавшие три поколения Вышемирских, звали автора в фото-одиссею и через несколько месяцев он прилетел в Магадан. Сначала была трасса «Колыма» – в Якутск, на Чукотку. «Я никому не говорил о своей цели – найти хотя бы места лагерей, где мог быть мой дед; хотя бы кусок колючей проволоки. Только уже в горах Хребта Черского, в почти трех тысячах метров над уровнем Охотского моря, добравшись туда на вертолетах, грузовиках, пешком, я доверился человеку, о котором шепнули, что он что-то знает. Я спросил его, куда идти дальше. Он согласился стать проводником, и мы ушли в места лагерей» (Вышемирский, 2021, с. 5–6).

Вокруг на сотни километров горы, небо и редкие лиственницы. Так автор оказался в Долине смерти – заброшенные шахты, фабрики и большие землянки – в них жили заключенные. Пожилой проводник говорил, куда идти, и автор туда шел один. «Я должен был все увидеть и заснять. Я надеялся увидеть хотя бы что-то. Но то, что я увидел, масштаб беды – не вмещалось в сознание» (Вышемирский, 2021, с. 6).

Вышемирский пришел в долину ручья Шайтан, где раньше был Бутугычаг – «один из самых лютых сталинских лагерей. Температура зимой до минус 60. Здесь добывали оловянную и урановую руду. Продолжительность жизни заклю-



Илл. 3. Дмитрий Вышемирский. Лагерь Бутугычаг, Магаданская область, 1989.  
Черно-белая фотография. Фотопленка 35 мм. Сканированный негатив. Архив автора



Илл. 4. Дмитрий Вышемирский. Лагерь Бутугычаг, Магаданская область, 1989.  
Черно-белая фотография. Фотопленка 35 мм. Сканированный негатив. Архив автора



Илл. 5. Дмитрий Вышемирский. Лагерь Бутугычаг, Магаданская область, 1989. Черно-белая фотография. Фотопленка 35 мм. Сканированный негатив. Архив автора



Илл. 6. Дмитрий Вышемирский. Лагерь Бутугычаг, Магаданская область, 1989. Черно-белая фотография. Фотопленка 35 мм. Сканированный негатив. Архив автора

ченных – несколько месяцев. Около трехсот восьмидесяти тысяч погибших. Об этом лагере написаны “Черные камни” Жигулина и “Саночки” Жженова. Черные камни так и стоят там, над лагерем, на самом высоком месте – выветренные зловещие небольшие скалы. А вокруг – Синегорье, синие-синие горы. Красота и ад» (Вышемирский, 2021, с. 6).

Относительно недалеко были женский лагерь «Вакханка» и детский. Проводник сказал, что от них почти ничего не осталось. Напоследок автор увидел то, о чем мало кто знал – плоское плато над Долиной смерти, усыпанное черепами и костями. «Некуда ступить, чтобы не хрустнули под сапогом кости, выбеленные ветром и снегом. Углубления меньше человеческого роста, выдолбленные в мерзлоте оставленными здесь же мотыгами и ломами. Деревянные кольца с доньшками от консервных банок, пробитые гвоздями цифры – номер то ли могилы, то ли заключенного. Все черепа распилены. Лобные части прострелены из чего-то мелкокалиберного...» (Вышемирский, 2021, с. 7–8). Двухлетнее странствие по Магаданской, Архангельской и Мурманской областям было опасным. Автор не разбился на мотоцикле на горной дороге, когда добирался от одного колымского поселка до другого: «Скорость сразу – бешеная. Тьма, сплошные камни, рев мотора, рюкзак, разбивающий вдребезги позвоночник, и – вот сейчас – все, конец...» (Вышемирский, 2021, с. 7).



Илл. 7. Дмитрий Вышемирский. Лагерь Бутугычаг, Магаданская область, 1989.  
Черно-белая фотография. Фотопленка 35 мм. Сканированный негатив. Архив автора



Илл. 8. Дмитрий Вышемирский. Лагерь Бутугычаг, Магаданская область, 1989.  
Черно-белая фотография. Фотопленка 35 мм. Сканированный негатив. Архив автора



Илл. 9. Дмитрий Вышемирский. Лагерь Бутугычаг, Магаданская область, 1989. Черно-белая фотография. Фотопленка 35 мм. Сканированный негатив. Архив автора

Не утонул в шторм в Белом море. Вертолет, на котором он должен был лететь, упал, и все погибли. «Почему-то меня не трогали ни КГБ, ни уголовники, ни медведи...» (Вышемирский, 2021, с. 9). Вскоре некоторые снимки, сделанные Вышемирским на Колыме, появились в «Советском фото» и «Огоньке», а в 1991 г. он устроил выставку «Следы ГУЛАГа» в Калининграде. «Я построил ее в большом зале: закрыл черной тканью все окна, развесил фотографии и предметы, которые привез из лагерей. Я готовил ее много дней: из судьбы родственников... из своих чувств, воспоминаний и переживаний. Выставка была почти готова. Между большими стеклами, как в невесомости, застыли фотографии; и черным маркером – стихи. Посреди зала – длинный стол с предметами из Бутугычага. Но чего-то не хватало. Было пространство, некая прозрачная, наполненная несчастьем сфера. Но не было точки отсчета и центра, не хватало главного смысла... Вспомнил фотографию образа Христа с выцарапанными глазами: ослепленный Сын Божий... не смотри на нас... ничего не видь... Я поставил ее в центра зала» (Вышемирский, 2021, с. 10–11).

Выставка продлилась один вечер: «товарищи» из обкома партии приказали ее немедленно убрать. «Мне ничего не сообщили. Я пришел и увидел пустой зал. Не было ничего, что напоминало бы о выставке» (Вышемирский, 2021, с. 12).



Илл. 10. Дмитрий Вышемирский. Лагерь Бутугычаг, Магаданская область, 1989.  
Черно-белая фотография. Фотопленка 35 мм. Сканированный негатив. Архив автора



Илл. 11. Дмитрий Вышемирский. Лагерь Бутугычаг, Магаданская область, 1989.  
Черно-белая фотография. Фотопленка 35 мм. Сканированный негатив. Архив автора



Илл. 12. Дмитрий Вышемирский. Лагерь Бутугычаг, Магаданская область, 1989. Черно-белая фотография. Фотопленка 35 мм. Сканированный негатив. Архив автора

Основная часть фотоархива Вышемирского, посвященная лагерям, опубликована больше тридцати лет спустя, в этой небольшой, но такой важной фотокниге. Автор говорит в предисловии, что тогда на Колыме не вышел из Долины смерти: ответов на вопросы не было... «Я делаю фотографии. Я сделал, что мог. Я долго шел к этой книге. Может быть, не я ждал ее, а она ждала меня?» (Вышемирский, 2021, с. 16).

Книга «Милосердия жду...» подготовлена по инициативе Фонда им. Генриха Белля. О ее пути к читателю рассказывают в двух послесловиях искусствовед Ирина Чмырёва и координатор программы «Демократия» Фонда им. Генриха Белля Нурия Фатыхова – без их деятельной помощи альбома не было бы.

Встречает читателя гладкая суперобложка – бело-зелено-салатово-голубая. Я предположила, что это деревья, небо и вода – природа, вечное. Дмитрий Вышемирский сказал, что автор дизайна и макета Константин Еременко хотел изобразить Ничто, пустоту. И сбоку на белом как стекающая слеза мелкими черными буквами «Милосердия жду...». Под пестрой суперобложкой обложка лаконично-черная, со светлыми ворсинками – это и чернозем, и черный квадрат Малевича, и черные камни Бутугычага, и цвет траура, и трудные темы – например, «Черная книга» Эренбурга и Гроссмана, и прикрытый черной тканью фото-



Илл. 13. Дмитрий Вышемирский. Лагерь Бутугычаг, Магаданская область, 1989.  
Черно-белая фотография. Фотопленка 35 мм. Сканированный негатив. Архив автора



Илл. 14. Дмитрий Вышемирский. Лагерь Бутугычаг, Магаданская область, 1989.  
Черно-белая фотография. Фотопленка 35 мм. Сканированный негатив. Архив автора



Илл. 15. Дмитрий Вышемирский. Лагерь Бутугычаг, Магаданская область, 1989.  
Черно-белая фотография. Фотопленка 35 мм. Сканированный негатив. Архив автора



Илл. 16. Дмитрий Вышемирский. Лагерь Бутугычаг, Магаданская область, 1989.  
Черно-белая фотография. Фотопленка 35 мм. Сканированный негатив. Архив автора



Илл. 17. Дмитрий Вышемирский. Лагерь Бутугычаг, Магаданская область, 1989.  
Черно-белая фотография. Фотопленка 35 мм. Сканированный негатив. Архив автора



Илл. 18. Дмитрий Вышемирский. Лагерь Бутыгчаг, Магаданская область, 1989.  
Черно-белая фотография. Фотопленка 35 мм. Сканированный негатив. Архив автора

аппарат на треноге... Посередине глазок — на некоторых страницах через него можно посмотреть в нашу общую историю, в цитаты из газеты «Правда» эпохи перестройки.

На каждой фотостранице две даты: наверху 1985 г. — начало гласности в СССР, внизу 2021 — выход книги. Предисловие и послесловия на бумаге цвета пепла. Фотографий много, некоторые на разворот, все — черно-белые.

Первый снимок сделан в 1986 г. в Калининграде. Знаю его по предыдущим сериям и книгам Вышемирского, посвященным Калининграду-Кенигсбергу и Калининградской области. Под распахнутым темным плащом клетка с канарейкой, на руке продавца татуировка «Любовь». Мы не видим его лица, в кадре — суть, самое важное. На следующих фотографиях солнечный свет, серп и молот на советском флаге; весы и наискосок тень железной цепи на стене; старый корабль и мальчик рядом, а сверху серые облака; фрагмент корабельного остова на фоне действующих кораблей и справа в фотоглазке два кузнеца (одна из них женщина) с бригадиром лучшего коллектива завода (публикация «Время в делах коммунистов» в «Правде» 12 ноября 1985 г.). Дальше природа, просторы, красота: спокойная широкая река и остров; поле с крупными цветами; солнечные блики в горной реке. А вот уже следы ГУЛАГа: большое колесо, сзади гора дробленого камня; освещенное солнцем двухэтажное здание, а перед нами обрывающиеся полузасыпанные песком рельсы, справа в фотоглазке человек указывает вперед, ниже руки с поднятыми листками («Наш гражданский долг. Исполним его, приняв участие в выборах», «Правда», 26 марта 1989 г.); на большом черном камне выцарапано «Михаил Кузьмич Александров»... На фресках и иконах лишенные возможности видеть Иисус, богоматерь, архангел...

Помимо природы из живого тут — птичка в клетке и мальчик у старого корабля. Свобода и неволя. Вечное и не-вечное. Прошлое и настоящее.

Для меня из главных образов этой книги — груда старых одинаковых ботинок на поле, и на них иней; уточки весов на фоне каменной стены; обвязанный множеством слоев колючей проволоки телефонный столб...

Автор прошел свой Путь Скорби — от личного к общему, в большую историю и обратно к себе новому. Он внимательно рассматривает все на своем пути и собирает, чтобы сохранить, и одной из задач книги было отобрать самое важное.

Дмитрий Вышемирский — тонкий думающий фотограф, поэт, философ и его книга «Милосердия жду...» — не только документальное подтверждение следов ГУЛАГа, это размышления о частном и общем, жизни и смерти, историях обычных людей и большой истории, поиск ответов на личные и веч-



Илл. 19. Дмитрий Вышемирский. Архангельская область, Онежский район, 1990. Черно-белая фотография. Фотопленка 35 мм. Сканированный негатив. Архив автора

ные вопросы и поиск себя – через семью, место проживания, и все это через фотографию.

И в завершении хочу привести несколько фрагментов нашего большого разговора в октябре 2010 г. в Калининграде: «Что такое самое главное? Мое переживание и высказывание о том, что есть я. Любовь, вера, взаимоотношения, противостояние разрушительным тенденциям в этой жизни и вне ее. Это самые важные и сложные вопросы, которые должен задавать себе художник и находить на них ответы. Как находить адекватные ресурсы, чтобы отвечать на эти вопросы? У меня простая формула оценки произведения искусства, в том числе, фотографического. Можно ли рядом с картиной Рембрандта “Возвращение блудного сына” или иконой Рублева “Троица” повесить эту работу? Органично ли она впишется в одно пространство с ними, рядом или напротив? Когда я чувствую, что этот образ может находиться в одном музейном пространстве с подобными шедеврами, значит, он заслуживает внимания. Можно ли какую-то фотографию органично воспринимать, когда слушаешь Сорок первую симфонию Моцарта или Десятую симфонию Шостаковича?..» (Калашникова, 2011).

«Когда я решал в начале 1990-х на какое-то время перестать снимать, у меня не было ответов на многие вопросы, и я понимал, что нужно искать ответы

в иных, не фотографических сферах. Отстраниться, посмотреть с расстояния на то, чем занимаюсь, на себя. И позже я вернулся в фотографию, когда более-менее понял, кто я, чего хочу, что буду говорить, кому, зачем, как. Понял, что фотография — это теперь то, что я заслужил, то, в чем разбираюсь. Это мое оружие в борьбе добра и зла, сиюминутного и вечного, пошлости и профессионализма. Смирненное делание не только фотографий, но и самого себя, служение тем, кто дал мне это осознание и талант, за который нужно благодарить. Я понимал, что профессия фоторепортера может дать материал и впечатления, а потом, возможно, вернуться стихи — так и произошло. Перерыв был примерно десять лет. В стихах я иногда размышляю о том, что такое фотография, миссия художника, гений места... Не стану писать о том, в чем плохо разбираюсь, просто не найдутся нужные слова. Я долго искал модель существования. Я не скрываю, что я — христианский художник, это то, что объясняет мне смысл искусства, но я пытался найти светские слова для объяснения нынешней ситуации — своей, в частности. И однажды наткнулся на понятие “революционный консерватизм”. После Первой мировой войны Европа была в состоянии полной растерянности, тогда и зародилось понимание, что выжить можно только, если сохраняются базовые ценности.

Мне достаточно замкнутого мира Калининградской области, чтобы сказать то, что хочу и что понимаю. И не так важно, услышит ли меня мировое культурное сообщество, я невысокого, за редким исключением, мнения о нем. В слове “искусство” столько смыслов: искус, искушение, укус, искусность, сомнения, переживания, уединение, укус... Да, мне хочется, чтобы то, что я сделал, прозвучало, мне нравится формат большой и тяжелой книги. Потому, что можно ее высоко поднять и шандарахнуть “общество” по голове. Или просто громко стукнуть ею об стол, чтобы пыль поднялась. Я хочу жить по своим законам в своем пространстве и сделать так, чтобы оно стало интересным многим вокруг. Может, мне это при жизни не удастся, но я служу не этому миру, а другому. И искусству фотографии — светописи, свету. Ну и сам стараюсь быть светлым» (Калашникова, 2011).

## ЛИТЕРАТУРА

Вышемирский, Д. (2021) *«Милосердия жду...» (Фотографии и текст)*. М.: Фонд им. Генриха Бёлля.

Калашникова, Е. (2011). Дмитрий Вышемирский: «Я вижу Калининградскую область системно, знаю свое место в ней» [Электронный ресурс]. URL: <https://prophotos-ru.livejournal.com/1127071.html> (дата обращения: 10.12.2021)

## Elena Lvovna Kalashnikova

philologist, writer, lecturer. [elka5678@yandex.ru](mailto:elka5678@yandex.ru)

Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, 84  
bldg. 1 Vernadskogo Avenue, 119571. Moscow, Russian Federation

### **I'M TRYING TO BE LIGHT.**

## Review of the Dmitry Vyshemirsky's Book 'Waiting for Mercy...'

### **REFERENCES**

Vyshemirsky, D. (2021) *Waiting for Mercy... (Photos and Text)*. Moscow: The Heinrich Böll Foundation Publ. (in Russian)

Kalashnikova E. (2011) Dmitry Vyshemirsky: 'I See the Kaliningrad Region Systemically and I Know My Own Place Here' [Online]. Available at: <https://prophotos-ru.livejournal.com/1127071.html> (Accessed: 10 December 2021). (in Russian)

УДК 77.04; 774

## Наталья Владимировна Щетинина

кандидат искусствоведения, главный редактор, независимый исследователь.

[kadares@gmail.com](mailto:kadares@gmail.com)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7175-4454>

Научный рецензируемый журнал «Art Innovation», Санкт-Петербург, а/я 192, 195257, Россия

## ФОТОГРАФИЯ КАК ИСКУССТВО. РУССКИЙ ПИКТОРИАЛИЗМ.

### Обзор научной конференции

Научная конференция, посвященная пикториализму в России, состоялась в Третьяковской галерее и Российской академии художеств (РАХ) 13-15 декабря 2021 г. Конференция организована Институтом теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств совместно с Государственной Третьяковской галереей и приурочена к персональной выставке фотографа Николая Платоновича Андреева.

Несмотря на то, что выставки пикториализма проходят в России с 1990-х гг., научная конференция, посвященная этой теме, была организована впервые.

Пикториализм (от англ. от pictorial — «изобразительный», «живописный») — направление художественной фотографии, которое появилось в конце XIX — начале XX вв. Фотографы-пикториалисты концентрируются на живописных качествах фотоизображения. Для них важно передать атмосферу и усилить художественный аспект снимка, приглушая второстепенные детали, смягчая световые переходы. В пикториализме акцент перенесен со съемки, с негативного процесса на печать и лабораторную обработку. Пикториалисты использовали мягкорисующие объективы и фильтры, придававшие изображению размытость, также они экспериментировали с различными техниками печати.

В фотографии 1920–1930-х гг. пикториализм и авангард были основными течениями. В силу политической ситуации, наиболее активно развивалась репортажная фотография, которая адаптировала язык авангарда. Пикториализм был оттеснен на периферию. Однако актуальные исследования показывают, что



Илл. 1. Николай Андреев. Памятник Владимиру Ленину  
(из серии «Канал Москва – Волга»). 1937.  
Коллекция Мультимедиа Арт Музей, Москва (ММAM)

многие фотографы использовали приемы пикториализма на протяжении всего XX в. и в начале XXI в. это направление актуально, как и сто лет назад.

Пикториализм – значительное художественное явление в фотографии России, в нем работали Андрей Карелин, Моисей Наппельбаум, Николай Андреев, Сергей Лобовиков, Александр Гринберг, Анатолий Ерин, Людмила Тоболина и другие. При этом сам термин «пикториализм» применительно к русским фотографам стал широко применяться только с 1990-х гг., иногда захватывая фотографию за рамками направления, что привело к размытию стилистических границ пикториализма. Таким образом, исследование пикториализма – необходимый и важный сектор научного знания об истории русской фотографии, становление которого приходится на последние три десятилетия.

Конференция – отражение результатов исследований художественной фотографии России в период с конца XIX по начало XXI вв. Прозвучали докла-



Илл.2. Валера и Наташа Черкашины. Мираж СССР.  
ВДНХ. 1999. 225 x 52,5 см. Собственность художников

ды, иллюстрирующие взаимопроникновение фотографии и живописи в творчестве художников. Исследователи продемонстрировали зыбкость границ между пикториальной и стереоскопической и документальной фотографией, между пикториализмом и экспрессионизмом. Была показана хронология выставок 1990–2000-х гг., посвященных пикториализму в России и за рубежом; представлен статистический анализ участия русских фотографов в зарубежных выставках с 2000 г. Исследователи сделали обзоры фотоколлекций ГМИИ им. А. С. Пушкина, Государственной Третьяковской галереи, Политехнического музея, музея В. И. Ленина (Государственный исторический музей).

На примере творчества Николая Андреева ученые проследили особенности технологического процесса печати пикториальной фотографии; провели анализ композиционных приемов; осветили особенности реставрационной техники; изучили проблематику использования языка пикториальной фотографии в рамках фотопропаганды 1930-х гг.

В конференции также приняли участие фотографы Валера и Наташа Черкашины, сделавшие доклад о своем творчестве, дополнив теоретический блок своим творческим видением предмета.

Таким образом, совместная научная конференция в Государственной Третьяковской Галерее и Российской академии художеств охватила целый спектр научных проблем, связанных с пикториальной фотографией – темой, изучение которой требует пристального внимания и подробного изучения научного сообщества.

Видеозапись конференции доступна на канале Российской Академии Художеств:  
<https://youtu.be/BFD3e9rEqdk>

## **Nataliya Vladimirovna Shchetinina**

PhD in Art History, editor-in-chief, independent researcher. [kadares@gmail.com](mailto:kadares@gmail.com)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7175-4454>

Peer-reviewed scientific journal Art Innovation, P.O. box 192, 195257

St. Petersburg, Russian Federation

## **PHOTOGRAPHY AS ART. RUSSIAN PICTORIALISM.**

Review of the Academic Conference