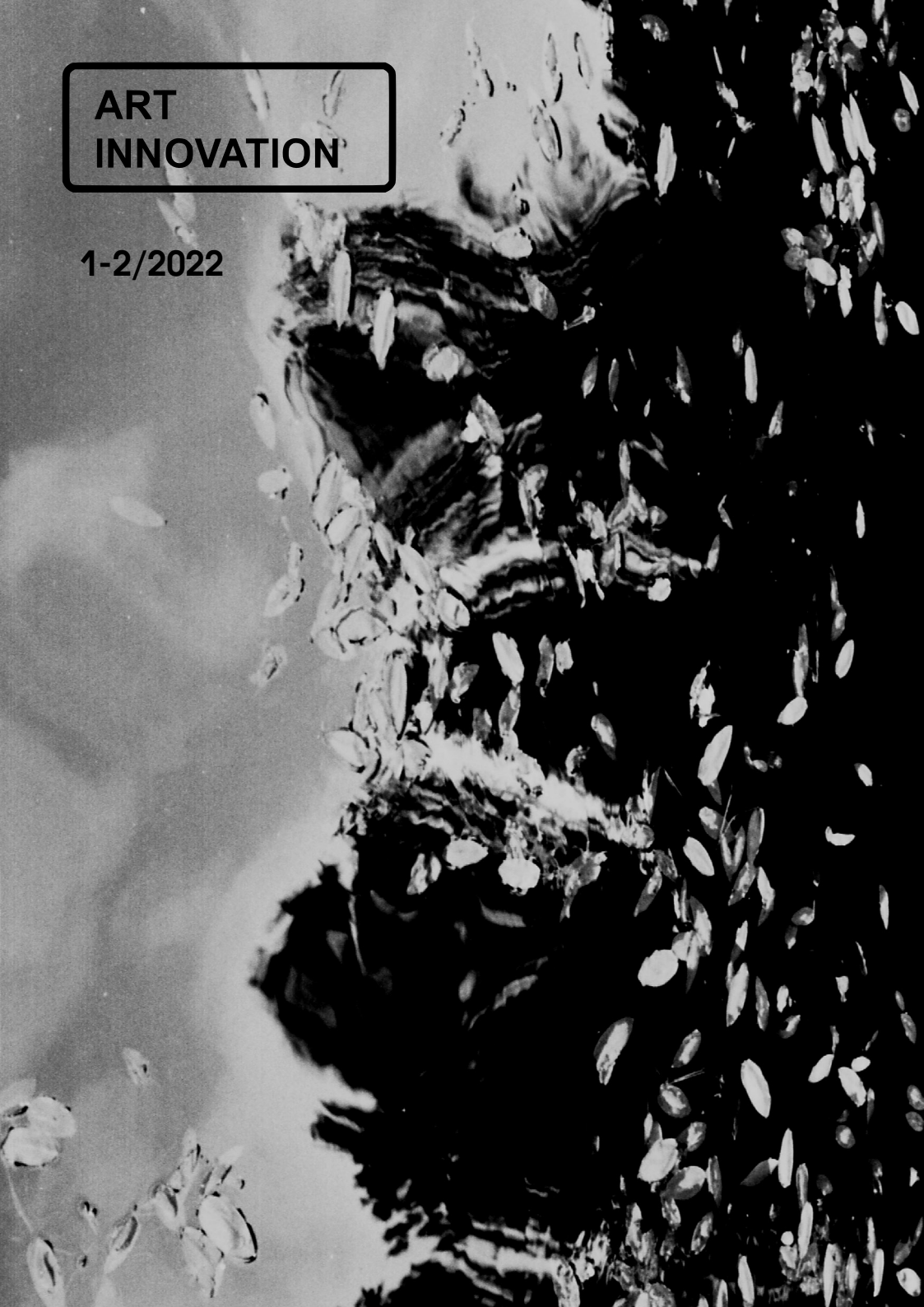


**ART  
INNOVATION**

**1-2/2022**





**ART  
INNOVATION**

**1-2/2022**

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ О СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ  
SCIENTIFIC JOURNAL ON CONTEMPORARY ART

УДК 7.036; 7.037; 7.038

ББК 85.1

А 79

Art Innovation. 2022. No. 1-2. 180 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

**Лда 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

**Дарья Олеговна Мартынова** — кандидат искусствоведения, старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного университета, преподаватель Университета ИТМО

## КОНТАКТЫ РЕДАКЦИИ:

**Наталья Владимировна Щетинина**

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

## ДИЗАЙН И ВЕРСТКА

**Дмитрий Скопин** [dvsk67@gmail.com](mailto:dvsk67@gmail.com)

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

© Авторы статей

© Научный журнал «Art Innovation»

На обложке: Александр Слюсарев. Без названия. Москва. 1989.

#### 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

**Daria Olegovna Martynova** – PhD in Art History, Senior Lecturer, St. Petersburg State University; Lecturer, ITMO 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)

Official web-site: <http://art-innovation.com/>

## 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>Ирина Юрьевна Чмырева.</b> Фотография Александра Слюсарева в контексте мировой фотографии модернизма. 1920–1970-е годы	<a href="#">10</a>
<b>Ида Александровна Шик.</b> «Поэма опустошения». Антифашизм и критика войны в фотографии 1930-х – 1940-х годов и эстетика сюрреализма	<a href="#">63</a>
<b>Людмила Юрьевна Лиманская.</b> Некоторые аспекты развития украинской авангардной живописи XX в.	<a href="#">90</a>
<b>Ксения Михайловна Безгина.</b> Текст вместо языка: асемическое письмо в искусстве 1990-х – 2010-х годов	<a href="#">103</a>
<b>Василиса Юрьевна Дмитриева.</b> (Анти)метод Линды Нохлин: критика и апроприация в современном феминистском искусствоведении	<a href="#">115</a>
ESSAYS	
<b>Наталья Гавриловна Дружинкина.</b> Кресла и стулья как визитные карточки стиля архитектора и дизайнера и их интерпретация в живописи	<a href="#">137</a>
<b>Наталья Владимировна Щетинина.</b> Тема детства и старости в творчестве Анастасии Криулиной. Комментарий к портфолио художника	<a href="#">162</a>
PORTFOLIOS	
<b>Анастасия Андреевна Криулина.</b> Портфолио художника	<a href="#">174</a>

## CONTENT

EDITORIAL	<a href="#">8</a>
ACADEMIC STUDIES	
<b>Irina Chmyreva.</b> Photographs by Alexander Sliussarev within the Context of International Modernist Photography. 1920s–1970s	<a href="#">10</a>
<b>Ida Shik.</b> “The Poem of Desolation”. Anti-Fascism and Critique of War in Photography of the 1930s – 1940s and the Aesthetics of Surrealism	<a href="#">63</a>
<b>Lyudmila Limanskaya.</b> Some Aspects of the 20th-Century Ukrainian Avant-Garde Painting	<a href="#">90</a>
<b>Ksenia Bezgina.</b> Text Instead of Language: Asemic Writing in the 1990s – 2010s Art	<a href="#">103</a>
<b>Vasilisa Dmitrieva.</b> Linda Nochlin’s (Anti-)Method: Criticism and Appropriation in Contemporary Feminist Art History	<a href="#">115</a>
ESSAYS	
<b>Natalia Druzhinkina.</b> Armchairs, Chairs as a Signature Mark of the Style of an Architect and Designer. Their Interpretation in Painting	<a href="#">137</a>
<b>Nataliya Shchetinina.</b> Childhood and Age in Anastasiia Kriulina’s Art. Comment on Artist’s Portfolio	<a href="#">162</a>
PORTFOLIOS	
<b>Anastasiia Kriulina.</b> Artist’s portfolio	<a href="#">174</a>

## ОТ РЕДАКЦИИ

**В** номере журнала Art Innovation 01-02/2022 авторы изучают проблемы истории и методологии современного искусства и дизайна. В фокусе внимания: модернистская и военная фотография, украинский авангард, феминистская теория искусства, а также феномен асемического письма. Завершает выпуск рефлексия о детстве и старости в русской культуре на основе портфолио петербургской художницы Анастасии Криулиной.

Выпуск открывает статья Ирины Чмыревой, посвященная фотографу Александру Слюсареву. Его творчество дано в контексте зарубежного и русского фотомодернизма 1920-х – 1970-х гг., а также экспериментов авангарда и пост-авангарда. Автор раскрывает специфику творческого метода фотографа и объясняет значение его наследия в развитии отечественной фотографии.

Ида Шик изучает репрезентацию событий Второй мировой войны и антифашистскую позицию в фотографии 1930-х – 1940-х гг. в контексте эстетики сюрреализма. Автор анализируется сюрреалистическая «политика эроса», а также использование визуальных приемов сюрреализма и его идей в экспериментальной и документальной европейской и американской фотографии.

Людмила Лиманская анализирует украинскую авангардную живопись на примере работ Юрия Луцкевича, Тиберея Сильваши, Юрия Егорова, Валентина Хруща, Людмилы Ястреб, Олега Недошитко и др. В статье показана их связь как с общеевропейскими модернистскими тенденциями, так и с локальными – бойчукизмом, византизмом, необарокко. Особое внимание уделено интерпретации библейских мотивов и поискам новых духовных ориентиров.

Статья Ксении Безгиной посвящена асемическому письму. Это уникальное явление на стыке визуального творчества и литературы в искусстве последних десятилетий. Автор определяет концептуальные основы феномена и его особенности, подчеркивая открытость, равнодушие к культурным институциям и определенную маргинальность.

В статье о Линде Нохлин Василиса Дмитриева изучает личность, наследие и методологию первооткрывательницы феминистского искусствознания. Автор привлекает критику ее наработок в трудах Гризельды Поллок, Розсики Паркер, Наоми Бруд. Статья важна для понимания феминистской оптики в истории искусства, позволяет обратиться к ее истокам и предлагает инструменты анализа, не утратившие актуальность в современном социокультурном контексте.

Наталья Дружинкина рассматривает дизайн кресел и стульев как визитную карточку стиля скандинавских мастеров. Автор показывает особенности интерпретации кресел и стульев в современной живописи. Бытовой предмет получает статус полноценного арт-объекта, концентрируя в себе знаковые идеи архитекторов и дизайнеров. В живописи кресла и стулья становятся предметом философского осмысления и приобретают особую «метафизическую сущность».

Комментарий Наталии Щетининой к портфолио Анастасии Криулиной – это научный обзор серий художницы «Детство» и «Старость». Автор проводит сравнительный анализ, помещая ее творчество в исторический контекст, а также демонстрирует визуальную и концептуальную специфику ее работ.

Завершает номер авторское портфолио Анастасии Криулиной – выпускницы Академии художеств имени Ильи Репина. Художница поднимает психолого-философские и социальные проблемы, связанные с индивидуальным и коллективным переживанием детства и старости. Она показывает, как академическое искусство может встраиваться в современный культурный дискурс через наработки фотореализма и коллажа, приемы житийной иконописи и исторической живописи.

## EDITORIAL

In issue 01-02/2022 of the Art Innovation journal, the authors investigated the problems of the history and methodology of contemporary art and design. They discussed Modernist and military photography, Ukrainian avant-garde, feminist theory of art and the phenomenon of asemic writing. The issue ends with a reflection on childhood and old age in Russian culture based on the portfolio of St. Petersburg artist Anastasiia Kriulina.

The issue starts with an article by Irina Chmyreva dedicated to the photographer Alexander Slyusarev. She analyzed his work in the context of foreign and Russian Modernist photography of the 1920s – 1970s, as well as avant-garde and post-avant-garde experiments. The author revealed the specifics of the photographer's creative method. She also explained the significance of his heritage in the development of Russian photography.

Ida Shik studied the representation of the events of the Second World War and the anti-fascist position in photography of the 1930s – 1940s in the context of Surrealist aesthetics. The author analyzed the Surrealist «politics of Eros», as well as the use of visual techniques of Surrealism and its ideas in experimental and documentary European and American photography.

Lyudmila Limanskaya analyzed Ukrainian avant-garde painting on the example of the works by Yury Lutskevich, Tiberey Silvasi, Yury Egorov, Valentin Khrushch, Lyudmila Yastreb, Oleg Nedoshitko and others. The researcher showed their connection with both the European Modernist movement and local ones - boychukism, Byzantism, Neo-Baroque. She paid special attention to the interpretation of biblical motifs and the search for new spiritual values in their art.

Ksenia Bezgina investigated asemic writing. This is the unique phenomenon at the merge of visual creativity and literature in the art of recent decades. The author defined the conceptual basis of the phenomenon and its features, emphasizing openness, indifference to cultural institutions and some marginality.

Vasilisa Dmitrieva explored the personality, heritage, and methodology of Linda Nochlin, the pioneer of feminist art history. The author focused on the criticism of her achievements in the works of Griselda Pollock, Rozsika Parker and Naomi Brood. The article is important to understand a feminist view in art history, because the study turns to its origins and offers analytic tools that have not lost their relevance in the contemporary socio-cultural context.

Natalia Druzhinkina considered the design of armchairs and chairs as a style feature of Scandinavian masters. The author showed the interpretation of armchairs and chairs in modern painting. She stressed that a household item received the status of a real art object, that concentrates the iconic ideas of architects and designers. In painting, armchairs and chairs became the subject of philosophical reflection and acquired a special «metaphysical essence».

Nataliya Shchetinina's comment on Anastasiia Kriulina's portfolio is a scientific review of the artist's series «Childhood» and «Old Age». The author conducted a comparative analysis placing the works in the historical context and demonstrated the visual and conceptual specifics of her art.

The issue ends with the portfolio of Anastasiia Kriulina, a graduate of the Ilya Repin Academy of Arts. The artist raises psychological, philosophical and social issues related to the individual and collective experience of childhood and old age. Her works show how academic art can be integrated into contemporary cultural discourse through the developments of photorealism and collage, the techniques of a hagiographic icon and historical painting.

УДК 77.0; 7.021; 7.036

## Ирина Юрьевна Чмырева

кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник. [irinachmyreva@gmail.com](mailto:irinachmyreva@gmail.com)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8643-2872>

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Россия, Москва, Пречистенка, 21. 119034

# ФОТОГРАФИЯ АЛЕКСАНДРА СЛЮСАРЕВА В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЙ ФОТОГРАФИИ МОДЕРНИЗМА. 1920–1970-Е ГОДЫ

## АННОТАЦИЯ

Статья рассматривает творчество одного из крупнейших мастеров модернистской фотографии в России Александра Александровича Слюсарева (1944–2010) в контексте мировой фотографии XX в. Проводятся сопоставления творческого метода российского автора с практиками художников-фотографов стран Европы, Америки. Проводится сравнение работ Слюсарева с произведениями и целыми периодами творчества таких близких ему по стилистике авторов, как Альфред Стиглиц, Гарри Каллахан, Уильям Эгглестон, Кристер Стрёмхольм. Для уточнения границ явления творчества Слюсарева проводится сравнение его с концепциями модернистской и постмодернистской фотографии таких авторов, как Анри Картье-Брессон, Роберт Мэпплторп. В тексте фигура художника-фотографа Слюсарева сконструирована как константа, грани которой сопоставляются с направлениями и личностями в истории искусства на протяжении модернистского периода развития. Среди русских авторов, чье творчество находилось в диалоге и под влиянием слюсаревского таланта, упоминаются Сергей Чиликов, Андрей Безукладников и другие. Рассматривается влияние Слюсарева на современную ему фотографию в Советском Союзе и в России 1990-х. Важное место в тексте занимает сопоставление в модернистской традиции фотографии и живописи как равных видов искусства, имеющих каждый свою специфику, но не уступающих друг другу в силе выразительности; проводится сравнение поисков Слюсарева в оптическом искусстве с живописными экспериментами Пито Мондиана, Джорджо Моранди, Владимира Вейсберга и других. Также на примере творчества Слюсарева рассматривается проблема эволюции модернистской арт-фотографии в советский и постсоветский период.

## КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Мировая современная фотография; Александр Слюсарев; модернизм; арт-фотография; художественная практика; творческий метод.

**Х**удожник, а большой художник тем более, — книга, которую каждый зритель читает сам и по-своему.

Александр Слюсарев (1944–2010) тот автор, понимание которого разнится от художественного опыта зрителя. Интерпретация его творчества зависит также от культуры, из опыта которой зритель смотрит на его фотографии. Российские и зарубежные исследователи по-разному понимают слюсаревское наследие (Раппапорт, 1987; Свиблова, 2005, 2014; Стигнев, Липков, 1989; Котелевская, Чмырева, 2011; Pilikin, 2010; Mrázková, Remeš, 1987; Neumaier, 1994, 2004; Ursitti, Walker, McGinniss, 1991 и др.).

После смерти фотографа в 2010 г. стало очевидным, что он — явление не до конца понятое современниками, и только подача музейная, прошедшая призму исторического и пластического сравнительного исследования, внимательное рассмотрение многочисленных аспектов его творчества дают возможность глубоко проникнуть в его искусство, тем более, что Слюсарев занимает собственную нишу в мировой фотографии. Его произведения состоят в диалоге, в сложном общении с произведениями художников, фотографов и живописцев, разных времен и стран.

В истории искусства фотографии XX в. есть пространство, заполненное модернистской фотографией. Обычно его границами считают середину 1910-х и конец 1970-х гг.

В истории мирового искусства есть пространство абстрактного искусства, живописи, теоретических высказываний художников (манифестов), графики, музыки, поэзии и фотографии. Абстракция не однажды выходила на авансцену, становясь значимым направлением эпохи; выделим ту мощную волну абстракции, которая после Второй мировой войны ворвалась в живопись, литературу, музыку, захлестнула экспериментальный кинематограф и фотографию.

Начало работы Слюсарева в области фотографической абстракции есть явление этой послевоенной волны мирового искусства. Заметим, что его эксперименты конца 1960-х – 1980-х гг. приходятся на эпоху позднего модернизма, когда параллельно существует и набирает силу постмодерн во всех областях визуальной культуры. Но проблематика творчества Слюсарева, его интересы определяются знакомством с современной европейской культурой конца 1950-х – 1960-х гг., живущей — во многом — проблематикой модернизма.



Илл. 1. Александр Слюсарев. Автопортрет. 2006.  
Цифровая манипулированная фотография. Архив А. А. Слюсарева, Москва

Слюсарева можно было бы назвать шестидесятником, но ему, в отличие от поколения шестидесятников русской культуры, не был свойственен даже в молодости тот романтический порыв, не было у него поэтического («кисельного», по словам самого фотографа) флера над реальностью, не было идеализации окружающего мира, если не сюжетно, то интонационно свойственной культуре шестидесятников в СССР. В отличие от многих художников, открывавших для себя искусство европейских стран по немногочисленным публикациям, приходившим в СССР, Слюсарев смотрел на процессы, происходившие за рубежом, очень трезво; следил за теми направлениями, которые были ему близки. Отметим, что публикации часто запаздывали, представляя художникам информацию не о текущем процессе, но о том, что уже становилось признанным фактом, что уже вошло в историю современного искусства.

В модернистской художественной критике концепция временных приоритетов и временной соревновательности авторов новых идей является одной из важнейших: обозначение главенства автора, который впервые выдвинул ту или иную художественную идею по отношению к тем, кто работал в том же направлении одновременно и тем более позже него. Но в наше время регионали-



Илл. 2. Александр Слюсарев. Без названия (вода). 2006.  
Цифровая манипулированная фотография. Архив А. А. Слюсарева, Москва

стических тенденций изучения истории искусства, временной приоритет в глобальных, планетарных масштабах отступает на второй план перед значимостью того или иного автора для развития искусства в его регионе. С этих позиций исследования, поиск Слюсарева действительно идет вслед за экспериментами Аарона Зискинда (Зискинда)<sup>1</sup>, Мориса Табара<sup>2</sup>, начавших разрабатывать визуальный язык экспрессивного абстракционизма еще в 1930-х гг.; Слюсарев ищет

---

<sup>1</sup> Аарон Зискинд (также в русском написании Зискинд, 1903–1991), американский фотограф, один из пионеров абстрактного экспрессионизма в фотографии; первые работы в этом направлении создал еще до Второй мировой войны, но широкая известность к нему пришла только в начале 1960-х гг.

<sup>2</sup> Морис Табар (1897–1984), французский фотограф. Работал с черно-белой аналоговой фотографией, много экспериментировал с фотограммой, живописью фотографической химией, монтажом и коллажем. Получил известность как фотограф моды; сотрудничал с Алексом Бродовичем. Долгие годы его творчество связывали с сюрреалистами, в кругу которых он провел поздние 1920-е и 1930-е гг.; до сих пор вопрос о взаимовлиянии Ман Рэя и Мориса Табара остается открытым (долгие годы масштабная фигура Ман Рэя затеняла достижения и первичность экспериментов этого фотографа). Сейчас много говорится о связях Табара и Баухауза, так что масштаб этой фигуры и погруженность в широкую проблематику модернизма становятся очевидными.

и движется в одном направлении с Гарри Каллаханом<sup>3</sup> и одновременно с ним. Но Слюсарев для художественной фотографии в СССР того времени – первый и единственный, необыкновенный, отличный по своим высказываниям от своего окружения, и тем более важный, когда мы смотрим на его творчество из будущего, понимая, насколько оно повлияло на младших современников художника.

Примем во внимание также, что Александр Слюсарев жил в закрытой стране и в период своих творческих поисков сорок лет назад не имел информации о том, как и над чем работали его коллеги, особенно такие, как Каллахан, который в то время был интересным преподавателем, но не тем автором, о котором писали в разделе «современное искусство» в журнале «Америка».

Вопрос взаимоотношений российского автора советского времени и мирового модернизма заключен не в том, кто был первым, но, повторюсь, в понимании контекста времени и пространства создания произведений Слюсаревым, вопрос в том, как они влияли на фотографическую ситуацию в нашей стране, как они меняли эту ситуацию, какие новые горизонты открывались перед другими фотографами.

\* \* \*

Извечная двоичная система форма vs содержание преследует нас, стоит вступить на территорию размышлений о произведении искусства. Форма действительно может напоминать нечто (иначе говоря, иметь черты архитектурной структуры форм того времени, когда произведение было создано), но каким содержанием эта форма была наполнена в более узком – региональном контексте (например, искусства фотографии в советском обществе), – зависит от самого контекста, от истории культуры в регионе. Исследуя, когда и как новая форма появляется у автора и распространяется в фотографической школе, мы можем проследить последовательность диалога художника с внешним миром и предположить зависимость появления новой формы под воздействием новых внешних влияний, либо же – обусловленность этого появления внутренними процессами творчества.

---

<sup>3</sup> Гарри Каллахан (1912–1999), американский фотограф, педагог. Работал в черно-белой и цветной прямой фотографии. Самоучка в фотографии, в 1946 г. по приглашению Ласло Мохоли-Надя начал преподавать курс фотографии в Институте дизайна в Чикаго, где проработал более тридцати лет. Каллахан – фотограф, сделавший занятие экспериментальной и субъективной фотографией ежедневной рутиной (съемки утром, после обеда – проявка, разбор и печать). Практически не оставил после себя эпистолярного наследия, только архив разобранных негативов и отпечатков, в котором заключен весь его авторский художественный опыт и размышления о природе фотографии. Мировую известность приобрел только в конце жизни.



Илл. 3. Александр Слюсарев. Без названия (листья на поверхности лужи – вариант композиции «Лужа. Вид сверху»). Москва. 1989.

Аналоговая монохромная фотография, негатив 35 мм.

Серебряно-желатиновый отпечаток, бумага. Архив А. А. Слюсарева, Москва

Феномен Слюсарева, с одной стороны, заключается в том, что форма его произведения абсолютно внятна специалистам, занимающимся художественной фотографией, из разных стран мира. Его пластический язык – это язык модернистской фотографии, какой она известна всем в Европе, Америке, Азии с университетской скамьи. С другой стороны, мы можем говорить именно о вкладе Слюсарева в развитие российской фотографии и об отражении реалий, не быта, но культуры, метатекста нашей культуры<sup>4</sup>. Вторая часть станет предметом отдельного высказывания. Пока же – о Слюсареве в мировой модернистской фотографии.

---

<sup>4</sup> Последователь Слюсарева в фотографии и интерпретатор его творчества Дмитрий Музалев специально подчеркивает, что Слюсарев выводит в своих фотографиях предметы из временного контекста, превращая фотографию в герметическое (от исторического времени) произведение. Эта концепция высказана Музалевым, в том числе, в лекции «Что такое метафизическая фотография» (Красноярск, 2011).

## РАВНОВЕСИЕ

У Слюсарева в 1970-е гг. появилась фотография «Без названия. (Листопад. Луза. Вид из окна, илл. З)»<sup>5</sup>. Горизонтальная композиция, посередине как будто разрезана на две части черной кляксой лужи. Вокруг листья, так и хочется добавить «золотые, охажками всех оттенков охры», но фотография черно-белая. Эту вещь можно было бы пропустить, увидеть в ней незначительный милый этюд с настроением (как она и воспринималась многими современниками), если бы однажды во время нашей беседы сам автор не продемонстрировал с гордостью, что композиция, вращаясь вокруг центра из горизонтали в вертикаль, кверху ногами, не теряет своей уравновешенности. Слюсарев еще молодым человеком, возможно, в тот момент не будучи знаком с поздним творчеством Стиглица, обратился к проблематике гармонической композиции в фотографии (над которой позднее будет работать и сам Слюсарев, и Александр Лапин<sup>6</sup>, его извечный оппонент<sup>7</sup>).

Equivalence – равнозначность, равновесие. Во второй половине 1920-х гг. Альфред Стиглиц<sup>8</sup>, один из отцов фотографического модернизма в Америке, удаляется от активной фотографической общественной работы, сосредотачиваясь на своих творческих изысканиях. В этот период он работает над «Equivalence» – фотографической сюитой, в фокусе которой небо, звезды, небесный свод и все, что мы видим над головой – ветви деревьев, движение облаков.

Эта сюита не только расширение тематических границ фотографии, но исследование композиции как таковой; создание сбалансированного изобра-

---

<sup>5</sup> Здесь и далее – в архиве Слюсарева негативы и отпечатки в большинстве своем не имеют названия, поэтому принято решение обозначать их как «Без названия», далее, в скобках – расшифровка сюжета. В редких случаях, когда произведения были опубликованы и название за ними исторически закреплено, мы упоминаем это специально. Также сложным представляется вопрос датировки произведений: чаще всего ее можно произвести сравнительно – относительно других произведений одной пленки / одной съемки (в случае ее датировки), либо – по десятилетиям – по первому сохранившемуся отпечатку в архиве.

<sup>6</sup> Александр Лапин (1945–2012), прожил всю жизнь в Москве. Выдающийся российский теоретик фотографии, фотограф и педагог. Автор нескольких книг по теории фотографической композиции.

<sup>7</sup> Взгляды на композицию в фотографии, высказываемые Александром Лапиным в его печатных работах, часто противоречат высказываниям Слюсарева (видеозаписи интервью с ним, записи его выступлений). Этот диалог двух фотографов, стремящихся осмыслить процесс создания композиции в фотографии и построить собственные категориальные системы оценки фотографической композиции, может стать предметом специального исследования.

<sup>8</sup> Альфред Стиглиц, в русской транскрипции также Штиглиц (1864–1946). Фотографический деятель, куратор и художник, человек-эпоха в американской фотографии, благодаря галерее и журналу которого журнал «Camera Work» (1902–1907) и галерея 291 (1907–1915) в Нью-Йорке) фотография стала международным явлением и неотъемлемой частью современного искусства, наравне со скульптурой Бранкузи, живописью Пикассо и Брака.

жения, в котором нет «ни низа, ни верха» — своеобразного «маятника Фуко» для восприятия зрителя, где все элементы изображения, разбегаясь в центробежном движении, оказываются гармонически выстроенными, «каждый на своем месте». Причем гармоническая композиция может вращаться вокруг своей оси, быть вертикальной и горизонтальной одновременно, и в каждом положении — совершенной. «Equivalence» стало «паролем» для фотографов, погруженных в исследование возможностей фотографического языка<sup>9</sup>.

Equivalence выходит за пределы истории фотографии и уже в области теории становится маркером, обозначающим идею примата композиции над сюжетом.

Предмет размышлений Стиглица — идеальная фотографическая композиция, — укоренен в культуре визуального модернизма и одновременно обладает фотографической спецификой: речь идет о создании изображения, в котором внешние факторы (неконтролируемость процесса во время съемки) оказываются сотворцами художника и ведут к гармоническому завершению процесса творчества.

В конце 1920-х гг. Альфред Стиглиц, работая в «Equivalence» с абстракцией (можно говорить об антилитературности его сюжетов — они не символичны, не метафоричны, они есть «кусочек реальности», преображенный художником), очень далек от поисков русских фотографов-конструктивистов (если говорить о выборе предмета изображения), и очень близок им, если мы говорим о поисках баланса композиции, поисках сугубо художественных, в которых участвовали Александр Родченко и Елеазар Лангман<sup>10</sup>.

Для Стиглица, одного из первых в истории мировой фотографии, контроль над восприятием готового произведения, управление восприятием зрителя становятся предметом размышлений. Для Стиглица важен вопрос: что есть

---

<sup>9</sup> Так, в Германии одно из самых авторитетных в Европе издательств, Equivalence, издает «European Photography» — теоретический журнал о современной фотографии, работы философов и теоретиков фотографии, портфолио фотографов, «раздвигающих визуальные границы нашего искусства» с начала 1970-х гг.

<sup>10</sup> Елеазар Лангман (1895–1940), фотограф, родившийся в России и работавший в СССР. В российской истории фотографии позиционируется как «советский фотожурналист», поскольку в качестве фотографа активно сотрудничал с журналом «СССР на стройке», «Огоньком», входил в несколько творческих объединений советских фотокорреспондентов конца 1920-х — первой половины 1930-х гг.; участвовал в экспериментах по коллективной съемке репортажа («Один день из жизни семьи Филипповых», 1932, редактор Леонид Межеричер, для журнала «Огонек»). Активно выступал в фотографических дискуссиях, отражавшихся на страницах журнала «Советское ФОТО». В мировой истории фотографии Лангман известен отнюдь не широко, но те истории фотографии, которые знакомы с его творческим наследием, ценят его за модернистские эксперименты с композицией, поиск «композиции-перевертыша», работу над внутренним визуальным балансом изображения.

фотография? Равнозначна ли она тому, что на ней изображено, или она, подобно живописи Василия Кандинского и Джорджии О'Кифф<sup>11</sup>, есть зрительная симфония, воздействующая не на центр распознавания образов, но комплексно на физиологическом (вплоть до возбуждения вестибулярного аппарата зрителя), эмоциональном, чувственном уровнях... Это размышления о природе фотографического изображения и о природе его восприятия и критики занимают Стиглица на протяжении нескольких десятилетий: может ли идти речь только о сюжетной линии (фотографии) или о чем-то сверх- (а в 1920-х можно употребить и приставку сюр-) реальном? (Или «метареальном», — как в России стал выражаться спустя полвека Слюсарев).

### ФОТОГРАФИЧЕСКАЯ ФОРМА. ЗНАЧЕНИЕ ОТРАЖЕНИЙ

Возвращаясь к фотографии 1920-х гг., еще раз заметим, что это время экспериментов, время категориального открытия «фотографической формы». Но форма для художников, работавших с фотографией в этот период<sup>12</sup>, не была самоценностью, она давала им новые возможности манипулирования восприятием зрителя. Ман Рэй, один из гениев ассоциативной и аллюзивной манипуляции, использует прием «визуальных подобий», создавая оформление книги стихов Поля Элюара «Легкость сама» (Paul Eluard / Man Ray, «Facile», Paris, 1935).

Монтаж, «рэйограмма», соляризация — множество технических инструментов используются им для создания сложных композиций, построенных изначально по разворотам книги и сквозь всю композицию «Facile» от начала до конца. Изображение приобретает неведомые глубины, часть его опознается сквозь вуали следующих визуальных слоев, благодаря им появляются новые смыслы, вибрация и созвучие поэтических образов и фотографии. Нет задачи угадывания отдельных объектов изображения, все предметы перетекают один в другой, все изображения соединяются в единую пластическую линию, ведущую за собою зрителя. Ман Рэй создает визуальный эквивалент поэзии, построенной на музыкальном созвучии строф, идя наперекор смыслам отдельных слов, строительных кирпичиков строфы.

В 1920-е гг. работа с рождением новой формы, соединение разнообразных форм в одно целостное фотографическое произведение идет по пути

---

<sup>11</sup> Джорджия О'Кифф (1887–1986), американская художница, представитель абстрактного модернизма 1920–1940-х гг., супруга Альфреда Стиглица.

<sup>12</sup> В это время именно художники — в разных странах и под воздействием различных обстоятельств — берут в руки камеру и остаются в истории визуальной культуры как фотографы (можем лишь упомянуть несколько имен: Стиглиц, Стейхен, Стрэнд, Мохоли-Надь, Родченко, Ман Рэй).



Илл 4. Морис Табар. Композиция. 1929. Аналоговая монохромная фотография, негатив среднего формата. Серебряно-желатиновый отпечаток, бумага.

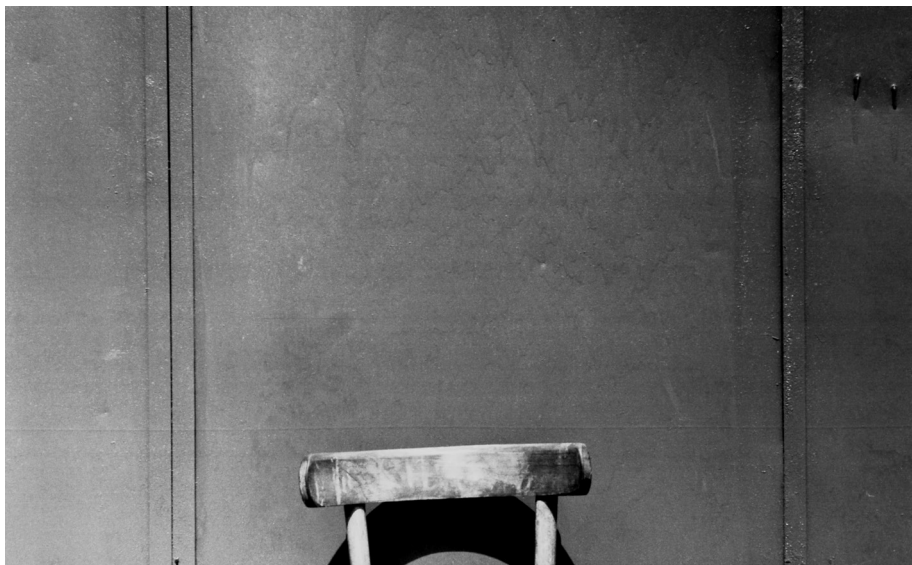
Авторская манипулированная ручная печать, включая фотограмму, монтаж нескольких негативов при печати. 1929. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

пост-съёмочного монтажа, плоскостной состыковки (как негативов, так и отпечатков) и пространственного наложения (слоями, напластовывая негатив один поверх другого). И в тот же период охота за новым изображением происходит на стадии съёмочного процесса.

Второе десятилетие XX в. — время отражений в фотографии. Во Франции с отражениями (как изобразительным мотивом и приемом) экспериментирует Морис Табар, в Америке — Альфред Стиглиц и Эдвард Стейхен<sup>13</sup>, молодой

---

<sup>13</sup> Эдвард Стейхен, также в русском написании Стейхен, Штайхен (1879–1973), американский фотограф, теоретик и куратор фотографии. Начал свою творческую деятельность на волне пикториальной фотографии в 1910-х гг., сотрудничал с Альфредом Стиглицем; в конце 1920-х гг. стал первым куратором фотографии в Музее современного искусства в Нью-Йорке; известен работами для иллюстрированных журналов (портреты, репортажи) и своими экспериментальными произведениями. В 1955 г. создал выставку «Family of Man (Род людской)», показанную в MOMA и на протяжении 10 лет в разных странах Европы, Азии и даже в СССР.



Илл. 5. Александр Слюсарев. Без названия (стул у гаражной стены). Москва. 1983. Аналоговая монохромная фотография, негатив 35 мм. Серебряно-желатиновый отпечаток, бумага. Архив А. А. Слюсарева, Москва, Россия

Уолкер Эванс<sup>14</sup>; все они проходят через увлечение миражами и «многосмыслами» рождающимися в наложении объектов за стеклом и отражений на стекле<sup>15</sup>.

Одна из характерных работ этого времени — композиция Мориса Табара, опубликованная в журнале *Vogue* 1929 г. (Илл. 4) Вертикальная, будто слоистая полупрозрачными полосами плоскость, в левой темной ее части изображена женская фигура, которая то ли находится в тонких пальцах вытянутой кисти, играющей с живой статуэткой, то ли это отражение руки (как, впрочем, и была создана эта фотография) в слоях стекла, сквозь которые мы видим женский образ.

---

<sup>14</sup> Уолкер Эванс (1903–1975), американский фотограф, журналист, писатель и художник. Получил международное признание как фотожурналист (съемки в составе группы фотографов по заказу Администрации по защите прав фермеров (в поддержку экономической программы Рузвельта) в 1930-е), позже издал книгу «Many are Called» — 89 фотографий, сделанных в нью-йоркском метро в 1940 г. Один из самых влиятельных и цитируемых (по обращению к его фотографическим изображениям) авторов XX в.

<sup>15</sup> За стеклом и на стекле: мы стремимся подчеркнуть двойственность природы изображения, с одной стороны, дающего иллюзию подглядывания за тем, что находится по другую сторону границы кадра, в другой реальности (за стеклом), с другой стороны, представляющего сюжет на плоскости оптического носителя (как и на матовом стекле камеры, и на стекле старого негатива). Во втором случае, на стекле — созвучно «поданному на блюдецке», явленному во всей полноте и (отчасти) распластанному по поверхности стекла.



Илл. 6. Александр Слюсарев. Без названия (лужа). Москва. Конец 1970-х. Аналоговая монохромная фотография, негатив 35 мм. Серебряно-желатиновый отпечаток, бумага. Авторская печать 1991–1992. Архив А. А. Слюсарева, Москва

Тема отражений со времен классического модернизма, обрастая новыми и различными смыслами, кочует сквозь фотографическую историю XX в.

Слюсарев с отражениями и продолжением (расширением) сюжета через отражения играет особенно активно в 1970-е гг. Когда-то ему достаточно бликов света, как бы усиливающих, выбивающих важные элементы центрального образа; когда-то – отражение подобно сети кракелюров покрывает основной сюжет; в некоторых случаях два-три образа накладываются друг на друга, и этот визуальный палимпсест создан не мультиэкспозицией, а «ловлей света в холодном стекле» (по словам Слюсарева).

Композиция Слюсарева «Без названия. (Конусовидная терка на кухонном столе)» (1970-е) – пример работы, состоявшейся благодаря световым бликам, отражениям света, пойманым самим предметом. Композиция более чем минималистическая: один объект, трапеция которого стоит на трапеции крышки стола (вторая трапеция рождена перспективным сокращением). Изображение можно было бы считать плоскостным, если бы не блики света на стене позади терки, на металлических гранях предмета, отраженные оконным стеклом



Илл. 7. Александр Слюсарев. Без названия (фигура на фоне покрашенных окон). Москва. 1984. Аналоговая монохромная фотография, негатив 35 мм. Серебряно-желатиновый отпечаток, бумага. Архив А. А. Слюсарева, Москва

(чем-то за пределами композиции). От того, что эти блики не мотивированы ничем, что находилось бы внутри изображения, строгая статическая композиция распаивается, в нее врывается мир, — воздух, свет, —из-за пределов ее рамки.

Тональный кракелюр тени от ветвей невидимого (в кадре) дерева — это стало мотивом и портретов, сделанных Слюсаревым в 1970-х гг. (Илл. 8, 9).

Блики света и отражения в окнах троллейбуса, дверях метро, в окнах домов постоянно присутствуют в слюсаревских цифровых фотографиях конца 1990-х — начала 2000-х гг.

## **ПРЕОБРАЖЕНИЕ ЖАНРОВ. АКТ. ВОЙНА. АБСТРАКЦИЯ**

Рубеж 1920–1930-х гг. — в европейской и американской фотографии — преобразование жанра обнаженной натуры в изображение обнаженного тела, имеющего превалирующее пластическое означение. Это процесс разрушения связей фотографического изображения с живописной традицией в истории искусства; разрыв фотографии и целеполагания, функциональности (изображение в ранней эротической фотографии функционально, тогда как тело на снимках Вестона не является объектом желания, оно — форма, закрытая тайна).



Илл. 8. Александр Слюсарев.  
Рози. Москва. 1970.  
Аналоговая монохромная  
фотография. Серебряно-  
желатиновый отпечаток, бумага.  
Архив А. А. Слюсарева, Москва



Илл. 9. Александр Слюсарев.  
Без названия. Москва. 1977.  
Аналоговая монохромная  
фотография. Серебряно-  
желатиновый отпечаток, бумага.  
Архив А. А. Слюсарева, Москва

В фотографии обнаженной натуры 1930-х гг. (работы Альфреда Стиглица, Ман Рэя, Эдварда Вестона<sup>16</sup>, Имоген Каннинггам<sup>17</sup> и др.) тело становится идеальной формой, как в закрытой скульптуре Бранкузи или в плавких формах статуэток Архипенко.

Вспомним фотографию «Сестры» (1928, илл. 10) Каннинггам. Две безупречных античных статуи купаются в солнечном свете. Они без ног, без голов, без рук, оставшихся за кадром. Это не портрет, это не «фотография желания», это созерцание формы. В фотографиях Каннинггам 1920-х гг., помимо поиска формы (модернистского, с долей иронии: тела живых – античные мрамор-

<sup>16</sup> Эдвард Вестон, также в русской транскрипции Эдвард Уэстон (1886–1958), фотограф, теоретик фотографии, педагог; выдающийся представитель американского фотографического модернизма.

<sup>17</sup> Имоген Каннинггам, также в русской транскрипции Имоген Кэннинггем (1883–1976), американский фотограф, начинала как приверженец пикториализма, впоследствии – представитель модернистской фотографии, один из основателей группы f/64 (совместно с Анселом Адамсом). F/64 – группа семи фотографов из Сан-Франциско, работавших на принципах прямой фотографии, выстраивания кадривки в процессе съемки; для членов группы характерна работа с оптикой высокой резкости и приверженность системе оптических зональных замеров (зональная система Адамса).



Илл. 10. Имоген Каннинггам. Сестры. 1928. Фонд И. Каннинггам, США

ные торсы, прекрасные всем, что от них уцелело), важен свет. Белое сияет в ее фотографиях, как в произведениях фотографов-художников Василия Улитина<sup>18</sup> и Даниила Демуцкого<sup>19</sup>, не порывавших, в отличие от Каннинггам, с эстетикой пикториализма.

Знаменитая «Обнаженная» (1936) Эдварда Вестона и не менее знаменитые «Раковина» (1927) и «Перец. №30» (1930) есть созерцание полноты и округлости закрытой, герметической формы одного тела (предмета), светлого на темном. Это созерцание продляет в фотографии до бесконечности перформанс созерцания скульптуры Бранкузи в выставочном пространстве, совершаемый

---

<sup>18</sup> Василий Улитин (1888–1976), фотограф-пикториалист, педагог, технолог фотографии и полиграфических процессов печати. Одна из ключевых фигур русской пикториальной школы 1920–1930-х гг. Был репрессирован, вернулся из ссылки (отбывал в Ухте) в 1957 г. Умер в Москве.

<sup>19</sup> Даниил Демуцкий (1893–1954), русский, украинский кинооператор и фотограф-пикториалист, педагог. Сотрудничал с Александром Довженко на фильмах «Арсенал», «Земля», ставших классикой мирового кинематографа. Экспериментировал в фотографии и кинематографе с мягкорисующей оптикой (однолинзовые объективы; софт-фильтры; специальная обработка отснятого материала).



Илл. 11. Роберт Мэпплторп. Рука и орхидея. 1983. Тейт-Модерн, Лондон

зрителем. Вестон рассматривает обнаженное человеческое тело в поисках его бионики, соответствия всему произрастающему на Земле. В другой своей работе «Обнаженная» (1925) он уподобляет линию ребер, перетекающую в линию бедра и ягодич изгибам листа цветка (фотография Вестона «Кала», 1925). В 1970-е гг. эту линию метафорических уподоблений Вестона продолжит в американской фотографии Роберт Мэпплторп<sup>20</sup>. Ровесник Слюсарева, один из ярчайших представителей постмодерна, Мэпплторп в композициях начала 1980-х гг., собранных в один цикл, где в каждом отдельном снимке либо цветок, либо одна из частей человеческого тела, выступает большим традиционалистом, чем можно предположить, зная его эксперименты предыдущего десятилетия. В композиции «Цветы и тело» Мэпплторп буквально следует пути Вестона и модернизма 1920–1930-х гг., создавая деликатные вариации, но не развивая заданную еще до его рождения тему (см. илл. 11).

---

<sup>20</sup> Роберт Мэпплторп, также в русской транскрипции Маппллеторп (1946–1989), американский фотограф, художник, яркая фигура нью-йоркской альтернативной культуры 1970–1980-х гг. Входит в число наиболее востребованных со стороны музейных кураторов и коллекционеров авторов второй половины XX в.

Свет и уподобление форм – игры, то разделенные по разным фотографиям, то встречающиеся внутри одного изображения у Слюсарева. Обнаженная натура не частый сюжет в его снимках, но в конце 1970-х – в 1980-е гг. он уделяет ему внимание. Большинство фотографий обнаженной натуры у Слюсарева – результат вечерних работ с моделями в его квартире на Смоленской набережной. Высокие потолки, рассеянный свет старых люстр послевоенного времени, строгий деревянный декор дверей, геометрия паркета, темная мебель 1950-х гг. – этот антураж места входит отдельными элементами и создает атмосферу наложения времен внутри простых, часто фронтальных по ракурсу съемки «обнаженных» Слюсарева. В отличие от многих современников в мировой фотографии, в отличие от представителей московской школы фотографии и йошкар-олинских коллег (в первую очередь, Сергея Чиликова<sup>21</sup>), Александр Александрович казался, на первый взгляд, автором лобовых решений: квадрат, одна фигура в центре, например, сидящая на стуле модель; лицо скрыто мелкими локонами волос, видны плечи, грудь, руки сидящей женщины; она близко к камере, мы не видим ее целиком, все кажется случайным, а еще в кадр попадает косяк двери, угол какого-то шкафа, косая тень от абажура люстры... и все вместе, раздражающе простое, если разглядывать композицию с точки зрения живописной консервативной позиции, в чистом остатке геометрии и света оказывается необыкновенно точным решением. Слюсарев ищет не гармонию завершенной формы – все-таки на дворе не двадцатые годы, но гармонию решения пространства внутри фотографии, усложняя себе задачу неимоверно: одна фигура и один квадрат рамы, в которую ее надо вписать. В истории искусства были решения подобной композиционной задачи, от Фидия до авторов персидских миниатюр, но это были решения с уплощенным пространством, решения, созданные как орнамент, покрывающий поверхность, Слюсареву же хочется вписать глубину, контррельеф комнаты внутрь пресловутого квадрата кадра...

---

<sup>21</sup> Сергей Чиликов (1953–2020), родился в селе Килемары Марийской АССР, жил в Йошкар-Оле; фотограф, теоретик фотографии, философ (кандидат философских наук). В 1982 г. создал Аналитические волжские биеннале фотографии, первый независимый фестиваль фотографии в СССР, который продолжал работать вплоть до 1992 г. Один из ярчайших представителей Приволжской школы фотографии (объединившей художников из городов Йошкар-Ола – Чебоксары – Нижний Новгород).

\* \* \*

Вторая половина 1930-х и 1940-е гг. — появление изображений, нарушающих жанровые границы, ставящих под вопрос зависимость определения жанра фотографии от ее сюжета.

Возникает вопрос о применимости теории жанров к фотографии как таковой. И хотя этой теорией как моделью познания фотографии пользовались не одно десятилетие, она вступает в противоречие с онтологической сущностью фотографии: «Фотография есть не то, что изображено, но что через это высказано» (А. Стиглиц «Письма». Цит. по: Жарковски, 2003, с. 174), которая не может быть сведена к отражению.

Изображения, разрушающие идентификационную систему: предмет = натюрморт; изображение деревьев, ландшафта = пейзаж; лицо = портрет, — множатся на волне постсюрреалистического опыта идентификации изображений к концу 1920-х гг. В следующее десятилетие новые отношения между сюжетом и смыслом фотографии распространяются за пределами сюрреалистического движения. Причем такие изображения не только появляются физически (они возникали у разных авторов и раньше), но в эти десятилетия такие фотографии начинают становиться предметом рефлексии, начинают восприниматься иначе, чем просто случайность или фотографический «кунштюк».

Среди таких странных новых фотографий назовем военные снимки Роберта Капы<sup>22</sup>. Каска на поле боя<sup>23</sup>, не постановка, как это бывало снято для плаката другими фотографами и с другими целями, но каска, которую отбросило с частью головы, и это снято как есть, — это уже не натюрморт и не криминологическая фиксация факта. Фотография Капы подобна тяжелым аккордам у Вагнера, она заставляет непроизвольно содрогаться и обращаться к внутреннему «я», закрываясь от фотографии, обращать взгляд на собственную экзистенцию.

Военная фотография есть, вероятно, самый острый пример разрыва между сюжетом и назначением съемки сюжета, которое придает ему фотограф.

От физиологического воздействия, от порождения ужаса с первого взгляда на снимок фотография уходит в послевоенные годы даже в репортажной сфере. Съемка во время боевых действий оказывается маркером, обозначающим

---

<sup>22</sup> Роберт Капа, настоящее имя Энре Эндё Фридман (1913–1954), французский, впоследствии американский фоторепортер венгерского происхождения. Один из основателей агентства фотографии (профессионального сообщества) Magnum; вошел в историю как военный фоторепортер, работавший в Испании 1930-х гг., прошедший Европу в годы Второй мировой войны с войсками союзников, снимавший конфликты в Индокитае.

<sup>23</sup> Речь идет о кадрах из архива фотографа периода его участия в кампании союзных войск по освобождению Западной Европы весной 1945 г.

предел визуального «переносимого» для аудитории середины прошлого века. После войны начинается движение в сторону созерцания. Возможно, это одна из психологических мотиваций усиления роли абстрактного искусства, порождения волны «абстрактного экспрессионизма» в фотографии в 1940–1950-е гг.

Абстрактная фотография, в отличие от оглушительной фотографии (Капы) — апеллирует к зрителю свободному, принимающему самостоятельное решение провести с изображением (фотографическим) время, чтобы постичь его глубину. Есть ли это апелляция исключительно к разуму, не к физиологии и не к эмоциональному началу, но к логике, пониманию формы? — Не могу утверждать это вполне, поскольку абстрактная фотография, подобно музыке, своим ритмом, тональностью (уже не музыкальной, но визуальной пластической) окружает зрителя, «настраивает» его. Необходимо время для того, чтобы попасть под влияние такой фотографии. Необходимо развитие зрения, подобно развитию музыкального слуха, чтобы вступить в такой зрительный диалог.

## СЛЮСАРЕВ И СТРЁМХОЛЬМ

Говоря о послевоенной волне абстрактной фотографии нельзя не сказать о классике шведского искусства Кристере Стрёмхольме<sup>24</sup>. Родившийся на расстоянии двадцати километров и двух недель от Ингмара Бергмана, Стрёмхольм в ранней молодости, как многие его соотечественники-интеллектуалы, совершил паломничество в Париж, где попал под обаяние экзистенциальной философии Жан-Поля Сартра и творчества Жана Кокто, приобщился к современному искусству. В дальнейшем для него язык абстракции станет способом донести до современников свое ощущение космического бытия и одиночества человека, противостоящего космосу. Стрёмхольм нашел форму «растерзанного знака» — силуэтного изображения предмета, практически расставшегося со своей узнаваемой функцией, превращенного художником в знак-восклицание и знак одиночества. В этом присутствует и опыт современного Кристеру Стрёмхольму иератического живописного экспрессионизма европейских мастеров, и увлечение японским современным искусством (влиятельными в 1950–1960-е гг. в международном масштабе японской литературой и кинематографом, хочется добавить «и фотографией», но к ней мировое признание пришло значительно позже (см. подробнее: Чмырева, 2011)).

---

<sup>24</sup> Кристер Стрёмхольм, также в русской транскрипции Стромхольм (1918–2002), шведский фотограф, одна из важнейших фигур в истории шведской модернистской фотографии.



Илл. 12. Кристер Стремхольм. Марокко. 1952.  
Аналоговая монохромная фотография, негатив среднего формата.  
Серебряно-желатиновый отпечаток, бумага. Авторская печать.  
Архив К. Стремхольма, Швеция

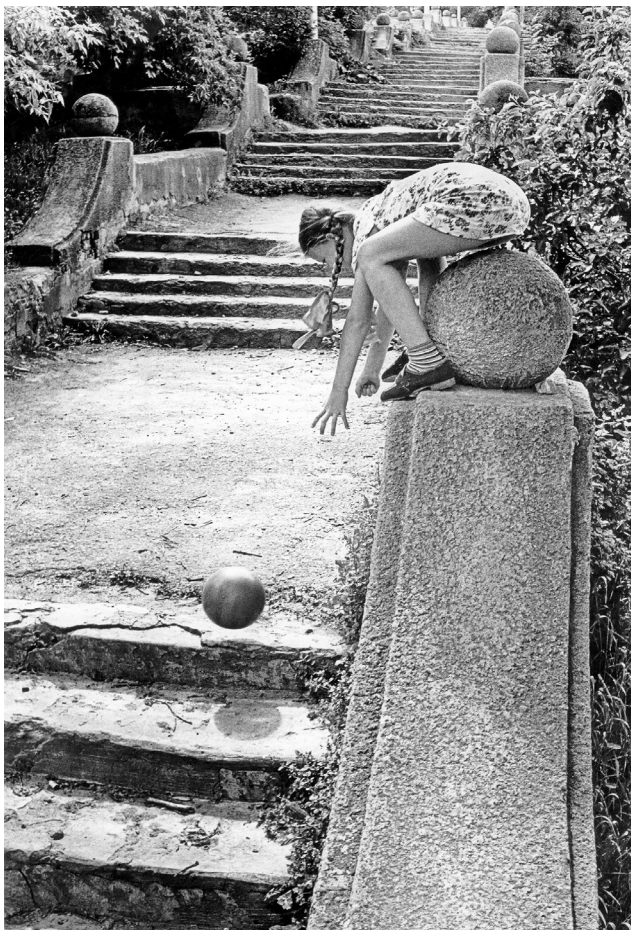
Одно из ярчайших произведений Стрёмхольма — «Марокко, 1952» (Илл. 12) из цикла абстрактных опытов «Фотоформа». Черный силуэт, кажущийся спущенным и разодранным флагом пиратской удали над жестким частоколом черных полос, напоминающим спектральную схему записи звука. Черная клякса над мелкой барабанной дробью. В авторском отпечатке, сознательно доведенном до состояния абсолютного контраста — черное на белом, уже не угадать ни тряпку на палке, воткнутую в землю с чахлой растительностью, ни окружающий пейзаж, ни раскаленное полуденное африканское небо. Вырванный из



Илл. 13. Александр Слюсарев. Без названия (прыжок). Москва. 1980-е.  
Аналоговая монохромная фотография, негатив среднего формата.  
Серебряно-желатиновый отпечаток, бумага. Авторская печать 1991–1992.  
Архив А. А. Слюсарева, Москва

контекста реальности знак доведен до каллиграфического высказывания, очищен от связей, находящихся за пределами кадра. И при этом обособлении он только нарастил силу эмоциональной выразительности.

Слюсарев стал снимать практически одновременно со Стрёмхольмом, в самом начале 1950-х гг. Но к интерпретации реальности как кода, состоящего из иероглифических знаков, он приходит позднее, только на рубеже 1970–1980-х гг., в один из самых плодотворных периодов своего творчества.



Илл. 14. Геннадий Бодров. Без названия (девочка на шаре). Курск. Сер. 1980-х. Аналоговая монохромная фотография, негатив 35 мм. Серебряно-желатиновый отпечаток, бумага. Авторская печать. Архив А.И. Лапина, Москва

Слюсарев чувствует себя свободным от условностей соблюдения стилистического единства внутри серий; он и не снимает законченные проекты; доставая из своего архива в разное время разные работы, он объединяет их в новые цепочки, формирует новые высказывания, не обременяя себя зависимостью от графического супер-контраста или блеклой тональности «серое на сером» внутри всего отобранного к показу ряда. И снимая знаки, он не заботится о том, чтобы разорвать все связи между ними и миром, из которого фотограф забирает их своей волей и силой данной ему изобразительности. Слюсарев даже

не пытается скрыть, что знак, который он предъявляет зрителю, за пределами кадра есть часть реальности, имеющая в ней иное значение.

Например, в работе «Без названия. (Прыжок)» (Илл. 13) (начало 1980-х) фотограф запечатлел подростка в прыжке над плоскими крышами современной архитектурной формы. Вертикальная композиция, в нижней тяжелой темной части, занимающей почти квадрат — большую часть вертикали, — там, где архитектурная конструкция (стена) сливается с землей, при печати все максимально сближено, объединено тоном. В верхней части силуэтом дана парящая фигурка наподобие рунического коловрата. Силуэт перебирающего ногами в полете бегуна подобен иероглифу, но он не теряет связи с «первой реальностью», откуда он был взят. В этом и есть удивление и радость фотографа, переданная зрителю: мир полон знаков, один из них, существующий доли секунды — перед вами на фотографии.

## **ЗОММЕР. ТВОМБЛИ. ПОЛЛОК И ОРИГИНАЛЬНЫЙ ОТПЕЧАТОК ФОТОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

Выставки классика американской абстрактной фотографии Фредерика Зоммера<sup>25</sup> никогда не было в России. Можно предположить, что Слюсарев был знаком с его творчеством по публикациям в зарубежных журналах (в конце 1960-х гг. состоялось повторное открытие американского автора мировым художественным обществом, успевшим за годы войны забыть и его графику, и его фотографии); Зоммер, невиданный в оригинальных отпечатках, мог быть интересен в Советском Союзе немногочисленным профессиональным зрителям нового искусства (художникам, музыкантам, поэтам и фотографам) даже в редких репродукциях тем, что преподавал в Чикаго в Институте дизайна по приглашению Мохоли-Надя<sup>26</sup>.

Для Зоммера характерны горизонтальные пейзажи, на которых изображена пустыня Аризона. Бесконечная плоскость, покрытая камешками, клочками кустов стойкой растительности, похожая на музыкальную партитуру или на живописный планшет, особенно на живопись Поллока. Именно на эти пейзажи, снятые частично еще в 1930-х гг., и было обращено внимание художественной профессиональной публики публикациями и выставками пожилого художника в 1960-х гг.

---

<sup>25</sup> Фредерик Зоммер (1905–1999), американский художник-сюрреалист, позднее придерживался идеи синтеза графического искусства и музыки; фотограф, один из «отцов» абстрактной фотографии периода после Второй мировой войны.

<sup>26</sup> Ласло Мохоли-Надь, также в русской транскрипции Мохой-Надь, Моголи-Надь (1895–1946), венгерский художник, фотограф, теоретик искусства и фотографии, педагог, журналист. Преподавал в Баухаузе. Одна из крупнейших фигур мирового авангарда 1920–1940-х гг.

И опять возвращаемся к произведениям Слюсарева. Его фотографии присущ тот уровень абстрактного мышления, когда произведение есть плоскость, высота и ширина, ограниченные рамой; они и есть сообщение художника, которое мы воспринимаем. Но, в отличие от замкнутой композиции, создаваемой иллюзорной глубиной пространства изображения, уходящего в перспективу к точке схода зрительных лучей внутри изображения, у Зоммера композиция – разомкнутая, она не окно, но фактура поверхности, как на аэрофотографических таблицах Казимира Малевича, которые он показывал своим студентам в УНОВИСе<sup>27</sup>. Такую композицию мы можем бесконечно расширять во все стороны, и эта бесконечность есть Пустота. Есть ли она символ энтропии, которой подвержено все живое? Или там, во время нашего погружения в плоскость (фотографии – в случае Зоммера), мы можем дойти до мельчайших деталей, дойти до микроуровня частиц, которые только в оригинальном произведении и существуют, и оттуда, из Подлинника, транслируют нам заповедное знание, заложенное художником.

Глубина деталей присутствует только в оригинальном произведении. Это заявление нам может казаться приемлемым в отношении живописи, графики, безусловно, скульптуры, но фотография? Доказательством тому, что фотография безусловно оригинальное печатное произведение, служит бесконечная мелкодисперсная вселенная Зоммера; также подтверждают это произведения Сая Твомбли<sup>28</sup>. В графике и живописи последнего (особенно в музее Твомбли в Менил Коллекшн<sup>29</sup> в Хьюстоне) есть намек на импрессионистов, на «Кувшинки» Моне, но лишь легчайший намек, одним прикосновением угля к белой поверхности стены. Внутри экспозиции рядом с живописью и скульптурой находятся фотографии, сделанные Твомбли, и в них, среди едва различимых пятен света, легким движением линий абрисов неважных предметов явлено знание художника обо всей истории искусства. И пережить это знание возможно лишь соприкасаясь с оригиналом, иначе – на репродукциях – выглядит все плоско, грубее, лишь напоминанием о композиции вместо полноты ощущений.

Опасно воспринимать искусство через репродукцию. Репродукция не несет полноты художественного высказывания. Трагедия фотографов, работав-

---

<sup>27</sup> Таблицы в настоящее время находятся в собрании Schikler Gallery, США.

<sup>28</sup> Сая Твомбли (1928–2011), американский живописец, график, скульптор, представитель абстрактного экспрессионизма, одна из крупнейших фигур мирового искусства второй половины XX в.

<sup>29</sup> Менил Коллекшн (Menil Collection) – частный музей и фонд в Хьюстоне, в состав которого входят несколько музеев, наиболее известные Менил Коллекшн (где хранится большая часть наследия Магритта), Капелла Ротко и музей Сая Твомбли, построенный для художника основателем Менил Коллекшн Доменикой де Менил.



Илл. 15. Гарри Каллахан. Элеанор, Чикаго. 1948. Аналоговая монохромная фотография, негатив среднего формата. Серебряно-желатиновый отпечаток, бумага. Фонд Г. Каллахана, США

ших одновременно со Слюсаревым в СССР, и трагедия его самого – в отсутствии контакта с оригинальными отпечатками произведений других художников. И все-таки, прорываясь сквозь препоны полиграфического качества печати, Слюсарев вчитывался и устанавливал контакт с творчеством авторов из-за рубежа, проникал в суть их поисков. Возможно, что некоторые аспекты его собственного эксперимента были порождены как раз не прямым контактом с оригинальным произведением, но рождались как комментарий на комментарий (каковым является репродукция).

## ГАРРИ КАЛЛАХАН И ОБРАЗ ЖИЗНИ СЛЮСАРЕВА

Гарри Каллахан – еще один американский фотограф, биография и наследие которого важны для понимания Слюсарева.

Гарри Каллахан, «Элеонора у окна» (Илл. 15), 1940-е гг.; ранняя фотография автора. Произведение интимное, камерное. В огромном сером парит квадратное окно, вправо вниз идет светлая диагональ стены, в нижнем правом углу треугольник света из невидимого второго окна. И в этой светящейся пустоте серой тональности у нижнего края композиции маленький молочный силуэт женской спины.



Илл. 16. Гарри Каллахан. Мультиэкспозиция дерева, Чикаго. 1956.  
Аналоговая монохромная фотография, негатив среднего формата.  
Серебряно-желатиновый отпечаток, бумага. Фонд Г. Каллахана, США

Каллахан – типичный городской затворник. Есть семья, которую он снимает, есть город, есть выезды к морю. И минимум общения. Студенты в институте (он преподавал в Институте дизайна в Чикаго, это его сменил на кафедре Зоммер в начале 1970-х); есть заказы для крупнейших иллюстрированных журналов. Их не много, ровно столько, что они позволяют заниматься все остальное время своим делом – Фотографией. Как ни странно на первый взгляд, можно провести параллель между образом жизни Каллахана и Слюсарева. Последний живет интересной работой, – переводческой, – которой он отдается вполне в рабочие часы, и есть внутренняя жизнь, фотография. Там он общителен, там много споров, встреч, но еще больше одинокого пребывания один на один с камерой и негативами. Тем более, что и фотографическое общение происходит внутри очень замкнутого круга, внутри герметической ситуации «творческой фотографии»<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> «Творческая фотография» – название для арт-фотографии, известное и широко используемое в публикациях советского времени.

Слюсарев получил образование в одном из престижнейших институтов послевоенной Москвы: он окончил институт им. Мориса Тореза, и на своем курсе был едва ли не лучшим студентом. По диплому он переводчик. Итальянский язык. В советское время институт, где учился Слюсарев, был едва ли не единственным, который выпускал молодых специалистов с практическим знанием языка: не правила, не грамматика, но живое владение современным языком (что означает и владение современной тематикой беседы на языке, понимание его культурного пространства). Работа после института поставила Александра Александровича в привилегированное положение: возможность живого общения с интересными людьми, доступа к новостям из мира кинематографа, литературы, театра, фотографии, к свежей литературе по интересующим предметам; с другой стороны – пять часов синхронного перевода или сопровождения гостей – и свобода, время, предназначенное для себя. Точнее, для творчества. Между днями переводческой службы могли быть длинные «выходные», когда переводчик со скромной зарплатой сидит дома, и эти дни полностью принадлежат ему, точнее, его фотографии.

Как и у Каллахана, у Слюсарева был заведенный порядок ежедневной работы с фотографией, если не съемки, то работы с архивом, просмотр вариаций кадров, отбор, печать. Оттого архив художника кажется бесконечным, но внутри он структурирован и большие блоки подобного изобразительного материала группируются вокруг отдельных «узлов» пластических проблем, к которым снова и снова возвращался Александр Александрович.

## **В ЛИДЕРЫ НЕОФИЦИАЛЬНОЙ ФОТОГРАФИИ В СССР**

К 1970-м гг. Слюсарев был уже одним из неофициальных лидеров московской фотографии, он был, возможно, не самым известным персонажем московского «круга», но, безусловно, тем, кого упоминали среди четырех наиболее влиятельных фигур направления, которое в СССР в журнале «Советское ФОТО» называли «художественная фотография». Имя Слюсарева стоит между именами Александра Самойлова<sup>31</sup>, Бориса Савельева<sup>32</sup>, Георгия Колосова<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> Александр Самойлов (1950–2022). Родился, работал и жил в Москве. Выдающийся фотограф-художник, мастер фотографической печати, фотограф-экспериментатор.

<sup>32</sup> Борис Савельев (1947), родился в Черновцах, живет в Москве. Выдающийся российский фотограф-художник. Первый альбом Савельева «Secret City» вышел в издательстве SKIRA в 1988 г.

<sup>33</sup> Георгий Колосов (1945), родился и живет в Москве. Выдающийся российский фотограф-пикториалист, теоретик фотографии и педагог. Произведения хранятся в Национальной библиотеке в Париже, в Государственном Русском музее и других собраниях.

В этом списке каждый из авторов – самостоятельная ярчайшая фигура со своим направлением поисков, своей тематикой, индивидуальной фотографической манерой от техники съемки и печати до собственной философии фотографии. Если судить по воспоминаниям участников художественного процесса в Москве конца 1970-х гг., также часто упоминаются имена Александра Лапина, Игоря Пальмина<sup>34</sup>, Льва Мелихова<sup>35</sup> и тогда еще совсем молодого Александра Викторова<sup>36</sup>, раскрывшегося в одного из самых замечательных художников фотографии 1980-х гг.

Это тот период, когда авторы, работавшие в прямой, репортажной неофициальной фотографии были более заметны и известны, даже за пределами фотографического круга. В первую очередь, эта известность была сопряжена с запретными (или точнее сказать, не существующими в официальной советской фотографии) темами, такими, как больницы, дома престарелых, детские дома, хроники вытрезвителей и разрушающиеся деревни – теми пороками, теми уродливыми формами бытия, которые были порождены развитием советского общества. В ряду авторов прямой фотографии назову лишь Владимира Семина<sup>37</sup>, Сергея Гитмана<sup>38</sup>, Юрия Рыбчинского<sup>39</sup> и впервые появившегося в конце 1970-х гг. на московской сцене молодого ульяновского инженера Валерия Щеколдина<sup>40</sup>.

---

<sup>34</sup> Игорь Пальмин (1933), родился в Сталинграде, живет в Москве. Фотограф, автор портретов художников неофициального московского искусства 1970–1980-х гг.; в 2012 г. вышла монография, посвященная его творчеству, где были представлены не только его ставшие знаковыми портреты, но и черно-белая стрит-фотография, запечатлевшая жизнь московских улиц 1970-х гг.

<sup>35</sup> Лев Мелихов (1951), московский фотограф, педагог. Работает в разных направлениях и жанрах, обладает ярко выраженной индивидуальной стилистикой, одна из крупнейших фигур московского фотографического монументального стиля.

<sup>36</sup> Александр Викторов (1957–1996), московский фотограф-художник, одна из ярчайших фигур прямой художественной фотографии, мастер фотографической печати.

<sup>37</sup> Владимир Семин (1938), родился в Туле, живет в Москве и Нью-Йорке. Один из самых ярких представителей российской документальной социальной фотографии. Единственный российский призер премии им. Эжена Смита (США), важнейшей награды в области документальной фотографии.

<sup>38</sup> Сергей Гитман (1949), родился и работал в Москве, живет в Германии. Фотограф, переводчик, куратор выставок, в начале 1990-х гг. – руководитель Фонда поддержки профессиональной фотографии. В 1980-е гг. стал известен благодаря своим съемкам в тюрьмах и лагерях, как действующих, так и закрытых, сталинского времени.

<sup>39</sup> Юрий Рыбчинский (1935–2023). Родился в Бердянске, жил и работал в Москве. Фотограф-документалист, прошедший путь от советского фоторепортера до лидера фотографического андеграунда, автора идеи и вдохновителя первого частного музея фотографии в России «Музея фотографических коллекций» (1993).

<sup>40</sup> Валерий Щеколдин (1949), родился в Горьком, жил в Ульяновске, где сформировался как независимый фотограф-документалист, автор острых социальных репортажей. Одна из важнейших фигур современной отечественной фотографии.

На фоне других заметных фотографических фигур тех лет в Москве Слюсарев был, возможно, одним из самых желанных собеседников. Потому что он мог поделиться и новейшей информацией о фотографии за рубежом, и преподнести ее во внятной, уже отрефлексированной форме, мог высказать парадоксальное суждение о фотографии (своего собеседника или об искусстве вообще), что невероятно стимулировало тех, кто имел возможность с ним разговаривать. Особенность Слюсарева-собеседника заключалась в том, что он мог высказываться парадоксами, владел техникой беседы, буквально меняющей сознание собеседников.

В 1960-е гг. Слюсарев ненадолго примыкал к московскому клубу фотографов «Новатор», который, будучи одним из старейших советских послевоенных фотоклубов, был системообразующим звеном в той неформальной структуре общения и обмена информацией, которая существовала внутри «движения любителей» (т.е. тех, кто не зарабатывал на жизнь фотографией) в СССР.

На рубеже 1960–1970-х гг. заметно, что начавшиеся в этот период контакты фотоклубов из России с Литовской школой фотографии (как после публикации в «Советском ФОТО» и одноименной выставки в Москве стали называть всех послевоенных авторов художественной фотографии из Литвы) влияют на поиски новой формы внутри круга «новаторцев» и на работы авторов из других городов (Приволжской школы, ленинградских клубов и др.). Сравнивая произведения малоизвестных в наши дни членов фотоклуба из Казани и работы Слюсарева, заметно, что движение в направлении поиска знаковой природы фотографии, работа над абсорбцией предмета из контекста повседневности, над деталью, вынутой из контекста и приобретающей новое знаковое звучание, — это движение идет в неформальной фотографии в СССР в разных городах.

Другое дело, что у Слюсарева масштаб и глубина работы над формой иные, чем у большинства современников.

## **ВЛИЯНИЕ ЧИЛИКОВА**

В середине 1970-х гг. особое место в неофициальной фотографии на территории СССР занимает творческая группа «Переход» из Чебоксар и Сергей Чиликов из Йошкар-Олы. О роли последнего можно говорить многое: философ, аналитик фотографии как онтологического инструмента, фотограф с индивидуальным видением; Чиликов оказал огромное влияние на фотографическую ситуацию в СССР, когда вместе с соратниками из Йошкар-Олы и соседних городов организовал «Аналитические биеннале фотографии» в начале 1980-х гг.,



Илл. 17. Сергей Чиликов. Без названия. 1995.

Из цикла «Колоризмы. Октябрь». 1991–1998. Аналоговая цветная фотография, негатив среднего формата. Отпечаток по С-процессу под авторским контролем.

Архив С. Г. Чиликова, Россия

которые проработали как неофициальный образовательный и коммуникационный профессиональный фотографический проект почти десять лет.

Смысл этого фестиваля, длившегося буквально одни выходные в середине лета, был не в помпезных и массовых действиях, как это происходит на Московском биеннале фотографии сегодня, но в спорах, длинных беседах, обсуждениях фотографии, коротких квартирных и пленэрных выставках. Кухня Слюсарева в Москве; посиделки в лесу на берегу Волги у Чиликова – в этих неформальных центрах и творилась история фотографии в нашей стране 1980–1990-х гг.

Для Чиликова-автора не существовало жанровых ограничений — точнее, он их парадоксальным образом нарушал, расширяя понятийное поле портрета, создавая сложно соотносимые с каким-либо жанром многофигурные композиции в интерьерах и на пленэре. Основой для его многофигурных фотографий были абсурдистские перформансы, напоминающие (судя по фотографиям Сергея) перформансы «Ослиного хвоста» и Малевича-Крученых середины 1910-х гг. Не зная подробностей о текущем художественном процессе за границами СССР, не соотнося себя ни с фотодокументами австрийского акционизма, ни с опытом итальянских перформансистов 1970-х гг. и ни с акциями чехословацкого лэнд-арта/перформанса, «Чиликов со товарищи» работали в контексте актуальных художественных поисков.

Слюсарев в своей мастерской (квартире родителей на Смоленской набережной) также играл с гостями, устраивая представления «на камеру», но, в отличие от Чиликова, он не превратил документацию действий ни в проект (документальной хроникальной фотографии перформансов), ни в специфический индивидуальный жанр (чиликовские «колоризмы»). Слюсарев и в этих ситуациях массовой игры выхватывал те мизансцены, которые позволяли ему конструировать фотографию как законченное самоценное произведение.

То же, что сближает Слюсарева и Чиликова — нарушение границы и выход за пределы жанрового пространства фотографии.

## **ФОРМА И КОНТЕКСТ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА.**

### **«БЕЗ НАЗВАНИЯ. (ОКНО)» (1970-Е) АЛЕКСАНДРА СЛЮСАРЕВА VS ИТАЛЬЯНСКИЙ МИНИМАЛИЗМ В ЖИВОПИСИ**

Фотография Слюсарева «Без названия. (Отражение в окне)» (Илл. 18) — одно из важнейших, программных произведений, которое автор неоднократно печатал; эту фотографию публиковали в журналах, она была известна по выставкам.

Квадрат. Черно-белое изображение. Уходящие от нижних углов композиции вверх, сокращаясь в перспективу, старые деревянные, покрытые кракелюрами откосы оконной рамы. В центре окна за стеклом занавеска, сколотая в одном месте так, что образуется просвет, уходящий в черноту заоконного, внутреннего. Это просвет наоборот, негатив света посередине симметричной серой композиции. Это трещина, черная узкая полоска между половинками занавески, которая, как ширма, закрывает темноту, ничто, дышащее внутри окна.

Ольга Свиблова в кураторском тексте к выставке Слюсарева (февраль-март 2014, Мультимедиа Арт Музей, Москва) остроумно обозначила связь



Илл. 18. Александр Слюсарев. Без названия (отражение в окне).  
Москва. Конец 1970-х. Аналоговая монохромная фотография,  
негатив среднего формата. Серебряно-желатиновый отпечаток, бумага.  
Авторская печать 1991-1992 г. Архив А. А. Слюсарева, Москва

темы окна в фотографии Александра Александровича с окнами в живописи московских нонконформистов, которые, мечтая о преодолении повседневной несвободы, писали окна как знак выхода (Свиблова, 2014).

Складки, идущие к месту соединения ткани, и темнота между ними. По контрасту с нею занавеска кажется белой. Разве она могла быть такой, старая застиранная дряблая ткань. Но даже складки на ней по сравнению с чернотой посередине кажутся благородными. Поверх всего отражение в стекле – силуэт крыши дома с печными трубами. Законченный образ городского пейзажа. Точная простота. Но только ли это?



Илл. 19. Александр Слюсарев. Без названия (ворота). Москва. Зима, 1962.  
Аналоговая монохромная фотография, негатив среднего формата.  
Серебряно-желатиновый отпечаток, бумага. Архив А. А. Слюсарева, Москва

Не менее важной, чем связь с живописью современников в Москве, представляется другая параллель: окно – как дверь между мирами в русской фольклорной традиции; архетип окна, сквозь которое хтоническое находит путь в наш мир и окно, как мир горний, глядящийся в наш мир, – и три мира, нижний, средний, и верхний – в трех слоях фотографического изображения у Слюсарева: темнота внутреннего, нижнего; зыбкая занавеска, призрачная ограда реальности среднего мира; отражение в стекле окна – отблеск мира небесного.

Слюсарев, отобрав «Окно» из многих своих негативов, так же, как однажды, наблюдая за ним, снял его, продумал и создал в своем медиа (фотографии) важный знак – знак параллельного пространства. Можно сесть в ракету и пре-

одолеть гравитацию, вылететь за пределы земного тяготения в открытый космос, как Юрий Гагарин, а можно прорезать холст и выйти за его пределы — с другой стороны, где уже не плоскость, и не условное окно в другой, картинный мир, а реальность. Трещина между мирами. Мутация живописи. Помимо плоскости, ограниченной рамой, теперь можно пройти сквозь плоскость. Буквально. Физически. То, что происходит в современной компьютерной графике, когда в игре открывается возможность чувственно (зримо — зрение одно из пяти чувств) пройти сквозь стену; это продолжение вектора движения, начавшегося в итальянском минимализме, в прорезанных холстах основателя «пространственного течения» Лючио Фонтаны. Прорезанные, прожженные холсты; разбитые произведения, выставленные в галерее — обозначения результатов поиска того, что находится по другую сторону холста, по другую сторону целостности формы.

Слюсарев думает над выходом и проникновением пространств, одного в другое. Для него фотография — пространство. И плоскость. Парадоксальное, метафизическое соединение.

## ГЛУБИНА VS ПЛОСКОСТЬ

У художника, работающего с фотографией, помимо знания параллакса оптики камеры есть чувственное ощущение пространства (глубины пространства) и внушенное (на уроках геометрии) и замещающее нам видение знание линейной перспективы пространства. И, если Кузьму Петрова-Водкина несоответствие чувственного ощущения пространства и знания линейной перспективы привело к рождению теории неевклидовой геометрии круглящегося пространства, то Слюсарев это расхождение чувственного и геометрического (схематического) использует для построения новой геометрии изображения.

Слюсарев использует геометрическую перспективу для построения специфической графики изображения внутри фотографии. Линии перспективы — как линии напряжения композиции. А далее начинается игра с резкостью и ракурсом, менее очевидная, чем в фотографии 1920–1930-х гг., но тем более действенная.

Новая геометрия изображения у Слюсарева нарушает наши ожидания от фотографии. В фотографии априори построение глубины изображения кажется занятием более простым, нежели в живописи: руководствуясь стереотипами, мы воспринимаем фотографию как отражение, отражение всего, что было перед камерой фотографа. Если была перспектива уходящего променада (как в фотографии Слюсарева «Без названия. (Автопортрет и временная конструкция)» (1980-е)), то она и переходит в фотографическое изображение. Мы, зрители, не задаемся вопросом, каков был формат объектива и на какой высоте дер-

Илл. 20.  
Александр Слюсарев.  
Без названия. Рига. 1979.  
Аналоговая  
монохромная  
фотография.  
Серебряно-желатиновый  
отпечаток, бумага.  
Архив А. А. Слюсарева,  
Москва



жал автор камеру, мы не понимаем, что изображение могло быть другим. Мы не задумываемся над тем, что это, представленное нам, изображение есть лишь одно из бесчисленного множества возможных, потенциальных, которые мог сделать автор. Мы не задумываемся над тем, что всякое фотографическое изображение — манифестация авторской свободы выбора.

Когда мы смотрим на фотографию, особенно с изображением перспективы, мы предполагаем, что есть некие детали на первом плане, которые нас вводят внутрь, есть «рама», как в живописи, перешагнув через натуралистичность которой, мы окажемся внутри фотографии и будем двигаться в ее глубину. Но Слюсарев лишает нас в своих композициях этой опоры первого плана, она всегда — вне рамки кадра, у нас нет деталей, за которые можно зацепиться и «перешагнуть внутрь».

Графика уходящих в перспективу линий в композиции фотографии обозначает границы тональных плоскостей (Илл. 20). Рождается своего рода «на-

туралистическая кубистическая» композиция. Так что зритель оказывается не только перед изображением, имеющим привычную глубину, но перед поверхностью, изрытой углами тональных плоскостей. Мы имеем дело не с европейской «паоло-учелловской» перспективой, ни с вертикальным изображением глубины пространства, как в живописи Дальнего Востока, но с плоскостью, изрытой рельефом граней, плоскостью, лишь напоминающей о потенции движения внутрь себя.

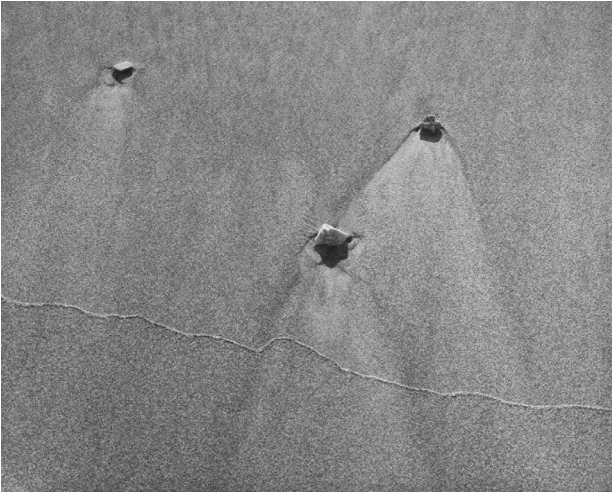
## ФАКТУРЫ

В архиве Слюсарева еще с 1970-х гг. много отобранных негативов работы с фактурой.

«Без названия. (Стена серого дома и вертикальная труба)» (1970-е) – квадрат, в левый верхний угол которого помещен квадрат меньшего размера; его очертания обозначены справа вертикалью кривой газовой трубы, идущей сверху вниз через всю композицию, а снизу виртуальный «квадрат в квадрате» отделяет уступ стены дома. Немного кракелюров на поверхности, много солнца. Геометрическому минимализму композиционной схемы можно подобрать созвучие среди квадратов Мондриана и «Фотоформ» Стрёмхольма. Но в слюсаревской композиции помимо поверхности есть ощущение глубины рельефа (рожденного линиями, отсекающими малый квадрат внутри большого), как в фотографиях раннего Каллахана, например, в работе «Без названия. Чикаго» (1946, илл. 21).

Гарри Каллахан, «Без названия. Чикаго», 1946 г. Поверхность стены уподобляется песку, по которому растянулись следы от воды, обтекающей камни в песке, только в городе это уподобление морскому берегу рождается у художника при внимательном, долгом взгляде на стену. Она перестает быть индивидуальной физической стеной, становится отражением себя в фотографии. И уже магия медиа помогает темное отверстие (в стене) превратить в напоминание о темном камне, водные потоки, оставленные вытекающей из отверстий воды, – в след волн... Игра серых тонов на плоскости может создать иллюзию выпуклого (объема) на месте вогнутого (пробитого), горизонтальной поверхности вместо вертикальной. Фотография в своей природе заключает потенцию поливариантного прочтения.

Разница во времени между работами Каллахана-абстракциониста и Слюсарева-абстракциониста (Илл. 22) не говорит в пользу ни одного, ни другого. Для меня, проводя между ними параллель, важнее что эти двое созвучны в своем творчестве, и Слюсарев – отшельник, как отшельник Каллахан. Оба об-



Илл. 21. Гарри Каллахан. Без названия. Чикаго. 1946.  
Музей современного искусства, Нью-Йорк

Илл. 22. Александр Слюсарев. Без названия. Рига. 1974.  
Аналоговая монохромная фотография. Серебряно-желатиновый отпечаток,  
бумага. Архив А. А. Слюсарева, Москва



ладают особым зрением, свободным от условностей «определения координат», и временем, которое они отдают созерцанию, ради того, чтобы увидеть игры плоскостей в пространстве, уловить аллюзии. И донести их зрителю. Заметим, что игры Каллахана с обманками также находятся в диалоге с прорывами плоскостей Лучио Фонтаны – та же попытка пройти насквозь, увидеть «другую сторону Луны».

Возвращаясь к фотографии Слюсарева, кажется, что его «игры с квадратами» (он сам неоднократно в беседах говорит об игровой, несерьезной природе фотографии<sup>41</sup>) есть результат некой простой и незначительной игры с формой, наподобие первых опытов студентов, с камерой в руках постигающих законы фотографической композиции. Но, подобно тому как студенческие карандашные штудии «композиции из квадратов» далеки от подлинной «найденности» Пита Мондриана, так и квадраты Слюсарева результат большей, чем один лишь поиск плоскостной композиции, работы.

### ИЗ СЛЮСАРЕВСКОЙ «КЛАССИКИ» «КВАДРАТОВ В КВАДРАТАХ»

«Без названия. (Куст на фоне железных листов в нише стены)» (1977, илл. 23). Куст, прорастающий сквозь асфальт московского двора, на фоне серых листов железа в нише белой стены. Парадокс жизни среди камней, лирика любования живой природой в каменных джунглях, опыт урбанистического гербария...

В статье о Международном портфолио ревью для фотографов в Москве Анн Такер пишет о связи фотографий московского автора Вадима Гущина с традициями русского супрематизма (Tucker, 2012). Но для погруженных в российскую фотографическую ситуацию очевидно, что между супрематизмом, и, шире – авангардистским искусством 1920–1930-х гг. и предметами простых форм (гипсовыми кубами, книгами, конвертами) на минималистских фонах Гущина стоит живопись Владимира Немухина и фотография Александра Слюсарева, без изысканной усложненной простоты которых не было и следующего поколения российских авторов.

Слюсаревские поиски в изображении пространства на листе фотографического отпечатка – в плоскости фотографического изображения – в конце 1970-х, в 1980-е гг. идут параллельно с развитием исследований наследия рус-

---

<sup>41</sup> Не-серьезность как подлинность, «настоящность» – после выхода фильма Марка Захарова «Тот самый Мюнхгаузен» (1979) с Олегом Янковским в роли барона, без обращения к «Человеку играющему» Хейзинги, стало возможным защитить подлинную природу искусства как игры крылатой фразой барона: «Я понял, в чем ваша беда: вы слишком серьезны! Умное лицо – это еще не признак ума, господа. Все глупости на земле делаются именно с этим выражением лица. Улыбайтесь, господа! Улыбайтесь!»

ского авангарда. В публикациях этого времени о супрематизме картина интерпретируется как проекция пространства на плоскости (Nakov, 2010, p. 16; Writes, 1991/1992, p. 59), согласно текстам супрематизма. Становится очевидным, что деятели русского авангарда – представители авангарда международного модернизма, опередившие пространственные искусства середины – второй половины XX в.

Для Слюсарева в этот период важен выбор фонов (плоскости) под изображением объемных предметов в серии «квадратов». Важно создать слоистое (тональное) изображение, и, одновременно, с иллюзорными «прорывами».

Поверхность в оригинальных отпечатках фотографий Слюсарева живет наполненной жизнью, с обилием деталей и/или тактильной насыщенностью плоскостей, составляющих композицию, так, что работы Александра Александровича в пору сравнивать с экспериментами фактур у Софьи Дымшиц-Толстой, Валентина Юстицкого и Владислава Стржеминского, в австрийской живописной абстракции, созданной из песка и краски в 1950–1960-е гг.

## ОП-АРТ И ФОТОГРАФИЯ СЛЮСАРЕВА

Следующее за Слюсаревым поколение московских авторов жило в 1980-х гг. в зачарованном лесу кристаллов и зеркал, растений и камней причудливых форм, фракталов и сложной для восприятия музыки. В работах Андрея Безукладникова<sup>42</sup>, Ильи Пиганова<sup>43</sup>, Юрия Бабича<sup>44</sup> симметрия, спрятанная в бионической структуре композиций, включает в себе и наследие оптических экспериментов второй половины прошлого века, и увлечение физико-лингвистическими системами, и предощущение скорого пришествия виртуального будущего компьютерных систем.

Так, композиция Андрея Безукладникова «Гора» (1991) – коллаж-инсталляция из 12 фотографий, причем каждая из них – лишь фрагментарный снимок почвы, кусочка плоскостного пейзажа поле-лес. Сфотографированные под углом и пейзаж и фактуры сложены так, что силовые линии всей композиции идут по диагонали от центральной вертикальной оси сверху вниз к дальним углам. Фрагменты, как паззлы, складываются/собираются в структуру чудо-горы.

---

<sup>42</sup> Андрей Безукладников (1959), фотограф, куратор, основатель первого Интернет-ресурса по русской фотографии, один из «отцов» русского Интернета, много работающий с компьютерными программами визуализации

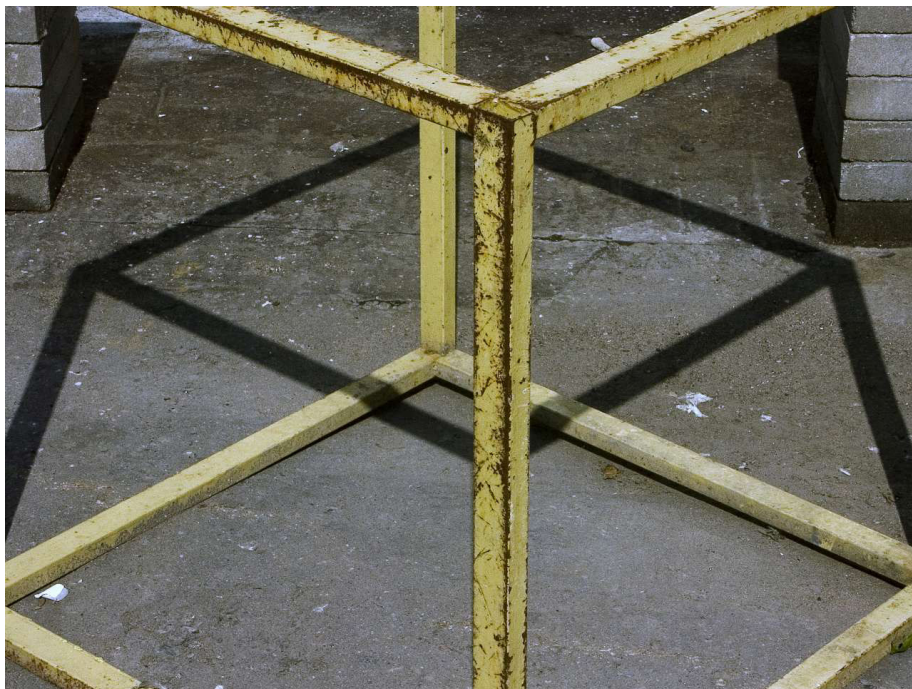
<sup>43</sup> Илья Пиганов (1962), выдающийся современный московский фотограф, художник, дизайнер.

<sup>44</sup> Юрий Бабич (1957), московский фотограф, теоретик, педагог. В конце 1980-х гг. много работал с экспериментальными технологиями получения изображения.



Илл. 23. Александр Слюсарев. Без названия (куст на фоне железных листов в нише стены). Москва. 1977. Аналоговая монохромная фотография. Серебряно-желатиновый отпечаток, бумага. Архив А. А. Слюсарева, Москва

В отличие от эффектных манипуляций с изменением угла обзора реальности, Слюсарев в цветных композициях (например, «Без названия. (Желтый куб и его тень)», середина 1980-х, илл. 24) создает оп-артовскую сложную пространственную головоломку, достигая средствами прямой фотографии усложненной структуры в духе Майрица Корнелиуса Эшера и Виктора Вазарели. Творчество этих художников интересовало Слюсарева, восхищало внутренней свободой:



Илл. 24. Александр Слюсарев. Без названия (желтый куб и его тень).  
Москва. Середина 1980-х. Аналоговая цветная фотография, негатив 35 мм.  
Отпечаток по С-процессу под авторским контролем.  
Архив А. А. Слюсарева, Москва

то, что стоило ему скрытых усилий правильного расположения/компоновки реальности в кадре, им было дано извлекать из себя и переносить на лист.

В слюсаревской композиции с желтым кубом центром становится одна из граней куба; тень от куба, идущая позади и сквозь изображение металлической конструкции, повторяет ее форму, но в «сложенном», «ужатом» виде; проекция куба распластана по земле. (Это напоминает трансформации формы в цикле «Сферы с квадратами» (1950-е) Вазарели, где одна и та же геометрическая фигура в разных проекциях показана в трансформации в зависимости от ракурса видения и алгебраического изменения одного из трех измерений).

Для Слюсарева игра с оптическими обманками, переплетение вещества объекта с тенями, создающее новую пластическую форму – прием, который он оттачивает долгие годы до кажущейся легкости и визуальной чистоты.

## СЛЮСАРЕВ И СУДЕК. СЛЮСАРЕВ И МОРАНДИ

В конце 1970-х гг. в черно-белой фотографии у Слюсарева появляется цикл натюрмортов, состоящих из одного, редко двух-трех простых житейских предметов. Иногда эту серию называют «кухонными натюрмортами» Слюсарева. (К сожалению, в его архиве этот цикл, как и многие другие, фигурирует как «Без названия»).

Стол. Иногда подоконник и переплет окна. Бутылка и ее тень. Дуршлаг. Терка. Чашка. Сложность тональных отношений, плоскостей и на фоне плоскостей. Объем предмета, установленный в кадре так, что нам передается почти осязаемое ощущение его тяжести, фактуры (Илл. 7). Глядя на эти опусы вспоминается, что в 1970-х гг. в Москве прошла маленькая выставка фотографий чешского гения модернизма Йозефа Судека. Выставка прошла незамеченной для широкой культурной общественности и потрясла московские фотографические круги. Судека уже знали в СССР по публикациям в чешском фотографическом журнале «Ревю» и по двум фотографиям, напечатанным в разное время в журнале «Советское ФОТО», но, повторимся, воздействие репродукции и оригинального отпечатка несопоставимы.

Судек до сих пор остается непревзойденным мастером фотографии на длинных выдержках, позволяющей передать световоздушную среду вокруг простых предметов, которые он коллекционировал и фотографировал на столе и на окне своей студии, маленького сарая внутри пражского двора-колодца.

Параллель между «кухонными натюрмортами» Слюсарева и «оконными натюрмортами» Судека напрашивается сама собой. И хотя фотографы жили в одно время, принадлежат они к разным поколениям модернизма. Разница между ними дает зримое представление о дистанции, пройденной от изобразительного (с акцентом на целостную форму внутри кадра) раннего модернизма Судека до работы с пространством вокруг и за-предметом<sup>45</sup> Слюсарева.

Говоря об Александре Александровиче, образованном, любящем современную итальянскую культуру, невозможно в связи с «кухонными натюрмортами» не вспомнить живопись Джорджо Моранди. Объект на плоскости. Его тень. Минимум цвета. И тепло прикосновений рук, сохранившееся на гранях, округлостях, плетеных корзинах предметов из коллекции художника. Ничего чу-

---

<sup>45</sup> Позволим себе превратить «за-предметом» в термин, определяющий характерное для Слюсарева состояние прерывания плоскости изображения, глубины изображения объектом, который заставляя «буксовать» взгляд зрителя. Этот предмет помещает смотрящего в зону дискомфорта. Встречаясь с этим изобразительным приемом Слюсарева снова и снова, сделаем этот топ художника ударным.

жого. Только вещи много раз согретые им, знакомые тактильно, не только взгляду. Как ни странно, но именно минималистичное отношение к произведению, а не сходство интонаций внутри рамы (картины и фотографии), не тональность обнажают параллелизм Слюсарева и Моранди.

## ЦВЕТ. СЛЮСАРЕВ. ЭГГЛЕСТОН

Когда в 1980-е гг. Слюсарев работает все больше в цветной фотографии, он не идет по пути использования цветowych фильтров, не стремится украсить, поляризовать цвет (что было бы естественным, принимая во внимание его интерес к оп-арту и хроматическим таблицам), он, наоборот, стремится едва ли не к монохромности цветного изображения (Илл. 22). Такой приглушенный, благородно-скромный колорит для цветной художественной фотографии в Москве считается в 1980-е гг. признаком хорошего вкуса.

Еще один московский автор, Борис Савельев, включенный в мировых энциклопедиях фотографии в число фотографов-колористов, минимизирует цвет так же. Но, в отличие от Савельева и от младшего современника Николая Кулебякина<sup>46</sup>, Слюсарев в цвете продолжает играть с тенями и тональными плоскостями, будто тклет многослойный покров над реальностью, подобный покрову Паррасия<sup>47</sup>.

Слюсарев останавливает фотографией мгновение, следуя за светом, именно тогда, когда возникает световой колористический ключ изображения (когда под воздействием световой температуры среды возникает единый колористический строй всего изображения). Далеко не всегда это съемка в утренние и вечерние часы<sup>48</sup>. Слюсарева в не меньшей степени интересует почти белый (серый – в цветной фотографии) свет полудня, также окутывающий локальные цвета своим покрывалом. Тем более, что серый – один из доминирующих оттенков в колоритах Джорджо Моранди и Владимира Вейсберга<sup>49</sup>, высоко ценимого Слюсаревым.

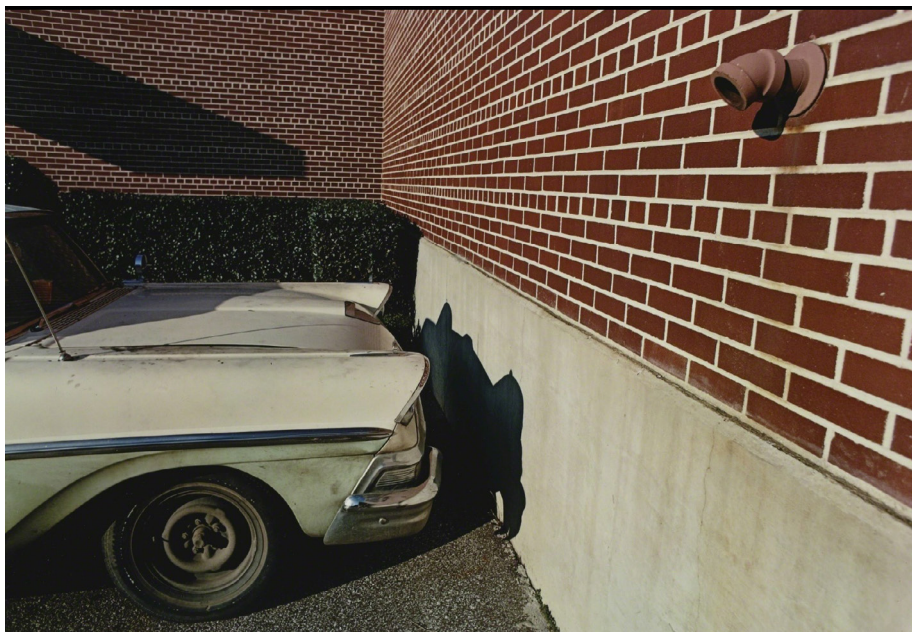
---

<sup>46</sup> Николай Кулебякин (1959), российский фотограф, автор нескольких авторских альбомов фотографии, среди которых «Фактуры» на стихи Арсения Тарковского (2000).

<sup>47</sup> Греческий живописец Паррасий, участник легендарного спора с Зевксисом (5–4 вв. до н.э.).

<sup>48</sup> Обыкновенно в разговоре о колорите в прямой цветной фотографии именно съемка в эти часы приводится в пример как время для построения колорита с единой цветосветовой доминантой: теплый розовый свет, окрашивающий все собственные цвета предметов, гармонизирует и придает всей композиции общий обусловленный ключ.

<sup>49</sup> Владимир Вейсберг (1924–1985), живописец и теоретик искусства, Москва.



Илл. 25. Уильям Эгглестон. Припаркованная машина. 1974. Аналоговая цветная фотография. Отпечаток по С-процессу под авторским контролем.  
Фонд У. Эгглестона, США

Эволюцию Слюсарева в области цвета можно сравнить с развитием Уильяма Эгглестона<sup>50</sup> в фотографии (Илл. 25): от черно-белой сугубо формальной фотографии к цвету, где возникают новые психические всплески выразительности. В отличие от Эгглестона, Слюсарев, пока работает с аналоговым цветом, не интересуется его интенсивностью. Интерес к «неоновой» выразительности красок возникает у него в последние годы, когда фотография, современная цветная фотография, живет в его представлении только на экране монитора, а не в отпечатке. Но это уже отдельная тема, связанная с отношениями Слюсарева и новых медиа, Александра Александровича и младшего поколения фотографов.

---

<sup>50</sup> Уильям Эгглестон (1939), американский фотограф, один из крупнейших авторов цветной художественной фотографии.



Илл. 26. Александр Слюсарев.  
Без названия  
(красная занавеска).  
Москва. Лето, 1990.  
Аналоговая цветная  
фотография, негатив 35 мм.  
Отпечаток по С-процессу  
под авторским контролем.  
Архив А. А. Слюсарева,  
Москва

Илл. 27. Александр Слюсарев.  
Без названия (спины и ребенок  
в розовом, проспект Калинина).  
Москва. 1990.  
Аналоговая цветная  
фотография, негатив 35 мм.  
Отпечаток по С-процессу  
под авторским контролем.  
Архив А.А.Слюсарева, Москва





Илл. 28. Александр Слюсарев. Без названия (синее заднее стекло). Франция. Апрель, 1990. Аналоговая цветная фотография, негатив 35 мм. Отпечаток по С-процессу под авторским контролем. Архив А. А. Слюсарева, Москва, Россия

## СЛЮСАРЕВ И «РЕШАЮЩЕЕ МГНОВЕНИЕ»

Говорить о параллелях между фотографией Слюсарева и зарубежной современной ему фотографией можно бесконечно долго. Многообразие интересов Александра Александровича в визуальной культуре дает основания для этого: он многое осмыслил, многое попробовал, в некоторых областях фотографии сумел найти и оставить тот опыт, который был бы активно востребован коллегами из иностранных школ, если бы была возможность прямых творческих диалогов.

Свой обзор многообразия взаимоотношений Слюсарева и модернистской фотографии в мире, мне хотелось бы завершить маленьким фрагментом. Фрагментом о преобразовании зарубежного опыта силой иронии Александра Александровича.

В 1970-е гг. культовой фигурой для фотографов в СССР стал Анри Картье-Брессон<sup>51</sup>; успешный фотожурналист, эффектный мыслитель, он неод-

---

<sup>51</sup> Анри Картье-Брессон (1908–2004), фотограф, художник, один из основателей агентства фотографов Magnum. Автор многочисленных альбомов о разных странах и городах мира, в том числе, альбома «Москва» (1956). Написал несколько текстов о фотографии, оказавших влияние на развитие теории фотографии в середине XX в. Только в конце жизни было оценено его графическое и живописное наследие, переосмыслено место Картье-Брессона в фотографии: теперь мы воспринимаем его не только как фоторепортера, но как художника-модерниста, сделавшего фотографию основным инструментом своей реализации в творчестве и профессию фотографа — способом социализации в конкретных исторических условиях.



Илл. 29. Анри Картье-Брессон. Площадь Европы. Вокзал Сен-Лазар. 1932.  
Из открытых источников

нократно приезжал в нашу страну. Во время встреч с коллегами в Москве и Ленинграде он представляет свою «теорию» «решающего мгновения» — т.е. совпадения пространства и времени, в котором фотограф может реализовать идеальную композицию (с точки зрения геометрии, — что есть абсолютно модернистский подход к пониманию композиции, прим. автора). В качестве примера Картье-Брессон показывает свою фотографию «Площадь Европы. Вокзал Сен-Лазар» (1932, илл. 29), снимок человека, перепрыгивающего через лужу, как бы парящего над ней. Этот образец «решающего мгновения» породил значительное число эпигонских композиций в среде официальных советских фотографов; «летающие люди» стали кочевать по страницам журналов (отобранные бильд-редакторами), порождая еще большее число повторений.



Илл. 30. Александр Слюсарев. Без названия (мяч и тень). Москва. 1980-е. Аналоговая монохромная фотография, негатив среднего формата. Серебряно-желатиновый отпечаток, бумага. Авторская печать 1991–1992. Архив А. А. Слюсарева, Москва

Слюсарев создает свои ответы Брессону – абстракции. Решающее мгновение как соединение внутреннего (от фотографа) и внешнего (пространственно-временного) векторов, приходящих в одну точку – к фотографии.

«Без названия. (Шар для пинг-понга и тень)» (Илл. 30) (начало 1980-х) – одна из таких мастерских ответных «подач» Слюсарева в поединке с «решающим мгновением» Картье-Брессона. Вертикальная композиция. Белая сте-

на. Узкая полоска фундамента (горизонтальная линия, необходимая для точности этой композиции) в нижней части фотографии. По стене темной плоскостью, закрывая верхнюю левую часть большим треугольником лежит тень. В нижней светлой части дважды повторенный, в двух оттенках серого, круг: образцово-правильный, с едва заметным круглением объема летящего шара, и чуть темнее и чуть приплюснутый, как земной шар, — его тень. Эту композицию можно разбирать на геометрические составляющие, смакуя точность положения каждой фигуры.

Но для завершения этого текста, пример «Шара для пинг-понга и тени» важен для нас с иных позиций: мы видим, как весь зарубежный опыт, получаемый Слюсаревым, в репродукциях ли, погружаясь самостоятельно в исследования чужих концепций или аккумулируя знание из письменных источников и бесед, художник превращает этот опыт в свой рабочий материал, из которого лепит собственную визуальную систему, использует всю приходящую к нему информацию как вспомогательные ресурсы и инструментарий для совершения собственных открытий.

## ЛИТЕРАТУРА

Александр Слюсарев. Официальный сайт (без даты) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.sliussarev.com/> (дата обращения: 07.11.2022).

Баскаков, А. (сост.), Стигнев В. (1990) *Фототворчество России: история, развитие и современное состояние фотолюбительства*. М.: Планета.

Березнер, Е. (ред.-сост.) (1994) *Искусство современной фотографии: Россия, Украина, Беларусь*. М.: Автопан.

Жарковский, Д. (2003) *Вглядываясь в фотографии: 100 снимков из коллекции Музея современного искусства в Нью-Йорке*. Нью-Йорк: Музей современного искусства.

Котелевская, В., Чмырева, И. (2011) А. Слюсарев. *В формате. Межсезонье*. Ростов-на-Дону: Типография Лео.

Марковский, Я. (1988) *Язык фотографии как семиотическая проблема*. М.: АН СССР.

Михайлович, В., Стигнев, В. (1989) *Поэтика фотографии*. М.: Искусство.

Раппапорт, А. Г. (1987) 'Время и предмет в фотографии Александра Слюсарева', *Советское фото*, 7, с. 24.

Рыбчинский, Ю. (сост.) (2006) *Фотоэстафета: от Родченко до наших дней*. М.: ММОМА.

Свиблова, О. (2014) *Фотографические эссе Александра Слюсарева* [Электронный ресурс]. *Мультимедиа Арт Музей*. Режим доступа: <https://mammm-mdf.ru/exhibitions/alexander-slusarev/> (дата обращения: 01.02.2022)

Свиблова, О. (2005) *The Russian Vision on Europe*. М.: Novosti, p. 132-139.

Стигнев, В., Липков, А. (1989) *Мир фотографии*. М.: Планета.

Чиликов, С. (ред.) (2020) *Артсег. Владелец вещи или онтология субъективности*. Т. 1. Кундыш.

Чмырева, И. (2011) 'Фотография и кино: перевод без трудностей', *Искусство* [Электронный ресурс], 4-5. Режим доступа: <https://iskusstvo-info.ru/fotografiya-i-kino-perevod-bez-trudnostej/> (дата обращения: 28.09.2022).

Чмырева, И. Ю. (2016) *Очерки по истории российской фотографии*. М.: Индрик.

Baskakov, A., Parlaškevič, N., Semenov, A. (comps.) (1989) *Un giorno una vita. Nuova fotografia sovietica. Glasnost e fotografia*. Milan: Idea Books.

Bendavid-Val, L. (1991) *Changing Reality: Recent Soviet Photography* (in English). Exhibition catalogue. Washington, D.C.: Starwood, with the Corcoran Gallery of Art and Art Services International.

Chudakov, G. et al. (1985) *Foto/Photo: Images by Soviet Photo Masters and Photo Amateurs from the All-Union Exhibition "Camera Lens and Life"*. Moscow: Planeta.

Eskola, T., Eerikainen, H. (1988) *Toisinnakiat*. Helsinki: SN-Kirjät Publishing.

Koetzle, H.-M. (ed.) (2002) *Das Lexikon der Fotografen. 1900 bis heute*. Munich: Droemer Knaur.

Macek, V. (ed.) (2016) *The History of European Photography*. 3 vols. Vol. 3. 1970–2000. Bratislava: Central European House of Photography.

Misiano, W. (ed.) (1988) *Die zeitgenössische Photographie in der Sowjetunion: Reportagen sozialer Wirklichkeit*. Schaffhausen: Stemmler.

Mrázková, D., Remeš, V. (1987) *Another Russia: through the Eyes of the New Soviet Photographers*. London: Thames&Hudson.

Nakov, A. (2010) *Malevich. Painting the Absolute*. Vol. 1. London: Lund Humphries.

Neumaier, D. (1994) 'Contemporary Russian Art Photography', *Art Journal*, 53(2), p. 18-21.

Neumaier, D. (2004) 'Hinting at Reality: Aleksandr Slyusarev with Mikhail Sidlin', in *Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-Related Works of Art*. Brunswick, NJ: Rutgers University Press, p. 293-308.

Pilikin, D. (2010) *Selected Color by Alexander Slyusarev*. Miami, Florida, US: Dark Slide Press.

Sarje, K. (1990) *Erosio/Erosion. 1980-luvun kasitteelista kuvataidetta ja valokuva Neuvostoliitosta*. Helsinki: Amos Anderson Publishing.

Stigineev, V., Chmyreva, I. (eds.) (2005) *DAR: Russian Art from Avant-Garde up to Nowadays, The Catalogue of Prices*. London: Art Russie Ltd.

Tolnay, A. (ed.) (1995) *Contemporary Photographic Art from Moscow. Exhibition catalogue*. Munich and New York: Prestel.

Tucker, A. (2012) 'Portfolio Review Russia', *Aperture*, Spring, p. 20-21. Режим доступа: <https://issues.aperture.org/article/2012/1/1/portfolio-review-russia> (дата обращения: 28.09.2022).

Ursitti, C., Walker, J., McGinniss, P. (1991) *Photo Manifesto: Contemporary Photography in the USSR*. New York: Stewart, Tabori & Chang.

Watriss, W., Baldwin, F. et al. (2012) *Contemporary Russian Photography, FotoFest 2012 Biennial*. Festival catalogue. Houston, TX: FotoFest, Inc.; Amsterdam: Schilt.

Writes, P. R. (1991–1992) 'Proun: The Interchange Station of Suprematism and Constructivism', *The Structurist*, 31/32, p. 59.

Yates, S. et al. (2002) *IDEA Photographic: After Modernism: a Contemporary View of History from the Photography Collections at the Museum of Fine Arts in Santa Fe, Princeton University Art Museum, and San Francisco Museum of Modern Art*. Exhibition catalogue. Santa Fe, NM: Museum of Fine Arts and Museum of New Mexico.

## Irina Yuryevna Chmyreva

PhD in Art History, leading researcher. [irinachmyreva@gmail.com](mailto:irinachmyreva@gmail.com)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8643-2872>

The Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, 21 Prechistenka st, 119034 Moscow, Russian Federation

# PHOTOGRAPHS BY ALEXANDER SLIUSSAREV WITHIN THE CONTEXT OF INTERNATIONAL MODERNIST PHOTOGRAPHY. 1920S–1970S

## ABSTRACT

The author examined the work of one of the greatest masters of modernist photography in Russia – Alexander Alexandrovich Sliussarev (1944–2010) – in the context of 20th-century world photography. The author compared Sliussarev's creative method with the practices of European and American photographers. The comparison covers entire periods of work of such close to him in style authors as Alfred Stieglitz, Harry Callahan, William Eggleston, Christer Strömholm. To clarify the boundaries of the phenomenon of Sliussarev's creativity, his works contextualized within the concepts of modernist and postmodernist photography by such authors as Henri Cartier-Bresson, Robert Mapplethorpe, whose practices were very far from his own. In the text, the figure of the artist-photographer Sliussarev is constructed as a constant, the facets of which are compared with trends and personalities in the history of art throughout the modernist period of development. Among the Russian authors whose work was in dialogue and under the influence of Sliussarev's talent, Sergei Chilikov, Andrei Bezukladnikov, etc. are mentioned. In the article, the author considered Sliussarev's influence on modern photography in the Soviet Union and Russia in the 1990s. An important place in the text is occupied by a comparison in the modernist tradition of photography and painting as equal forms of art, each of which has its own specifics, but is not inferior to each other in expressiveness; Sliussarev's searches in optical art are compared with the pictorial experiments of Piet Mondrian, Giorgio Morandi, Vladimir Veisberg, and others. Also, on the example of Sliussarev's work, the author analysed the problem of the evolution of modernist art photography in the Soviet and post-Soviet periods.

## KEYWORDS

World contemporary photography; Alexander Sliussarev; modernism; art photography; individual creative method; art practice.

## REFERENCES

- Alexander Sliussarev. Official web-site (no date) [Online]. Available at: <http://www.sliussarev.com> (accessed: 07 November 2022).
- Baskakov, A., Parlaškevič, N., Semenov, A. (comps.) (1989) *Un giorno una vita. Nuova fotografia sovietica. Glasnost e fotografia*. Milan: Idea Books. (in Italian)
- Baskakov, A. (comp.), Stignev, V. (1990) *Fototvorchestvo Rossii: istoriia, razvitie i sovremennoe sostoyanie fotoliubitel'stva. K 150-letiiu fotografii [Photographic Creativity in Russia: History, Development, and Contemporary Situation in Amateur Photography, on the Occasion of 150th Anniversary of Photography]*. Moscow: Planeta Publ. (in Russian)
- Bendavid-Val, L. (1991) *Changing Reality: Recent Soviet Photography* (in English). Exhibition catalogue. Washington, D.C.: Starwood, with the Corcoran Gallery of Art and Art Services International.
- Berezner, E. (ed.) (1994) *Iskusstvo sovremennoi fotografii: Rossiya. Ukraina. Belarus' [Art of Contemporary Photography: Russia, Ukraine, and Belarus]*. Exhibition catalogue. Moscow: Autopan Publ. (in English and Russian)
- Chilikov, S. (ed.) (2020) *Artseg. Vladelets veshchi, ili Ontologiya sub'ektivnosti [Artseg: The Owner of a Thing, or The Ontology of Subjectivity]*. Vol. 1. Kundysh. (in Russian)
- Chmyreva, I. (2011) 'Photography and Cinema: Translation without Difficulties', *Iskusstvo [Art]* [Online], 4-5. Available at: <https://iskusstvo-info.ru/fotografiya-i-kino-perevod-bez-trudnostej/> (accessed: 28 September 2022). (in Russian)
- Chmyreva, I. Yu. (2016) *Ocherki po istorii rossiyskoy fotografii [Essays on the History of Russian Photography]*. Moscow: Indrik Publ. (in Russian)
- Chudakov, G. et al. (1985) *Foto/Photo: Images by Soviet Photo Masters and Photo Amateurs from the All-Union Exhibition "Camera Lens and Life"*. Moscow: Planeta Publ. (in Russian)
- Dudchenko, V., Kijan, D. (2011) *Sergej Chilikov: Ausgewählte Werke 1978*. Bern: Benteli. (in German)
- Eskola, T., Eerikainen, H. (1988) *Toisinnakiat*. Helsinki: SN-Kirjät Publishing. (in Finnish)
- Koetzle, H.-M. (ed.) (2002) *Das Lexikon der Fotografen. 1900 bis heute*. Munich: Droemer Knauer. (in German)
- Kotelevskaia, A., Chmyreva, I. (2011) *Alexander Sliussarev. V formate. Mezhsezonie [Alexander Sliussarev: In Format, Between the Seasons]*. Rostov-on-Don, Russia: Tipografia Leo Publ. (in Russian)
- Macek, V. (ed.) (2016) *The History of European Photography*. 3 vols. Vol. 3. 1970–2000. Bratislava: Central European House of Photography.
- Markovskii, Ia. (1988) *Iazyk fotografii kak semioticheskaja problema [The Language of Photography as a Problem of Semiotics]*. Moscow: Academy of Sciences of the USSR. (in Russian)
- Mikhailovich, V., Stignev, V. *Poetika fotografii [The Poetics of Photography]*. Moscow: Iskusstvo, 1989. (in Russian)
- Misiano, W. (ed.) (1988) *Die zeitgenössische Photographie in der Sowjetunion: Reportagen sozialer Wirklichkeit*. Schaffhausen: Stemmler. (in German)

Mrázková, D., Remes, V. (1987) *Another Russia: through the Eyes of the New Soviet Photographers*. London: Thames&Hudson.

Nakov, A. (2010) *Malevich. Painting the Absolute*. Vol. 1. London: Lund Humphries.

Neumaier, D. (1994) 'Contemporary Russian Art Photography', *Art Journal*, 53(2), p. 18-21.

Neumaier, D. (2004) 'Hinting at Reality: Aleksandr Slysarev with Mikhail Sidlin', in *Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-Related Works of Art*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, p. 293-308.

Pilikin, D. (2010) *Selected Color by Alexander Slysarev*. Miami, Florida, US: Dark Slide Press.

Rappaport, A. G. (1987) 'Time and Object in Aleksandr Sliusarev's Photography', *Sovetskoe foto [Soviet Photo]*, 7, p. 24. (in Russian)

Rybchinskii, Iu. (comp.) (2006) *Fotoestafeta: ot Rodchenko do nashikh dnei. Stranitsy istorii sovetskoi i sovremennoi rossiyskoi fotografii [Photorace: From Rodchenko to Our Days: Pages from the History of Soviet and Contemporary Russian Photography]*. Moscow: Moscow Museum of Modern Art. (in English and Russian)

Sarje, K. (1990) *Erosio/Erosion. 1980-luvun kasitteelista kuvataidetta ja valokuva Neuvostoliitosta*. Helsinki: Amos Anderson Publishing. (in Finnish)

Stigneev, B., Lipkov, A. (1989) *Mir fotografii [World of Photography]*. Moscow: Planeta Publ. (in Russian)

Stigneev, V., Chmyreva, I. (eds.) (2005) *DAR: Russian Art from Avant-Garde up to Nowadays, The Catalogue of Prices*. London: Art Russie Ltd. (in English and Russian)

Sviblova, O. (2005) *The Russian Vision on Europe*. Moscow: Novosti Publ., p. 132-139.

Sviblova, O. (no date) *Photographic Essays by Aleksandr Sliusarev [Online]*. *Multimedia Art Museum*. Available at: <https://mamm-mdf.ru/exhibitions/alexander-slusarev/> (accessed: 1 February 2022). (in Russian)

Szarkowski, J. (2009) *Looking at Photographs: 100 Pictures from the Collection of The Museum of Modern Art*. New York: MoMA.

Tolnay, A. (ed.) (1995) *Contemporary Photographic Art from Moscow. Exhibition catalogue*. Munich and New York: Prestel.

Tucker, A. (2012) 'Portfolio Review Russia', *Aperture*, Spring, p. 20-21.

Ursitti, C., Walker, J., McGinniss, P. (1991) *Photo Manifesto: Contemporary Photography in the USSR*. New York: Stewart, Tabori & Chang.

Watriss, W., Baldwin, F. et al. (2012) *Contemporary Russian Photography, FotoFest 2012 Biennial*. Festival catalogue. Houston, TX: FotoFest, Inc.; Amsterdam: Schilt.

Writes, P. R. (1991-1992) 'Proun: The Interchange Station of Suprematism and Constructivism', *The Structurist*, 31/32, p. 56-65.

Yates, S. et al. (2002) *IDEA Photographic: After Modernism: a Contemporary View of History from the Photography Collections at the Museum of Fine Arts in Santa Fe, Princeton University Art Museum, and San Francisco Museum of Modern Art. Exhibition catalogue*. Santa Fe, NM: Museum of Fine Arts and Museum of New Mexico.

УДК 77.04

## Ида Александровна Шик

кандидат искусствоведения, доцент. [ida.shik@bk.ru](mailto:ida.shik@bk.ru)

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

Российский государственный гуманитарный университет,

Россия, Москва, Миусская пл. 6. 125993

# «ПОЭМА ОПУСТОШЕНИЯ». АНТИФАШИЗМ И КРИТИКА ВОЙНЫ В ФОТОГРАФИИ 1930-Х – 1940-Х ГОДОВ И ЭСТЕТИКА СЮРРЕАЛИЗМА

## АННОТАЦИЯ

В статье анализируется специфика репрезентации событий Второй мировой войны и трансляции антифашистской позиции в фотографии 1930-х – 1940-х гг. в контексте эстетики сюрреализма. Язык дадаизма и сюрреализма используется Э. Блюменфельдом в «портретах» А. Гитлера, обличающих его как воплощение террора и смерти. Антифашистская позиция высказывается фотографами-сюрреалистами посредством «политики эроса» и репрезентации инородного, примером чего могут служить снимки кукол Г. Беллмера и фотомонтажи К. Тайге. Непосредственной реакцией на нацизм являлась и деятельность группы «Контратака», в которой приняли участие многие сюрреалисты, а также «Международная выставка сюрреализма» (1938), ставшая антитезой экспозиции «Дегенеративное искусство» (1937). В американской фотографии реакцией на военные события стала серия К. Д. Лафлина «Поэма опустошения», осуществлявшая последовательную критику войны как охватившего человечество безумия. В чешской фотографии наиболее непосредственной реакцией на нацистскую оккупацию и войну становится книга Й. Штырского и Й. Хейслера «На иглах этих дней», в которой ранние снимки Штырского с их репрезентацией энтропии приобретают новые смысловые коннотации. Жизнь Лондона во время Большого блица становится объектом внимания Б. Брандта и Л. Миллера. Если Брандт снимает опустевшие ночные улицы и жителей города, ищущих приют в бомбоубежищах, то Миллер фиксирует военные разрушения, порождающие непредсказуемые и порой двусмысленные визуальные и семантические

эффекты. В качестве корреспондента американского *Vogue* Миллер снимает в Европе руины, работу медсестер, солдат, мирное население, пленных немцев, концлагеря, квартиру Гитлера и дом Е. Браун, интегрируя сюрреалистические приемы в документальные работы. Военные разрушения становятся темой фотографий В. Райхмана в серии «Раненый город», метафорически напоминающей зрителю о многочисленных человеческих жертвах. Таким образом, ставшая магистральной в работах фотографов, близких сюрреализму, репрезентация мотивов разрушения в военный период приобретает весьма прямолинейный характер, а на первый план выходят такие концепции сюрреализма, как принцип *парадоксальных сопоставлений* и *черный юмор*, которые порождаются самой реальностью, превратившейся в подобие ночного кошмара. При этом визуальные образы часто сопровождаются текстовыми комментариями, которые приносят дополнительные смысловые оттенки.

## КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Сюрреализм; военная фотография; эстетика разрушения; черный юмор; принцип парадоксальных сопоставлений.

**П**роблематика антифашизма и критики войны нашла последовательное отражение в творчестве фотографов, близких сюрреалистическому движению или последовательно развивавших его идеи в своем творчестве, — как в постановочных снимках, метафорически комментировавших происходящее, так и в документальных работах, фиксируя принесенные войной бедствия и разрушения. Цель данной статьи — анализ специфики репрезентации событий Второй мировой войны и трансляции антифашистской позиции в фотографии 1930-х – 1940-х гг. в контексте эстетики сюрреализма. Хотя данная проблематика в творчестве отдельных фотографов, близких сюрреализму, неоднократно рассматривалась зарубежными специалистами (Walker, 2005, 2007; Rose, 2003; Hilditch, 2013; Bruckle, 2013), комплексные исследования этого вопроса пока отсутствуют в современной историографии.

## АНТИФАШИЗМ И «ПОЛИТИКА ЭРОСА»

Непосредственной реакцией на приход нацистов к власти и их политику становятся работы немецкого фотографа Эрвина Блюменфельда «Лицо террора (Гитлер со свастикой)» (1933, Илл. 1) и «Минотавр или диктатор» (1937,



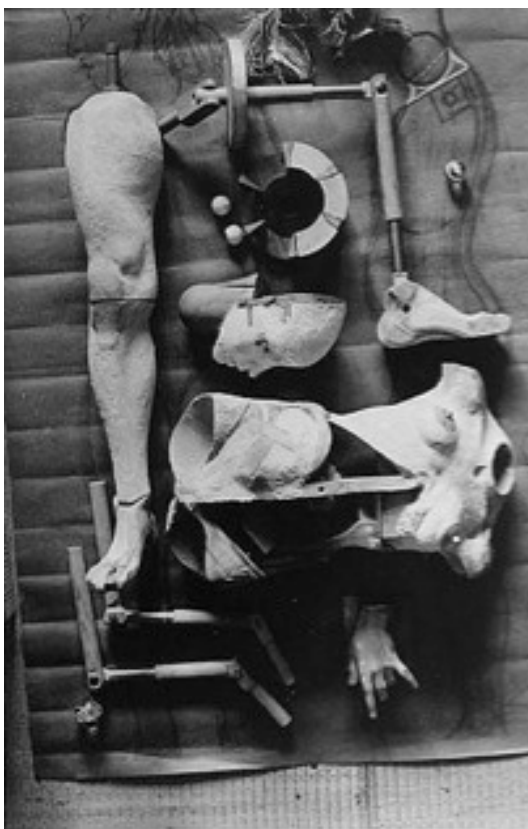
Илл. 1. Эрвин Блюменфельдт.  
Лицо террора (Гитлер со свастики). 1933.  
URL: [https://www.academia.edu/42979588/Rearranging\\_the\\_Dictator\\_s\\_Face\\_Erwin\\_Blumenfeldt\\_s\\_Last\\_Political\\_Photos](https://www.academia.edu/42979588/Rearranging_the_Dictator_s_Face_Erwin_Blumenfeldt_s_Last_Political_Photos)

Илл. 2), применявшего язык дадаизма и сюрреализма. В первой лицо вождя посредством фотомонтажа объединяется со свастикой и человеческим черепом, во второй – наполовину задрапированный женский торс наделяется мертвой коровьей головой, рождая образ безжалостного, самоуверенного монстра. Нацизм и его лидер становятся для Блюменфельдта воплощением смерти и угнетения. В 1943 г. Союзные войска использовали фотомонтаж «Лицо террора» как обложку для пропагандисткой листовки, сброшенной над немецкими городами (James, 2013).



Илл. 2. Эрвин Блюменфельдт. Минотавр или диктатор. 1937.  
URL:<https://erwinblumenfeld.com/work/>

В художественной практике сюрреализма проблема фашизма находит иносказательное отражение в работах участников движения, примером чего являются снимки кукол Ганса Беллмера (*Minotaure*, 1935, по. 6). По мысли Хэла Фостера, расчлененные, изуродованные тела кукол Беллмера, становящиеся объектом перверзных сексуальных устремлений, являют собой антитезу фашистскому культу здорового, совершенного мужского тела и нормальной сексуальности. С помощью брони этого тела фашистский субъект стремится защитить себя от внешнего вторжения, он «ищет смысл телесной стабильности в самом акте агрессии против других тел» (Foster, 1991, p. 64), против расового, политического, гендерного Другого. Как отмечали Теодор Адорно и Макс Хоркхаймер, фашисты «рассматривали тело как движущийся механизм,



Илл. 3. Ганс Беллмер. Кукла. 1934.  
Из открытых источников

состоящий из различных компонентов и плоти, прикрывающей скелет» (Цит. по: Foster, 1993, p. 115). Беллмер, таким образом, перенимает их отношение к телу, но затем, чтобы подорвать психологическую стабильность фашистского субъекта как бы изнутри. Наиболее репрезентативным примером здесь являются снимки первой куклы, напоминающей конструктор, структура которого периодически обнажается перед зрителем (Илл. 3). Из снимков второй куклы, созданной в 1935 г., наиболее знаковой является фотография, запечатлевшая куклу с двумя парами ног, раскинутыми в разные стороны на сеновале, «своей конфигурацией безошибочно напоминающими свастику» (Краусс, 2004, с. 118, Илл. 4). Таким образом, работы Беллмера «выявляют и осмысляют как этот страх перед деструктивным и диффузным, так и попытку преодолеть его при помощи



Илл. 4. Ганс Беллмер. Кукла. 1935.  
Из открытых источников

насилия против женщины как Другого – в этом скандальность, но также и урок кукол» (Foster, 1991, p. 96). Куклы, кроме того, в личном плане являются протестом против авторитарного отца Беллмера – инженера, члена фашистской партии.

Антифашистская позиция Беллмера, выраженная через репрезентацию *инородного*, во многом близка рассуждениям французского философа, «внутреннего врага сюрреализма» Жоржа Батая. Анализируя замысел книги Батая о «теменном глазе», Сергей Фокин подчеркивает, что «в перспективе “теменного глаза” фашизм – это *чистый* фаллоцентризм, утративший понимание связей тела (социума, полиса) с земным происхождением, это *чистая* мужественность, которая знать ничего не хочет ни о грязи, ее породившей, ни о высвобождении “абсолютно отвратительных” анальных сил, ставших

источником ее подъема» (Фокин, 2002, с. 75). «Чистый фаллоцентризм» фашизма основан на страхе кастрации: вообразая себя «идеальным фаллосом, фашист, по сути, ничем не отличается от ребенка, который боится его потерять» (Фокин, 2002, с. 76). В статье «Психологическая структура фашизма» (1933) Батай отмечает, что фашизм, «отличаясь поначалу подрывным в отношении существующего государственного строя характером, вылился в конце концов в мощный государственный аппарат, исключаящий все ему инородное, в состав которого входило все то, что прежде представляло собой силу однородного» (Фокин, 2002, с. 138). В середине 1930-х гг. Батай приходит к выводу, что победить фашизм «можно используя ту же силу инородного, то есть элементы насилия, аффективных состояний, шоковых ситуаций» (Фокин, 2002, с. 141-142).

В 1935 г. после разрыва с французской коммунистической партией сюрреалисты принимают участие в деятельности группы «Контратака: Союз борьбы интеллигентов-революционеров», ненадолго объединившей Батая и Бретона. Под манифестом «Контратаки» от 7 декабря 1935 г. стояли подписи таких участников сюрреалистического движения, как Андре Бретон, Жак-Андре Буаффар, Клод Каон, Дора Маар, Джордж Хагнет, Ив Танги, Бенджамин Пере и др. Одной из основных целей группы была «необходимость содействовать “революционному наступлению” на фронте борьбы с фашизмом». «Контратака» стремилась «к прямому политическому действию в союзе с трудящимися массами» (Фокин, 2002, с. 176), пытаясь победить противника его же оружием. Авторы манифеста заявляли: «Мы констатируем, что в некоторых странах националистической реакции удалось извлечь выгоду из выкованного рабочим движением политического оружия: мы в свою очередь, думаем воспользоваться оружием, выкованным фашизмом, которому удалось использовать основополагающее человеческое стремление к экзальтации и фанатизму» (Цит. по: Фокин, 2002, с. 177). Деятельность «Контратаки» включала в себя собрания и выступления лидеров группы, которые «вызывали у собравшихся чувство необыкновенного подъема, почти религиозной экзальтации, безоглядной решимости на любые крайности» (Фокин, 2002, с. 181), выпуск и распространение листовок, издание журнала «Тетради Контратаки». В 1936 г. группа прекратила свое существование.

В 1938 г. сюрреалистами была организована «Международная выставка сюрреализма», которая, как отметила Элис Махон, в значительной степени являлась ответом на проведенную в фашистской Германии в 1937 г. знаменитую выставку «Дегенеративное искусство», где были представлены работы ведущих мастеров авангарда, включая произведения Беллмера и Макса Эрнста (Махон, 2005, р. 28). Работы Беллмера, показанные на «Международной выставке сюр-

реализма», явились не только политической, но и эстетической оппозицией фашистским ценностям: официальному неоклассицизму с его культом физической красоты и душевного здоровья мастер противопоставляет свои модернистские, во многом антиэстетические, «дегенеративные» образы. Именно трансформированный воображением художника манекен стал лейтмотивом выставки: начиная от знаменитого «Дождливого такси» Сальвадора Дали и *la Rue surréaliste*, коридора, в котором были представлены фотографии Беллмера и 16 манекенов, созданных сюрреалистами, движение в полумраке которого напоминало зрителю прогулку по улице красных фонарей, и заканчивая многочисленными сюрреалистическими объектами, сделанными с использованием пластмассовых обнаженных женских ножек, вследствие чего они приобретали отчетливый эротический подтекст.

Той же логике «политики эроса» следуют и фотоколлажи Карела Тайге. По мысли мастера, «вся поэзия есть реализация желания в сопротивлении враждебному существованию, являющаяся отрицанием и трансформацией неприемлемой реальности в реальность желания» (Цит. по: Fijalkovsky, Richardson, Walker, 2013, p. 32). Значительная часть работ Тайге была создана в «ранний период нацистской оккупации» (Fijalkovsky, Richardson, Walker, 2013, p. 32), явившись заявленным Тайге «отрицанием и трансформацией». Например, в пространстве «Коллажа № 115» (1939) мастер объединил городскую площадь с двумя фрагментами неоклассических зданий, расчерченную как шахматная доска с отбрасывающей белую тень обнаженной женской фигурой, лишенной головы, и огромным цветком, возвышающимся на фоне неба. Силы Эроса, воплощающие «реальность желания», берут верх над Танатосом, «неприемлемой» историко-политической реальностью.

С началом Второй мировой войны история сюрреалистического движения претерпела серьезные изменения — одни вынуждены были эмигрировать в США (фотографы — Ман Рэй, Андре Кертеш), другие остались во Франции (Брассай, Беллмер), третьи приняли участие в движении Сопротивления (Каон). В Чехии нацизм и военные разрушения стали объектом критики таких представителей движения, как Вилем Райхманн, Йиндржих Штырский, Тайге. В Великобритании к документации военных разрушений обратились фотографы Билл Брандт и Ли Миллер, для творчества которых опыт сюрреалистической фотографии имел ключевое значение<sup>1</sup>. В американской фотографии антивоенная позиция нашла

---

<sup>1</sup> О рецепции эстетики сюрреализма в военных фотографиях Б. Брандта и Л. Миллера см. подробнее: Walker, 2005, 2007; Rose, 2003; Hilditch, 2013.



Илл. 5. Кларенс Джон Лафлин. Дом истерии. 1941.  
URL: <http://www.hnoc.org>

отражение в снимках Кларенса Джона Лафлина, последовательно работавшего с концепциями и визуальным языком сюрреализма<sup>2</sup>.

## ПОЭМА ОПУСТОШЕНИЯ

Одной из «визитных карточек» сюрреалистической фотографии являлась проблематика устаревшего и разрушенного, репрезентировавшей широкий спектр образов энтропии: начиная от руин и заканчивая полуразложившимся мусором. Мотивы разрушения приобретали у фотографов-сюрреалистов как эстетическую ценность (снимки замка Лакост Штырского, 1932) так и сложные

---

<sup>2</sup> О сюрреализме в творчестве К. Д. Лафлина см.: Meek, 2007; Kachur, 2008.



Илл. 6. Кларенс Джон Лафлин. Деструктивное желание. Зеркало безумия.  
После 1940. URL: <http://www.hnoc.org>

психолого-философские (работы Лафлина) и социально-политические коннотации (иллюстрации Рауля Юбака к статье «Руины: руины руин» Бенджамина Пере, 1939).

В военный период репрезентация разрушения в сюрреалистической фотографии приобрела весьма прямолинейный характер (Шик, 2017, с. 203-204). Вскоре после начала Второй мировой войны Лафлин приступил к созданию серии «Поэма опустошения». В ней он стремился «воссоздать мифологию современного мира. Эта мифология... является воплощением наших страхов и разочарований, желаний и дилемм» (Цит. по: Kachur, 2008, p. 213). Своеобразный психоанализ истории Лафлин проводит в работе «Дом истерии» (1941, Илл. 5). В проеме обгоревшего дома мастер помещает женскую фигуру, лицо кото-



Илл. 7. Кларенс Джон Лафлин. Голова в стене. 1945. URL: <http://www.hnoc.org>

рой закрыто, а руки совершают судорожные движения. Зловещий характер пространству снимка придает игра теней «обуглившимся балок крыши» (Цит. по: Kachur, 2008, р. 214). Сгоревший дом отсылает к пожару Второй мировой, а драматическая поза фигуры напоминает зрителю о сумасшедшем танце Смерти военного времени. «Дому истерии» близок другой снимок Лафлина – «Деструктивное желание. Зеркало безумия» (после 1940, Илл. 6), запечатлевший зеркальное отражение полуразрушенного дома, внутри которого стоит женская фигура в черном платье, прикрывающая лицо веером; вытянутая рука на переднем плане, словно просящая о помощи, придает снимку зловещий характер. Разрушение, традиционно поэтизируемое Лафлином и другими фотографами-сюрреалистами, в историческом контексте приобретает характер «безумия», «деструктивного желания», охватившего человечество. В работах «Хайль, Гитлер» (1940) и «Голова в стене» (1945, Илл. 7) Лафлин осуществляет еще более прямолинейную критику войны, используя мотив руин. Предельно драматичен снимок «Куда мы идем?» (1940, Илл. 8), на котором мастер запе-



Илл. 8. Кларенс Джон Лафлин. Куда мы идем? 1940. URL: <http://www.hnoc.org>

чатлел женщину в черных одеждах с блюдом сложной формы вместо лица, стоящую на фоне лежащего в руинах города. Работа «представляет дилемму тех, кто не может найти дом в мире, который охвачен смертью и безумием. Глаза глядят в одну сторону, ноги идут в другую, выражая наше смятение. Глаза смотрят в прошлое <...>, в то время как ноги должны идти по направлению к ужасному миру будущего – возможного будущего разрушенных городов, опустошенной цивилизации и, возможно, конца человечества» (Цит. по: Meek, 2007, p. 32).

## НА ИГЛАХ ЭТИХ ДНЕЙ

В чешском сюрреализме наиболее непосредственной реакцией на нацистскую оккупацию стала книга «На иглах этих дней» (“Na jehlách těchto dní”), объединившая текст Йиндржиха Хейслера и фотографии Йиндржиха Штырского, которая была издана в 1941 г. небольшим тиражом. Хотя в книгу вошли фотографии, сделанные Штырским в 1934–1935 гг., как художественное целое она состоялась только в 1941 г. Макет книги был разработан Каре-



Илл. 9. Йиндржих Штырский. Без названия (1934).  
Из книги Й. Штырского, Й. Хейслера «На иглах этих дней», 1941.  
URL: <https://www.ubugallery.com/exhibition/jindrich-styrsky-dreams/>

лом Тайге: текст расположен на правой странице, снимок — на левой, чуть выше, чем текст, что способствовало достижению визуального баланса между ними. Текст и снимки существуют в книге на равных, а их взаимодействие формирует дополнительные смысловые оттенки.

Книга начинается с фотографий магазинных вывесок и витрин. Снимки витрин с женским и мужским манекенами обыгрывают классический для сюрреалистической фотографии мотив одухотворения неживого. На грани бытия и небытия балансирует снимок, запечатлевший «картину с изображением полуодетого мальчика, который стоит за стеклянной дверью и смотрит прямо в камеру» (Walker, 2005). В левой руке мальчика — фрагмент вертикального предмета, обвитого картушем, который — благодаря тени от крестообразного оконного переплета — семантически достраивается до распятия. Распятие, однако, стерто наполовину — искупительная жертва кажется обесмысленной. Снимок сопровождают слова: «Выгляни наружу, когда погребальный колокол звонит, когда дождь льет и заливает серый транспорт <...> И одевайся, одевайся, потому что мы можем покинуть этот тягостный маленький разрушающийся сад»<sup>3</sup> (Цит. по: Walker, 2005).

<sup>3</sup> Здесь и далее цитируется текст Й. Хейслера.



Илл. 10. Йиндржих Штырский. Без названия (1934).  
Из книги Й. Штырского, Й. Хейслера «На иглах этих дней», 1941.  
Источник: <http://www.manhattanrarebooks-art.com/styrsky.htm>

Значительную роль у Штырского играют мотивы разрушения, энтропии, сообщая его образам живописный и драматический характер. Обветшавшие стены, полустертые картины, сломанные памятники, старые вещи на блошиных рынках – таков набор мотивов мастера. Особое внимание фотограф уделяет мотиву детской смерти, к которому он обращается в снимке куклы со сломанными ножками, лежащей перед хрустальным шаром, внутри которого – крохотный замок и кораблик (Илл. 9). К детской смерти отсылает и снимок богато декорированных шкатулок в витрине магазина, напоминающих миниатюрные гробы, который сопровождают слова «одевайся, одевайся быстро и повторяй со мной: “Жалею о каждом ударе, который не достиг цели”» (Цит. по: Walker, 2005). В заключительной части книги представлены снимки старого кладбища, монументы которого подверглись разрушению. Напротив фотографий детского надгробия и памятника без надписи, заросшего плющом, повторяется фраза «жалею о каждом ударе...». Завершает работу образ, являющийся «одним из наиболее резких комментариев Штырского по поводу надежд на искупление, которые предлагаются христианами: перевернутое распятие, от которого отделилась сломанная фигурка Христа. Текст просто добавляет: “и будь счастливым”» (Walker, 2005) (Илл. 10).

Идейное содержание работы интерпретировалось исследователями как «сюрреалистическое размышление о войне и сопротивлении» (В. Аллети) или «киносказательное поэтическое рассуждение о нацистской оккупации» (Г. Баргер) (Цит. по: Walker, 2005). Как отметил Иэн Уолкер, «является ли эта книга, в конечном счете, страстным призывом к оружию или же к отказу от действий – вопрос остается открытым. Так или иначе, они, кажется, сосуществуют в этой диалектике непримиримости и пессимизма, столь важной для сюрреализма» (Walker, 2005). В 1945 г. книга была переиздана; долгое время она оставалась единственной работой, представлявшей творчество Штырского-фотографа широкой публике, так как его архив был увезен во Францию его супругой, чешской художницей Тойен (Мария Черминова). Работа «На иглах этих дней» сыграла важную роль в чешской культуре, во многом став «образцом» для послевоенной чешской сюрреалистической фотографии. Близким к Штырскому образом тема войны проблематизируется в цикле Яромира Функе «Земля ненасытная» (1940–1944): заросшие плющом надгробия напоминают о ставших вездесущими разрушения и смерти.

## МРАЧНАЯ СЛАВА

Эстетика сюрреализма находит отражение и в документальной фотографии, фиксирующей военные бедствия и разрушения. Сама реальность во время войны обретает сюрреалистический характер, подрывая привычный порядок вещей и порождая *парадоксальные сопоставления*<sup>4</sup>, проникнутые *черным юмором*. «В июне 1940 г., неделю спустя после эвакуации из Дюнкерка, в Zwemmer's Gallery открылась выставка «Сюрреализм сегодня». Согласно Уильяму Пломеру, писавшему в *New Statesmen*, солдаты, вернувшиеся из Франции, увидели работы в новом свете после битвы: «Нам не кажется это странным», говорили они, «это похоже на то, что мы видели там»» (Walker, 2007, p. 139).

Фотографии Билла Брандта, сделанные в военном Лондоне<sup>5</sup>, передают атмосферу, царившую в городе после наступления темноты. На снимке «Собор

---

4 Принцип парадоксальных сопоставлений (также принцип «столкновения образов» или «удивительных сопоставлений») – одна из ключевых концепций сюрреализма, предполагающая объединение изображений (или понятий), кажущееся абсурдным или предельно необычным. «Образ есть чистое создание разума. Родиться он может не из сравнения, но лишь из сближения двух более или менее удаленных друг от друга реальностей. Чем более удаленными и верными будут отношения между сближаемыми реальностями, тем могущественнее окажется образ, тем больше будет в нем эмоциональной силы и поэтической реальности...» (Пьер Реверди).

5 В ожидании авианалетов 1 сентября 1939 г. в Великобритании была объявлена светомаскировка. В период с 7 сентября 1940 по 10 мая 1941 г. осуществлялась бомбардировка Великобритании авиацией гитлеровской Германии, получившая название Лондонский блиц (англ. the Blitz, также Блиц или Большой блиц).



Илл. 11. Билл Брандт. Собор св. Павла в лунном свете. 1939.  
URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/286021>

святого Павла в лунном свете» (1939<sup>6</sup>, Илл. 11) темные силуэты здания на фоне серого неба и лежащая перед ними груда обломков напоминают мрачный сюрреалистический кошмар, а фотография «Пустынная улица в Блумсбери» (1942) передает ощущение тягостной пустоты и тишины. В 1940 г. Брандт получил заказ от Министерства информации на съемку жизни людей в бомбоубежищах (станциях метро, криптах, подвалах). Фотография «Люди, укрывшиеся в метро, станция Элефант энд кастл» (1940, Илл. 12) запечатлела спящих горожан, бесконечной вереницей лежащих на полу станции. Благодаря построению композиции и работе со светом Брандту удается создать ощущение ирреальности и противоестественности происходящего. На снимке «Семья, спящая на станции Ливерпуль стрит» (1940) мастер сопоставляет крепко спящих членов семьи с лежащей под одеялом куклой с открытыми стеклянными глазами. Фотография «Сикхская семья, укрывшаяся в крипте Церкви Христа, Спиталфилдс»

---

6 На сайте ряда музеев, таких как Институт искусств Чикаго, Музей Виктории и Альберта, фотография датируется 1942 г.



Илл. 12. Билл Брандт. Люди, укрывшиеся в метро, станция Элефант энд Кастл. 1940.  
URL: <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/205194638>

(1940) отсылает к теме «Святого Семейства»: бородатый мужчина в тюрбане с неподвижным взглядом держит на руках спящего ребенка; рядом с ними сидит его молодая жена, которая словно застыла. Статичные позы моделей и их отсутствующие взгляды передают ощущение шока и тягостного ожидания последующих событий.

Тема Лондонского блица получила освещение в фотографиях Ли Миллер, часть из которых, наряду со снимками других фотографов, была опубликована в книге «Мрачная слава: фотографии Британии под огнем» (1941) с комментариями Элизабет Картер. Как отмечают исследователи, для фотографий Миллер характерна съемка с близкого расстояния, извлекающая объект из контекста и сокращающая дистанцию между фотографом/зрителем и событием, а также интерес к сюрреалистическим *парадоксальным сопоставлениям и найденным объектам* (Rose, 2003, р. 31-36). Снимок с ироничным названием «Непристойное обнажение?» (1940, Илл. 13) запечатлел мужских манекенов в шляпах без одежды, стоящих с поднятой рукой (жест вызова такси или пародия на нацистское приветствие) посреди улицы около магазина рядом с огромными



Илл. 13. Ли Миллер. Непристойное обнажение? 1940.

URL: <https://www.leemiller.co.uk/>

коробками и мусором. На груди одного из манекенов без мужских гениталий висит табличка с надписью «Посмотри, что Адольф дал мне» (Hilditch, 2013, р. 24). Тема военных разрушений получила освещение в работе «Пианино Бродвуда» (1940, Илл. 14), запечатлевшей фортепьяно, лежащее посреди груды обломков. Одним из наиболее репрезентативных является снимок «1 Нон-конформистская капелла + 1 бомба = греческий храм» (1940), на котором мы видим фасад капеллы, от которого остались лишь изящные ионические колонны, обрамляющие пустоту. Комментируя снимки из книги «Мрачная слава», Картер писала: «Если бы все, что мы видели, воспринималось исключительно как трагедия, жизнь была бы невыносимой в этих осажденных городах. К счастью, непредсказуемость взрывов иногда производит эффекты, которые являются ироничными, причудливыми, красивыми, а иногда даже забавными, хотя ирония мрачна, и юмор пронизан пафосом» (Цит. по: Hilditch, 2013, р. 24). Фотография «Месть культуре» (1940, Илл. 15) запечатлела упавшую классическую женскую статую, на груди которой лежит кирпич, а шею «перерезает» черная железная полоса, напоминая о военном варварстве и множестве человеческих жертв.



Илл. 14. Ли Миллер. Пианино Бродвуда. 1940.

URL: <https://www.leemiller.co.uk/>

Как отмечают исследователи, женская фигура на фотографии напоминает саму Миллер и отсылает к ее роли оживающей статуи в фильме Жана Кокто «Кровь поэта» (1930) (Hilditch, 2013, p. 25).

## ГИТЛЕРИАНА

30 декабря 1942 г. Миллер получила аккредитацию как официальный военный корреспондент журнала *Vogue*. В 1944–1945 гг. она находится в Европе (Нормандия, Сен-Мало, Париж, Люксембург, Эльзас, Германия) вместе с американской армией, снимая военные разрушения, работу медсестер, солдат, мирное население, пленных немцев, концлагеря, квартиру Гитлера и дом Евы Браун (Miller, Scherman, 2008). Многие снимки Миллер вместе с ее текстами были опубликованы на страницах журнала *Vogue*. Тексты Миллер написаны от первого лица и содержат подробное описание мест и происходящих событий, напоминая сюрреалистическую прозу Бретона (Rose, 2003, p. 47). В ее статье



Илл. 15. Ли Миллер. Мечь культуре. 1940.

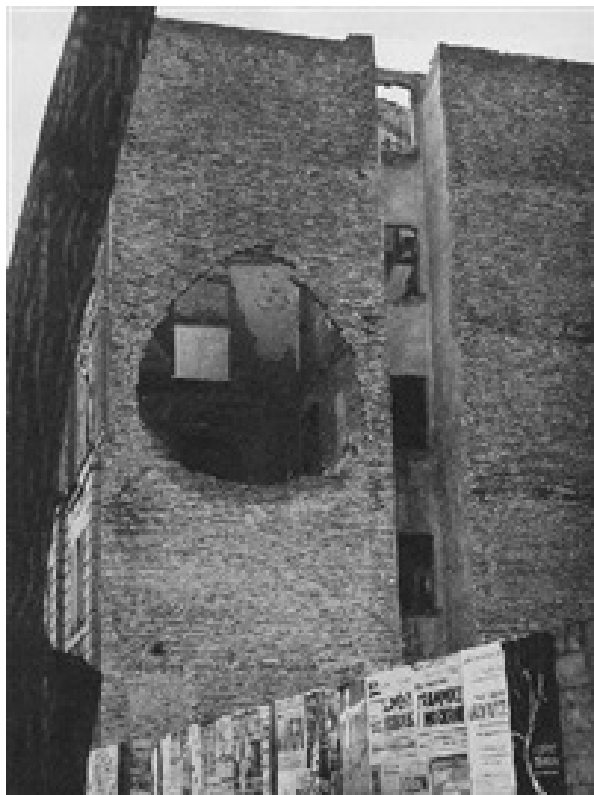
URL: <https://www.leemiller.co.uk/>

«Осада Сен-Мало» (*Vogue*, 1944) описания событий на английском языке чередуются с цитатами из путеводителя по городу на французском, напоминая «случайную встречу швейной машины и зонтика» – метафору прекрасного у Лотреамона, воспринятую сюрреалистами. Как и в фотографиях, сделанных во время Лондонского блица, в работах 1944–1945 гг. значительную роль играет мотив разрушения, которое обретает тотальный характер. Фотография «Разрушенная улица. Сен-Мало, Франция» (1944) запечатлела городскую улицу, полностью превратившуюся в руины, словно в фантазиях художников и поэтов. На снимке «Панорама Нёф-Бризаха» (1945) перед нами целый разрушенный город: стены домов, внутри которых ничего не осталось, груды обломков, опустевшие улицы. Драматический характер носит фотография «Монахини, ищущие своего падре среди развалин разрушенной церкви» (1945), запечатлевшая двух монахинь посреди руин храма. Наиболее прямолинейны снимки узников концлагерей и надзирателей, избитых или покончивших с собой, сделанные фо-



Илл. 16. Ли Миллер, Дэвид Е. Шерман. Ли Миллер в ванне Гитлера, Мюнхен. 1945.  
URL: <https://www.leemiller.co.uk/>

тографом в Бухенвальде и Дахау. В последней статье, иллюстрированной фотографиями, с едким названием «Гитлериана» она описывает места, связанные с частной жизнью Гитлера (его квартиру в Мюнхене, дом Е. Браун и т.д.). Одной из наиболее ярких работ является фотография «Ли Миллер в ванне Гитлера, Мюнхен» (1945, Илл. 16), созданная с участием Дэвида Е. Шермана. Перед нами обнаженная Миллер, сидящая в ванне в квартире Гитлера. Для того, чтобы идентифицировать владельца этой ничем не примечательной ванной комнаты, фотограф ставит на бортик ванной фотографию фюрера; находящаяся рядом статуэтка обнаженной женщины, вторящая фигуре Миллер, напоминает о страсти нацистов к классическому искусству. Перед ванной стоят поношенные, испачканные грязью военные ботинки. Она словно пытается смыть в ванне фюрера всю ту грязь войны, которая имела место благодаря ему.



Илл. 17. Вилем Райхманн. Сувенир. Из цикла «Раненый город», 1945–1947.  
Из открытых источников

## РАНЕНЬИ ГОРОД

После войны принесенные ею разрушения становятся объектом внимания чешского фотографа Вилема Райхманна – в серии снимков «Раненый город» (1945–1947) он показывает нам свой родной Брно со смешанными чувствами «интереса, иронии и отчаяния» (Fijalkovsky, Richardson, Walker, 2013, p. 130). На снимке «Сувенир» (Илл. 17) перед нами заброшенный дом, огромная дыра в стене которого (вероятно, результат попадания бомбы) обнажает его мрачное, пустое нутро. Работа «Ужасы войны» запечатлела полуразрушенную фигура Атланта (ее нижняя часть отсутствует). Мастер создает здесь мрачную атмосферу посредством соответствующего освещения: верхняя часть снимка погружена в тень, нижняя освещена. Беспросветное настоящее словно нависает над зрителем, напоминая о трагическом прошлом. Работа «Ессе homo», на

которой перед нами сломанное распятие с сохранившимися фрагментами рук и перевернутых ног, перекликается с фотографией Штырского, завершающей книгу «На иглах этих дней». Хотя на снимках Райхманна отсутствуют люди, «метафорически все образы являются замаскированными отражениями человеческого опыта», напоминая зрителю о «множестве реальных человеческих жертв» (Fijalkovsky, Richardson, Walker, 2013, p. 130).

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, антифашистский дискурс и военные события получают всестороннее освещение в работах фотографов, близких сюрреализму или развивавших его идеи в своем творчестве. Язык дадаизма и сюрреализма используется Блюменфельдом в «портретах» Гитлера, показывающих его как воплощение террора и смерти. Антифашистская позиция высказывается фотографами-сюрреалистами посредством «политики эроса» и репрезентации инородного, примером чего могут служить снимки кукол Беллмера и фотомонтажи Тайге. Непосредственной реакцией на нацизм являлась также деятельность группы «Контратака», в которой приняли участие многие сюрреалисты, а также «Международная выставка сюрреализма» (1938), ставшая антитезой экспозиции «Дегенеративное искусство» (1937). В американской фотографии реакцией на военные события стала серия Лафлина «Поэма опустошения», осуществившая последовательную критику войны как охватившего человечество безумия, приносящего множество смертей, порождающего отчаяние и приближающего конец цивилизации. В чешской фотографии ответом на нацистскую оккупацию и войну становится книга Штырского и Хейслера «На иглах этих дней», в которой ранние снимки Штырского с их репрезентацией энтропии приобретают новые смысловые коннотации. Особое внимание уделяется фотографом мотиву детской смерти, воплощенному через образы сломанных кукол, небольших катушек, напоминающих миниатюрные гробы, и заброшенных надгробий.

Жизнь Лондона во время Большого блица становится объектом внимания Брандта и Миллер. Если Брандт снимает опустевшие ночные улицы и жителей города, ищущих приют в бомбоубежищах, то Миллер фиксирует военные разрушения, порождающие непредсказуемые и порой двусмысленные визуальные и семантические эффекты. В качестве корреспондента американского *Vogue* Миллер снимает в Европе руины, работу медсестер, солдат, мирное население, пленных немцев, концлагеря, квартиру Гитлера и дом Евы Браун, интегрируя сюрреалистические приемы в документальные фотографии.

Военные разрушения становятся темой фотографий Райхмана в серии «Раненый город», метафорически напоминающей зрителю о человеческих жертвах.

Таким образом, ставшая магистральной в работах фотографов, близких сюрреализму, репрезентация мотивов разрушения (руины, разбитые статуи, старые надгробия) в военный период приобретает весьма прямолинейный характер, а на первый план выходят такие концепции сюрреализма, как принцип *парадоксальных сопоставлений* и *черный юмор*, которые порождаются самой реальностью, превратившейся в подобие ночного кошмара. При этом визуальные образы часто сопровождаются текстовыми комментариями, которые привносят дополнительные смысловые оттенки.

## ЛИТЕРАТУРА

- Краусс, Р. (2004) *Холостяки*. М.: Прогресс-Традиция, 2004.
- Фокин, С. Л. (2002) *Философ-вне-себя. Жорж Батай*. М.: Изд-во Олега Абышко.
- Шик, И. А. (2017) 'Эстетика разрушения в сюрреалистической фотографии', *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*, 3(1), с. 201-205.
- Шик, И. А. (2018) *Сюрреалистическая фотография 1920-х – 1970-х гг.: ключевые концепции и проблемы*. Дис...канд. иск. Санкт-Петербургский государственный университет.
- Brückle, W. (2013) 'Rearranging the Dictator's Face: Erwin Blumenfeld's Last Political Photographs', in *Erwin Blumenfeld. Photographs Drawings and Photomontages*. New Haven and London: Yale University Press, p. 167-179.
- Fijalkowski, K., Richardson, M., Walker, I. (2013) *Surrealism and Photography in Czechoslovakia. On the Needles of Days*. Farnham: Ashgate Publishing Ltd.
- Foster, H. (1991) 'Armor Fou', *October 56: High / Low: Art and Mass Culture*, Spring, p. 64-97.
- Foster, H. (1993) *Compulsive Beauty*. Cambridge: The MIT Press.
- Hilditch, L. (2013) 'A Surreal Landscape of Devastation: An Analysis of Lee Miller's Grim Glory Photographs of the London Blitz', *Imaginations*, 4(1), p. 21-28.
- James, S. E. (2013) 'House of Dada', *Frieze* [Online], 9. Режим доступа: <https://www.frieze.com/article/house-dada?lang=en> (дата обращения: 20.08.2022).
- Kachur, L. (2008) 'Clarence John Laughlin, The Regionalist Surrealist', *Journal of Surrealism and the Americas*, 2(2), p. 209-226.
- Mahon, A. (2005) *Surrealism and the Politics of Eros 1938–1968*. London: Thames&Hudson.
- Meek, A. J. (2007) *Clarence John Laughlin: Prophet without Honor*. Jackson: UP of Mississippi.
- Miller, L, Scherman, D. E. (2014) *Lee Miller's War. Beyond D-Day*. New York: Thames & Hudson.
- Rose, J. R. (2003) *When Reality Was Surreal: Lee Miller's World War II Correspondence for Vogue*. Master of Arts Thesis. University of North Texas, Denton.

Walker, I. (2005) 'Between Photograph and Poem: a Study of Štyrsky and Heisler's On the Needles of These Days', *The Papers of Surrealism*, 3. Режим доступа: [https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/63517387/surrealism\\_issue\\_3.pdf](https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/63517387/surrealism_issue_3.pdf) (дата обращения: 28. 08. 2022).

Walker, I. (2007) *So Exotic, So Homemade: Surrealism, Englishness and Documentary Photography*. Manchester and New York: Manchester University Press.

## Ida Aleksandrovna Shik

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

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

Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., 125993 Moscow, Russian Federation

# **“THE POEM OF DESOLATION”. ANTI-FASCISM AND CRITIQUE OF WAR IN PHOTOGRAPHY OF THE 1930S – 1940S AND THE AESTHETICS OF SURREALISM**

## **ABSTRACT**

In the article, the researcher analyzed the specifics of the representation of World War II events and anti-fascist position declaration in photography of the 1930s-1940s in the context of Surrealist aesthetics. Erwin Blumenfeldt used the language of Dadaism and Surrealism in the “portraits” of Hitler denouncing him as the embodiment of terror and death. Surrealist photographers expressed the anti-fascist position through the “politics of Eros” and the representation of the *hétérogénéité*, an example of which are the pictures of Hans Bellmer’s dolls and the photomontages of Karel Teige. The activities of the Counterattack group, in which many surrealists took part, as well as the International Exhibition of Surrealism (1938), became the antithesis of the Degenerate Art exhibition (1937), and also was a direct reaction to Nazism. In American photography, Clarence John Laughlin carried out a consistent critique of war as madness that has seized mankind in their series “The Poem of Desolation”. In Czech photography, the most direct reaction to the Nazi occupation and war was Jindrich Shtyrsky’s and Jindrich Heisler’s book “On the Needles of These Days”, where Shtyrsky’s early photographs with their representation of entropy acquired new semantic connotations. Bill Brandt and Lee Miller focused on the representation of life in London during the Great Blitz.

Whereas Brandt captured empty nighttime streets and city dwellers seeking shelter in bomb shelters, Miller shouted wartime destruction generating unpredictable and sometimes ambiguous visual and semantic effects. As a correspondent for American “Vogue”, Lee Miller photographed in Europe the ruins, the work of nurses, soldiers, civilians, German prisoners, concentration camps, Hitler’s apartment, and the house of Eva Braun, integrating surrealist techniques into documentary work. Military destruction became the theme of Vilem Reichman’s series “The Wounded City”, metaphorically reminding the viewer of the numerous human casualties. Thus, the representation of the motives of destruction in the war period, which has become a mainstay in the works of photographers close to Surrealism, acquired a very straightforward character, and such concepts of Surrealism as the principle of *paradoxical juxtapositions* and *black humor* come to the fore. The reality itself turned into a kind of nightmare, generated them. At the same time, the photographers often accompanied visual images with textual comments that added supplementary semantic nuances.

## KEYWORDS

Surrealism; military photography; aesthetics of decay; black humor; principle of paradoxical juxtapositions.

## REFERENCES

- Brückle, W. (2013) ‘Rearranging the Dictator’s Face: Erwin Blumenfeld’s Last Political Photographs’, in *Erwin Blumenfeld. Photographs Drawings and Photomontages*. New Haven and London: Yale University Press, p. 167-179.
- Fijalkowski, K., Richardson, M., Walker, I. (2013) *Surrealism and Photography in Chechoslovakia. On the Needles of Days*. Farnham: Ashgate Publishing Ltd.
- Fokin, S. L. (2002) *Filosof-vne-sebia. Zhorzh Batai [Philosopher-outside-Himself. Georges Bataille]*. Moscow: Izd-vo Olega Abyshko Publ. (in Russian)
- Foster, H. (1991) ‘Armor Fou’, *October 56: High / Low: Art and Mass Culture*, Spring, pp. 64-97.
- Foster, H. (1993) *Compulsive Beauty*. Cambridge: The MIT Press.
- Hilditch, L. (2013) ‘A Surreal Landscape of Devastation: An Analysis of Lee Miller’s Grim Glory Photographs of the London Blitz’, *Imaginations*, 4(1), p. 21-28.
- James, S. E. (2013) ‘House of Dada’, *Frieze* [Online], 9. Режим доступа: <https://www.frieze.com/article/house-dada?lang=en> (дата обращения: 20.08.2022).
- Kachur, L. (2008) ‘Clarence John Laughlin, The Regionalist Surrealist’, *Journal of Surrealism and the Americas*, 2(2), p. 209-226.
- Krauss, R. E. (1999) *Bachelors*. Cambridge, London: The MIT Press.
- Mahon, A. (2005) *Surrealism and the Politics of Eros 1938–1968*. London: Thames&Hudson.

Meek, A. J. (2007) *Clarence John Laughlin: Prophet without Honor*. Jackson: UP of Mississippi.

Miller, L, Scherman, D. E. (2014) *Lee Miller's War. Beyond D-Day*. New York: Thames & Hudson.

Rose, J. R. (2003) *When Reality Was Surreal: Lee Miller's World War II Correspondence for Vogue*. Master of Arts Thesis. University of North Texas, Denton.

Shik, I. A. (2017) 'Aesthetics of Decay in Surrealist Photography', *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i iuridicheskie nauki, kul'turologiia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki [Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice]*, 3(1), p. 201-205. (in Russian)

Shik, I. A. (2018) *Surrealist Photography of the 1920s – 1970s: the Key Concepts and Problems*. PhD Thesis. Saint Petersburg State University, Saint Petersburg. (in Russian and English)

Walker, I. (2005) 'Between Photograph and Poem: a Study of Štyrsky and Heisler's On the Needles of These Days', *The Papers of Surrealism* [Online], 3. Available at: [https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/63517387/surrealism\\_issue\\_3.pdf](https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/63517387/surrealism_issue_3.pdf) (accessed: 28 August 2022).

Walker, I. (2007) *So Exotic, So Homemade: Surrealism, Englishness and Documentary Photography*. Manchester and New York: Manchester University Press.

УДК 75.03

**Людмила Юрьевна Лиманская<sup>1</sup>**

доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории и истории искусства. [lydmila55@mail.ru](mailto:lydmila55@mail.ru)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0592-3192>

Российский государственный гуманитарный университет, Россия,  
Москва, Миусская пл., б. 125993

**НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ УКРАИНСКОЙ  
АВАНГАРДНОЙ ЖИВОПИСИ XX В.****АННОТАЦИЯ**

Проблематика статьи заключается в обзоре традиций авангардного искусства в украинской живописи XX в. Время доказывает, что художественный образ менталитета народа на переломных этапах его истории отчасти является не только точным индикатором непосредственного состояния общества, которое его произвело, но и демонстрацией его генетической памяти и креативных потенциалов в будущем. Такие этапы способствовали как развитию украинского изобразительного искусства, подталкивая его к поиску новых образно-пластических решений, так и обострению исследовательского интереса в искусствоведческой среде к новаторским авангардным течениям. Автор статьи представляет комплексный анализ феномена украинского авангардного искусства на основе системного анализа. В статье рассмотрены теоретические концепции и работы Юрия Луцкевича, Тиберея Сильваши, Юрия Егорова, Валентина Хруща, Людмилы Ястреб, Олега Недошитко и др. Автор показывает, что в украинской живописи XX в. актуализируются традиции абстрактного экспрессионизма, необарокко, византизма, авангарда начала XX в. и послевоенного модернизма, а также предлагается современная интерпретация библейских мотивов. В итоге можно заключить, что в рамках украинского авангарда развивается поиск ментальных ценностей от новых религиозно-духовных идеалов до их деконструкции в искусстве трансавангарда 1990-х гг. Художники стремятся переосмыслить идеалы прошлого, иронически их интерпретировать, открыть новые ценностные смыслы в настоящем.

---

<sup>1</sup> Людмила Юрьевна Лиманская (1955–2022). Статья публикуется посмертно.

## КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Украинский авангард; хронореализм; цвет; ощущение; абстрактный экспрессионизм; византизм; бойчукизм; библейские мотивы; необарокко; постмодернизм.

**В** украинской школе живописи XX в. новаторские тенденции авангарда 1900-х – 1920-х гг. продолжают развиваться и переосмысливаться на протяжении века. Когда говорят об украинской идентичности, почти всегда упоминают Средневековье, проторенессанс, барокко, это одна из ее составных частей. Также существовали традиции Ренессанса, абстрактного экспрессионизма, заложенные Василием Кандинским, неовизантийское направление, бойчукизм<sup>2</sup> (Илл. 1), формировавшиеся в течение XX в. Кроме того, в украинской живописи актуализируются отдельные европейские и азиатские традиции послевоенного времени.

<sup>2</sup> В основе искусства бойчукизма лежат традиции византийской и итальянской монументальной живописи, а также древнерусской иконописи. Название происходит от имени основателя движения художника Михаила Бойчука (1882–1937).



Илл. 1.  
Михаил Бойчук. Святой Иоанн.  
1910. Мозаика.  
Частное собрание.  
URL: [https://artchive.ru/news/3148~V\\_Kieve\\_pokazali\\_raboty\\_Mikhaila\\_Bojchuka\\_i\\_ego\\_uchenikov\\_khudozhnikov\\_Rasstreljannogo\\_Vozrozhdenija](https://artchive.ru/news/3148~V_Kieve_pokazali_raboty_Mikhaila_Bojchuka_i_ego_uchenikov_khudozhnikov_Rasstreljannogo_Vozrozhdenija)



Илл. 2. Юрий Луцкевич.  
Апофеоз живописи. 1982.  
Национальный художественный  
музей Украины, Киев.  
URL: [https://artchive.ru/  
artists/23644~Jurij\\_Pavlovich\\_  
Lutskevich/works/382212~Apofeoz\\_  
zhivopisi\\_Khudozhnik\\_i\\_model%27](https://artchive.ru/artists/23644~Jurij_Pavlovich_Lutskevich/works/382212~Apofeoz_zhivopisi_Khudozhnik_i_model%27)

В 1970-х – 1980-х гг. существовало так называемое «разрешенное искусство», которое апеллировало к народной традиции, мировому классическому искусству, украинскому барокко. Его представители – Виктор Рыжих (1933), Галина Неледва (1938), Юрий Луцкевич (1941), Зоя Лерман (1934–2014) и др. разрабатывали барочные мотивы в своей живописи. Юрий Луцкевич (1941) был новатором и одним из первых поддержал появление необарочных тем в живописи, противопоставив себя официальному соцреалистическому видению. Луцкевич – первый художник, который засвидетельствовал рождение новой волны необарочных поисков в современном украинском искусстве. Его необарокко стало также данью и украинской национальной традиции, тягу к которой он почувствовал еще в 1960-е гг., оно характеризуется отказом от академизма и рождением новых авангардных исканий в живописи. В основе метода Луцкевича – живой, непосредственный, приподнято-эмоциональный взгляд на реальность. В программной работе «Апофеоз живописи» художник показательно демонстрирует свое отношение к цвету, раздельному мазку, живой форме (Илл. 2).



Илл. 3.  
Тиберий  
Сильваши.  
Проект с синим.  
2003.  
Собственность  
автора.  
URL: [https://  
diafilmy.su/1560-  
silvashi-tiberiy-  
iosifovich.html](https://diafilmy.su/1560-silvashi-tiberiy-iosifovich.html)

Одним из продолжателей традиций авангарда и путей осмысления абстрактного экспрессионизма становится Тиберий Сильваши (1947) (Илл. 3) и группа «Живописный заповедник» (1991–1995). Ее участниками были Сильваши, Александр Животков (1964), Марко Гейко (1956–2009), Анатолий Криволап (1946) и Николай Кривенко (1950). Нефигуратив, выразительность цвета стали полноценным «срезом» творчества группы 1990-х гг. Эмоциональная выразительность цвета явилась поводом для объединения арт-группы и каждый участник по-своему ее выражал. Концепция «Живописного заповедника» основана на идеях хронореализма, ощущении цвета в искусстве, поиске индивидуальных живописных приемов. Предмет живописи – сама живопись, создание концепции собственного понимания цвета. В диалоге о радикальности своего поиска Сильваши говорит: «...советский модернизм, был позволителен только в монументальном цеху. И одновременно он был продолжением ленинского плана монументальной пропаганды. Был, например, Флориан Юрьев. В какую историю его вписать? ...А что делать с художниками, которые не подпадают под эту черно-белую схему традиционалисты – радикалы...» (Сильваши, Балашова, 2017). Сильваши поднимает проблему того, что хороших и плохих не было, себя он относит к индивидуальным авторам, которые были вне идеологических границ. Вспоминая время формирования своего взгляда на предмет живописи, он говорит, обычная жанровая дифференциация – натюрморт, пейзаж, портрет – его не притягивала. Интересным казалось то, каким образом они существуют во времени. Эта мысль сформировала главную концепцию художника, а именно

программу хронореализма, в которой Сильваши казалось важным проследить взаимодействие субъективного и метафизического времен на одной плоскости холста. Постепенно наиболее важным стал метафизический аспект концепции хронореализма. Художник говорит «<...> что в определенной степени моделью для него был тогда американский абстрактный экспрессионизм, опыт минимализма, а также европейских художников-монохромистов: Ива Кляйна и других» (Сильваши, Калита, 2019). Другой яркий представитель группы «Живописный заповедник» Анатолий Криволап (1946). Художник владеет пластичной выразительностью цветового пятна, его световой насыщенностью в сочетании с лиричностью сюжета.

Многие львовские художники, особенно в первой половине XX в., получали профессиональное образование в Европе: в Кракове, Варшаве, Вене, Мюнхене и Париже. Поэтому львовская школа живописи оказалась тесно связана с европейскими живописными традициями. Одной из характерных черт львовской живописи стали колористические поиски и декоративные особенности палитры. Признанным лидером авангарда второй волны становится Любомир Медведь (1941). Отличительной чертой его творчества является драматизм и цветовое напряжение. Его живопись сформировалась на основе экспрессионизма и сюрреализма, отличается декоративностью и насыщенным колоритом, эмоциональностью и философским драматизмом (Илл. 4).

Илл. 4.  
Любомир Медведь.  
Камо грядеши? 1995.  
Частная коллекция.  
URL: <https://artchive.ru/exhibitions/1146>



Среди продолжателей традиций искусства раннего авангарда важную роль играл ученик Теофила Фраермана (1883–1957) по Одесскому училищу им. М. Б. Грекова, выпускник Ленинградской академии художеств Юрий Егоров (1926–2008) – один из крупнейших южно-украинских живописцев второй половины XX в. Его творчество формировалось на рубеже 1950-х – 1960-х гг. Свой путь в искусстве он сформировал как живописную систему, которая предвосхитила искания нонконформистов 1970-х гг. Сам Егоров тесно связывал себя с традицией первой волны южнорусского авангарда и писал, определяя специфику Одесской школы: «<...> у нас есть предшественники – те, кто преломил в своем творчестве импрессионизм <...> во-вторых, переключки с французской школой живописи <...> третье – живые ощущения от Одессы с ее воздухом, обликом и настроением, в основе которых лежал поиск гармоничных и цельных форм, идеально закомпонованных в пространстве холста, и особенный колорит, символизирующий атмосферу южно-украинского рая» (Егоров и др., 1999). При всей камерности и лирическом строе произведений Егорова в его композиционных построениях присутствует масштабность, стремление в малом узреть красоту общепланетарного характера. Используя приемы сферического построения пространства, он создавал образы, наполненные атмосферной панорамой и гармонией реальности и созерцательности (Илл. 5).



Илл. 5.  
Юрий Егоров.  
Лодка на лимане.  
1986.  
URL: [https://artchive.ru/artists/41442~Jurij\\_Nikolaevich\\_Egorovworks/542592~Lodka\\_na\\_limane](https://artchive.ru/artists/41442~Jurij_Nikolaevich_Egorovworks/542592~Lodka_na_limane)

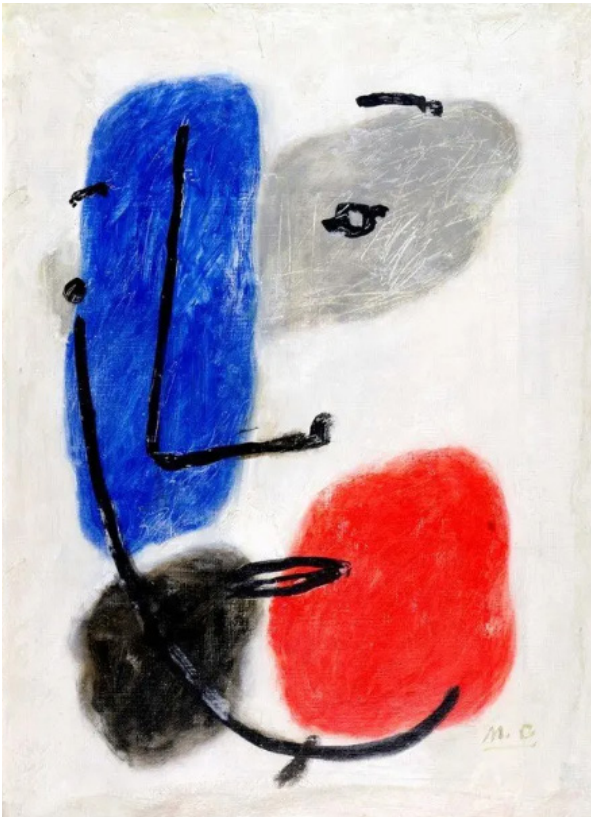


Илл. 6. Юрий Егоров. Эскиз гобелена «Водное поло».  
URL: [https://art-nostalgie.com.ua/Egorov\\_Y.html](https://art-nostalgie.com.ua/Egorov_Y.html)

Егоров использовал панорамные перспективы, за счет чего возникало ощущение взгляда на происходящее с высоты птичьего полета. В своих произведениях «Сон» (1960), «Знаки зодиака» (1960), «Море, парус» (1988), «Сентябрь» (1989) и др. Егоров последовательно развивает тему гармонии человека и мироздания. Его образы живут между сном и реальностью, между раем и действительностью, грань, которую он намечает, зыбка и подвижна (Илл. 6). Для Егорова, как и его предшественников и последователей, цельность формы – каким бы трансформациям она не подвергалась, никогда не теряет своей устойчивости: линия, плоскость, цвет, пространство объединены в гармоническое целое. Следующее за Егоровым поколение нонконформистов – выпускники Одесского училища им. М. Б. Грекова, позже организовавших творческую группу «Мамай», Валерий Басанец (1941), Виктор Маринюк (1939), Людмила Ястреб (1945–1980), Валентин Хрущ (1943–2005), Люсьен Дульфан (1942) и др. Участники группы развивали традиции авангарда начала XX в. и противопоставили свое творчество официальному искусству Союза художников, который ограничивал свободу творчества и возможность участвовать в выставках. В противовес официальному искусству они использовали авангардные поиски духовного содержания в искусстве и организовывали свои квартирные выставки.

Первой квартирной выставкой в Одессе можно считать персональную выставку Виктора Маринюка на квартире у Ануфриевых в 1961 г. Пока художник служил в армии, Рита Ануфриева собрала несколько его работ вместе и развесила на стенах своей квартиры (Илл. 7). Пиком квартирных выставок стал 1975 г. К этому времени такие выставки регулярно проходили на квартирах Руслана Макоева, Александра Сулова и Владимира Асриева – художников, которые так или иначе связаны с Одесским художественным училищем.

В 1960-х – 1970-х гг. моральная поддержка Егорова, собственное духовное «прямостояние» его, «самого левого» из одесских членов Союза художников, помогали молодым художникам-нонконформистам. Многие из них продолжали традиции южно-украинского авангарда и были воспитаны на традициях живописи «одесских парижан», бойчукизма, основанных на опыте переосмысления абстрактного экспрессионизма, фовизма, и параллельно увлекались идеями Кандинского.



Илл. 7. Виктор Маринюк.  
Лик с синим. 1972.  
Музей современного  
искусства Одессы.  
URL: [https://artchive.ru/artists/30584~Viktor\\_Vasil%27evich\\_Marinjuk/works/486976~Lik\\_s\\_sinim](https://artchive.ru/artists/30584~Viktor_Vasil%27evich_Marinjuk/works/486976~Lik_s_sinim)



Илл. 8. Людмила Ястреб. Абстракция. 1969. Музей современного искусства Одессы.  
[URL: http://nt-art.net/artist/yastrebludmila/](http://nt-art.net/artist/yastrebludmila/)

Среди лидеров нонконформистов 1970-х – 1980-х гг. особое место занимает творчество Людмилы Ястреб. Опираясь на декоративно-абстрактные опыты Сони Делоне, разрабатывая традиции неовизантизма, заложенные бойчукистами, Ястреб идет по пути абстрактно-символического развития образного языка живописи (Илл. 8). Ведущей темой в ее философских размышлениях о духовной сущности языка цвета, плоскости, линии является символический образ женщины. Этот символ предстает в работах художницы в самых разнообразных ипостасях – Богоматери («Мать и дитя», 1970; «Троица», 1979), напоминает о прародительнице («Женщина в арке», 1979, Илл. 9), дарительнице любви и ее жертвы («Хлоя», 1979, «Черная птица», 1976), святой и грешнице («Женщины в арках», 1962; «Старая», 1969). Палитра художницы адресована к религиозной семантике. Белые, желтые нимбы-арки напоминают о святости, непорочности, красные и синие облачения фигур связываются с царственностью, небесной благодатью. Обращаясь к иконописной символике, художница поднимает тяготеющие к абстракции образы женщин до высоты библейских обобщений.



Илл. 9.  
Людмила  
Ястреб.  
Женщина  
в арке. 1972.  
URL: [http://  
odessa-  
memory.  
info/index.  
php?id=19](http://odessa-memory.info/index.php?id=19)

Как и для ее предшественников, живопись Ястреб — это поиск духовных смыслов своего существования.

В 1964 г. с открытием художественно-графического факультета в Национальном Южно-украинском педагогическом университете появляется вторая волна художников, на творчество которых оказывает влияние живописная система их учителя Валерия Гегамяна (1925–2000), друга и последователя Мартироса Сарьяна. Многие выпускники художественно-графического факультета становятся участниками авангардного движения 1970-х – 1990-х гг., составляют ядро Южной волны, получают возможность свободно выставляться, как в Украине, России, так и за рубежом. Но в рамках одесской школы сохраняется генетическая связь с традициями раннего авангарда. Обращаясь к традициям медитативной, лирической или экспрессионистической абстракции, один из ведущих представителей этого поколения, ученик Гегамяна Олег Недошитко (1950) (Илл. 10) в предисловии к своему каталогу, как бы подводя итог, пишет, что традиции и новаторство — это вечные притягивающие художника возможности. Современная картина — это бесконечное количество композиционных разработок и их



Илл. 10. Олег Недошитко. Хранительница. 1991. Музей нонконформистского искусства, Санкт-Петербург. URL: <https://nonmuseum.ru/collection/2242/>

трактовок. Абстрактная композиция — это стилистическое решение картины, когда художник добивается преобразования формы в знаковую систему. Он считает, что современная картина должна соответствовать нескольким требованиям: являться знаком, направленным на осознание бытия, создавать культурные, художественные и философские ассоциации, быть многоплановой, пластически совершенной, легкой в восприятии системой. Как и в давние времена художник, соприкасаясь со временем, сталкиваясь с непознаваемым, создает мифы и загадки, которые принадлежат будущему. (Недошитко, 2010, с. 8).

В итоге можно заключить, что тенденции в развитии авангардной украинской живописи XX в. многообразны, и охватить их в рамках обзорной статьи сложно, но можно заметить очевидную тенденцию, которая намечает путь поиска новых духовных идеалов и ментальных ценностей, который постепенно приходит к деконструкции предшествующей традиции в творчестве художников 1990-х гг. — эпохи наступившего постмодерна, в которой происходит переосмысление традиционных смыслов и разрушение идеалов прошлого, деконструкция и ироничное переосмысление истории. Но это уже тема отдельного исследования.

## ЛИТЕРАТУРА

Егоров, Ю. и др. (1999) «Мамай». Каталог выставки к 4-го Всемирного конгресса украинистов. Одесса: Художественный музей.

Лиманская, Л. Ю. (2012) 'Историческая память места и времени: одесская школа живописи между классическим авангардом, нонконформизмом и трансавангардом', *Культура и искусство*, 6, с. 84-93.

Лиманская, Л. Ю. (2012) 'Южно-украинская живопись второй половины XX века между нонконформизмом и трансавангардом', *Человек и культура*, 2, с. 177-196. DOI: 10.7256/2306-1618.2012.2.238

Недошитко, О. (2010) *Версии и ассоциации. Каталог выставки*. Одесса.

Сильваши, Т., Балашова, О. (2017) 'Барочный миф, миф соцреализма и работы молодых художников объединила нарративная функция картины', *Korydor* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.korydor.in.ua/ua/voices/tiberiy-silvashi-sednev.html> (дата обращения: 11.06.2022)

Сильваши, Т., Калита, Н. (2019) 'Меньше всего молодое поколение похоже на «обиженных»', *YourArt* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://supportyourart.com/conversations/silvashi/> (дата обращения: 11.06.2022).

## Lyudmila Yurievna Limanskaya<sup>3</sup>

Dr. Habil. in Art History, professor, head of Department of Art History and Theory  
[lydmila55@mail.ru](mailto:lydmila55@mail.ru)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0592-3192>

Russian State University for the Humanities,

6 Miuskaya square, 125993 Moscow, Russian Federation

## SOME ASPECTS OF THE 20TH-CENTURY UKRAINIAN AVANT-GARDE PAINTING

### ABSTRACT

In the article, the researcher studied the role of avant-garde art traditions in Ukrainian painting in the 1950s – 1980s. Time proves that the image of the mentality of the people at the turning history points is not only an accurate indicator of the

---

<sup>3</sup> Lyudmila Yurievna Limanskaya (1955–2022). The study is published after death of author.

immediate state of the society that produced it, but also a sign of its genetic memory and creative potential for the future. These turning points contributed not only to the development of Ukrainian fine art, pushing it to search for new figurative and plastic solutions, but also to the sharpening of research interest in art history to innovative avant-garde trends. The author analyzed the theoretical concepts and works of Yury Lutskevich, Tiberey Silvasi, Yury Egorov, Valentin Khrushch, Lyudmila Yastreb, Oleg Nedoshitko, and others. The researcher concluded that Ukrainian painting in the 1950s – 1980s revived the traditions of baroque, Byzantinism, early 20th-century avant-garde, and post-war modernism, as well as created contemporary interpretation of biblical motifs. The author summarized that the combination of tradition and modernity within the framework of painting has a stable trend. Artists seek to reflect on the past in order to comprehend the historical essence of the present.

## KEYWORDS

Ukrainian avant-garde; chronorealism; color; sensation; abstract expressionism; byzantinism; boychukism; Biblical motifs; neobaroque; postmodernism.

## REFERENCES

- Egorov, Iu. et al. (1999) "Mamai". *Katalog vystavki k 4-go Vsemirnogo kongressa ukrainistov ["Mamai". Exhibition catalog for the 4th World Congress of Ukrainianists]*. Odessa: Khudozhestvennyi muzei Publ. (in Russian)
- Limanskaya, L. Yu. (2012) 'Historical Memory of Place and Time: Odessa School of Painting between Classical Avant-Garde, Non-Conformism, and Transavant-Garde', *Kul'tura i iskusstvo [Art and Culture]*, 6, p. 84-93. (in Russian)
- Limanskaya, L. Yu. (2012) 'South Ukrainian Painting of the Second Half of the 20th Century between Non-Conformism and Transavant-Garde', *Chelovek i kul'tura [Man and Culture]*, 2, p. 177-196. DOI: 10.7256/2306-1618.2012.2.238
- Nedoshitko, O. (2010) *Versii i assotsiatsii. Katalog vystavki [Versions and Associations. Exhibition catalogue]*. Odessa. (in Russian)
- Sil'vasi, T., Balashova, O. (2017) 'The Baroque Myth, the Myth of Socialist Realism, and the Work of Young Artists were United by the Narrative Function of the Painting', *Korydor* [Online]. Available at: <http://www.korydor.in.ua/ua/voices/tiberiy-silvasi-sednev.html> (accessed: 11 June 2022). (in Russian)
- Sil'vasi, T., Kalita, N. (2019) 'Least of All the Younger Generation is Like the "Offended"', *YourArt* [Online]. Available at: <https://supportyourart.com/conversations/silvasi/> (accessed: 11 June 2022). (in Russian)

УДК 7.038

**Ксения Михайловна Безгина**студентка магистратуры. [bezgina.km@hermitage.ru](mailto:bezgina.km@hermitage.ru)ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0006-6806-6753>

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

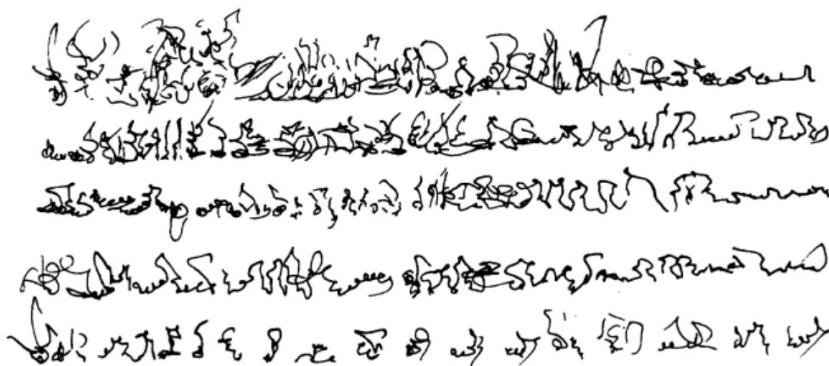
**ТЕКСТ ВМЕСТО ЯЗЫКА: АСЕМИЧЕСКОЕ ПИСЬМО  
В ИСКУССТВЕ 1990-Х – 2010-Х ГОДОВ****АННОТАЦИЯ**

В статье рассматривается малоизвестное явление в искусстве последних десятилетий, находящееся на границе литературного и визуального творчества – «асемическое письмо». Оно относится к одному из тех направлений, которые развиваются на периферии художественной жизни и зачастую игнорируются в искусствоведческих исследованиях. Авторы, создающие асемические работы, стремятся «стереть» язык и найти новые способы нелингвистической коммуникации. Их творчество должно быть радикально открытым для интерпретации, но при этом использовать форму письма и отсылать к его правилам. Работы представителей этого направления наиболее близки к экспериментам леттристов – художников французского авангардного движения середины XX в. В 1990-е гг. Тим Гейз и Джим Лефтвич основали течение «асемического письма», к которому присоединились авторы из разных точек мира: десятки или даже сотни человек (подсчитать их точное количество не представляется возможным в силу специфики самого явления). Статья ориентирована на исследование концептуальных основ асемического письма и лишь в незначительной мере использует метод формального искусствоведческого анализа работ. Асемическое письмо рассматривается как интермедialное искусство, которое постепенно перешло из области словесного в область исключительно изобразительного. В статье затрагиваются такие особенности этого течения как: открытость для мирового сообщества, равнодушие к культурным институтам, ориентация на распространение в Интернет-среде, маргинальность и художественная неоднозначность, демонстративный отказ от профессионализма, акционистская направленность самого феномена, стремление асемических авторов трансформировать реальность в сторону меньшей насильственности.

## КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Асемическое письмо; нечитаемые тексты; маргинальное искусство; современное искусство; неязыковая коммуникация.

Благодаря переосмыслению природы языка во второй половине XX в., в 1990-е гг. в искусстве концептуально оформилось явление «асемического письма». Сема в переводе с древнегреческого «σημα» — ‘знак’. Сема в современной лингвистике — минимальная единица обозначения смысла в языке (Лингвистический энциклопедический словарь, 2000, с. 437-438). Асемия в психиатрии — неспособность больного воспринимать знаки коммуникации. Асемическое письмо — направление в современной художественной практике, которое использует нечитаемые тексты и может занимать промежуточное положение между визуальной поэзией и абстрактным искусством. Данное явление было мало исследовано в русскоязычной среде. Исключение составляют несколько статей и значительный список публикаций в литературно-философском журнале «Слова»: переводы, интервью, рецензии. В большей мере асемическое письмо исследовано за рубежом, где оно рассматривалось не только в искусствоведческом, но и в медицинском дискурсе как потенциальное направление арт-терапии (Winston, Mogrelia, Maher, 2016, p. 142-156). Название течению в 1997 г. дали его основоположники и идеологи — Тим Гейз и Джим Лефтвич, в соответствии с термином, который на тот момент уже был использован в публикациях Роланом Бартом и Жаком Деррида для описания случаев утраты значения текстовых элементов (Schwenger, 2019, p. 5-6). Авторы асемических работ продолжают традицию провокационных явлений в искусстве. Однако они стремятся не к созданию кардинально новых образов, а к поиску некоей вневременной и внеязыковой письменности, вдохновляясь встречающимися в разные периоды и в разных культурах надписями, не поддающимися прочтению: от нечитаемых иероглифов в китайской каллиграфии эпохи Тан до творчества Анри Мишо в XX в. (Anthrolethargy, 2016). Работа Мишо (Илл. 1) встречает посетителей сайта главного журнала асемического искусства «Asemic magazine», издававшегося Гейзом и включавшего творчество десятков авторов. Под работой поясняющая надпись, характеризующая асемические работы (фрагмент): «Они, как правило, не имеют фиксированного значения. Их значение открыто. Каждый зритель может прийти к личной, абсолютно правильной интерпретации» (Asemic magazine, no date). Тем самым, авторы асемического письма пытаются противостоять насилию языка. Идея о том, что природа языка насильственна, широко затронула



Илл. 1. Анри Мишо. Отрывок. 1927 г. URL: <http://www.asemic.net>

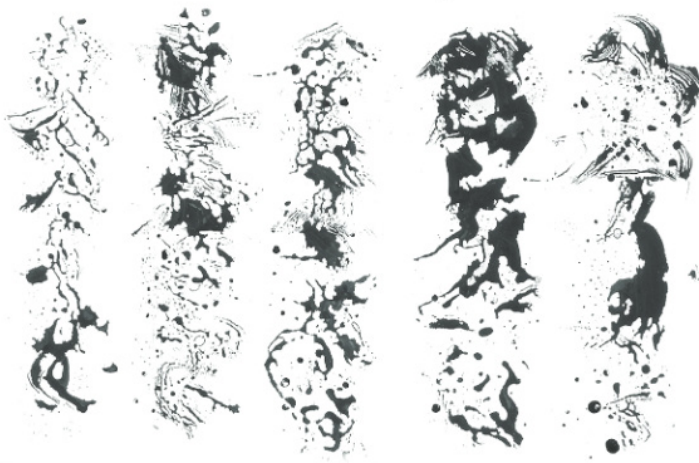
социально-философскую мысль XX – XXI вв. Вероятно, наиболее близко авторы асемического письма восприняли положения М. Фуко, у которого язык выступает механизмом принудительного структурирования мира, навязывающим определенный дискурс независимо от желания человека (Олешкова, 2020, с. 103-104). Желание сделать значение работ открытым связано с поиском смыслов вне языка. В отсутствие словесно заданного смысла письма, интерпретация зрителя опирается на образы. В рамках коммуникационного взгляда на искусство можно обнаружить, что асемическое письмо, концентрируясь на проблеме «искусство – язык», уходит в область «искусство – изображение» (Басин, 1999, с. 240). Письмо меняет способ сообщения смысла.

Так, выступая против насильственной природы языка, асемические авторы используют письмо, традиционно поддерживающее существование языка на материальных носителях. Тем самым они пытаются преобразовать его наиболее формализованный и чистый компонент, адаптировав к поискам способов невербальной передачи мыслей. В этих поисках они переходят из области языковой семантики в поле визуального искусства.

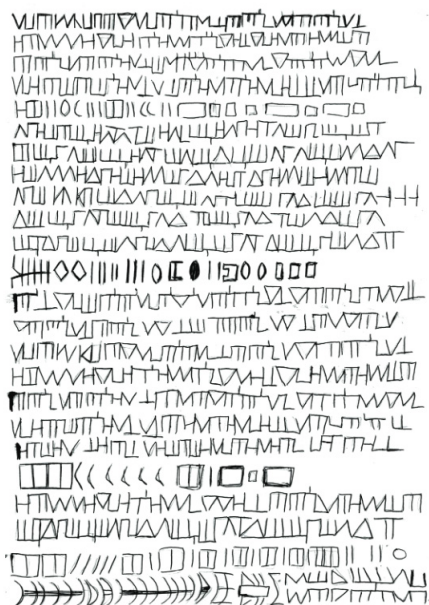
Асемическое письмо отдаляется от литературы и сближается с изобразительным искусством, сохраняя пограничный статус. Авторами и теоретиками асемического письма оно нередко представляется в качестве подвида визуальной поэзии, стремящейся к абстракции, но не становящейся ею: восходя то к более семантическому, то к более текстуальному наполнению в отдельных работах (Самигулина, 2015). Однако определение визуальной поэзии, которая, в свою очередь, также находится между литературой и визуальным искусством, предполагает наличие в ней семантически читаемых словесных элементов

(Прохорова, Анিকেева, 2008, с. 169-174). Асемическое письмо вырастает из визуальной поэзии, но претерпевая дальнейшие трансформации, полностью отказывается от языка. Оно сближается с абстрактной каллиграфией и абстрактной графикой, опираясь на опыт таких явлений как дадаизм, русский футуризм, сюрреализм, ташизм, флюксус, абстрактный экспрессионизм, гутай и в особенности леттризм (Jacobson, Gaze, 2013, p. 5-9). В интервью Екатерины Самигулиной, которая пишет асемические работы и разрабатывает теорию данного направления, с другим асемическим автором – Майклом Джейкобсоном, интервьюируемый утверждает, что леттристы, включавшие в творчество изобретенные письменные знаки, оказались наиболее близки асемическому письму (Сайт журнала «Слова», 2014). Между тем, оно остается «письмом», во всем стремящимся занять промежуточное положение.

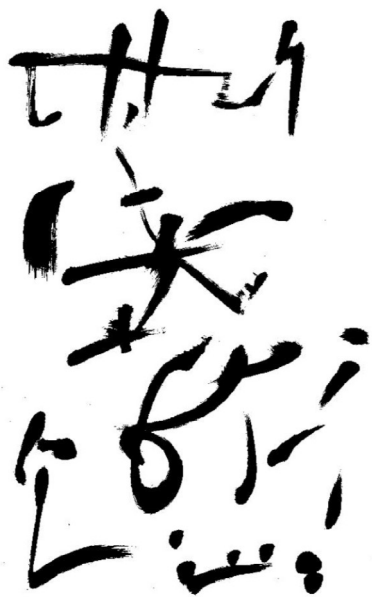
В пользу отдаления асемического письма от литературы в сторону визуального искусства также свидетельствует трудность литературного анализа такого рода текстов. Хотя, сохраняя литературную специфику, асемические работы и могут складываться в книги, предполагающие последовательное чтение и возможность открытой трактовки (Коломиец, 2013, с. 60-61). Искусствоведческий анализ асемических работ как изобразительных произведений может быть осуществлен во вполне принятой форме. Эти работы направлены на визуальную эстетическую оценку и могут быть проанализированы как абстрактное искусство. Некоторые из работ принимают более абстрактный вид (Илл. 2),



Илл. 2. Мауро Чезари (Mauro Césari). Без названия. Опубликовано в 2013 г.: Jacobson M., Gaze. T. (2013) *An Anthology of Asemic Handwriting*. NY: Punctum books, p. 39

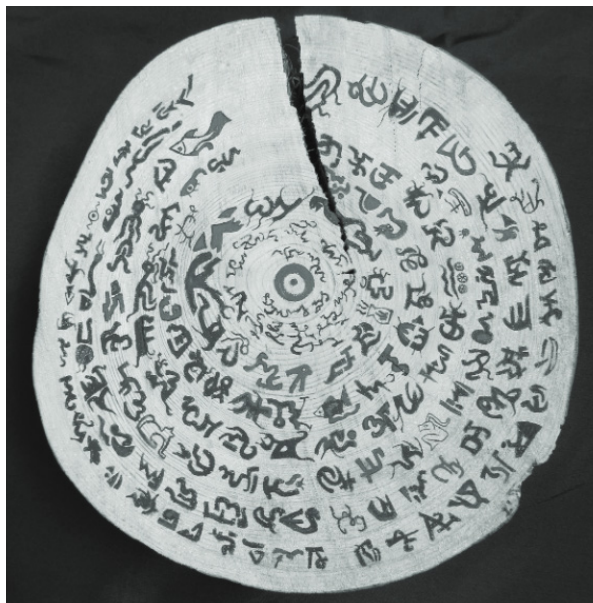


Илл. 3. Владимир Билык (Volodymyr Bilyk).  
Без названия. Опубликовано в 2013 г.:  
Jacobson M., Gaze, T. (2013) An Anthology  
of Asemic Handwriting.  
NY: Punctum books, p. 31



Илл. 4. Джим Лефтович. Без названия.  
Опубликовано в 2014 г.  
URL: <http://asemic-magazine.blogspot.com/2014/05/asemic-4.html>

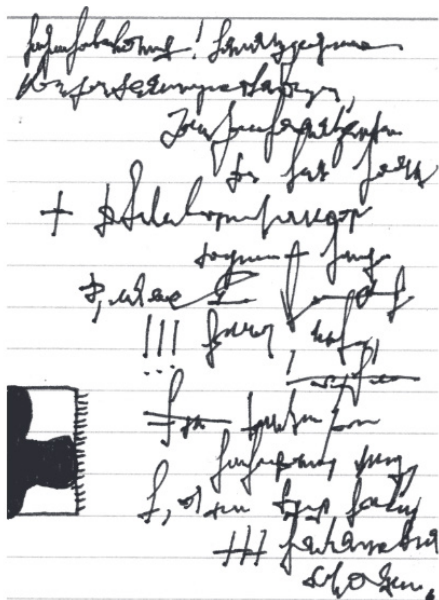
другие сохраняют больше сходств с письмом (Илл. 3). Интерпретация содержания в асемическом письме остается привилегией зрителя, но анализ формы принимает относительно отчетливый вид. Рассмотрим в качестве примера одну из работ основоположника асемического письма Джима Лефтовича (Илл. 4), опубликованную в 2014 г. в «Asemic 4» (Asemic magazine, no date). Она предоставляет собой уже устоявшийся тип изображения для асемического письма. Черные крупные знаки, напоминающие упрощенные иероглифы и расположенные на всю ширину белого фона, отсылают к традиции восточной каллиграфии, в которой черпают вдохновение асемические авторы. Условные «буквы» написаны свободно и добавляют динамики изображению. При этом они имитируют соблюдение правил несуществующего языка. Схожесть символов с реальной письменностью побуждает зрителя произвольно всматриваться, пытаться разглядеть послание, но вместо этого его взгляд концентрируется на формах, контрастирующих с фоном линий. Зритель невольно производит эстетическую оценку. Рассмотрев творчество асемических авторов в издании «An Anthology of Asemic



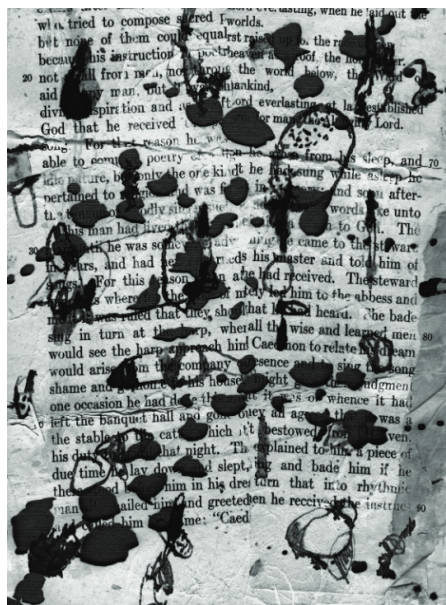
Илл. 5. Екатерина Самигулина и Юлий Ильющенко. Без названия.  
Опубликовано в 2013 г.: Jacobson M., Gaze. T. (2013)  
An Anthology of Asemic Handwriting. NY: Punctum books, p. 149

Handwriting» (Jacobson, Gaze, 2013, p. 57-149), можно увидеть работы, отсылающие к Фестскому диску (Илл. 5), или бытовой записке (Илл.6), а также искусство, представляющее собой десемантизирующие работы с печатью (Илл. 7) и др.

Направленность течения на поиск новых ненасильственных способов коммуникации регулярно постулируется его представителями и само по себе является проявлением акционизма (Верина, 2018, с. 105). Каждая асемическая работа стремится деконструировать язык, вероятно, не столько через конкретные образы, сколько через манифестацию текста, не поддающегося словесному препарированию. В интервью Глеба Коломийца с одним из представителей течения – Дэвидом Широ, последний заявляет о собственном пресыщении языком, которое он объясняет лживостью слов, их избытком в повседневной жизни, давлением со стороны «избранных» людей, работающих с языком. Не только собственное сознание, но и окружающее пространство в его восприятии, стремится «стереть» язык (Коломиец, Широ, 2009, с. 6-7). Тим Гейз также пишет о необходимости создавать искусство, опираясь на доязыковую коммуникацию (Гейз, 2009, с. 64). Провозглашение подобных желаний Широ, Гейзом и



Илл. 6. Миша Магазинник  
(Misha Magazinnik). Без названия.  
Опубликовано в 2013 г.: Jacobson M.,  
Gaze. T. (2013) An Anthology of Asemic  
Handwriting. NY: Punctum books, p. 115



Илл. 7. Донна Мария Декрефт  
(Donna Maria Decreeff). Без названия.  
Опубликовано в 2013 г.: Jacobson M.,  
Gaze. T. (2013) An Anthology of Asemic  
Handwriting. NY: Punctum books, p. 57

другими асемическими авторами отсылает к концепту насилия языка и оппозиции означаемого и означающего, переосмыслению языка в XX в. Приверженцы аналитической школы философии выступали против репрезентативного взгляда на язык, в котором язык соответствует реальным предметам, тогда как философы-постструктуралисты критиковали структуралистский взгляд на язык, в котором значения отсылают к структурам (Anthrolethargy, 2016). В конце 1960-х гг. Освальд Дюкро и Мишель Фуко в своих публикациях конституировали дискурсивный характер речи, обуславливающий силовые отношения, в которых тот, на кого направлен язык, находится в зоне обязательных ожиданий и подвергается насилию (Фостер, Краусс, Буа, Бухло, Джослит, 2015, с. 40-42). Желание противостоять этому в асемическом письме, явлении стыка XX – XXI вв., вылилось в попытку подвергнуть язык деструкции изнутри, через ту форму, которую он использует как инструмент. В таких условиях способ передачи смысла должен быть универсальным, понятным каждому (Верина, 2018, с. 105-106). Утопиче-

ские идеи асемических авторов, искренность в желании «снятия границ» свидетельствуют о том, что асемическое письмо стремится быть одним из тех течений в современном искусстве, которые снова открыто постулируют позицию автора, вмещаются в мировоззрение, «убеждают и провозглашают» (Хофман, 2004, с. 521-522). Провокационная направленность явления и его нацеленность на интернациональность в условиях распространения Интернета открыли направление для общения между участниками со всего мира.

Асемическое письмо интересно тем, что, выступая за собственное преобразование мира, имеет средства к привлечению широкого круга лиц. Период распространения этого явления (1990-е – 2010-е) пришелся на время активного использования Интернета. В связи с этим, его функционирование и популяризация тесно связаны с интернет-реальностью: быстрыми и простыми способами коммуникации между авторами и зрителями; использованием цифровых средств в работах; возможностью размещения работ в открытых интернет-ресурсах и др. Это обуславливает существование десятков и даже сотен авторов в направлении асемического письма, опубликованных на сайтах, в сборниках и журналах. Асемические авторы не называют себя художниками и, преимущественно, не являются профессионалами в области искусства. Поэтому асемическое письмо можно считать крупным и пограничным течением, далеким от элитарности, идеологически и технически открытым для всех желающих увидеть или изобразить нечитаемый текст. Один из идеологов течения – Майкл Джейкобсон – амбициозно утверждает, что лишь математика и асемическое письмо могут называться единственными интернациональными формами искусства. И с юмором добавляет, что асемическое письмо не может быть коммерциализировано в силу того, что оно вызывает скуку (Сайт журнала «Слова», 2014). Благодаря минимальной коммерциализации оно не подстраивается под арт-рынок. Возможно, благодаря этому асемическое письмо остается высказыванием на стыке разных проблем: литературного и визуального творчества, политического и эстетического в искусстве и др. В этом смысле оно предстает как маргинальное искусство (Верина, 2018, с. 107). Оно также может быть названо самодеятельным искусством, с которым преимущественно не работают профессиональные художники (Гольнец, 2013, с. 129-132). Но именно это и дает ему преимущество в провозглашенной борьбе с языком, поскольку круг задействованных лиц может быть неограниченно широк. Благодаря открытости, пограничности, маргинальности и художественной неоднозначности этого явления, оно представляет интерес как малозамеченное творческое направление, отдаленное от арт-бизнеса и основанное на искреннем энтузиазме.

Асемическое письмо как пограничное явление между изобразительным творчеством и литературой, артефактом и акцией, эстетикой и политикой, искусством и увлечением, демонстрирует востребованность открытых протестных течений в художественной жизни периферии искусства с 1990-х гг. Возможность передачи открытого, ненасильственного смысла была отчасти показательно, отчасти искренне провозглашена асемическими авторами под воздействием философской мысли XX в. В этих поисках от языка не осталось ничего, кроме его следа, который может быть оценен визуально и интерпретирован уже через изображение. Такое интермедialное творчество, утвердившееся благодаря художественным процессам 1960-х гг. (периода распространения промежуточных форм искусства и появления самого термина «интермедиа») играет с разными видами искусства, вытекает из одного и постепенно перерастает в другой. На данный момент, небольшой интерес к асемическому искусству, который сохранялся на протяжении более двадцати лет, исходя из количества публикаций, интервью и исследований, в большей мере можно назвать угасающим. Феномен асемического письма – лишь один из примеров того искусства, которое может и хочет существовать самостоятельно, вне институтов, продаж и профессионалов.

## ЛИТЕРАТУРА

Басин, Е. Я. (1999) *Искусство и коммуникация (очерки из истории философско-эстетической мысли)*. М.: МОНФ.

Верина, У. Ю. (2018) 'Маргинальность асемического письма: между графикой и поэзией, языком и смыслом, искусством и политикой', *Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX-XXI веков: направления и течения*, 3, с. 105-113.

Гейз, Т. (2009) 'Гипотезы', *Слова*, 6, с. 64.

Коломиец, Г. Г. (2013) 'Сто сцен письма (рецензия на книгу Тима Гейза «100 сцен»)', *Слова*, 12, с. 60-61.

Коломиец, Г. Г., Широ, Д. (2009) 'Анархеология: интервью с Дэвидом Широ', *Слова*, 7, с. 6-8.

Лингвистический энциклопедический словарь (1990) М: Советская энциклопедия.

Олешкова, А. М. (2020) 'Язык как инструмент насилия', *Эпомен*, 41, с. 97-110.

Прохорова, Л. П., Анисеева, Е. С. (2008) 'Визуальная поэзия как особый жанр', *Вестник КемГУ*, 2, с. 169-174.

Сайт журнала «Слова» (2014) Интервью с Майклом Джейкобсоном [Электронный ресурс]. URL: <http://slova.name/blog/interviu-s-mayklom-dzheykobsonom.html> (дата обращения: 19.07.2022).

Самигулина, Е. А. (2015) 'К вопросу о природе асемического письма', Репозиторий БГПУ: сб. работ молодых ученых [Электронный ресурс]. URL: <https://elib.bspu.by/handle/doc/6039> (дата обращения: 19.07.2022).

Фостер, Х., Краусс, Р., Буа, И.-А., Бухло, Б. Х. Д., Джослит, Д. (2015) *Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм*. М.: Ад Маргинем Пресс.

Хофман, В. (2004) *Основы современного искусства: введение в его символические формы*. СПб.: Академический проект.

Anthrolethargy: an art and theory blog (2016) *The Indeterminacy of Meaning: Asemic Writing And (non) Sens* [Electronic resource]. URL: <https://anthrolethargyjournal.wordpress.com/2016/06/22/the-indeterminacy-of-meaning-asemic-writing-and-non-sens/> (date of request: 19.07.2022).

Asemic magazine (no date) *Asemic* [Electronic resource]. URL: <http://www.asemic.net/> (date of request: 19.07.2022).

Jacobson, M., Gaze, T. (2013) *An Anthology of Asemic Handwriting*. NY: Punctum books.

Schwenger, P. (2019) *Asemic: The Art of Writing*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Winston, C. N., Mogrelia, N., Maher, H. (2016) 'The Therapeutic Value of Asemic Writing: A Qualitative Exploration', *Journal of Creativity in Mental Health*, 11 (2), p. 142-156.

## Ksenia Mikhailovna Bezgina

MA student. [bezgina.km@hermitage.ru](mailto:bezgina.km@hermitage.ru)

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0006-6806-6753>

St. Petersburg State University, St. Petersburg, Universitetskaya emb., 7-9.  
199034. Russia

## TEXT INSTEAD OF LANGUAGE: ASEMIC WRITING IN THE 1990S - 2010S ART

### ABSTRACT

The author studied a little-known phenomenon in the art of recent decades, located on the border of literary and visual creativity – “asemic writing”. It belongs to one of those trends that develop on the periphery of artistic life and are often ignored in art studies. The authors who create asemic works seek to “erase” the language and find new ways of non-linguistic communication. Their work must be radically open to interpretation, but at the same time use the form of writing and refer to its rules. The works of representatives of this trend are closest to the experiments of the lettrists – artists of the French avant-garde movement in the mid-20th century. In the 1990s Tim Geyse and Jim Leftwich founded the movement of “asemic writing”, which was joined by authors from different parts of the world: tens or even

hundreds of people (it is not possible to calculate their exact number due to the specifics of the phenomenon itself). The focus of the study was on the conceptual foundations of asemic writing and only to a small extent on the formal analysis of works. Asemic writing is regarded as an intermedial art that has made a gradual transition from the verbal realm to the purely pictorial one. The article touches on such features of this trend as openness to the world community, indifference to cultural institutions, orientation towards distribution in the Internet environment, marginality and artistic ambiguity, demonstrative rejection of professionalism, the actionist orientation of the phenomenon itself, and the desire of asemic authors to transform reality towards lesser violence.

## KEYWORDS

Asemic writing; unreadable texts; amateur art; contemporary art; non-linguistic communication.

## REFERENCES

Anthrolethargy: an art and theory blog (2016) *The Indeterminacy of Meaning: Asemic Writing and (non) Sens* [Online]. Available at: <https://anthrolethargyajournal.wordpress.com/2016/06/22/the-indeterminacy-of-meaning-asemic-writing-and-non-sens/> (accessed: 19 July 22).

Asemic magazine (no date) *Asemic* [Online]. Available at: <http://www.asemic.net/> (accessed: 19 July 22).

Basin, E. Ia. (1999) *Iskusstvo i kommunikatsiia (ocherki iz istorii filosofsko-esteticheskoi mysli)* [Art and Communication (Essays from the History of Philosophical and Aesthetic Thought)]. Moscow: MONFPubl. (in Russian)

Foster, H., Krauss R., Bois Y.-A., Buchloh D., Joselit D. (2005) *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism Postmodernism*. London: Thames & Hudson.

Gaze, T. (2009) 'Hypotheses', *Slova [The words]*, 6, p. 64. (in Russian)

Hofmann, W. (2002) *Die Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*. Stuttgart: Kroener Alfred GmbH + Co (in German)

Jacobson, M., Gaze, T. (2013) *An Anthology of Asemic Handwriting*. NY: Punctum books.

Kolomiets, G. G. (2013) 'One Hundred Scenes of Writing (review of Tim Geise's 100 Scenes)', *Slova [The words]*, 12, p. 60-61. (in Russian)

Kolomiets, G. G., Shiro D. (2009) 'Anarcholethargy: An Interview with David Shiro', *Slova [The words]*, 7, p. 6-8. (in Russian)

Lingvisticheskii entciklopedicheskii slovar [Linguistic Encyclopedic Dictionary] (1990) Moscow: Soviet Encyclopedia Publ. (in Russian)

Prokhorova, L. P., Anikeeva, E. S. (2008) 'Visual poetry as a special genre', *Vestnik KemGU [Bulletin of the Kemerovo State University]*, 2, p. 169-174. (in Russian)

Samigulina, E. A. (2015) 'To the question of the nature of asemic writing', *Repozitorii BGPU: sb. rabot molodykh uchenykh [Repository of the Belarusian State Pedagogical University: a collection of works by young scientists]*. Available at: <https://elib.bspu.by/handle/doc/6039> (accessed: 19 July 22). (in Russian)

Schwenger, P. (2019) *Asemic: The Art of Writing*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Slova magazine website (2014) *Interview with Michael Jacobson* [Online]. Available at: <http://slova.name/blog/interviu-s-mayklom-dzheykobsonom.html> (accessed: 19 July 22). (in Russian)

Verina, U. Iu. (2018) 'Marginality of the asemic writing: between the graphic and poetry, language and sense, art and politics', *Uralskii filologicheskii vestnik. Seriya: Russkaia literatura XX-XXI vekov: napravleniia i techeniia [Ural Philological Bulletin. Series: Russian Literature of the 20th-21st Centuries: Directions and Currents]*, 3, p. 105-113. (in Russian)

Winston, C. N., Mogrelia, N., Maher, H. (2016) 'The Therapeutic Value of Asemic Writing: A Qualitative Exploration', *Journal of Creativity in Mental Health*, 11 (2), p. 142-156.

УДК 7.038.6

**Василиса Юрьевна Дмитриева**Студент магистратуры. [vasilisavasilisa0309@gmail.com](mailto:vasilisavasilisa0309@gmail.com)ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1911-4764>Санкт-Петербургский государственный университет,  
Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7-9. 199034**(АНТИ)МЕТОД ЛИНДЫ НОХЛИН:  
КРИТИКА И АПРОПРИАЦИЯ В СОВРЕМЕННОМ  
ФЕМИНИСТСКОМ ИСКУССТВОВЕДЕНИИ****АННОТАЦИЯ**

Первооткрывательница феминистской мысли в истории искусства Линда Нохлин (1931–2017) впервые истолковала проблему женской невидимости в общей истории искусства в 1971 г. Заложив базу феминистского дискурса в искусствоведении, она также разработала собственный метод анализа феминистского искусства, переоткрыла художниц из прошлого и укрепила понятие женского взгляда в исследованиях как феминистского искусства, так и репрезентации женских образов из общей истории искусства. В современной науке нет похожих фундаментальных текстов, которые так подробно определяли бы нарратив феминистского искусства и методы работы с ним, поэтому обращение к Нохлин связано с поисками ответов для анализа такого искусства сегодня. Автор статьи ставит вопрос о возможном сходстве метода Нохлин с методами других исследователей феминистского искусства вплоть до наших дней. Для этого автор рассматривает личность Нохлин, определяет ее метод и анализирует его на предмет критики и апроприации у других исследователей, среди которых Гризельда Поллок, Розсика Паркер, Наоми Бруд. Обращение автора к методу Нохлин позволило актуализировать подходы к феминистскому искусству сегодня и понять методы работы с феминистским искусством сегодня. Таким образом, продемонстрировав метод Нохлин на конкретных визуальных примерах, а также проанализировав критику и апроприацию метода Нохлин у других исследователей, автору удалось наметить новые векторы изучения и обращения как к самому методу, так и к феминистскому искусству сегодня в целом.

## КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Феминистское искусствознание; Линда Нохлин; феминистское искусство; гендерная история искусства.

Феминистский ракурс в истории искусства начал существовать относительно недавно, если за стартовую точку брать каноническое эссе Линды Нохлин «Почему не было великих художниц?», написанное в 1971 г. «Раскрывая неспособность большей части академической истории искусства, да и истории в целом, учитывать непризнанную систему ценностей, само присутствие незванного субъекта в историческом исследовании, феминистская критика в то же время обнажает все ее концептуальное самодовольство, всю ее метаисторическую наивность» (Reilly, Nochlin, 2015, p. 86). Истолкование истории искусства с позиции феминизма помогает в преодолении кризиса науки, поскольку феминистская оптика позволяет критически относиться к методологии в искусствоведении, обеспечивает многосложность и разносторонность подходов к объектам искусства, заставляя науку быть более гибкой и саморефлексирующей. Спустя 50 лет актуальность обращения к текстам Нохлин обусловлена популяризацией феминистских художественных практик и их слабой разработанностью в области анализа и интерпретации. Целью статьи ставится вопрос об определении базы феминистской искусствоведческой мысли и о наличии методологии работы с феминистским искусством сегодня. Нохлин также занималась кураторством феминистского искусства, и это тоже определяющий момент для истории кураторства. Однако этому будет посвящена отдельная статья, где будут проанализированы примеры из практики самой Нохлин и проведены параллели с современными выставками феминистского искусства.

В данной статье предлагается к рассмотрению личность Нохлин и анализ ее метода работы, потому как именно Нохлин стоит у истоков формирования феминистской критики в истории искусства. Помимо этого, для понимания развития феминистской мысли в искусствоведении, в статье анализируется критика и апроприация метода Нохлин у других исследователей.

В эссе «Почему не было великих художниц?» исследовательница утверждает, что великих художниц нет не потому, что они были забыты историей, а из-за институциональных преград в виде недоступности к получению образования. Далее она говорит, что этот вопрос выходит далеко за рамки проблемы отсутствующих женщин-художников и бросает вызов давно устоявшимся общественным нормам и порабощению женщин на протяжении всего времени.

Эти вопросы послужили толчком к тому, что стало сменой парадигмы в изучении, анализе и преподавании истории искусства – появлению гендерной истории и теории искусства. Нохлин ввела в свое исследование забытых и недооцененных художниц и обратила внимание ученых на то, как анализируется и фиксируется история искусства с традиционной точки зрения (Reilly, Nochlin, 2015, p. 85-93).

Эссе, которое уже стало классическим в феминистской теории искусства, появилось в бурные дни зарождения освободительного женского движения в 1970-х гг. (Брайсон, 2001, с. 155), оттого оно насыщено политической энергией и оптимизмом того периода: произведение высветило привычный сексизм мира искусства 1970-х гг. Этого текста, конечно, было достаточно, чтобы закрепить ее наследие и значимость в истории искусства, но Нохлин не пополнила ряды тех людей, которые стали известными благодаря одному лишь произведению. Напротив, исследовательница феминистского искусства продолжала вносить огромный вклад во многие области истории искусства, расширяя свои исследования реализма и Гюстава Курбе, изучая менее известные аспекты импрессионизма и постимпрессионизма, работая напрямую как с начинающими, так и с признанными именами современного искусства и т.д.

По собственным воспоминаниям исследовательницы, на феминистские взгляды в искусстве ее вдохновил случай из университетской жизни. К ней обратился Ричард Фейген, галерист современных и антикварных объектов искусства: «Линда, я бы хотел показать художниц, но не могу найти ни одной хорошей. Почему нет великих художниц?» (Reilly, Nochlin, 2015, p. 28). Вероятно, столь резкое столкновение с довольно провокационным вопросом послужило для Нохлин катализатором развития феминистской мысли.

В своем эссе 1994 г. «Memoirs of an Ad Hoc Art Historian» («Мемуары специального искусствоведа») Нохлин рассказала о своем пробуждении в качестве феминистки и его влиянии на ее научную деятельность и преподавание: «В 1969 г. в моей жизни произошло три важных события: у меня родился ребенок, я стала феминисткой и организовала первый класс “Женщины и искусство” в колледже Вассар» (Nochlin, 1999, p. 16).

Нохлин в своих исследованиях большое внимание отводит понятию «женственности» и отрицает использование такой категоризации для описания феминистского искусства в принципе. В эссе «Почему не было великих художниц?» Нохлин приводит в пример направления, стили и школы из истории искусства, такие как караваджизм, кубизм и другие. И, следуя мысли Нохлин, также должно восприниматься и феминистское искусство, как и любое другое



Илл. 1. Линда Нохлин на фоне портрета Линды Нохлин и Ричарда Поммера (1968)  
кисти Филипа Перлштейна.

URL: <https://news.artnet.com/art-world/linda-nochlin-obituary-1132430>

течение или подтечение, которое складывается из самых различных факторов манеры творца, не ограничивающихся гендерными. По словам исследовательницы, «нет обобщающих качеств “женственности”, которые объединяли бы художниц <...> формально-стилистически» (Reilly, Nochlin, 2015, p. 90). Если и сравнивать художниц, то не между собой, а с другими творцами и из их эпох.

Нохлин пишет, что вера в «женскую сущность» (Reilly, Nochlin, 2015, p. 90), которая должна была бы стать источником общих моментов между работами художниц, является мифом, основанным на романтическом представлении

о произведении искусства как о продукте внутреннего выражения природы художника. Она также утверждает, что то, что обычно считается женскими чертами в произведениях искусства – мягкость красок и композиции, нежный, внутренний взгляд (Reilly, Nochlin, 2015, p. 90) – присутствует далеко не в каждой работе художниц. По ее словам, единственное сходство между этими художницами возникает в результате системных ограничений, наложенных на них в силу их гендерной принадлежности: «Кажется вероятным, что ответ на вопрос, почему не было великих художниц, кроется не в природе индивидуального гения или его отсутствии, а в природе данных социальных институтов и в том, что они запрещают или поощряют в различных классах или группах людей» (Reilly, Nochlin, 2015, p. 108).

Нохлин осуждает неспособность искусствоведческой науки освободиться от точки зрения западного и белого мужчины, который не может учесть весь спектр творчества других идентичностей и не может принять во внимание особые условия, в которых художницы и другие угнетенные группы работали и жили. В пример она приводит неспособность претендовать на такое же образование, которое получали мужчины, невозможность практиковаться в рисунке с натуры по моральным соображениям и необходимость соответствовать традиционной роли женщины и матери в семье (Reilly, Nochlin, 2015, p. 102-110).

Важно отметить, что Нохлин размышляет прежде всего в американском контексте, но патриархальность, принижение и сокрытие женщин известно и может быть понятно на международном уровне. Это своего рода язык, которым владеют все женщины с рождения. И это привычно, потому что естественно, как утверждал Джон Милль, на которого часто ссылается Нохлин в своем эссе «Почему не было великих художниц?» (Reilly, Nochlin, 2015, p. 97).

Кроме того, Нохлин много рассуждает на тему «величия» и определения человека как «гения». Исследовательница феминистского искусства задавалась вопросом о детерминантах, которые лежат в основе определения «величия», и пришла к следующему выводу: сами условия, влияющие на жизнь и обучение женщин, которые усугублялись приоритетами и практикой истории искусства, художественной критики, рынка искусства и многих музеев, удерживают женщин от видимости и признания на художественной сцене. Провокационные вопросы, которые были направлены в сторону Нохлин о возможном существовании или отсутствии женских аналогов гениев из истории искусства, Линда обращает в новый проблемный аспект: говоря о том, что невозможно представление женской версии условного Микеланджело или да Винчи, она поднимает большой дискуссионный вопрос о том, что может определять величием. Она не

просто ставит под сомнение гениальность мужчин-художников в традиционном искусствоведении, Нохлин вопрошает о том, насколько вообще возможен концепт гениальности и величия.

Несмотря на историю с огромной дискриминацией, будущее открыто и Нохлин утверждает, что женщины не должны заниматься самоцензурой, бояться и позволять прошлому диктовать и определять будущее: «Важно, чтобы женщины посмотрели в лицо реальности своей истории и сегодняшнего дня, не делая скидок для посредственностей и не превознося их. Неравноправие, конечно, может быть уважительной причиной, однако оно не может быть интеллектуальной позицией» (Reilly, Nochlin, 2015, p. 135).

### **(АНТИ)МЕТОД ЛИНДЫ НОХЛИН**

В своих текстах Нохлин часто обращается к Луи Альтюссеру, французскому философу XX в., который в свою очередь рассуждал о марксизме. Философ занимался реконструкцией понятийного аппарата марксизма, ввел термин «сверхдетерминация» и дал новое прочтение проблемам направления исторических процессов (Гобозов, 1994). Помимо этого, Нохлин испытала влияние и французской психоаналитической теории, которой также вдохновлялись ее коллеги-исследовательницы феминистской мысли: Жаклин Роуз, Джульет Митчелл и Лаура Малви – последняя ввела такое понятие, как «женский взгляд» («female gaze»). «Женский взгляд» появился как противопоставление «мужскому взгляду». Обращаясь к кинематографу через психоанализ, Малви исследовала приоритетизацию мужской точки зрения: в этой системе женщина представлена как сексуализированный пассивный объект, который находится под наблюдением мужчины. Это, в свою очередь, приводит к «скопофилии» – сексуальному удовольствию, связанному с просмотром (Малви, 1975, с. 283-285). Нохлин также обратилась к психоанализу в контексте работы над феминистским искусством. Она взяла понятие бессознательного и то, как интерпретируется работа у художников-мужчин, где маскулинная точка зрения принимается за единственно верную и женщина мыслится как сексуальный объект без собственной истории, или как бессознательное проявляется в репрезентации женского образа художницей. Психоанализ помогает также объяснить, почему разграничение по гендерным ролям продолжает существовать, а также осмыслить положения власти в обществе.

Нохлин также упоминает (Art History Oral Documentation Project, 2000, p. 46), что читала Симону де Бовуар в контексте философии экзистенциализма. Труд Бовуар «Второй пол» охватывал все сферы жизни, которые свидетельство-

вали о том, что притеснение женщин основано не на биологическом принципе. Симона де Бовуар провела анализ в социологическом, литературном, политическом, антропологическом и бытовом плане и сделала вывод о том, что препятствием на пути к свободе женщины является весь процесс создания «женственности» в обществе. Именно этот выдуманный концепт, который заставляет женщину подстраиваться под нереалистичные критерии, стоит на пути ее свободы, потому что в этих рамках женщина не может начать осмыслять себя как субъекта собственного права, который может являться значимым без присутствия мужчины.

Понятие метода – весьма формальное. Искусствоведение не может быть определено единой формулой анализа искусства, поэтому подходы могли быть самыми разнообразными и раскрывать множественные аспекты объектов искусства в зависимости от того, кто занимается исследованием и какую цель себе ставит. Рассмотрение метода Нохлин необходимо для того, чтобы определить первоначальный подход к феминистскому искусству, который дал старт дальнейшему развитию всего феминистского искусствознания. Определив метод Нохлин, станет возможным рассмотрение того, как к нему относились, критиковали или апроприировали во времена Нохлин и после нее, а также в контексте сегодняшнего дня.

По мере работы над собственными исследованиями, Нохлин ставит под сомнение существование так называемой единой методологии – будь то эмпирическая или теоретическая, потому как каждый конкретный вопрос, проблема или ситуация требуют различных стратегий решения, и невозможно применить один единственный выверенный метод для каждого из них.

Сама Нохлин дает определение своему методу в издании «Представляя женщин» («Representing Women», 1999). В нем содержится глава «Мемуары историка искусства» («Memoires of ad hoc Art Historian»), где одна из частей текста именуется довольно провокационно – «Против методологии» (Against Methodology). «Что я ставлю под сомнение, так это возможность единой методологии – эмпирической, теоретической, или и той, и другой, или ни той, ни другой – которая гарантированно сработает в каждом случае, своего рода методологический вазелин, который смазывает вход в проблему и гарантирует гладкий, идеальный результат каждый раз» (Nochlin, 1999, p. 8). Нохлин непосредственно в процессе работы над произведением искусства решает, чем она будет руководствоваться в данный момент: таким образом, всегда создается диалог между объектом и методом. В феминистском искусстве Нохлин особенно интересуется визуальный текст, при работе с которым важно отказаться от тради-

ционных формальных ценностей. Оригинальное рассуждение и анализ достигается именно в диалоге с уже существующей работой.

Нохлин пишет, что ей близка «...концепция Клода Леви-Стросса “бриколаж” – конструирование метода по ходу дела в соответствии с потребностями материала и развивающейся аргументации» (Nochlin, 1999, p. 10). Нохлин соединяет в своем методе или, условно, антиметодом формальный анализ и иконографию с наиболее актуальными для феминизма повестками, а именно – социология и социальная история, феноменология, марксистская критика, философия экзистенциализма, которая, во многом, определена именно Симоной де Бовуар в контексте женской проблемы. Помимо этого, Нохлин делает акцент на лингвистической философии, которой она активно занималась во время учебы в колледже. Искусствоведка утверждает, что именно такой антиметод и помог ей в создании и начальном этапе развития феминистской истории искусства в 1970-е гг.: «Работа, которая мне не нравится или вызывает антипатию, часто оказывается чрезвычайно полезной. Работа над аргументами против убедительно сформулированной антитетической позиции развивает интеллектуальные мускулы, заставляет мыслить более напряженно, искать дополнительные доказательства» (Nochlin, 1999, p. 11). Это утверждение свидетельствует о том, что Нохлин не прибегает к субъективной оценке произведений феминистского искусства.

Метод Нохлин – ситуативный и зависит от конкретного произведения: это может быть совмещение всех точек зрения, чтобы продемонстрировать разные подходы к объекту искусства, или же выбор одного конкретного направления мысли, например, чаще всего преобладает социально-исторический метод, поскольку феминизм идет в неразрывной связи с общественной обстановкой. Нохлин сама отмечает, что ее подход к истории искусства очень близок поэзии или же жанру эссе, нежели монографии или роману. Однако подход к выбранной проблеме имеет более конкретный характер – например, это может быть идеологический аспект или более личный, который Нохлин воспринимает через призму собственного опыта женщины.

При рассмотрении цветочных картин Джорджи О'Кифф, Нохлин утверждала, что они «являются «сильными схематическими метафорами женской сексуальности», и что произведения «универсализированы благодаря их отрыву от любой местности или визуального контекста». Однако, как отметила Нохлин, именно такое разделение и позволяет проявиться картинам О'Кифф в наиболее органичном для нее виде. Благодаря двусмысленности и сложности манеры художница представляет собой «действительный феминистский образ» (Harris, Nochlin, 1976, p. 67).

В работе с произведениями феминистского искусства Нохлин делает центром внимания саму художницу: то есть, нельзя оценивать искусство, созданное женщиной, по мужским стандартам. Оно должно рассматриваться с позиции женского опыта, включая эстетику и чувствительность, без мужской агрессивности, конкурентности и физической демонстрации величия. Однако Нохлин делает важное замечание о том, что не все феминистское искусство одинаково и может сравниваться только в контексте других произведений, сделанных женщинами. Критикуя концепт феминности, вспоминает произведения Фрагонара и рококо как направление в целом: может ли кто-то посоревноваться с этими творцами в вопросах нежности и романтического настроения? (Reilly, Nochlin, 2015, p. 91).

Нохлин заставила пересмотреть традиционную историю искусства, выявляя и подвергая сомнению методологические предпосылки. Она была сторонницей «историков искусства, которые исследуют работы, находящиеся перед их глазами, фокусируясь на их предмете, с чувствительностью к их феминистскому духу» (Nochlin, 1999, p. 13). Кроме того, Нохлин убеждена, что феминистская критика должна касаться целиком всей искусствоведческой дисциплины.

Относительно специфически женской образности Нохлин утверждала, что художницы ближе к художникам своего периода и мировоззрения, чем к художникам в истории. Позже, отвергнув «эссенциалистские теории о “естественном” направлении женщин в искусстве», она признала социально обусловленную женскую чувствительность и согласилась с тем, что «тот факт, что данный художник оказался женщиной, а не мужчиной, имеет значение» (Reilly, Nochlin, 2015, p. 95).

Нохлин анализировала не только произведения современных художниц, но и применила свой феминистский метод к темам, которые волновали ее до 1971 г. — искусству XIX в. В своем сборнике эссе «Женщины, искусство и власть» исследовательница сконцентрирована именно на этом временном периоде в истории искусства. Нохлин пишет, что ей не избежать использования традиционных методов, таких как иконография, при анализе искусства реализма или исторических картин, потому что это основополагающий научный подход к произведениям таких мастеров, как Делакруа, Мане, Гойя и других. Она сопоставляет женские образы у мужчин-художников, где женщина традиционно изображается в качестве объекта, а не творца искусства, и произведения художниц с изображением женских образов. Однако исследовательница сама определяет для себя, что ей важнее рассматривать идеологию, потому что у нее поставлена задача рассмотреть женское искусство именно в контексте власти, что звучит

провокационно, ведь рассуждение строится от обратного: от отсутствия власти у женщин. Нохлин мыслит идеологию как и то, что выражено на картине, но гораздо больше то, что скрыто: поскольку ранее женский взгляд и женское поведение в произведениях искусства не был доступен для прочтения.

Нохлин замечает в картинах прославленных художников конца XVIII – начала XIX в. превосходство мужчины над женщиной: это находит выражение в позах: например, в произведении Давида «Клятва Горациев», где мужская группа очень геометрично, почти что архитектурно расположена с применением оружия как знака власти, в то время как женская группа образует мягкими и плавными силуэтами смягченный круг, пряча свои лица и тела друг в друге. Нохлин утверждает, что одна из важнейших функций идеологии – скрыть открытые властные отношения, существующие в обществе в определенный момент истории, сделав их видимость частью естественного, вечного порядка вещей (Nochlin, 1989, p. 14).

Тогда как мужчины-художники не давали воплощение эмоциям, которые не могут быть женщине свойственны в патриархальной системе, таким как злость, агрессия, грубость, художницы смело показывают их: как например, Кете Кольвиц. В чем-то есть коннотация со «Свободой, ведущей народ» Делакруа, только у художника присутствует аллегорический образ, тогда как у Кете, которая обратилась к образу Черной Анны, исторический. Более того, Кольвиц добавляет драматичности в этот образ и личный переживаемый опыт, что сделало произведение наполненным тревожностью, горечью и необыкновенной силой, но не героической и прославленной, как у Делакруа, а более тяжело достигнутой, оттого и имеющей совершенно иную ценность. Кроме того, Кольвиц явно ассоциирует себя с выбранной героиней, сюжет которой помещен в рамки социального расстройств личности, для репрезентации наиболее мощного женского образа (Nochlin, 1989, p. 31-67).

Исходя из таких примеров и размышлений Нохлин, можно заметить, что для исследовательницы принципиально важна сюжетность в произведении, и то на чем строится выбор того или иного сюжета. В случае с изображением женщин, мужчина-художник не способен почувствовать угнетенность в обществе на протяжении столетий, травматичный опыт от нахождения в зависимости от мужчин, какую-либо личную драму, которую проживает женщина по причине мужской гендерной социализации, которая не предполагает данных размышлений. Женщина мыслится как «другой». Поэтому, исследуя женское искусство, Нохлин обращается к личной истории художницы: как произведенный образ коррелирует с ее личной судьбой? Кем она мыслит себя, рисуя тот или иной образ?

Также необходимо представление Нохлин о красоте, о том, что можно считать красивым в феминистской оптике, и какой взгляд должен быть на женскую наготу, если не как на сексуальный объект, как предлагает это мужской взгляд — потому как размышления о подходе к телесному аспекту фундаментальны в контексте феминистского искусства. Вопрос о теле остро стоит в отношении женщины, потому что даже то, что принадлежит по природе ей, ограничивалось в обществе на протяжении многих веков. Лаура Малви предлагает либо занять место мужчины, либо принять позицию соблазнительной пассивности и отсутствия какой-либо власти, созданную мужчиной (Малви, 1975, с. 281). Нохлин также не дает точного ответа, но пытается его найти с помощью анализа произведений таких феминистских художниц, как Барбара Крюгер, Мэри Келли, Синди Шерман — они не изображали женский образ, увиденный в зеркале, они его деконструировали и насыщали собственными психологическими переживаниями и выражали свой опыт посредством инсталляций, коллажей и мифических репрезентаций образов, будто бы вытасненных наружу из многосоставной личности в фотографиях. Такой взгляд на женское тело не сексуализированный, но наполненный травматичностью, переживанием, порой доходящим до возможного расстройства личности. Исходя из этого, логичным образом встает вопрос: возможно ли «позитивное» изображение нагого женского тела?

Посредством подобного размышления, активный процесс которого может продолжаться и в наше время, и со стороны художниц, которые работают с телесностью, и со стороны исследовательниц, которые рассматривают эти образы в междисциплинарных дискурсах, важно отметить следующее: Нохлин ведет к тому, чтобы подход к феминистскому искусству не был опосредован сексуализированным отношением. Проблема взгляда и осмысления женщины как объекта в традиционной истории искусства занимает центральное место и в современной феминистской критике (Буланова-Дувалко, 2015, с. 9). Женщина представляется как пассивный объект, созданный для наслаждения мужского взгляда, а женский взгляд, в свою очередь, получает наслаждение, если получает положительную оценку от мужчины (Бергер, 2012, с. 80). Нохлин, и впоследствии другие исследователи феминистской эстетики и искусства, настаивают на смене оптики: учиться смотреть на женщину как на самостоятельную единицу, без объективации и не руководствуясь фетишизацией как естественным бинарным подходом во взаимоотношениях с женщиной.

## АПРОПРИАЦИЯ И КРИТИКА МЕТОДА НОХЛИН

В основном критика Нохлин связана с тем, что она может не упоминать те или иные темы: например, выделение патриархата как центральной проблемы угнетения женщин, однако, это связано еще и с феминизмом в социальном плане. Поскольку феминистское искусствоведение как направление естественным образом вытекает из социологического дискурса, то причина не обращения к этому аспекту заключается во времени.

В серии статей «Говоря об определении сексизма: факты, фигуры и фиксации» Маура Рейли производит анализ и пишет, что, безусловно, мир меняется и ситуация с признанием женщины как творца улучшается и уже не та, какой ее описывала Нохлин в 1971 г.: если Нохлин подчеркивала, что институциональные структуры власти делали «невозможным для женщины достичь художественного совершенства и успеха наравне с мужчинами, независимо от силы их так называемого таланта или гениальности», то сейчас обстоятельства несколько изменились. Однако это все долгий процесс и как итог — дискриминация и неравенство все равно существуют (Reilly, 2015).

Рейли изучает статистику музеев и других культурных институций с целью опровергнуть ошибочный тезис общества о том, что в мире искусства к женщинам относятся одинаково. Анализ Рейли очень глубок и приводит достоверные факты о том, что во всех аспектах прослеживается притеснение женщин в арт-сфере: аукционы, освещение в прессе, включение в постоянные экспозиции или программы персональных временных выставок. Рейли, можно сказать, продолжательница мысли Нохлин, и даже в ее исследовании для ARTnews можно увидеть схожесть в структуре хода размышления: как и Нохлин, Маура Рейли старается дать практические советы и ответы на вопросы о том, что же все-таки может быть сделано для изменения таких разочаровывающих данных.

Заметки и статьи Рейли позже воплотятся в более фундаментальном виде, книге «Кураторский активизм» («Curatorial Activism», 2018), в которой также есть отсылки к Нохлин. Термин «кураторский активизм», который вводит Маура Рейли, используется эссеисткой для обозначения практики организации художественных выставок, целью которых было дать голос тем, кто либо исторически замалчивался, либо вообще был вычеркнут из хода истории искусства. Помимо художниц, Рейли фокусируется также и на творцах с не белой кожей (artists of color) и квир-художниках. В качестве главного предположения, Рейли выдвигает тезис о том, что вся система искусства — история, институции, рынок, пресса — это все гегемония и привилегия белых цисгендерных западных мужчин (Reilly, 2018, p. 17-22). И в этом повторяет тезис Нохлин о том, что точка зрения тако-

го индивида, бессознательно принятая в истории в качестве преобладающей, ошибочна и может оказаться неверной не только по этическим соображениям, но и по интеллектуальным (Reilly, Nochlin, 2015, p. 86). В книге исследуются кураторские активистские проекты, которые демонстрируют новые подходы к кураторству: без сексизма, маскулинизма, гомофобии, европоцентричности. Маура Рейли не критикует, но предлагает свой собственный вклад в феминистскую историю искусства посредством новых путей решения современной системы курирования с включением всех ранее исторически забытых идентичностей. Делает она это при помощи детального рассмотрения, опираясь на исследования последних пятидесяти лет: постколониальную, расовую, феминистскую и квир-теорию<sup>1</sup>.

В качестве противопоставления метода для работы с феминистским искусствоведением и искусством Нохлин стоит рассмотреть и сравнить метод еще одной американской искусствоведки Гризельды Поллок, которая выразила наибольшую критику по отношению к Нохлин. Хотя они жили и творили примерно в одно время, Поллок пришла к феминистской мысли немного позже, начав заниматься этим с 80-х гг. XX в., и стала осмыслять эту проблему немного в иной оптике. Она возводит феминизм на его возвышенный, осмысленный нематериально уровень и выдвигает радикальный тезис о том, что человечество сможет прийти к новому духовному состоянию, только когда будет устранено господство мужчины над женщиной. И через этот тезис Гризельда Поллок рассматривает историю искусства – женщина не может освободить себя, не освобождая все человечество. Посредством этого высказывания Поллок подтверждает тезис о том, что феминистское искусство и искусствоведение является широким явлением и движением благодаря включению многих других угнетенных социальных групп.

Гризельда Поллок видит изменение хода феминистского искусствоведения не только лишь из самого искусства и обращения к дисциплине искусствоведения как таковой. Она убеждена, что необходим акцент именно на общественное движение, критику социальных, экономических, идеологических сил. Интервенцию феминизма в историю искусства она считает принципиально важной в процессе преодоления патриархального господства, потому как «история искусств является маргинальной областью в системе производства идей и по этой причине есть аванпост реакционного мышления» (Pollock, 1995, p. 38).

---

<sup>1</sup> Квир-теория (англ. «*Queer theory*») критикует подход академической среды и активистов, которые полагаются на дихотомическое представление о биологическом поле, гендере и сексуальности. См. <https://www.britannica.com/topic/queer-sexual-politics>

Главное отличие от выстроенной методологии Нохлин в том, что Поллок не видит или не хочет видеть ответ на невидимость и непризнание женщин в дискриминации по половому признаку. Основной вопрос, над которым размышляет исследовательница: почему вообще так произошло, что культура не признает художниц. Зло не в самих мужчинах, хотя их явное господство и превосходство в обществе она не ставит под сомнение, но в сложившейся в мире цивилизации как таковой, в которой нормализован факт преобладания одного над другим ввиду особых обстоятельств в виде гендера, сексуальной идентичности или расы. Первоочередная задача феминистской истории искусства – критика самой истории искусства (Pollock, 1995, p. 46), в этом их точки зрения с Нохлин находят пересечение. Поллок настаивает на том, что феминизм требует не только марксистских маркеров, но и собственно выработанных «форм анализа родства, культурного построения гендера, сексуальности, воспроизводства, труда, ...культуры» (Pollock, 1995, p. 48).

Поллок дает оценку труду Нохлин, отмечая, какое влияние ее эссе произвело на общество во время своего выхода в 1970-е гг., однако, считает, что сами произведения искусства так и остались основательно не рассмотрены. Поллок подчеркивает социальное влияние и важность поднятия темы как таковой вообще и строит свое рассуждение как бы от обратного: то есть, сначала описывая тезис Нохлин, а затем комментируя и дополняя, или возражает всему утверждению, выдвигает собственные рассуждения и оценки. В основных идеях, а именно о невидимости женщин и важности особого выстраивания гендерной истории и теории искусства, они, конечно, сходятся, однако Поллок довольно прямо и беспринципно критикует Нохлин за недостаточное обращение непосредственно к самому искусству: она подчеркивает яркую тенденцию к социологии в исследовании Нохлин. А также, несмотря на парадоксальность, пишет, что Нохлин «...подтверждает патриархальное определение мужчины как нормы человеческого и женщины – как неблагоприятного другого, чья свобода есть свобода уподобиться мужчине» (Pollock, 1995, p. 49). В своем исследовании Нохлин в принципе избегает формулировок о патриархальной системе общества, и Поллок, в свою очередь, видит в этом молчаливое согласие с этой проблемой.

Феминистская критика Нохлин хоть и концентрируется на дискриминации и притеснении женщин и господстве точки зрения белого мужчины-европейца, однако, она не выделяет проблему патриархата как основную. Феминизм как социальное и политическое движение придет к этой мысли, когда войдет в этап «радикального феминизма» – в 1980-е гг., когда как раз таки и Поллок придет к работе с феминистским искусствознанием.

Гризельда Поллок и Розсика Паркер в 1981 г. поддержали феминистскую оптику в искусстве, однако подвергли позицию Нохлин жесткой критике. Труд, который необходимо рассмотреть для понимания разницы позиций и подходов: «Старые мастерицы». Искусствоведки взяли принципиально новое направление посредством полного отказа от оценочного критицизма. Они обратились к анализу исторической и идеологической позиции женщин по отношению к искусству, художественному продукту и художественной идеологии как к средству, позволяющему поставить под сомнение предположения, лежащие в основе традиционной исторической работы. Иными словами, они, в противовес Нохлин в «Почему не было великих художниц?», где разбирается именно история художниц, исследуют взаимоотношения между женщинами, искусством и идеологией. Исследовательницы обращаются к конструкциям гендера и психоанализа.

Подход Поллок и Паркер отличается системностью, в отличие от ухода от единого метода Нохлин. Также исследовательницы делают отсылки к марксизму, семиотике и психоанализу. Во-первых, стоит отметить контекст эпохи: 1980-е гг. двадцатого столетия в Америке характеризуются радикальной фазой феминизма. Феминистки представили менее компромиссную идеологию движения: они определяли угнетение женщин как ключевую форму подавления и бросали вызов таким традиционным понятиям, как семья и сексуальность, которые «... рассматриваются как инструменты патриархального господства» (Брайсон, 2001, с. 189).

Вдобавок к этому, влияние марксизма приводит Поллок и Паркер к более радикальной позиции, в которой нет места равным правам, но есть выделение патриархата как идеологической проблемы. Они также критикуют обобщенные категории, такие как «художницы» или «женщины» в целом. Поллок говорит, что традиция широких обобщений и непрерывных повествований отвергается, как отвергается единый механизм исторических изменений, и предусматриваются более детальные и конкретные исследования случая (Parker, Pollock, 1981, p. 31). Половая принадлежность сама по себе не может дать достаточно оснований для каких-либо предположений, поскольку необходимо учитывать экономические и другие проблемы. Феминизм привержен тому, что гендер является основополагающим фактором истории.

Несмотря на рассуждения Нохлин о том, что у женщин нет никаких биологических препятствий для того, чтобы выставлять искусство наравне с мужчинами, кроме, естественно, институциональных и социальных, Поллок и Паркер радикально заявляют, что сексизм и патриархат все также будет продолжаться даже в случае равных прав. По их мнению, женщин ограничивает не один лишь патриархат, но само общество, фундаментом которого является сексизм.

На аргумент Нохлин о том, что в академической среде женщины не допускались до рисования обнаженной натуры и поэтому имели возможность работать в таких жанрах, как натюрморт (что, вследствие, будет являться критикой в сторону художниц о том, что они не способны на более высокие жанры живописи), марксистские феминистские исследовательницы отвечают, что даже если бы женщинам предоставлялся доступ, их работы считали бы неполноценными, потому что определяли это мужчины. Поллок и Паркер приводят в пример защиты этого тезиса искусство Элен Франкенталер – американскую абстрактную экспрессионистку 1950-х гг. Они пишут о том, что критики видели в ее работах цветущую природу и не смотрели вглубь (Parker, Pollock, 1981, p. 129). Тогда как Франкенталер особенно интересная художница: хоть она себя и не называла феминисткой и не выступала за феминистское искусство, ее работы все равно относятся к этому направлению и могут быть оценены именно через эту призму. В работах американской художницы царили абсолютная плоскость и бытие цвета как такового, это особенно воспринимается в произведении «Горы и море». Исследовательницы также пишут, что если бы Элен Франкенталер работала в технике капельной живописи, как Джексон Поллок, то и такой визуальный образ был бы воспринят скорее как условное сплетенное кружево, нежели новаторская техника абстрактного экспрессионизма. Таким образом, они приходят к утверждению того, что вопрос ограниченности и невидимости женщины заключается не в предоставленном полном доступе к благам, но и в том, кто оценивает искусство и определяет смысл художественного объекта.

Объемное сочинение «Старые мастерицы» демонстрирует борьбу, которую вели художницы на протяжении истории. В ней обсуждается, как женщины разных эпох и культур не поддаются прямому сравнению. Например, Софонисба Ангиссола – художница эпохи Возрождения. Поллок и Паркер определяют ее классовый статус как ключевой критерий, который ответственен за ее творческую карьеру. Во времена Ангиссолы произошел сдвиг в отделении художника от ремесленника: если для ремесленника приоритетными были буквально ручные навыки, то для художника, для интеллектуала, важно было образование. Художница была дворянкой, и это помогло ей соответствовать новому определению художника: ее сословная привилегия помогла ее карьере (Parker, Pollock, 1981, p. 48).

Паркер и Поллок считают, что история искусства – это не нейтральная объективная наука, а идеологическая практика. Фокусируясь на женщинах-художницах и женских образах, Поллок и Паркер дают общие принципы, которые структурируют феминистское исследование: гендер как идеология; таким обра-

зом, это структурируется через половые различия и необходимость определения женщины – это центральная проблема для герменевтики. Поллок и Паркер выступают за необходимость рождения сложной, не унитарной истории, в которой учитывается то, как гендер пересекается с другими социальными категориями женской истории и исторических нарративов.

Феминистские исследовательницы апеллируют еще к одному основному тезису Нохлин: «в какой степени само наше понимание того, как обстоят дела в мире, обусловлено, зачастую сфальсифицировано, тем, как ставятся самые важные вопросы?» (Reilly, Nochlin, 2015, p. 94). Они также признали, что «отношение женщин к художественным и социальным структурам было иным, чем у мужчин-художников», и их цель – «проанализировать практику женщин как художниц, чтобы выяснить, как они договаривались о своем особом положении» (Parker, Pollock, 1981, p. 42). Поллок и Паркер подчеркивают, что рассмотрение женской истории как прогрессивной борьбы с трудностями означает пребывание в поле мужских стандартов – если женская история оценивается по нормам мужской истории, то получается, что женщины вновь оказываются вне своей собственной истории.

Норма Бруд и Мэри Д. Гаррард около двух десятков лет занимались осмыслением феминистской критики и истории искусства и тем, как это способствовало расширению научной традиции. Они предлагают центрическую позицию между воззрениями Нохлин и Поллок: отойти от деконструкции, которая пропитана марксистскими и психоаналитическими теориями, и вернуться к политическим и социальным проблемам. Исследовательницы также определяют проблему в антиэссенциалистском повороте 1980-х гг., ссылаясь на работы Лизы Тикнер, Гризельды Поллок и других британских феминисток, которые рассматривали женский опыт в более широких рамках многочисленных и изменчивых гендерных идентичностей и позиций, а также понимали гендер как лишь один из многих факторов в постоянно эволюционирующей, часто напряженно сбалансированной схеме властных отношений (Broude, Garrard, 1992, p. 267-293).

Важно отметить тот факт, что Нохлин находилась в контексте критики и любого рода ответов на ее эссе, поэтому взгляды и подходы американской искусствоведки также трансформировались благодаря внесением альтернативных взглядов других исследовательниц. В рамках феминистского искусства не остался незамеченным и вопрос о специфике и значении визуальных репрезентаций в нашей культуре – поскольку с точки зрения многих авторов (Ю. Кристева, Д. Батлер, Л. Иригарэй), «гендер» – это прежде всего эффект репрезентации,

перформанса, это процесс дифференциации мужского-женского посредством различных культурных практик — языка, литературы, искусства, науки. Этот эссенциалистский подход актуален и в наше время: понимание того, что женщины иначе воспринимают мир, и уникальные качества женской идентичности напрямую влияют на их творчество и их интерпретации искусства.

В начале 1990-х гг. квир исследования стали набирать популярность среди дисциплин в современной мысли. Движение феминизма стало заниматься не только вопросами, которые относятся к женщинам, но представлять в целом альтернативную мужской точку зрения, которая учитывает мнения и позиции меньшинств (Брайсон, 2001, с. 20-38). Влиятельная книга Джудит Батлер «Тела, которые имеют значение: О дискурсивных границах пола» (1993), например, отсылает назад в дискуссию об эссенциализме (Butler, 1993, p. 138). Батлер акцентировала язык перформанса и перформативности намного громче, нежели предполагало психоаналитическое направление, являющееся основополагающим в аргументации 1980-х гг. Делая акцент на процессе исполнения, она продемонстрировала, что гендерная идентичность — «нестабильный и незавершенный спектакль», который находится «вечно в процессе» (Butler, 1993, p. 159). Поэтому отождествление с репрезентативной историей может быть переосмыслено как политически эффективная стратегия для вмешательства в культурную интерпелляцию. Это то, что художницы-феминистки продемонстрировали уже в 1980-х гг., и над чем продолжают размышлять до сих пор.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Вопрос феминистского искусствознания может быть подвергнут разнообразной критике со стороны приверженцев традиционной истории искусства, однако, невозможно отрицать тот факт, что феминистская оптика дала совершенно иной ход развития истории искусства — она позволила включить в историю тех, чей голос на протяжении долгих лет замалчивался и не брался в учет по идеологическим, социальным и политическим причинам. Благодаря феминистским исследованиям, в искусстве и философии появилась возможность анализировать и понимать искусство с женской позиции и позволить женщине отойти от роли объекта и выступить как субъект. Женская позиция предполагает непредвзятое прочтение ее собственной поэтики и эстетики в феминистском искусстве.

Нохлин удалось бесповоротно изменить историю искусства, благодаря внесению в нее феминистской оптики. Феминистское искусствознание и визуальная культура в целом насчитывают тысячи исследований и продолжает активно развиваться и сегодня, как образующая новые аспекты в современном

искусстве, так и развивая вопросы, введенные Нохлин: о роли творца, о гениальности, о творчестве, и о положении гендера в эстетической системе. Рассмотрение метода Нохлин, в основе которого находится социально-исторический подход и накладываются дополнительные философские и психоаналитические слои, необходимо для понимания изначальных принципов работы с феминистским искусством и актуальности данного подхода в последующих исследованиях. И также необходим учет женского взгляда и принятие женской позиции, которые предполагают непредвзятость, отсутствие сексуализации и объективации, наделение женщины ролью субъекта и принятие во внимание женского гендерного социального опыта. Такие подходы позволяют учитывать максимально широкий спектр особенностей произведения и его творца, а также саморефлектировать и помогать в развитии всей искусствоведческой науке.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Бовуар, С. де (1997) *Второй пол.* М.: Прогресс.
2. Бергер, Д. (2012) *Искусство видеть.* М.: Клаудберри.
3. Брайсон, В. (2001) *Политическая теория феминизма.* М.: Идея-Пресс.
4. Буланова-Дувалко, Л. (2015) 'Философские аспекты понимания направления феминистской эстетики', *Studia Humanitatis* [Online], 3. URL: <http://st-hum.ru/content/bulanova-duvalko-1f-filosofskie-aspekty-ponimaniya-napravleniya-feministskoy-estetiki> (дата обращения: 05.05.2022).
5. Гобозов, И. А. (1994) 'Л. Альтюссер – выдающийся французский философ-марксист XX века', *Философия и общество*, 1, с. 146-163.
6. Малви, Л. (2000) 'Визуальное наслаждение и нарративный кинематограф', в: Гапова, Е. И., Усманова, А. Р. *Антология гендерных исследований.* М.: ПроPILEI, с. 280-296.
7. Art History Oral Documentation Project (2000). *The Feminist Turn in the Social History of Art: Linda Nochlin interviewed by Richard Cándida Smith.* Los Angeles: The J. Paul Getty Trust, p. 19-46.
8. Broude, N., Garrard, M. D. (1992) *The Expanding Discourse: Feminism and Art History.* New York: Harper Collins.
9. Butler, J. (1993) *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex.* New York and London: Routledge.
10. Harris, A. S., Nochlin, L. (1976) *Women Artists 1550–1950.* New York : Los Angeles County Museum of Art; Alfred A. Knopf. New York.
11. Nochlin, L. (1999) *Representing Women.* New York: Thames and Hudson.
12. Nochlin, L. (1989) *Women, Art, and Power and Other Essays.* New York : Harper & Row.
13. Parker R., Pollock, G. (1981) *Old Mistresses: Women, Art and Ideology.* New York: Pandora Press.
14. Pollock, G. (1995) 'Beholding Art History: Vision, Place and Power', in: *Vision and Textuality.* Durham: Duke University Press, p. 38-49.
15. Reilly, M. (2018) *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating.* London: Thames & Hudson, p. 17-22.
16. Reilly, M., Nochlin, L. (2015) *Women Artists: The Linda Nochlin Reader.* London: Thames & Hudson, p. 28-135.
17. Reilly, M. (2015) Taking the Measure of Sexism: Facts, Figures, and Fixes [Online] URL: <https://www.artnews.com/art-news/news/taking-the-measure-of-sexism-facts-figures-and-fixes-4111> (дата обращения: 05.05.2022).

## Vasilisa Yurievna Dmitrieva

MA student. [vasilisavasilisa0309@gmail.com](mailto:vasilisavasilisa0309@gmail.com)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1911-4764>

Saint Petersburg State University, 7-9 Universitetskaya Emb., 199034 St.  
Petersburg, Russian Federation

# LINDA NOCHLIN'S (ANTI-)METHOD: CRITICISM AND APPROPRIATION IN CONTEMPORARY FEMINIST ART HISTORY

## ABSTRACT

A pioneer of feminist art history, Linda Nochlin (1931–2017) was the first who interpreted the problem of female invisibility in general art history in 1971. While laying the foundation for feminist discourse in art history, she also developed her method of analyzing feminist art, rediscovered women artists from the past, and reinforced the notion of the female gaze in studies of both feminist art and representations of female images from general art history. There is no similar seminal text in contemporary scholarship that define the narrative of feminist art and methods of working with it in such detail, hence turning to Nochlin is necessary for analysis of such art today. The author of the article raised the question of the possible similarity of Nochlin's method with the methods of other feminist art researchers up to the present day. For this purpose, the author examined the personality of Nochlin, defined her method, and analyzed it in terms of criticism and appropriation from other researchers, including Griselda Pollock, Roscica Parker, and Naomi Brud. The author's reference to Nochlin's method made it possible to actualize approaches to feminist art today and to understand the methods of working with feminist art today. Thus, by demonstrating Nochlin's method on certain visual examples, as well as by analyzing the criticism and appropriation of Nochlin's method by other researchers, the author managed to outline new vectors of studying and addressing both the method itself and feminist art today in general.

## KEYWORDS

Feminist art history; Linda Nochlin; feminist art; gendered art history.

## REFERENCES

- Art History Oral Documentation Project (2000) *The Feminist Turn in the Social History of Art: Linda Nochlin interviewed by Richard Cándida Smith*. Los Angeles: The J. Paul Getty Trust, p. 19-46.
- Beauvoir, S. de (1997) *Vtoroi pol [The Second Sex]*. Moscow: Progress Publ. (in Russian)
- Berger, J. (2012) *Iskusstvo videt' [Ways of Seeing]*. Saint Petersburg: Klaudberri Publ. (in Russian)
- Broude, N., Garrard, M. D. (1992) *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*. New York: Harper Collins.
- Bryson, V. (2001) *Politicheskaia teoriia feminizma [Feminist Political Theory]*. Moscow: Idea-Press Publ. (in Russian)
- Bulanova-Duvalko, L. F. (2015) 'Philosophical Aspects of Understanding the Trend of Feminist Aesthetics', *Studia Humanities* [Online], 3. Available at: <http://st-hum.ru/content/bulanova-duvalko-lf-filosofskie-aspekty-ponimaniya-napravleniya-feministskoy-estetiki> (accessed: 5 May 2022). (in Russian)
- Butler, J. (1993) *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*. New York and London: Routledge.
- Gobozov, L. A. (1994) 'Althusser – An Outstanding French Marxist Philosopher of the 20<sup>th</sup> Century', *Philosophia i Obshchestvo [Philosophy and Society]*, p. 146-163. (in Russian)
- Harris, A. S., Nochlin, L. (1976) *Women Artists 1550–1950*. New York: Los Angeles County Museum of Art; Alfred A. Knopf.
- Mulvey, L. (2000) 'Visual Pleasure and Narrative Cinematography', in: Gapova, E. et al. *Antologiya gendernikh issledovaniy [Anthology of Gender Studies]*. Moscow: Propilei Publ., p. 281-296. (in Russian)
- Nochlin, L. (1999) *Representing Women*. New York: Thames and Hudson.
- Nochlin, L. (1989) *Women, Art, and Power and Other Essays*. New York: Harper & Row.
- Parker, R., Pollock, G. (1981) *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. New York: Pandora Press.
- Pollock, G. (1995) 'Beholding Art History: Vision, Place and Power', in: *Vision and Textuality*. Durham: Duke University Press, p. 38-49.
- Reilly, M. (2018) *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating*. London: Thames & Hudson.
- Reilly, M., Nochlin, L. (2015). *Women Artists: The Linda Nochlin Reader*. London: Thames & Hudson.
- Reilly, M. (2015) *Taking the Measure of Sexism: Facts, Figures, and Fixes* [Online]. Available at: <https://www.artnews.com/art-news/news/taking-the-measure-of-sexism-facts-figures-and-fixes-4111> (Accessed: 05 May 2022).

УДК 72.04

## Наталья Гавриловна Дружинкина

Доктор исторических наук, профессор. [nat\\_druzhin@mail.ru](mailto:nat_druzhin@mail.ru)

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, Россия, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 18. 191186.

# КРЕСЛА И СТУЛЬЯ КАК ВИЗИТНЫЕ КАРТОЧКИ СТИЛЯ АРХИТЕКТОРА И ДИЗАЙНЕРА И ИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В ЖИВОПИСИ

## АННОТАЦИЯ

В данной работе рассматриваются конструктивные и эстетические особенности кресел и стульев на примере скандинавских мастеров (в их числе – Алвар Аалто, Ээра Сааринен, Кааре Клинт, Ханс Вегнер и др.) в архитектуре индивидуального жилища и их интерпретация в живописи (работы Винсента Ван Гога, Карин Мамма Андерсон, Натальи Дружинкиной и др.). Автор приходит к выводу, что стул, кресло становятся неповторимыми атрибутами – предметами обстановки гостиных, кухонь, спален, столовых и других помещений (примеры финского и датского дизайна показательны). Степень их экстраординарности, экстравагантности зависит от почерка дизайнера. Стул становится арт-объектом, концептом в интерьере (как в скандинавском дизайне); фиксирует окружающее пространство. Дизайн стульев и кресел изначально определялся архитектурной формой, становясь отражением внутреннего и внешнего пространства ритмики перетекающих пространств зодчества XX в. и продолжился в мировых стилях: хай-тек, радикальный дизайн, деконструктивизм и т.д. Печать времени лежит в изображении стульев в живописи, способной на нечто большее, чем просто отображение внешней красоты предмета в интерьере. Но и через внешнюю непрезентабельность порой обыденных вещей интерьера, даже неприглядность обжитых стульев и кресел в живописи можно явить подлинную красоту, пластичность и живость искусства.

## КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

кресла; стулья; интерьер; особняки; жилище; архитектура; скандинавский дизайн; проектирование; интерьер; декорирование; живопись.

**В** классических интерьерах исторических стилей господствуют стулья-пре-столы, кресла-троны, сделанные основательно, главным образом из древесины, обитые дорогими материалами, украшенные вставками из драгоценных металлов и камней.

С приходом XX столетия, конструктивизма и функционализма, обнажается конструкция скелета оснований стульев и кресел, замененная стальным каркасом. Открытие пластмассы принесло использование этого материала и разных композитных материалов в мебели, в частности, в стульях. Кроме того, конструктивисты ввели сборно-разборную мебель (например, складные стулья). Современные дизайнеры также используют новые материалы (пластик, стекловолокно, стальные трубки, гнутые стержни и др.).

Стулья и кресла в современном интерьере становятся особыми доминантными модулями. С одной стороны, они сохраняют свое функциональное назначение, с другой – становятся образцами утверждения нового стиля, новых конструктивных и эстетических возможностей материалов, визитными карточками архитекторов и дизайнеров, их создавших. Особый интерес к креслам, стульям, табуретам демонстрирует выставка «Кресло, стул, табурет в русском искусстве XVIII–XXI вв.», проходившая с 18 августа по 10 октября 2022 г. в Мраморном дворце Государственного Русского музея<sup>1</sup>. Она позволяет в исторической ретроспективе увидеть эволюцию мест для сидения – от сундука к современному стулу, то ли из гнутой древесины (как у Тонета), то ли из пластика (как у итальянцев и др.).

Стулья Чезаре Коломбо, Алвара Ааалто, объединения Баухауз и изображения их в разных видах искусства позволяют увидеть стул и как деталь обстановки интерьера, и как символический объект (например, «Табуретка супрематизма» Леонида Сокова). Безусловно, как для предмета мебели, дизайнера, здесь важны проблемы формы, конструкции, производства.

Эссе посвящено конструктивным и художественным особенностям кресел и стульев в их интерпретации в скандинавском дизайне, в организации обстановки интерьеров. Рассматриваются примеры живописных изображений кресел и стульев для отражения духовных исканий эпохи, с одной стороны, с другой – описания быта современников. Исследуются возможности сопряжения разных видов искусств для формирования единой стратегии проектирования художественных изделий. Изучение источников и материалов основано на комплексном подходе, сравнительно-историческом, компаративистском, структурном, аксиологическом, архитектуроведческом методах исследования.

---

<sup>1</sup> О выставке: <https://rusmuseum.ru/marble-palace/exhibitions/kreslo-stul-taburet-v-russkom-iskusstve-xviii-xx-vekov/>

## ДИЗАЙН

В основе проектирования предметов для сидения (кресел, стульев, табуретов) лежит стоечно-балочная конструкция (по аналогии с архитектурой, стойка – несущая конструкция, балка – несомая). Стулья и кресла декорированы в соответствии со стилями (Грубе, Кучмар, 2003). В проектах индивидуального дома важное значение для архитекторов и дизайнеров имеет стул-кресло – как определенный модуль в утверждении собственного стиля и позиционирования себя в профессиональной среде. Здесь важны эргономические, стилистические, проектные характеристики.

Кресла и стулья в современной практике архитектора и дизайнера являются важной составляющей частью в выработке авторского стиля. Они показывают единую линию развития в разработке конструктивных и эстетических особенностей проектирования пространства интерьеров общественных и частных зданий жилой архитектуры. Использование в современных сооружениях помимо стоечно-балочной, крестово-купольной конструкции других перекрытий – вантами, фермами, ригелями, металлическими каркасами и т.д. повлияло и на облик кресел и стульев, вынужденных подстраиваться под архитектурное внутреннее и внешнее пространство, чтобы поддерживать связь со средой, а также способным задавать и собственный модуль развития. Использование новых возможностей и материалов в архитектуре повлияло на характер проектируемой мебели, прежде всего кресел и стульев. Новая эстетика проявилась в функционализме и конструктивизме. Стул – самый выразительный предмет мебели, дизайнеры создают свои стильные варианты стульев, кресел, табуретов с отточенными силуэтами, неповторимым декором, своеобразной конструкцией, ясной тектонической формой.

Так, в 1929 г. Людвиг Мис ван дер Роэ возглавляет строительство павильона Германии на международной выставке в Барселоне, представляющего собой и павильон, и выставочный экспонат.

Отказавшись от использования орнамента, в качестве декора он использует четкие геометрические конструкции и отражающие свойства природных материалов полированного травертина, оникса и стекла, а также поверхности воды. В павильоне Мис ван дер Роэ создает свободно перетекающее пространство, перенося тяжесть конструкции с несущих стен на отдельно стоящие стальные стойки. Благодаря этому появляется возможность выполнить внешние стены из тонких декоративных материалов. Помимо проекта павильона, он также разрабатывает для него коллекцию мебели «Barcelona» («Барселона»), и новые принципы формируют новый облик стульев и кресел в интерьере (Илл. 1). Мис



Илл. 1. Людвиг Мис ван дер Роэ. Коллекция мебели «Barcelona» («Барселона») для павильона Германии на международной выставке в Барселоне. 1929. Из открытых источников

ван дер Роэ изменил конструкцию каркаса и опор, применив технологию бесшовной сварки. Кровля опиралась на отдельно стоящие асимметричные стены из оникса, травертина, зеленого мрамора и на два ряда стальных, крестообразных в сечении, хромированных стоек. Интерьер разделяли прозрачные дымчато-серые и бутылочного цвета стеклянные перегородки. Светящуюся стену образовывали подсвеченные изнутри две плоскости из травленого стекла. Золотистый оникс, черный ковер и красный занавес символизировали цвета германского флага.

На черном ковре располагалась мебельная композиция, состоящая из обтянутых белой кожей кресел, кушетки и прозрачного стола. Мебель была специально создана для павильона и выпускается и сегодня. В мебели переплелись мода, удобство и философия школы Баухаус в Дессау. За основу кресла «Barcelona» было взято курульное кресло из обихода древнеримской знати, считавшееся символом власти (золотое курульное кресло Цезаря). В версии Мис ван дер Роэ кресло скромней и лаконичней, от курульного царского про-



Илл. 2. Людвиг Мис ван дер Роэ. Коллекция мебели «Врно» («Брно»).  
Вилла Тугендгат в Брно. 1930. Из открытых источников

тотипа остались изящные ножки крестиком, а в качестве материала использована хромированная сталь. Получилась своеобразная современная стилизация исторического прототипа. Также свиная кожа, используемая в оригинальном кресле, была заменена на телячью кожу.

В 1930 г. Мис ван дер Роэ строит виллу Тугендгат в Брно, в которой продолжает развивать идеи, заложенные в павильоне школы Баухауз — сначала в Дессау, потом в Берлине, но применительно к жилому дому. Построенная на уклоне, вилла спроектирована на двух уровнях и разделена на четыре функциональные зоны, причем свободный план используется только в светской зоне. Освобожденные от нагрузки стеклянные стены автоматически убираются, объединяя тем самым интерьер с окружающим ландшафтом. В интерьере используется полированный оникс. Для виллы Тугендхата Мис ван дер Роэ также спроектировал коллекцию мебели «Врно» («Брно»), в которой выделяются стулья с металлическим каркасом и кожаной обивкой (Илл. 2-4).

Показательны подходы к проектированию и подбору вещей, в том числе кресел и стульев для скандинавского дизайна (Тимофеева, 2006).



Илл. 3. Людвиг Мис ван дер Роэ. Коллекция мебели «Вгпо» («Брно»).  
Вилла Тугендгат в Брно. 1930. Из открытых источников



Илл. 4. Людвиг Мис ван дер Роэ. Коллекция мебели «Вгпо» («Брно»).  
Вилла Тугендгат в Брно. 1930. Из открытых источников

Как известно, формирование дизайна в Финляндии началось в 1930-х гг., благодаря тенденциям из Европы и ближайших северных стран, но очень скоро под влиянием местной культуры, экономических и социальных условий, финский дизайн начал приобретать свои собственные уникальные черты

Уже тогда в основу развития дизайна было положено стремление к организации более продвинутого и современного образа жизни. В Финляндии дизайн всегда занимал важное место и воспринимался как часть культуры и рычаг к развитию нового, преуспевающего общества. Уверенность, что предназначение дизайна кроется в том, чтобы день за днем делать жизнь проще и удобнее, чувствуется и в таких относительно новых направлениях, как сервис-дизайн. Повышение качества жизни наглядно влияет на характер дизайна предметов интерьера, делая его экологичным, эргономичным, массовым, доступным.

Главной фигурой финского модернизма стал Алвар Аалто. 1950-е гг. ознаменовались неожиданно быстрым экономическим подъемом и появлением плеяды известных дизайнеров: Тапио Вирккала, Кай Франк, Гуннел Ньоман, Тимо Сарпанева и Илмари Тапиоваара увековечили представление о Финляндии как о выдающейся с точки зрения уровня и качества дизайна северной стране. Эта тенденция затронула мебельный дизайн, дизайн керамики и стекла для повседневного пользования, а также текстиль и уникальные объекты ручной работы, находящиеся на грани между искусством промысла, ремесла и дизайном. Финская мебель и текстиль активно импортируются за пределы страны. В первой половине 1970-х гг. произошли трансформации в самой структуре промышленности, которые привели к неизбежным изменениям в технологиях работы с текстилем, керамикой и стеклом. Модернизировались производственные мощности, появлялись новые технологии и материалы, менялись и представления о возможностях и задачах дизайна. На фоне таких уникальных предметов, как вазы Тапио Вирккала и стулья Илмари Тапиоваара, быстро развивается новый тип промышленного дизайна, который стал ориентироваться на наукоемкие и бытовые изделия, транспортные средства и предметы интерьера, рассчитанные на массовое производство. Основной задачей дизайнера стало создание функционального изделия, ориентированного на массовое производство. Многосерийность, производственная рентабельность, функциональность, доступность предметов обихода ценились превыше всего. Дизайн охватывает как разработку дорожных указателей, так и товаров широкого потребления, при этом центр внимания смещается с конкретного дизайнера-творца на анонимную рабочую группу, в которой дизайнер взаимодействует с инженерами, а все права на конечный продукт принадлежат производителю.



Илл. 5. Алваро Аалто. Кресло «Paimio» («Паймио»). 1932.  
Из открытых источников

Имена финских дизайнеров знает весь мир. Так, в ранних работах Алваро Аалто (1898–1976), наряду со следованием канонам модернистской функциональности, заметен поиск новых, более комплексных решений. В отличие от модернистов Германии и Италии, создававших мебель из синтетических материалов (сталь, стекло), Аалто обращается к ламинированному дереву и фанере. Рассматривая архитектуру и дизайн как единое целое, он проектирует не только здание, но и интерьер, мебель, светильники и аксессуары. Для построенного им санатория в Паймио (1929–1933) Аалто создает односменное кресло (1932) и ряд других объектов. После настоящего фурора на выставке в Лондоне в 1935 г. архитектору приходится основать собственную компанию «Artek» («Артек»), чтобы удовлетворить запросы заказчиков. Сегодня кресло «Paimio» («Паймио») по-прежнему выпускается этой компанией, наряду с другими моделями (Илл. 5).

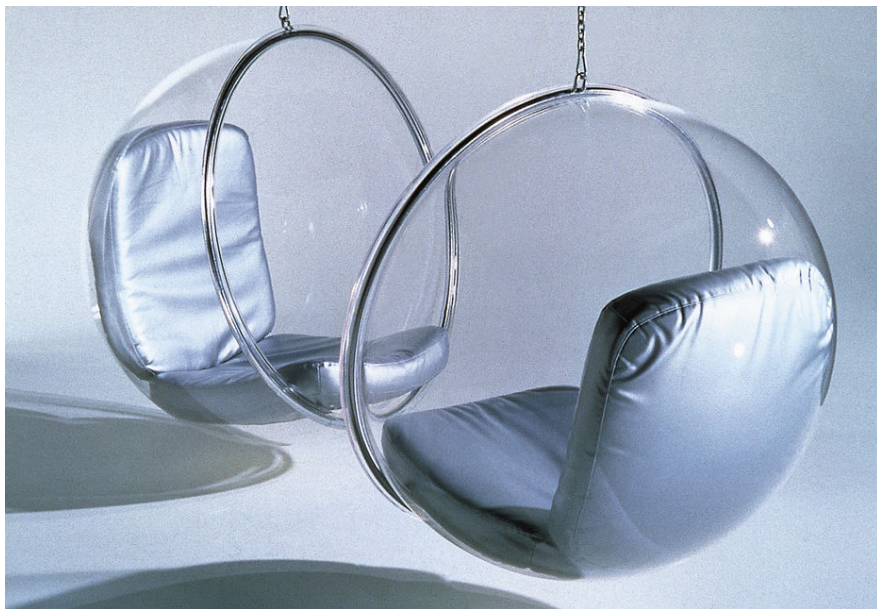
В своих архитектурных проектах Ээро Сааринен (1910–1961) в равной степени мастерски создавал как парящие, стремительные арочные конструкции, так и здания простых рационалистических объемов, характерных для «эпохи машин». В промышленном дизайне его объекты, в частности, стул «Tulip»



Илл. 6. Ээро Сааринен. Стул «Tulip» («Тюльпан»). 1956.  
Из открытых источников

(«Тюльпан») (Илл. 6), стали олицетворением органического модернизма – направления в дизайне, который ориентирован был на создание комфортной среды для жизни человека, органически вписанной в природную среду, повторяющий обтекаемые естественные формы живых существ в объемах и формах предметов дизайна. Использование натуральных материалов для строительства домов и обстановки интерьеров, подкрепленное эргономикой, должно было повысить качество жизни человека. Созданная в 1955–1956 гг. коллекция «Tulip», помимо стула включавшая кресло, табурет, обеденный, кофейный и журнальный столы, воплотила мечту дизайнера «очистить дом от зарослей мебельных ножек». Коллекция входит в постоянную экспозицию Музея современного искусства в Нью-Йорке (MoMA).

Начав с проектирования мебели из традиционных материалов, в 1960-е гг. Ээро Аарнио обращается к стеклопластику и благодаря новому материалу открывает новые формы. Знаменитые объекты этих лет – «Ball Chair» («Кресло Мяч»), «Pastil» («Леденец») и «Bubble Chair» («Кресло-Пузырь») (Илл. 7) – ста-



Илл. 7. Ээро Аарнио. Кресло «Bubble» («Пузырь»). 1968.  
Из открытых источников

ли символами «Космической эры» с ее оптимизмом и устремленностью в будущее. Позже он обращается к экспериментам с полиуретановой пеной и создает напоминающее детскую игрушку сидение для взрослых «Pony» («Пони»). Мысля независимо от традиционных убеждений, дизайнер наглядно продемонстрировал, что стул должен быть стулом. Однако объект для сидения вовсе не обязан быть стулом. Он может быть чем угодно, до тех пор, пока он эргономичен.

В другой скандинавской стране – Дании – производство мебели и предметов быта подчинялось вкусам элиты, зависело от заказов элиты. Примерно таким же образом датский дизайн ориентирован и сегодня. В этом одно из его отличий от шведского. Родоначальником современного датского мебельного дизайна принято считать архитектора Кааре Клинта (1888–1964), который в 1924 г. основал Департамент Мебельного дизайна Королевской академии искусств. Он исследовал анатомические пропорции и применял их к классическим образцам мебели, тем самым ориентируя дизайн на человека и его потребности. Клинт требовал совершенного мастерства, а конечной целью считал объект вроде стула «Faaborg» («Фааборг»), который удовлетворяет запрос на современность и семейную благопристойность (Илл. 8).



Илл. 8. Кааре Клинг.  
Стул «Faaborg» («Фаборг»). 1914.  
Из открытых источников

Один из самых известных датских дизайнеров, Вернер Пантон стал знаменит благодаря своим смелым и абстрактным работам 1960-х гг., акцентировавшим использование новых материалов. Произведения Пантона не ориентировались на современников, он скорее занимался тем, что сегодня мы называем поп-артом. В его работах преобладали сильные впечатляющие цвета и футуристичные формы. Наравне с проектами финских дизайнеров Ээро Аарнио и Ээро Сааринена, его творения использовались в нескольких фильмах и бесчисленном количестве фотографий для придания атмосферы будущего, футуристической мечтательности интерьерам (Илл. 9).

Арне Якобсен (1902–1971) – датский архитектор, дизайнер по мебели и интерьеру, тканям, изделиям из стекла и металла, педагог – проявлял интерес к материалу и технологии как факторам формообразующим, стимулирующим творчество, что проявилось во всех его работах. В 1952 г. появляется стул «Ant» («Муравей») который стал первой моделью подлинно массового промышленного выпуска и иконой скандинавского дизайна. Особое место среди произведений Якобсена занимают два кресла скульптурных форм – «Egg» («Яйцо») и «Swan» («Лебедь») (1958), ставшие своего рода классикой и давшие импульс развитию новой стилистической линии в дизайне. Важным компонентом этого процесса было использование новых для мебельного дизайна материала и технологии – литых форм из стекловолна (Илл. 10).



Илл. 9.  
Вернер Пантон.  
Стул «Panton»  
(«Пантон»). 1967.  
Из открытых  
источников



Илл. 10. Арне Якобсен. Кресла «Egg» («Яйцо») и «Swan» («Лебедь»). 1958.  
Из открытых источников



Илл. 11. Ханс Вегнер. Кресло «Teddy Bear» («Мишка Тедди»). 1951 г. Из открытых источников

В биографии Ханса Вегнера (1914–2007) стулья занимают особое место. Он спроектировал свой первый стул в возрасте 15 лет и в течение своей жизни создал более 500 стульев, часть которых стали иконами современного дизайна, визитными карточками этого мастера. Некоторые конструкции стульев Вегнера находились под влиянием известных исторических типов стула, в том числе английского Виндзорского стула. Одним из наиболее значительных вкладов Вегнера в историю дизайна была его способность переделать мебель предыдущих эпох и других культур в нечто совершенно новое. Изобретательское мастерство Вегнера и его дизайнерский гений позволили многим конструкциям стульев (и другой мебели) стать известными и любимыми произведениями. Мебель Вегнера в настоящее время производят три известных датских компании: «Karl Hansen & Søn» выпускает стулья, диваны и столы (их сотрудничество началось в 1949). «PP Møbler» –коллекцию стульев Вегнера и несколько столов (Илл. 11). «Республика Фрица Хансена» производит стул «China» («Китай»). Он изготавливается с 1944 г. В 2008 г. была введена версия в черном цвете.

Его стулья и кресла входят в коллекции всех музеев современного искусства, от Центра Помпиду до MoMA, и стоят в квартире многих любителей винтажа. Первая его модель для компании «Johannes Hansen» произвела фурор – «китайский» стул (Илл. 12-13), на создание которого дизайнера вдохновил



Илл. 12. Ханс Вегнер. Стул «China» («Китай»), 1944.  
Из открытых источников



Илл. 13. Ханс Вегнер. Стул «China» («Китай»). 1944.  
Из открытых источников

портрет датских торговцев, сидящих на стульях времен династии Мин. Потом он придумал множество версий этого стула — их сейчас производят многие компании. Все варианты популярны, но главный бестселлер — «Wishbone» («Косточка желаний<sup>2</sup>») («Karl Hansen & Søn»), у которого задняя перекладина разделалась на две.

Стул CH24 «Wishbone» 1949 г. — это произведение, которое многие считают наиболее почитаемым дизайном среди стульев Вегнера. Y-образная спинка зарегистрирована как товарный знак, этот классический стул Вегнера находится в процессе непрерывного производства компанией «Karl Hansen & Søn» с 1950 г. (Илл. 14). Плетеное вручную сиденье состоит из более чем 120 метров бумажного шнура.

Круглый стул Вегнера был разработан в 1949 г. и упоминается просто как «кресло» (Илл. 15), Так началось его путешествие в дизайнерскую известность.

---

<sup>2</sup> Wishbone — с англ. 'косточка желаний', вилочковая кость птиц. Извлеченная из сваренной домашней птицы и очищенная, кость используется в гаданиях и играх. Ее разламывают два человека, каждый из которых держится за один из отростков. Они загадывают желания и выигрывает тот, кто отломит большую часть, его желание сбудется (*Прим. ред.*)



Илл. 14. Ханс Вегнер. Стул «Wishbone» («Косточка желаний»), 1949.  
Из открытых источников

Илл. 15. Ханс Вегнер.  
Round chair («Круглое  
кресло»), 1949.  
Из открытых источников



Его скромный вид является образцом изысканного датского дизайна. Он стал первым иностранным прорывом датского дизайна, отмеченным в профессиональной среде.

Скульптурное кресло CH468 «Oculus» («Глаз») разработано Вегнером в 1960 г. Оно не было запущено в производство до 2010 г. «Oculus» по-латински значит «глаз» – похоже на глаз, который образуется в обивке с изогнутой спинкой стула (Илл. 16).

Правительство Норвегии оценило дизайн стульев мастера. Культовые стулья Ханса Вегнера CH07 стоят в общественных залах Министерства здравоохранения и социальных служб Норвегии и Министерства сельского хозяйства и продовольствия. Их тонкая форма и современный дизайн позволяют снять атмосферу официальности в помещении. Дизайнерские конструкции Вегнера наполняют и другие помещения норвежского Министерства: его диваны CH404 стоят в современной прихожей и кресла CH445 в конференц-зале.

В 2014 г. «PP Møbler» запускает три новые модели Ханса Вегнера. Одна из них – кресло «Tub» («Лохань») (Илл. 17), спроектированное в 1954 г., но не попавшее в производство из-за сложной конструкции. Вегнер также разработал круглое кресло «PP130» для «PP Møbler» – первый цикл его производства был начат в 1986 г. (Илл. 18).



Илл. 16. Ханс Вегнер. Кресло «Oculus» («Глаз»). 1960. Из открытых источников



Илл. 17. Ханс Вегнер. Кресло «Tub» («Лохань»). 2014. Из открытых источников

Илл. 18.  
Ханс Вегнер.  
Круглое кресло  
«PP130»  
для «PP Møbler»,  
1986.  
Из открытых  
источников



Дело Вегнера продолжают молодые скандинавские дизайнеры. Например, модель «Nonno» («Нонно») Жанетт Хойер — это элегантная кушетка-качалка, современная интерпретация круглого кресла Вегнера.

Также и кресло «Nomad Rocker» («Качалка кочевника») дизайнера Анкер Бак, последователя Вегнера, предназначено для небольших помещений. Его складная форма была частично вдохновлена мышлением Вегнера — синтез мастерства, функции и эстетики.

Ханс Вегнер остается истинной иконой современного дизайна, культовым дизайнером, известным во всем мире. Он оставил 3500 чертежей предметов мебели, которые пока не произведены. Его наследие нуждается в претворении, в раскрытии, в реализации и продолжении.

Современные архитекторы изобрели свой индивидуальный неповторимый код, знак, модуль, который воплотился в кресло, стул как предмет обстановки и символ эпохи. Например, деконструктивистский стул архитектора Захи Хадид. Деконструктивисты используют распадающиеся объемы, грубые, крошащиеся поверхности, сломанные традиционные архитектурные элементы. Так, гофрированная бумага кресел и стульев Фрэнка Гери выглядит неожиданно, демонстрируя кропотливую работу над формой при специальной обработке картона. И одновременно материал почти не обработан и не облагорожен, представляя в своей естественности и фактурности.

## ЖИВОПИСЬ

Проектная культура дизайнера может проступить в живописи, а может оказаться завуалированной за толщей суггестивных живописных наслоений, становясь многоаспектным образом реальности (недостижимой или покинутой, освобожденной от нашего присутствия или угнетенной человеческой навязчивостью). И здесь проглядывается отношение к живописи как к высокому искусству, в отличие от дизайна.

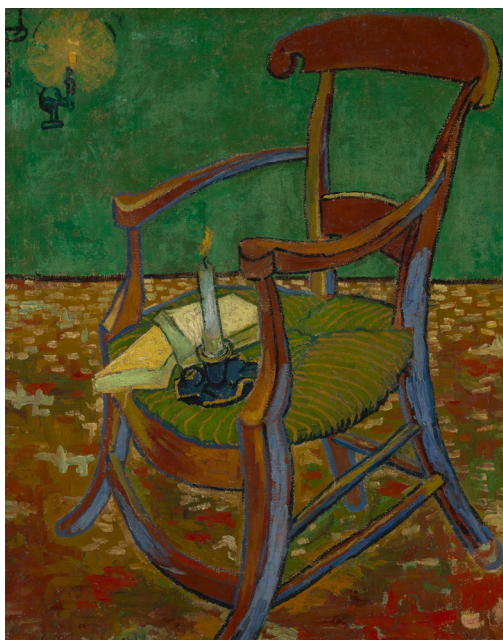
В живописи дизайнерская составляющая основа подразумевается под последующими наслоениями красок, вызывающих определенные чувства, эмоции, являя нам нечто большее, способное поразить, ввести в экстаз, сообщить откровение, свойственное большим поэтам, большим художникам, которые в обыденности угадывают вечность.

Тема кресел и стульев находит свое воплощение в живописи разных направлений и эпох — от реализма до постмодернизма. Эту тенденцию задал Винсент Ван Гог: стулья у него очеловечены, персонализированы, психологизированы (Илл. 19-20).



Илл. 19.  
Винсент Ван Гог.  
Стул Ван Гога с его трубкой.  
1888.  
Национальная галерея,  
Лондон

Илл. 20.  
Винсент Ван Гог.  
Кресло Поля Гогена.  
1888.  
Музей Ван Гога,  
Амстердам





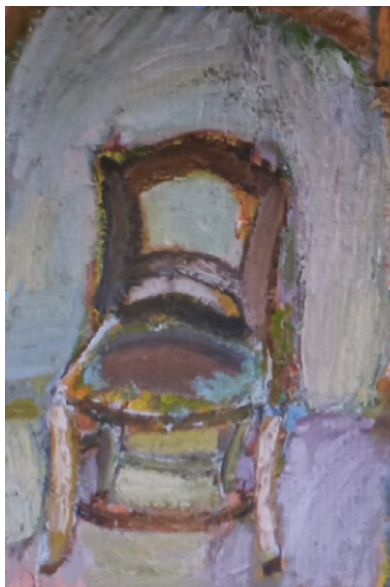
Илл. 21. Карин Мамма Андерсон. Офис 2. 2007. Музей современного искусства, Нью-Йорк. URL: <https://www.moma.org/collection/works/116256>

В стуле Гогена он увидел и запечатлел духовную связь со своим другом через стул и вещи, принадлежавшие художнику. Через колорит читается искренность, непосредственность, глубина, психологическая тонкость душевного отношения и проблем переживания самого Ван Гога. Таков стул Ван Гога, несмотря на то, что он верно передает конструкции материальность стула, но это совсем не главное в его произведении.

Живописная интерпретация кресел и стульев включает как реалистическую портретность объектов изображения, так и предполагает некоторую условность и отстраненность от них.

Предметы дизайна (стул, кресло и т.д.) в живописной картине способны стать самостоятельными знаками и символами (о чем свидетельствует современная живопись), обозначающими человеческую жизнь, точнее — метафору человеческого настроения.

В живописи шведской художницы Карин Мамма Андерсон (Илл. 21) своеобразно воплощается тема интерьера и предметов, его организующих — это тонкий мир, хрупкий, надломленный, своеобразное продолжение вангоговской линии в творчестве современных художников.



Илл. 22. Эверт Лундквист. Стул. 1951.  
Частное собрание.  
Из открытых источников



Илл. 23.  
Наталья Дружинкина. Стул. 2007

Стул, кресло становится и объектом изучения как предмет в интерьере в школе рисования Н. Г. Дружинкиной<sup>3</sup>, и как персонализированный объект, обладающий метафизической сущностью в творчестве современных авторов (Эверт Лундквист, «Стул», 1951, Наталья Дружинкина «Стул», 2007 и др.). (Илл. 22, 23). Цвет усиливает психологическую составляющую художественного высказывания, жесткую конфигурацию стула, его осанку, его конструктивную жесткость и мягкой одинокой рассеянности внешнего окружающего света и пространства.

В живописи изображенные предметы мебели (в частности, стулья) – обжитые человеком в обжитом пространстве интерьера, обихода, творческой судьбы создателя живописного полотна. Здесь экзистенциальный пафос существования стула – для себя, для других – как продолжение бытия его владельца, его обитателя. Отсюда характер изображения стула, степень потертости его обивки, степень изношенности конструкции как организма самого автора живописного пространства. Морщины-трещины обивки, определенная накренен-

<sup>3</sup> См.: [https://vk.com/video-118751285\\_456242484](https://vk.com/video-118751285_456242484)

ность конструкций – это словно бы скелет, мышцы и нервы, и внутренняя субстанция, тело, олицетворяющее судьбу самого человека.

Антропоморфность сидения как акта действия недавнего присутствия человека в его отсутствии – вот что интересно в таких картинах. Стул-воспоминание о прощании, о потере человека, уходящего из твоей жизни. Как остро звучащая нота, как ипохондрия холодного колорита утра со следами ярких эмоциональных вспышек бордового, рыжего, охристого цвета – это дань прошлому, припоминание истории собственной жизни в полуабстрактном ключе. Стул по мотивам венских стульев – это стул-привидение, полуявление, призрак в вечности, оставшийся в одиночестве на трех ногах – символе неустойчивости сознания. Это венский стул в основе как образчик обеспеченной состоявшейся жизни и он же – ветшающий стул, как стареющий человек, увядающий постепенно, лишаясь своей плоти и становящийся тенью, образом нашей памяти. Это акт памяти, символ прощания и прощения, переживания, опыта экзистенциального вчувствования (Наталья Дружинкина «Стул», 2007) (Илл. 23). Почему-то вспоминается в силуэте уходящего человека шагающий человек Джакометти, а в разорванной спинке стула – не просто сожаление, а душевная мука потери.

Однако существуют примеры влияния живописи на дизайн. Кресло «Proust» («Пруст») Алессандро Мендини стало концептом-метафорой (Илл. 24),



Илл. 24.

Алессандро Мендини.  
Кресло «Proust» («Пруст»),  
1998–1999.

Музей искусств Филадельфии.  
URL: <https://philamuseum.org/collection/object/107519>

которому итальянский дизайнер сообщил подчеркнутый эстетизм, экзистенциальную импульсивность на грани хрупкого повседневного выживания. Проектирование изымающее и отсекающее в противовес проектированию добавляющему, вещь без возраста – вот к чему пришел новаторский подход мастера в создании кресел и стульев. Дизайнер нашел кресло «под XVIII век» и украсил его живописными мотивами с картин Поля Синьяка и др.

Архитекторы и дизайнеры упражняются в изяществе и красоте конфигураций каркасов, неповторимости профилей, изысканности материалов и необычности их сочетаний, предназначая свои фантазии для конкретных реальных архитектурных сооружений – интерьеров особняков, вилл, домов, построенных часто по их собственным проектам. Стул, кресло становятся неповторимыми атрибутами – предметами обстановки гостиных, кухонь, спален, столовых и других помещений (примеры финского и датского дизайнера показательны). Степень их экстраординарности, экстравагантности зависит от почерка дизайнера. Хотя, безусловно, существует массовый дизайн (скандинавская ИКЕА) и эксклюзивный (единичный штучный экземпляр). Стул становится арт-объектом, концептом в интерьере (как в скандинавском дизайне); фиксирует окружающее пространство. Сегодня стулья и кресла любой конфигурации можно печатать в 3D.

Дизайн стульев и кресел изначально определялся архитектурной архитектурных форм, становясь отражением внутреннего и внешнего пространства ритмики перетекающих пространств зодчества XX в. (например, в работах Л. Мис ван дер Роэ, Фрэнка Ллойда Райта) и продолжился в мировых стилях хай-тека, радикального дизайна, деконструктивизма и т.д.

Блеск дизайна в чистоте линий, формы, материи, пропорций, концепции объемостроения, эргономики. Блеск живописи – в колорите, цвете, линиях, форме, аутентичности передаваемых скрытых мыслях о характере изображенного предмета, связанного со средой обитания в интерьере и проживания в человеческом окружении, атмосфере эпохи. Печать времени лежит в изображении стульев в живописи, что способно на нечто большее, чем просто отображение внешней красоты предмета в интерьере. Но и через внешнюю непрезентабельность порой обыденных вещей интерьера, даже неприглядность обжитых стульев и кресел в живописи можно явить подлинную красоту, пластичность и живость искусства, вот на что способна живопись в этом плане, в этом ключе.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Грубе, Г.-Р., Кучмар, А. (2003) *Путеводитель по архитектурным формам*. М.: Стройиздат
2. Тимофеева, М. (2006) *Дизайн в Швеции. История концепций и эволюция форм*. М.: РГГУ.

## Natalia Gavrilovna Druzhinkina

Doctor Habil. in History, professor. [nat\\_druzhin@mail.ru](mailto:nat_druzhin@mail.ru)

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design,  
18 Bolshaya Morskaya str., 191186 Saint Petersburg, Russian Federation.

# ARMCHAIRS, CHAIRS AS A SIGNATURE MARK OF THE STYLE OF AN ARCHITECT AND DESIGNER. THEIR INTERPRETATION IN PAINTING

## ABSTRACT

The researcher discussed the design and aesthetic features of armchairs and chairs on the example of Scandinavian masters (including Alvar Aalto, Eera Saarinen, Kaare Klint, Hans Wegner, etc.) in the architecture of an individual dwelling and their interpretation in painting (works by Vincent van Gogh, Karin Mamma Andersson, Natalia Druzhinkina, and others). The author concluded that a chair, an armchair become unique attributes, furnishings for living rooms, kitchens, bedrooms, dining rooms, and other premises (examples of Finnish and Danish design are indicative). The degree of their extraordinary, extravagance depended on the handwriting of the designer. The chair has become an art object, a concept in the interior (as in Scandinavian design); captured the environment. The design of chairs and armchairs was initially determined by the architectonics of architectural forms, becoming a reflection of the internal and external space of the rhythm of the flowing spaces of architecture of the 20th century. and continued in the world styles of hi-tech, radical design, deconstructivism, etc. The seal of the time lied in the depiction of chairs in painting, capable of something more than just displaying the external beauty of the subject in the interior. But even through the external unrepresentability of sometimes ordinary things in the interior, even the ugliness of habitable chairs and armchairs in painting, one can reveal the true beauty, plasticity and liveliness of art.

## KEYWORDS

armchairs; chairs; interior; mansions; housing; architecture; scandinavian design; design; interior; decoration; painting.

## REFERENCES

Grube, G.-R., Kuchmar, A. (2003) *Putevoditel' po arkhitekturnym formam [Guide to Architectural Forms]*. Moscow: Stroyizdat Publ. (in Russian)

Timofeeva, M. (2006) *Dizain v Shvetsii. Istoriia kontseptsii i evoliutsiia form [Design in Sweden. The History of Concepts and the Evolution of Forms]*. Moscow: RSUH Publ. (in Russian)

УДК 7.036

## 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

## ТЕМА ДЕТСТВА И СТАРОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ АНАСТАСИИ КРИУЛИНОЙ КОММЕНТАРИЙ К ПОРТФОЛИО ХУДОЖНИКА

В комментарии автор впервые представляет научный обзор на две серии Анастасии Криулиной (р. 1998) «Детство» (2021) и «Старость» (2022). В своем творчестве Криулина исследует проблемы памяти и беспомощности, а также поднимает актуальные и табуированные темы. В серии «Детство» художница изучает важную сегодня тему детских воспоминаний, поиски себя настоящего через анализ травматических или счастливых событий прошлого. В статье искусство художницы помещается в исторический контекст – автор прослеживает изменение образов детства и старости в искусстве начиная с Античности. Сравнительный, стилистический и иконографический анализ произведений показывают специфику творческого метода Криулиной: сочетание техники академической живописи, фотореализма и коллажа, с их помощью художница создает многослойные сюрреалистичные пространства. В них обыденные детские воспоминания переплетаются с фотографиями, житийными иконами, исторической картиной, переходя из сферы профанного в метафизический контекст, поднимаясь до уровня возвышенного. В серии «Старость» Криулина затрагивает необсуждаемую тему старческой беспомощности, потерю памяти и самостоятельности во взрослом возрасте. Эта важная для каждого человека тема также переключается с поисками художницы в сфере детства. В работах серии она использует принцип коллажа, помещая стариков в «детские» контексты: на разноцветную игровую площадку или пестрый ковер. Эти пространства превращаются в место «блуждания» тела, памяти и сознания.

## ДЕТСТВО

Мировое изобразительное искусство на протяжении столетий обращалось к детским образам. Древний Египет, Античность, Средневековье, Возрождение, искусство Китая и Японии, Ближнего Востока – детские образы контекстуально и концептуально разнообразны, однако тема детства в искусстве, ее развитие и специфика остаются мало исследованы в современном искусствознании.

На первый общий взгляд, детство представляется идеализированным, как счастливое время, не омраченное проблемами и бедами взрослой жизни. Однако детство никогда не было изолировано от жизни взрослых, и только в конце XVIII – начале XIX вв. формируется современная идиллическая концепция детства.

Эпизодически образы детей встречались и в искусстве Древнего Египта (образы Гора-младенца, «Портрет Эхнатона и Нефертити с дочерьми» 1351–1334 до н.э.). Один из ранних наиболее проработанных детских образов в искусстве представлен в эллинистической скульптуре: мотив детей, душащих птиц («Мальчик с гусем» II в. до н. э., Бозефа).

Ведущий тип ребенка в европейском искусстве – образ младенца Христа. Он в значительной степени определен христианским канонам и специфической отношением к детям в Средневековье. Несмотря на детское тело, средневековый художник придавал лицу маленького Иисуса черты взрослого человека. В нем нет очаровательности, мягкости или идеализации, свойственной портретам детей, например, XIX в. Канон Богомладенца, с одной стороны, складывается в контексте отношения к детям как к неполноценным взрослым, «незавершенным взрослым» (Ковальчук, 2012, с. 187), с другой стороны – на него влияет вневременная роль Иисуса Христа как искупителя человеческих грехов, принявшего на себя мученическую смерть в возрасте 33-х лет.

Важно отметить, что образ Богомладенца приобретает более детские черты уже в искусстве итальянского Возрождения.

Другой распространенный детский образ в искусстве – «путти», маленькие крылатые дети, – изначально нес декоративную роль, хотя и восходил к древнему античному образу Эрота и гениев. В европейском религиозном искусстве изображения путти представляли собой ангелов и христианские души. Более секуляризованная версия – без крыльев. Наибольшую популярность путти получили в искусстве Ренессанса, барокко и рококо.

В контексте русского искусства, до XVII в. изображение ребенка – это иконография младенца Иисуса Христа. Его образ в детском возрасте не только не связывается с проявлениями детства (слабостью, «неразумностью»), но

и противопоставляется им (Шамова, 2013, с. 3). Лицо лишено детских черт, серьезно, сосредоточено. Младенец Христос в иконописи скорее воплощает идею ребенка, чем похож на ребенка.

Первые портреты детей в России создавались с XVII в., это парсуны, в которых применялись формально-стилистические приемы иконописи. Дети из царской семьи изображались как маленькие взрослые, отражение своих старших, их статуса.

Интерес к феномену детства и сам термин «детство» оформились только в XVIII в. (Ковальчук, 2012, с. 187-188).

В XIX в. складывается современное нам представление о детях и образ ребенка. Сентиментализм, с его культом семьи и камерными темами, дал первые образцы портретов детей, где они изображены в соответствии с возрастом. Мир детства обособляется от мира взрослых, а художники периода романтизма создают идеализированный образ детства (Тропинин, Кипренский). Характерные черты детей в искусстве этого периода: невинность, близость природе и чувствительность – все те качества, которые привлекали романтиков (Абдуллина, 2020, с. 79). Дети в искусстве сентиментализма и романтизма подобны ангелам – это традиционный образ для европейского искусства.

Во второй половине XIX в. с развитием реализма художники исследуют социальные темы, в связи с чем рождается новый тип ребенка в искусстве. Это страдающий, беззащитный, несущий все тяготы взрослой жизни маленький человек, вынужденный выживать тяжелым трудом. Одновременно сохраняются романтические тенденции: те же авторы-передвижники создают и сентиментальные портреты детей (Перов, Маковский).

В XX в. тема детства является значимой и популярной в искусстве СССР. С 1920-х гг. в изобразительном искусстве и плакате транслируется унифицированный образ ребенка. Основная тема – иллюстрация счастливого детства в советской стране. Главные герои – играющие во дворе радостные ребята; дисциплинированные, трудолюбивые и благодарные (Андреева, 2017, с. 349) школьники, ведущие здоровый образ жизни (Вачаева, 2015, с. 18). Главный советский метаребенок – маленький Володя Ульянов (Ленин). В советской культуре и искусстве Ленин одновременно присутствовал в разных ипостасях: как ангелоподобный мальчик на значке октябрёнка, прилежный ученик, подвижный и активный, но очень добрый ребенок (Богданов, 2009, с. 195-218). Вместе с тем этот ребенок представлял собой потенциального вождя пролетариата, лидера революции. В ангельском облике кудрявого Володи Ульянова просвечивал левой образ революционера и творца нового мирового порядка.

Исключение в череде образов идеального советского детства составляет период 1940-х гг.: основная тема военных и послевоенных лет — искалеченные войной детские судьбы, тяготы жизни беспризорников, беззащитные дети.

В послевоенное время складывается и образ антигероя советских детей — ленивый бездельник, двоечник, хулиган.

Параллельно с официальной доктриной, развивался образ детства, созданный нонконформистами. Будучи отрезанными от системы официального искусства, эти художники находили себя в искусстве для детской аудитории: детском театре, мультипликации, детской книжной графике (Илья Кабаков, Виктор Пивоваров, Эрик Булатов и др.). Книжная графика была почти вне цензурного контроля, поэтому она предоставляла больше возможностей для творческой самореализации (Ескина, 2012, с. 107). Образ детства, созданный нонконформистами, с одной стороны, в избытке соответствовал советскому канону счастливого детства, с другой стороны, он позволил реализовать сюрреалистические и концептуальные эксперименты (Ескина, 2012, с. 105).

В начале XX в. на художественную сцену выходят граффитисты. Граффити изначально были оружием социальной борьбы в символическом поле (Щетинина, 2014, с. 407-411). Постепенно они эволюционировали от декоративных текстовых надписей (тэгов) в сторону монументальной живописи, поднимающей острые социальные темы, стали инструментом политического высказывания. Одни из самых ярких образов искусства граффити — образы детей (Бэнкси «Ребенок в спасательном жилете» (2019), «Ребенок, играющий с пеплом» (2018) и др., Паша-183 «Аленка» (2008), «Сказка о потерянном времени» (до 2013) и др.). В стрит-арте образ ребенка — это катализатор, усиливающий высказывание (Зайцева, Хришкевич, 2021, с. 272). Это яркий символ беззащитности не только детей, но и взрослых перед такими деструктивными явлениями, как эксплуатация, потребление, война, бедность.

В разноплановую систему образов детства Анастасия Криулина (р. 1998) вносит новый взгляд. Это индивидуализированный взгляд на детство, представленный в квазиисторическом жанре религиозной картины.

В работах «Ветхий сад» (2021) и «Ковчег» (2021) художница помещает детей в контекст возвышенного библейского повествования (Илл. 2). Дети наделяются жестами и позами взрослых, они повторяют образы классического искусства на религиозные темы, их лица серьезны. С одной стороны, сцена из детской жизни возвышается до уровня эпической картины: точка зрения снизу, огромный слон и черепаха превращают антураж детской площадки в величественные

архитектурные декорации, намекая на планетарный, вселенский масштаб происходящего. С другой стороны, легендарное событие приобретает черты инфантильности, а формат житийной иконы с клеймами напоминает детскую сказку или комикс – яркие цвета, намеренная наивность рисунка, смешные шапочки и милые бантики.

По словам самой художницы, в работе «Ветхий сад» (Илл. 1) использует структуру житийной иконы, которая позволяет ей представить свое детство как череду событий-испытаний, что составляют ее опыт и воспоминания. Так, большой снежный ком, который катали дети, в ее восприятии подобен Вавилонской башне, а кислородный коктейль – советский детсадовский деликатес – рекликается с манной небесной.

В этой работе Криулина использовала не только иконописную композицию, но и технику колерной живописи, применяемой в иконописи: последовательное заполнение одним цветом всех элементов – сначала красные пятна, потом желтые, затем синие и т.д.

Возведение детской истории в ранг повествования о возвышенном рождает напряжение и сложную смысловую структуру этих работ. События детской жизни представлены как ключевые точки развития, исторический момент. Эти работы иллюстрируют современную тенденцию к изучению собственного прошлого, чтобы разрешить конфликтное настоящее. Психотерапевтические практики направляют взгляд пациента внутрь себя, интериоризируя оптику, заставляя фокусироваться на событиях детства, которые определили развитие личности.

Иной стилистический подход художница выбрала в работе «Последний праздник» (2022, Илл. 3). Новогоднее пространство у елки, где соединяются разномасштабные группы детей, четверо из которых – один и тот же ребенок, в одном и том же костюме. Художница говорит про воспоминание о детском празднике как сне – и, действительно, на картине мы видим несколько странное сновидческое пространство. Темные иссиня-зеленые фигуры по бокам, в центре ярко-красный кафтан Деда Мороза. Слева перед нами фигура, расплывающаяся в стиле «размытого фокуса» Герхарда Рихтера. В центре – будто заливающие паркет красные пятна ковра. По обе стороны – обращенные друг к другу и за пределы картины детские лица. И одна девочка, пристально вглядывающаяся в нас. Это классический прием «взгляда из картины», вовлекающий зрителя в события и пространство полотна.

Здесь автор уходит от типичной репрезентации детского праздника, создавая зыбкое пространство, обозначенное маркерами постсоветской эпохи, с

необъяснимой, несколько мрачной и тревожной внутренней жизнью. По словам художницы, большая часть работ вдохновлена ностальгией по постсоветской эпохе (1990-х – начала 2000-х). Это впечатление демонстрирует переживание периода, сформированное под воздействием общепринятой оценки 1990-х гг. как жуткого, страшного, ужасного прошлого. Такая оценка отчасти определена реальными событиями, отчасти официальной точкой зрения на эпоху – как эпоху разрухи, деградации страны и общества, потери идентичности; с другой стороны, стилистика «девяностых» складывается под воздействием эстетики популярных так называемых «бандитских» сериалов и фильмов, в которых чисто тематически оправдано использование элементов жанра нуар.

Воспоминание о детстве в искусстве Криюлиной переплетается с идеей странности и жесткости жизни, превращаясь в неприятный сон.

## СТАРОСТЬ

Дети и старики, которым нужна помощь, – это незащищенные группы людей, между ними много общего с социальной точки зрения.

Отношение к старости не только в России, но и во всем мире двойственное. С одной стороны, старость ассоциируется с большим жизненным опытом, мудростью, сохранением знаний, культуры и уходящих порядков, передачей опыта и воспитанием (Сусоева, Нагорная, 2017, с. 99; Овсянникова, Явон, 2020, с. 161). А на фоне увеличения процента пожилых людей в обществе, повышения пенсионного возраста во многих странах – репрезентация старости в СМИ, рекламе и кинематографе приобретает все более привлекательные черты (Сусоева, Нагорная, 2017, с. 99; Овсянникова, Явон, 2020, с. 158). В общественном сознании складывается новый образ старости: это период свободы от обязательств, возможность распоряжаться собой и своим временем, новый этап развития личности человека (Овсянникова, Явон, 2020, с. 163). Эти аспекты поддерживают положительное отношение к старости.

С другой стороны, исторически, старость вызывает спектр негативных эмоций: предубеждение и страх перед физической немощью и болезнями, интеллектуальным угасанием и, что специфично для России, – боязнь нищеты и низкого качества жизни.

В России старость не принято обсуждать. Старение смыкается с темой смерти, табуированной в нашей стране. Истоки негативного отношения можно проследить вплоть до древнеславянских представлений о старости как неестественном явлении, что отразилось в множестве поговорок, например, «Старость не радость, а пришибить некому» (Вангородская, 2019, с. 389).

Сегодня, в контексте деактуализации религиозного базиса, который регулировал отношение и к смерти, и к старости, очень важно размышлять и осмыслять явление старости в современном мире с его социальными изменениями.

Старость как самостоятельная тема появляется впервые в европейском искусстве в период эллинизма и в дальнейшем развивается в римском скульптурном портрете. В предшествующий классический период, как правило, только два возраста ограничивали образы греческого пантеона – молодость и зрелость.

Изображение старости в греческом искусстве основано на противопоставлении эстетических категорий красоты и не-красоты, уродства. По принципу калокагатии красота и молодость или здоровая зрелость смыкаются с высокими моральными качествами и воплощают божественное и идеальное начало. С другой стороны, неидеальное обрюзгшее тело, физическая вялость, морщинистая кожа были антиподом этого идеала. Так, стареющими представлены существа низшего пантеона Пан, Силен. Эллинистический период дает образцы портретов стариков: «Старик-рыбак» III в. до н.э., «Старая женщина» II в. до н.э., серии терракотовых статуэток, изображающих пожилых людей.

Римский скульптурный портрет, восходящий к посмертным маскам, вносит в искусство документальность, отказываясь от греческой идеализации, стиравшей индивидуальные черты. Скульпторы республиканского периода, времени правления Клавдия и династии Флавиев фиксировали любые несовершенства на коже, каждую морщину, точно воспроизводя возраст портретируемого: как в скульптурном портрете пожилого мужчины сер. I в. до н.э. (копия сер. I в. н.э.), Музей Метрополитен (The Metropolitan Museum of Art, no date).

Образы старости в искусстве Средневековья представляют библейские персонажи (иконография Адама и Евы в «Сошествии во ад») и Бога-Саваофа.

Антропоцентричное искусство Возрождения приносит гуманистический аспект старости (Доменико Гирландайо «Портрет старика с внуком» 1490 г.), растет интерес художников к старости как символу долгой жизни, мудрости, сложного внутреннего мира человека, накопившего огромный опыт. (Джорджоне «Старуха» ок. 1508 г.; Рафаэль «Портрет Юлия II», 1511–1512 гг.; рисунки стариков Леонардо; Тициан «Аллегория Благоразумия», 1550–1565 гг.). Изучение стареющей оболочки ренессансными художниками эволюционирует к внутреннему психологическому анализу образов (Романенкова, 2013, с. 86).

В искусстве барокко тенденция к ярким контрастам, интерес к смерти и жанру *vanitas* делают тему старости распространенным мотивом. Наивысшая точка развития мотива старости представлена в серии портретов стариков Рембрандта: «Портрет старика в красном» 1654 г., «Портрет старушки» 1655 г.

Позже тема старости актуализируется в искусстве романтизма XIX в. (Жерико, Гойя) и символизма (Карагода, 2015, с. 102-103).

В серии Анастасии Кriuлиной «Старость» (2022) обращение к старости происходит вне описанных выше формул «старость-уродство», «старость-смерть» или «возраст-опыт». Образы художницы ближе, скорее, к исследованиям феномена старости в XIX в. — как возраста небытия, неподконтрольных изменений личности, но с потерей романтического аспекта. Художница поднимает проблемы памяти и беспамятства, стирания границы между старостью и детством, ставит вопрос деменции. Это состояние, которого так боятся люди более всего, думая об отрицательных сторонах долгой жизни.

Здесь автор снова соединяет несколько измерений, создавая коллаж из отдельных элементов: объемные, фотоподобные фигуры людей накладываются на схематичный отвлеченный фон и реалистичные декорации. Трактованное реалистично пространство с высокой степенью материальности вдруг разрывается и являет неуместные образы: пожилые люди на детской площадке, яркий детский аттракцион с жуткой рожей в вагоне электрички, плоский орнамент вертикально висящего цветного ковра и не совпадающие с плоскостью блеклые «вырезанные фотографии» бабушки и внуки.

В картинах «Площадка 1» (Илл. 4) и «Площадка 2» (Илл. 5) главные герои — четыре пожилые женщины и мужчина в домашней одежде и тапочках. Их лица смазаны, черты обобщенные. Они позируют на типовой детской площадке, которую можно увидеть в большинстве дворов России 2010-х гг. Противоречие обстановки места для игры и старых, грузных людей усиливается контрастом отвлеченного фона, равномерно залитого серым цветом. Детская площадка для художницы — это место, в которое человек возвращается, пройдя жизненный путь.

В работе «Ковер» (2022, Илл. 7) наиболее ярко проявляется идея сходства детства и старости. Композиция соединяет мир детства и мир пожилого человека — ковер в этом смысле репрезентативен: в современной эстетике конца 2010–2020-х гг. «ковер на стене» (как правило темно-красного цвета) — это квинтэссенция позднесоветского быта и эстетики, символ старости, разрушения и ушедшей эпохи. При этом автор помещает в центр композиции рисунок детского коврика, на котором сидят несколько растерянный ребенок и пожилая женщина. Фигуры будто «вырезаны» из фотографий и помещены в коллаж. Орнаментальная рамка ковра перекликается с лабиринтом детского коврика, который превращается в место «блуждания» памяти и сознания.

Коллажный принцип также используется в работе «Путь 1» (2022, Илл. 6), но в более абсурдистском и сюрреалистическом ключе. В вагоне электрички вместе с пассажирами «едет» детский аттракцион в виде цветастой улыбающейся улитки с серыми фигурами пожилой женщины и ребенка (опять тот же прием «вырезанных фотографий»). Сам вагон собран по коллажному принципу: потолок от вагона метро, вагон и сиденья как в электричке. Пространство электрички монохромное, но проекция аттракциона – яркая, красочная. В абсурдном смешении реальности и воспоминаний последние кажутся более яркими и не менее реалистичными, чем окружающие люди и обстановка вагона.

С одной стороны, для Криулиной вагон – символ жизни, которая конечна в своем неотвратимом движении к финальному пункту назначения. С другой стороны – это вагон воспоминаний, где собраны ее родственники: прапрабабушка и прабабушка, дедушка (в детском возрасте), мама.

Обобщая, следует отметить тенденцию в работах Анастасии Криулиной к ярким противопоставлениям, соединению несовместимых мотивов, что подчеркивается формальным выражением: с одной стороны, контрастные, яркие цвета, реалистическое объемно-пространственное решение. С другой стороны – плоскостность, имитация коллажа, монохромность и условность форм.

Работая над темой детства, Криулина экспериментирует с жанрами и направлениями. Этот экспериментальный подход обеспечивает гибкость и свободу, необходимую для изучения вопросов, не столь востребованных современной политизированной повесткой. Это исследование темы, понятной абсолютно каждому человеку, кто помнит свое детство. Подобный интерес к миру детства отражает увлечение в современной культуре воспоминаниями о детстве, возрождением памяти, переживанием травматических событий прошлого и попытками понять себя сегодняшнего через фиксацию травматических или счастливых событий детства.

Вопрос старости и вынужденную зависимость пожилых людей, которые уже не могут позаботиться о себе сами, художница так же рассматривает сквозь призму детства. Старость и детство объединены в одно измерение, в котором зритель блуждает как в сновидческом пространстве, где артефакты прошлого встраиваются в настоящее.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллина, Д. А. (2020) 'Отечественный детский портрет первой половины XIX века: романтические образы ангела, «благородного дикаря» и героя', *Артикульт*, 40, с.78-91.
2. Андреева, А. Д. (2017) 'Становление институционального образа детства в новейшей истории российского общества', *Научный диалог*, 8 (349), с. 342-355.
3. Ариес, Ф. (1999) *Ребенок и семейная жизнь при старом порядке*. Екатеринбург: Издательство Уральского университета.
4. Богданов, К. А. (2009) *Voх рорулі. Фольклорные жанры советской культуры*. М: Новое литературное обозрение.
5. Вангородская, С. А. (2019) 'Отношение к смерти в современном обществе: культурно-исторические особенности и влияние на самосохранительное поведение', *Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Право*, 44(3), с. 386-395.
6. Вачаева, Л. А. (2015) 'Образ ребенка и мир детства в изобразительном искусстве России советского периода', *Культура. Духовность. Общество*, 20, с. 18-22.
7. Ескина, Е. В. (2012) 'Советская книжная иллюстрация и неофициальное искусство конца 1950-х – 1980-х гг.', *Вестник Московского Университета. Серия 8. История*, 4, с. 103-115.
8. Зайцева, Т. А., Хришкевич, Т. Г. (2021) 'Образ детства в современном стрит-арте', *Culture and Civilization*, 11, с. 269-277.
9. Карагода, К. П. (2015) 'Образ старости в стареющей культуре', *Культурная жизнь Юга России*, 3 (58), с. 101-104.
10. Ковальчук, О. В. (2012) 'Детство в российском и мировом социокультурном пространстве', *Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Право*, 14 (133), с. 186-190.
11. Овсянникова, Н. В., Явон, С. В. (2020) 'Трансформация российской модели старости в контексте диалога поколений', *Знание. Понимание. Умение*, 3 (163), с. 157-166.
12. Романенкова, Ю. В. (2013) 'Мотив старения в искусстве Возрождения и маньеризма', *Вестник ХДАДМ*, 4, с. 82-86.
13. Сусоева, А. С., Нагорная, О. С. (2016) 'Культура старости в России и странах Запада: образ пожилых в средствах массовой культуры и проблема социального самочувствия', *Вестник Совета молодых учёных и специалистов Челябинской области*, 5 (4), с. 98-101.
14. Шамова, Н. А. (2013) 'Образ ребенка в мире взрослых на примере произведений русской иконописи и живописи', *Вестник Минского университета* [Online], 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-rebenka-v-mire-vzroslyh-na-primere-proizvedeniy-russkoy-ikonopisi-i-zhivopisi/> (дата обращения: 20.01.2023).
15. Щетинина, Н. В. (2014) 'Граффити как предшественник визуальной стороны современных медиа'. *Информационное поле современной России: практики и эффекты. Сборник статей XI международной научно-практической конференции*, с. 407-411. Казань: Казанский университет.
16. The Metropolitan Museum of Art (no date) *Roman Portrait Sculpture: The Stylistic Cycle* [Online]. URL: [https://www.metmuseum.org/toah/hd/ropo2/hd\\_ropo2.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/ropo2/hd_ropo2.htm) (дата обращения: 20.01.2023).

## 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

## CHILDHOOD AND OLD AGE IN ANASTASIIA KRIULINA'S ART COMMENT ON ARTIST'S PORTFOLIO

### REFERENCES

Abdullina, D. A. (2020) 'Russian Children's Portraiture in the First Half of 19th Century: Romanticist Images of an Angel, "A Noble Savage", and a Hero', *Artikult [Articult]*, 40, p.78-91. (in Russian)

Andreyeva, A. D. (2017) 'Formation of Institutional Image of Childhood in Recent History of Russian Society', *Nauchnyi dialog [Scientific Dialogue]*, 8 (349), p. 342-355. (in Russian)

Ariès, Ph. (1960) *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Paris: Librairie Plon. (in French)

Bogdanov, K. A. (2009) *Vox populi. Fol'klornye zhanry sovetskoi kul'tury [Vox populi. Folk Genres in Soviet Culture]*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (in Russian)

Eskena, E. V. (2012) 'Soviet Book Illustration and Non-Conformist Art in the Late 1950s – 1980s', *Vestnik Moskovskogo Universiteta. Seriya 8. Istoriiia [Moscow University History Bulletin]*, 4, p. 103-115. (in Russian)

Karagoda, K. P. (2015) 'Image of Old Age in Aging Culture' *Kul'turnaia zhizn' Iuga Rossii [Cultural Life of Russian South]*, 3 (58), p. 101-104. (in Russian)

Koval'chuk, O. V. (2012) 'The Childhood within the Russian and World Sociocultural Space', *Nauchnye Vedomosti Belgorodskogo Gosudarstvennogo Universiteta. Seriya: Filosofiiia. Sotsiologiiia. Pravo [Belgorod State University Scientific Bulletin. The Series: Philosophy. Sociology. Law]*, 14 (133), p. 186-190. (in Russian)

Ovsianikova, N. V., Iavon, S. V. (2020) 'Transformation of Russian Model of the Old Age in the Dialogue of Generations', *Znanie. Ponimanie. Umenie [Knowledge. Comprehension. Ability]*, 3 (163), p. 157-166. (in Russian)

Romanenkova, Iu. V. (2013) 'Aging Motif in Renaissance and Mannerist Art', *Vestnik KhDADM [KhDADM Bulletin]*, 4, p. 82-86. (in Russian)

Shamova, N. A. (2013) 'Picture of the Child in the Adult World as an Example of Russian Icon Painting and Works of Art', *Vestnik Minskogo universiteta [Vestnik of Minin University]* [Online], 1. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-rebenka-v-mire-vzroslykh-na-primere-proizvedeniy-russkoy-ikonopisi-i-zhivopisi/> (Accessed 20 January 2023). (in Russian)

Shchetinina, N. V. (2014) 'Graffiti as a Predecessor of Visual Aspect of the Contemporary Media', *Informatsionnoe pole sovremennoi Rossii: praktiki i efekty. Sbornik statei XI mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii [Information field of contemporary Russia. Conference materials]*, Kazan: University of Kazan. p. 407-411. (in Russian)

Susoeva, A. S., Nagornaya, O. S. (2016) 'The Culture of Old Age in Russia and the West: the Image of the Elderly in the Media Culture and the Problem of Social Wellbeing', *Vestnik Soveta molodykh uchenykh i spetsialistov Cheliabinskoi oblasti [Bulletin of the Young Scientists and Experts' Union in the Chelyabinsk Region]*, 5(4), p. 98-101. (in Russian)

The Metropolitan Museum of Art (no date) *Roman Portrait Sculpture: The Stylistic Cycle* [Online]. Available at: [https://www.metmuseum.org/toah/hd/ropo2/hd\\_ropo2.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/ropo2/hd_ropo2.htm) (Accessed 20 January 2023).

Vachaeva, L. A. (2015) 'Image of a Child and Childhood in Russian Art in the Soviet Time', *Kul'tura. Dukhovnost'. Obshchestvo [Culture. Spirituality. Society]*, 20, p. 18-22. (in Russian)

Vangorodskaia, S. A. (2019) 'The Attitude towards Death in Modern Society: the Cultural and Historical Features and the Impact on Health Behaviour', *Nauchnye Vedomosti Belgorodskogo Gosudarstvennogo Universiteta. Seriya: Filosofiya. Sotsiologiya. Pravo [Belgorod State University Scientific Bulletin. The Series: Philosophy. Sociology. Law]*, 44(3), p. 386-395. (in Russian)

Zaitseva, T. A., Khrishkevich, T. G. (2021) 'Image of Childhood in Modern Street Art', *Culture and Civilization*, 11, p. 269-277. (in Russian)

## Анастасия Андреевна Криулина

Студентка. [amaltire999@gmail.com](mailto:amaltire999@gmail.com)

Санкт-Петербургская Академия художеств имени Ильи Репина  
Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17. 199034

### БИОГРАФИЯ

Меня зовут Настя Криулина, родилась я в городе Иваново и до 4 лет жила в поселке Лух Ивановской области. Тяга к творчеству у меня была с детства, моя семья активно поощряла это, за что им огромное спасибо.

С 4–5 лет я живу в Санкт-Петербурге. Все как обычно: еще год я ходила в детский садик, а потом училась в школе. Ушла из 9 класса и поступила в училище имени Н. К. Рериха, там я поняла, что однозначно выбрала дело своей жизни. Обучение шло не всегда гладко, вначале были трудности, не было навыков, «насмотренности», но рвение все победило. Я трудоголик, действительно горю своей профессией. Думаю, это мне и помогло не обращать внимания на неудачи. Ну как не обращать: было много слез и нервов, но я понимала, ради чего все это.

В Академию художеств я мечтала поступить с самой школы, это была светлая детская мечта. Закончив училище с красным дипломом, я с первого раза поступаю в Академию. Было очень непривычно, все было не так радужно, как в мечтах, но я полюбила это место, вокруг меня появилось много достойных людей, художников, я начала участвовать в выставках от Академии.

Было тяжело, тяжело бывает и сейчас, но обучение не бывает без трудностей.

## ПОРТФОЛИО ХУДОЖНИКА

### ПРЕДИСЛОВИЕ

Последние годы я предпочитаю работать сериями, для меня это самый удачный способ выражения мысли. В своих работах я ориентируюсь на собственную жизнь и эмоции, при этом нахожусь в поиске «общего чувства, воспоминания».

Первая моя серия посвящена детству, а точнее «взрослым детям». В ней я сопоставляла свои воспоминания и сюжеты из Ветхого и Нового Заветов, при этом ориентировалась на церковную и ренессансную живопись, кроме последней работы в серии.

Вторая серия о старости, для меня это максимально близкий к детству период жизни, это серия о тревоге и боли, а точнее проработке этих чувств.

## СЕРИЯ «ДЕТСТВО»

### «Ветхий сад»

Данная работа (Илл. 1) открывает серию, она выполнена в формате жизни. Мне сложно однозначно сказать, почему я пришла именно к такому решению, показалось, что именно такое исполнение в состоянии в полной мере отразить многообразие детства.



Илл. 1.  
Анастасия  
Криулина.  
Ветхий сад.  
2021.  
Холст, масло.  
200 × 150 см.  
Собрание  
автора

Клейма иллюстрируют сюжеты из Ветхого Завета, а центр из Нового, а конкретно «Сошествие Иисуса Христа в ад». Ветхий Завет для современных читателей кажется диким – инцест, убийства и все в таком духе, при чем тут детство? Для людей того времени реалии книги считались нормой, так и с детством. Я ходила в деревенский детский садик, творились там довольно неприятные вещи: повар тушил окурки о наши котлеты, дети надевали мне колготки на голову и запирали в зале для тихого часа, и это все лишь малая часть событий. Эта картина не о бедной Насте с тяжелым детством, я не иду по пути травмы и жалости, мое детство не было несчастным.

Весь этот кошмар сделал меня такой, какая я есть, я рада, что пережила это. Центр работы как бы иллюстрирует то, что я отпускаю это.

### «Ковчег»

Идея данного холста (Илл. 2) довольно проста, думаю, в этом и есть главная суть, не всегда нужно идти тернистым путем, чтобы донести мысль.

Дети как спасение, как Ноев ковчег.

Главная сложность данной картины – это композиция, образы. Опираясь на наследие классицистов, в большей степени на эскизы Александра Иванова и Никола Пуссена, я попыталась с помощью жестов задать центрическую динамику композиции, с помощью поз и рук привести зрителя к главному персонажу. Театральность образов намеренная, я хотела показать всю «взрослость» детей, серьезность происходящего, сыграть на диссонансе, также тут я пользовалась методом колеров, чтобы все цвета были связаны и не выпадали из общей композиции.

Илл. 2.  
Анастасия Криулина.  
Ковчег. 2021.  
Холст, масло.  
110 × 150см.  
Собрание автора



### «Последний праздник»

Работа, завершающая серию. Я не люблю долго останавливаться на одной теме, поэтому нужно было поставить точку, я высказала почти все, что смогла на сегодняшний момент.

В данной картине (Илл. 3) я пыталась совместить стили Нео Рауха и Герхарда Рихтера, мне показалось, что эти художники помогут мне выразить состояние происходящего.

Утренник в детском саду, последнее чудо, мы искренне верим, что переодетая воспитательница – Дед Мороз. Происходит магия: наши письма дошли и вот мы получим подарок. Взрослея, мы теряем эту наивность, праздники становятся предметом выгоды – подарки, пьянки с друзьями, повод отдохнуть о работы.

При этом все это сон, ты проснулся, помнишь картинку, не помнишь смысла, он потерян. Что делают дети на первом плане, о чем они спорят? И спорят ли вообще? (к слову, эти дети не казахи не и китайцы, просто у меня оказался только один натурщик). Почему ты стоишь такой потерянный у идола Нового года? Забыл стих? Не получишь подарок?

Эта работа скорее не точка, это вопрос.



Илл. 3. Анастасия Криулина. Последний праздник.  
2022. Холст, масло. 140 × 185см. Собрание автора

**СЕРИЯ «СТАРОСТЬ»****«Площадка 1», «Площадка 2», «Путь 1», «Ковер»**

Я не вижу смысла описывать каждую работу серии отдельно (Илл. 4, 5, 6, 7). Несмотря на то, что они самостоятельны, все они объединены одной мыслью и идеей. Эта серия рассказывает о «медленной смерти».

Все мы теряли близких, нам было больно и тяжело, кто-то терял в один миг, а кто-то наблюдал уход постепенно, медленно и мучительно.

Данная серия о медленном уходе, когда остается лишь оболочка, а близкого человека уже рядом нет. Можно назвать это деменцией, но для меня данный термин слишком сухой и холодный.



Илл. 4. Анастасия Кriuлина. Площадка 1.  
2022. Холст, масло. 110 × 80 см. Собрание автора

Греки ужасно боялись смерти, ведь это бездна, это неизвестность, поэтому они создали мир, где все понятно. Так же поступила и я, создав метавселенную, куда попадает разум человека. Все эти работы состоят из элементов памяти, всем знакомый советский ковер, а может, все-таки детский коврик? Может, это электричка, или метро, или вовсе парк аттракционов?

Эта серия о грустном, но я намеренно решаю ее иронично, шутя. Наши близкие уходят обратно в мир детства, где солнце всегда светит ярко, дождь всегда теплый, а площадка — это замок.

Тут, в плане стилистики, я не ориентировалась на кого-либо, просто старалась соединить весь полученный мною за жизнь опыт.



Илл. 5. Анастасия Кriuлина. Площадка 2.  
2022. Холст, масло. 117 × 170 см. Собраниe автора



Илл. 6. Анастасия Кriuлина. Ковер.  
2022. Холст, масло. 90 × 170 см. Собраниe автора



Илл. 7. Анастасия Кriuлина. Путь 1.  
2022. Холст, масло. 160 x 120 см. Собрание автора

## Anastasiia Andreevna Kriulina

Student. [amaltire999@gmail.com](mailto:amaltire999@gmail.com)

Saint Petersburg Repin State Academy of Arts, 17 Universitetskaya Emb., 199034  
St. Petersburg, Russia

## ARTIST'S PORTFOLIO