

ГАЛЕРЕЯ КЛАССИЧЕСКОГО И СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА  
«БУРГАНОВ-ЦЕНТР»



НАУЧНО-АНАЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ  
ДОМ БУРГАНОВА  
ПРОСТРАНСТВО КУЛЬТУРЫ

---

SCIENTIFIC AND ANALYTICAL JOURNAL  
BURGANOV HOUSE  
THE SPACE OF CULTURE

По рекомендации экспертного совета Высшей аттестационной комиссии Министерства образования и науки Российской Федерации журнал входит в «Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертации на соискание ученой степени доктора и кандидата наук»









ISSN 2071-6818 (print)  
ISSN 2618-7965 (online)

6.2022

Москва/Moscow  
2022

**The Editorial Board:**

- Bowlt John Ellis** (USA) — Doctor of Science, Professor of the University of Southern California; Founder and head of the Institute of Modern Russian Culture
- Burganov Alexander N.** (Russia) — Doctor of Science, Professor of the Stroganov Russian State University of Industrial and Applied Arts, Full-member of Russia Academy of Arts
- Burganova Maria A.** (Russia) — Doctor of Science, Professor of the Stroganov Russian State University of Industrial and Applied Arts, Full-member of Russia Academy of Arts
- Gao Meng** (China) — Doctor of Science, Professor of Guangzhou Academy of fine arts
- Glanc Tomáš** (Germany) — Doctor of Science of The Research Institute of East European University of Bremen (Germany), and assistant professor of The Charles University (Czech Republic)
- Kravetsky Alexander G.** (Russia) — Candidate of Sciences, research associate of Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences
- Kojo Sano** (Japan) — Professor of Toho Gakuyen University of Music
- Lavrentiev Alexander G.** (Russia) — Doctor in Art History, professor, vice-rector for scientific and international work of the Stroganov Russian State University of Industrial and Applied Arts
- Misler Nicoletta** (Italy) — Professor of Modern East European Art at the Instituto Universitario Orientale, Naples
- Pan Yaochang** (China) — Professor of the Department of Art History and Art Theory of College of Fine Arts in Shanghai University; member of the Academic Committee of the Shanghai University
- Pavlova Irina B.** (Russia) — Doctor of Philology, Senior Researcher of Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
- Perelshstein Roman M.** (Russia) — Doctor of Arts, All-Russia State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov
- Pletneva Alexandra A.** (Russia) — Candidate of Sciences, research associate of Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences
- Pruzhinin Boris I.** (Russia) — Doctor of Sciences, Professor, editor-in-chief of the Journal *Problems of Philosophy*
- Revzina Yulia E.** (Russia) — Doctor in Art History, professor, department chief Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts
- Ryzhinsky Alexander S.** (Russia) — Doctor of Science, Professor of Gnesins Russian Academy of Music
- Sahno Irina M.** (Russia) — Doctor of Sciences, Professor of Peoples' Friendship University of Russia
- Shvidkovsky Dmitry O.** (Russia) — Doctor in Art History, professor, rector Moscow Institute of Architecture, vice-president of the Russian Academy of Arts
- Smolenkov Anatoly P.** (Russia) — Candidate of Sciences, Professor of the Stroganov Russian State University of Industrial and Applied Arts, full-member of Russia Academy of Arts
- Smolenkova Julia A.** (Russia) — Candidate of Sciences, associate professor of the Stroganov Russian State University of Industrial and Applied Arts
- Tanehisa Otabe** (Japan) — Doctor of Science, Professor, Head of Department of Aesthetics and Theories of Art. The University of Tokyo
- Tsivian Yuri G.** (USA) — Doctor of Science, Professor, University of Chicago, Departments: Cinema and Media Studies, Art History, Slavic Languages and Literatures

	LETTER FROM THE EDITOR	<b>6</b>	
		<b>10</b>	
THE SEMANTIC AND ARTISTIC EVOLUTION OF IMAGES OF NICHOLAS THE WONDERWORKER. RUSSIA AND THE WEST BY <b>ANNA V. RYNDINA</b>		<b>37</b>	
UNFORGOTTEN NAMES. MIKHAIL BELASHOV AND GEORGY KRANZ BY <b>PETER DOBROLYUBOV</b>		<b>64</b>	
MUSEUM OF THE FUTURE. NEW IMAGE AND NEW MISSION BY <b>MARIA A. BURGANOVA</b>		<b>73</b>	
OUTDOOR PERFORMATIVE PRACTICES OF MODERN THEATRE BY <b>TATIANA V. PORTNOVA</b>		<b>82</b>	
PRELIMINARY RESULTS OF THE FLIGHT. MARIA BURGANOVA'S ART BY <b>ALEXANDER K. YAKIMOVICH</b>		<b>95</b>	
CONTEMPORARY CHINESE SCULPTURE PROMOTING THE "IDEA OF CHINA" (THE CASE OF CAO CHUNSHENG AND DENG KE) BY <b>FANG ZHIYU</b>		<b>101</b>	
SCREEN ENTELECHY: SURFACE AND PLANE BY <b>VLADIMIR V. SHABALIN</b>			

**Редакционный совет:**

<b>Боулт Джон Эллис</b> (США)	— доктор наук, профессор Университета Южной Калифорнии, создатель и директор Института современной русской культуры
<b>Бурганов Александр Николаевич</b> (Россия)	— доктор искусствоведения, академик Российской академии художеств, профессор Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова
<b>Бурганова Мария Александровна</b> (Россия)	— доктор искусствоведения, профессор Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова, академик Российской академии художеств
<b>Гао Мэн</b> (Китай)	— доктор наук, профессор, Guangzhou Academy of fine arts
<b>Гланц Томаш</b> (Германия)	— доктор, научный сотрудник Исследовательского центра Восточной Европы Бременского университета, профессор The Charles University (Чехия)
<b>Кравецкий Александр Геннадиевич</b> (Россия)	— кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Института русского языка Российской академии наук
<b>Койо Сано</b> (Япония)	— профессор, Toho Gakuuen University of Music
<b>Лаврентьев Александр Николаевич</b> (Россия)	— профессор, доктор искусствоведения, проректор по научной и международной работе Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова
<b>Мислер Николетта</b> (Италия)	— профессор, Istituto Universitario Orientale, Naples
<b>Пан Яочанг</b> (Китай)	— профессор кафедры истории и теории искусства колледжа Изящных искусств Шанхайского Университета, член Академического комитета Шанхайского Университета
<b>Павлова Ирина Борисовна</b> (Россия)	— доктор филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы РАН
<b>Перельштейн Роман Максович</b> (Россия)	— доктор искусствоведения, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова
<b>Плетнева Александра Андреевна</b> (Россия)	— кандидат филологических наук, научный сотрудник Института русского языка Российской академии наук
<b>Пружинин Борис Исаевич</b> (Россия)	— доктор философских наук, профессор, главный редактор журнала «Вопросы философии»
<b>Ревзина Юлия Евгеньевна</b> (Россия)	— доктор искусствоведения, профессор, заведующий отделом Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств
<b>Рыжковский Александр Сергеевич</b> (Россия)	— доктор наук, профессор Российской академии музыки им. Гнесиных
<b>Сахно Ирина Михайловна</b> (Россия)	— доктор филологии, профессор Российского университета Дружбы народов
<b>Смоленков Анатолий Петрович</b> (Россия)	— кандидат искусствоведения, профессор Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова, академик Российской академии художеств
<b>Смоленкова Юлия Анатольевна</b> (Россия)	— кандидат искусствоведения, доцент Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова
<b>Танехиса Отабе</b> (Япония)	— доктор наук, профессор, заведующий кафедры Эстетики и теории искусства Токийского университета
<b>Цивьян Юрий Гаврилович</b> (США)	— доктор наук, профессор, University of Chicago, Departments: Cinema and Media Studies, Art History, Slavic Languages and Literatures
<b>Швидковский Дмитрий Олегович</b> (Россия)	— доктор искусствоведения, профессор, ректор Московского архитектурного института, вице-президент Российской академии художеств
Редактор _____	<b>Смоленкова Юлия Анатольевна</b> (Россия)

СЛОВО  
РЕДАКТОРА

8



**АННА ВАДИМОВНА РЫНДИНА**

СМЫСЛОВАЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЭВОЛЮЦИЯ  
ОБРАЗОВ НИКОЛЫ ЧУДОТВОРЦА. РОССИЯ И ЗАПАД

24



**ПЕТР ВЛАДИМИРОВИЧ ДОБРЮЛОВ**

НЕЗАБЫТЫЕ ИМЕНА. МИХАИЛ БЕЛАШОВ  
И ГЕОРГИЙ КРАНЦ

52



**МАРИЯ АЛЕКСАНДРОВНА БУРГАНОВА**

МУЗЕЙ БУДУЩЕГО. НОВЫЙ ОБРАЗ  
И НОВАЯ МИССИЯ

69



**ТАТЬЯНА ВАСИЛЬЕВНА ПОРТНОВА**

OUTDOOR-ПЕРФОРМАТИВНЫЕ ПРАКТИКИ  
СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА

78



**АЛЕКСАНДР КЛАВДИАНОВИЧ ЯКИМОВИЧ**

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ИТОГИ ПОЛЁТА,  
ИСКУССТВО МАРИИ БУРГАНОВОЙ

89



**ВЛАДИМИР ВАСИЛЬЕВИЧ ШАБАЛИН**

ЭНТЕЛЕХИЯ ЭКРАНА: ПОВЕРХНОСТЬ И ПЛОСКОСТЬ

105



## LETTER FROM THE EDITOR

Dear readers,

We are pleased to present to you Issue 6, 2022, of the scientific and analytical journal *Burganov House. The Space of Culture*.

Upon the recommendation of the Expert Council of the Higher Attestation Commission, the journal is included in the List of Leading Peer-reviewed Scientific Journals and Publications in which the main scientific results of theses for the academic degrees of doctor and candidate of science must be published.

In 2022, the journal *Burganov House. The Space of Culture* is celebrating its 17th anniversary. Over the years, we have published about a thousand articles, introduced hundreds of new authors, collaborated with prominent scientists, cultural figures, artists, writers, heads of Russian and European museums, rectors of universities and academies. We offer our heartfelt gratitude to all!

Summing up the results of 2022 and looking to the future with confidence and optimism, we are planning to continue developing our journal. We have increased the number of issues — now the journal is published six times a year. This indicates its increased popularity among authors and readers. The representation of our publication in the international databases of scientific communications has expanded.

We are sincerely grateful to our editors, experts and members of the Editorial Board, owing to whom the journal has acquired its unique profile and status in the scientific world. We hope that our further cooperation will be the key to the improvement and prosperity of our publication.

The journal publishes scientific articles by leading specialists in various humanitarian fields, doctoral students, and graduate students. Research areas concern topical problems in multiple areas of culture, art, philology, and linguistics. This versatility of the review reveals the main specificity of the journal, which represents the current state of the cultural space.

The issue opens with the article "The Semantic and Artistic Evolution of Images of Nicholas the Wonderworker. Russia and the West" by A. Ryndina. In it, the author focuses on current trends in the study of architectural monuments, "minor forms" of liturgical purpose and plastics on the example of works dedicated to St. Nicholas. The author especially emphasises that at the present stage, the issue of content, the connection of form formation with

the structure of symbolic thinking within the cultural space of the era is actively brought to the fore.

P. Dobrolyubov's article "Unforgotten Names. Mikhail Belashov and Georgy Krantz" is the first of the author's cycle "VKHUTEIN, VKHUTEMAS. Sculptors. Teachers and Students", dedicated to the unique creative and educational project, VKHUTEMAS — VKHUTEIN, within which a galaxy of outstanding Russian artists, sculptors, and architects was trained. The author presents the creative work of the remarkable sculptors, M. Belashov and G. Krantz, considering their works in the context of history.

A. Yakimovich continues the topic of sculpture art in the article "Preliminary Results of the Flight. Maria Burganova's Art". The author analyses the work of M. Burganova, a sculptor, graphic artist, theorist of fine arts. Considering her sculptural compositions created over a quarter of a century, the author explores the evolution of artistic images, and also focuses on the features of the author's shaping, noting a new understanding of immateriality despite the massiveness of sculptural works and the laws of gravity.

Modern sculpture in China is studied in Fan Zhiyu's article, in which the author emphasises that while moving towards a new era, Chinese society does not forget about its values and guidelines, developing a special concept in art called the "Idea of China". In the article "Modern Chinese Sculpture", the author analyses the polar art works created by Cao Chunsheng, an older generation sculptor who was influenced by the "Soviet school", and Deng Ke, who belongs to a new generation of sculptors who grew up in the era of reforms. Both sculptors work in different styles and genres; however, together they form the face of modern sculpture, promoting the "Idea of China", which the author of the article is trying to explore.

The article "The Museum of the Future. A New Image and a New Mission" by M. Burganova is dedicated to the specifics of modern museums positioning themselves as museums of the future. The author considers this new format in the world of museums on the example of the Museum of the Future in Dubai, which architecture creators are Sean Kill and Mattar bin Lahej. The author notes a special interest in the construction of museums around the world. This arises from the unique purpose of such objects — their ability to become a symbol of

the city and, in a certain sense, create its positive image in the public mind. Considering a number of relatively new museum buildings, the author identifies some general trends, among which is, first of all, the expressiveness of architectural images and a change in the very concept of the museum.

T. Portnova focuses her research on the study of a special phenomenon in the modern theater. In the article "Outdoor Performative Practices of Modern Theatre", the author emphasises that modern theatrical action is a complex interdisciplinary product that is subject to modifications and is not closed in the final form. The author reasonably proves that throughout its development, performance has emerged as a new cultural product, as a new type of theatrical performance, which required a new type of dramatic and directorial thinking from the authors-creators.

In the article "Screen Entelechy: Surface and Plane", V. Shabalin, as part of the modern discourse on screen art, explores the phenomenon of representing the boundary between screen and real spaces. The relevance of this topic is concerned with the development of the technical base, owing to which the variety of screen types is considerable. The article discusses the features of broadcasting screen images as special independent artistic "morphemes", as one of the components of screen arts. It is proposed to introduce the concept of "substitution technique", used in the filming process, into scientific circulation. The author takes into account the physical patterns of the screen: the shape and structure of its surface, and also analyses the problems of screen space. The study explores the nature of a multi-plane screen and discusses the principles of image projection on the facades of architectural structures.

The publication is addressed to professionals specialising in the theory and practice of the fine arts and philology and all those interested in the arts and culture.

Дорогие читатели!

Мы рады представить Вам № 6/2022 научно-аналитического журнала «Дом Бурганова. Пространство культуры».

**По рекомендации Экспертного совета ВАК журнал включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертации на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук.**

В 2022 году журналу «Дом Бурганова. Пространство культуры» исполнилось 17 лет. За эти годы мы опубликовали около тысячи статей, представили сотни новых авторов, сотрудничали с выдающимися учеными, деятелями культуры, художниками, писателями, руководителями российских и европейских музеев, ректорами университетов и академий.... Мы сердечно благодарим всех!

Подводя итоги 2022 года и с уверенностью и оптимизмом, смотря в будущее, мы планируем продолжать развитие нашего журнала. Мы увеличили количество выпусков — теперь журнал выходит шесть раз в год. Это говорит о его возросшей популярности у авторов и читателей. Расширилось представление нашего издания в международных базах научных коммуникаций.

Мы искренне признательны нашим редакторам, экспертам и членам Редакционного совета, благодаря которым журнал обрел свой уникальный профиль и статус в научном мире. Надеемся, что наше дальнейшее сотрудничество станет залогом совершенствования и процветания нашего издания.

В журнале публикуются научные статьи ведущих специалистов разных гуманитарных областей, докторантов и аспирантов. Направления исследований касаются актуальных проблем в различных областях культуры, искусства, филологии и языкознания. В этой многогранности обозрения проявилась основная специфика журнала, представляющего современное состояние пространства культуры.

Этот номер открывает статья А. В. Рындиной «Смысловая и художественная эволюция образов. Николы Чудотворца. Россия и Запад», в которой автор на примере произведений, посвященных св. Николаю, делает акцент на исследование актуальных тенденций в изучении памятников архитектуры, «малых форм» литургического назначения и пластики. Автор особенно подчеркивает, что на современном этапе на первый план активно

выдвигается проблема содержания, связи формообразования со структурой символического мышления в рамках культурного пространства эпохи.

Статья П. В. Добролюбова «Незабытые имена. Михаил Белашов и Георгий Кранц» — первая из авторского цикла «ВХУТЕИН, ВХУТЕМАС. Скульпторы. Учителя и ученики», посвященного уникальному творческому и образовательному проекту ВХУТЕМАС — ВХУТЕИН, в рамках которого была подготовлена плеяда выдающихся отечественных художников, скульпторов, архитекторов. Автор представляет творчество замечательных скульпторов М. Белашов и Г. Кранца, рассматривая их произведения в контексте исторической перспективы.

Тему искусства скульптуры в статье «Предварительные итоги полета. Искусство Марии Бургановой» продолжает А. К. Якимович. Автор анализирует творчество М. А. Бургановой — скульптора, графика, теоретика изобразительного искусства. Рассматривая ее скульптурные композиции, созданные на протяжении четверти века, автор исследует эволюцию художественных образов, а также акцентирует внимание на особенности авторского формообразования, отмечая новое осмысление имматериальности вопреки массивности скульптурных произведений и законов гравитации.

О современной скульптуре Китая — статья Фань Чжиюя, в которой автор подчеркивает, что двигаясь к новой эпохе, китайское общество не забывают о своих ценностях и ориентирах, развивая в искусстве особую концепцию, называемую «Идея Китая». В статье «Современная китайская скульптура» автор анализирует полярные художественные произведения, созданные Цао Чуньшэн — скульптором старшего поколения, испытавшего влияние «советской школы» и Дэн Кэ, принадлежащего к новому поколению скульпторов, выросших в эпоху реформ. Оба скульптора работают в разных стилях и жанрах, но вместе они формируют лицо современной скульптуры, продвигая «Идею Китая», которую пытается исследовать автор статьи.

Статья М. А. Бургановой «Музей Будущего. Новый образ и новая миссия» посвящена специфике современных музеев, позиционирующих себя как музеи будущего. Автор рассматривает этот новый формат в мире музеев на примере Музея будущего в Дубае, создателями архитектуры которого являются Шон Килл и Маттар бен Лакхедж. Автор отмечает особый интерес к строительству

музеев во всём мире. Это возникает из уникальной предназначенности подобных объектов — их возможности стать символом города и в определенном смысле создавать его позитивный образ в общественном сознании. Рассматривая ряд сравнительно новых музейных зданий, автор выделяет некоторые общие тенденции, среди которых в первую очередь — выразительность архитектурных образов и изменение самой концепции музея.

Т. В. Портнова посвятила свое исследование изучению особого явления в современном театре. В статье «Outdoor-перформативные практики современного театра» автор подчеркивает, что современное театральное действие представляет собой сложный междисциплинарный продукт, подверженный видоизменениям и не замыкающимся в окончательную форму. Автор аргументированно доказывает, что на протяжении всего своего развития перформанс сформировался как новый культурный продукт, как новый вид театрализованного представления, потребовавший от авторов-создателей нового типа драматургического и режиссёрского мышления.

В. В. Шабалин в статье «Энтелехия экрана: поверхность и плоскость» в рамках современного дискурса об экранном искусстве исследует феномен представляющей границу разделения экранного и реального пространств. Актуальность данной темы связана с развитием технической базы, благодаря которой разнообразие видов экранов весьма значительно. В статье рассматриваются особенности транслирования экранных образов как особых самостоятельных художественных «морфем» как одного из слагаемых экранных искусств и предлагается к введению в научный оборот понятие «прием замещения», применяемый в съемочном процессе. Автор учитывает физические паттерны экрана: форму и структуру его поверхности, а также разбирает проблематику экранного пространства. В ходе исследования проводится анализ природы многоплоскостного экрана и обсуждение принципов проекции изображения на фасады архитектурных сооружений.

Издание адресовано профессионалам, специализирующимся в области теории и практики изобразительного искусства и филологии, а также всем, кто интересуется вопросами искусства и культуры.

Anna V. Ryndina

Full Member of the Russian Academy of Arts,  
Honoured Artist of the Russian Federation,  
Doctor of Arts, Professor,  
Chief Researcher of the Russian Art Department at  
The Theory and History of Fine Arts Research Institute of  
The Russian Academy of Arts  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0002-7991-4854

DOI: 10.36340/2071-6818-2022-18-6-10-36

## THE SEMANTIC AND ARTISTIC EVOLUTION OF IMAGES OF NICHOLAS THE WONDERWORKER. RUSSIA AND THE WEST

*Summary:* In the article, devoted to the research of the image of St. Nicholas the Wonderworker, the author focuses on new trends in the study of ancient Russian art and, above all, in the study of architectural monuments, “minor forms” of liturgical purpose and plastics. The author especially emphasises that at the present stage, the issue of content, the connection of form formation with the structure of symbolic thinking within the cultural space of the era is actively brought to the fore. In this regard, the work of Pavel Florensky, *The Church Ritual as a Synthesis of the Arts*, is perceived as a program work, proving that church space and each object, regardless of its size and sacred significance, originally formed a single whole. From these positions, it is necessary to study the monuments of ancient Russian plastic art, approaches to the interpretation of which need to be clarified. The material is truly huge and varied: from small plastics in the form of miniature carved icons, folds and panagias to monumental kiot statues,

For the development of wooden kiot sculpture in Rus’ at the end of the 14th century and a number of hagiographic icons of the saint from the middle to the second half of the 16th century (The Translation of the Relics of St. Nicholas to Bari), the significance of the relics of Nicholas of Myra resting in Bari is now quite obvious<sup>1</sup>. I. Shalina connected an unusual interpretation of the named plot with

ues, gravestone sculptural images, white stone and wooden crosses.

It is in this context that the author explores the evolution of the images of Nicholas the Wonderworker, who is especially revered by the Orthodox Church and particularly in Russia.

Analysing the scientific facts in the article, the author argues that the shrine resting in the crypt (the relics of St. Nicholas the Wonderworker) more than once became a living source of many legends, iconographic versions, customs in the veneration of the saint and, most importantly, structural icon models for Russia during the 14th-18th centuries. Apparently, it is no coincidence that in most churches with revered wooden statues of the saint, the main celebrations of St. Nicholas fell precisely on May 9 — in memory of the Translation of the Relics to Bari.

*Keywords:* *Nicholas the Wonderworker, relics of Nicholas the Wonderworker, wooden sculpture, medieval painting, sacred image, Bari.*

the figure of the Wonderworker standing in a coffin with reliquary and with the news about the bringing of Nikoly na Rezi v Khramtsakh by some elders in 1540 in the Pskov Chronicle, reflecting the impressions of Bari with its great shrine<sup>2</sup>. Meanwhile, as we will see below, this interpretation is not at all surprising in the context of our religious and pictorial tradition<sup>3</sup>.

1. Ryndina, A.V. 2002. “Fundamentals of the Typology of Russian Wooden Sculpture, Saint Nicholas of Mozhaysk. Icon and Holy Relics”, *Art of the Christian World. Digest of articles*, no. 6, Moscow, pp. 99–114; Shalina, I.A. “The Scene ‘Transfer of the Relics of St. Nicholas’ in Ancient Russian iconography”.

2. Shalina, I. A. Op. cit. Ibid.

3. Shalina, I. A. Op. cit. Ibid. P. 94.

The Russian church in Bari, erected in the 18th century, as modern researchers suggest, was built on the site of an older church<sup>4</sup>. In 1950, A. Nekrasov wrote with reference to the works of Tann and Leib about the visit of Russian pilgrims to Bari already in the 11th century (1087)<sup>5</sup>. Slovo on the translation of the relics, apparently created by Ephraim Pereyaslavsky shortly after this date, is not only clear evidence of this but also a reflection of the perception of the shrine as the property of the Christian church<sup>6</sup>. The chronicle news about the arrival of a particle of Nicholas’ relics from Rome to Kyiv in 1091 brings to mind the “Bari of the Roman region”, which appears in Russian written sources.

No matter how convincing my thoughts about the origins of the Russian carved icon formation (the Bari relic and the Serbian chased “statue” of the saint, installed over the shrine at the beginning of the 14th century) are, additional arguments are needed to support the reality of Russian-Barian contacts precisely at the end of the 14th century, when a wooden kiot statue of Nicholas of Mozhaysk (The State Tret'yakov Gallery) appeared.

Fortunately, we have such data.

My attention has long been attracted by the altar icon, The Bari Mother of God, at the Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin, the appearance of which Russian church tradition connects with 1392<sup>7</sup>. This icon has not been preserved; however, its copy has come down to us. It was made for the Novodevichy Convent most likely in the 16th century, and an old icon setting of the late 14th — early 15th century, made for a revered ancient image<sup>8</sup>, was transferred to it. The origin of the ancient icon and its unusual name had remained unclear for a long time (19th century authors wrote about some unknown Greek Bari hermitage) until L. Shchennikova published Ska-

zania in the handwritten collection of the watchman of the Annunciation Cathedral, S. Mokhovikov (1714–1716). According to Mokhovikov, “the image of the Bari Mother of God... was translated from Bari, the city of the Roman region, and the image was at the tomb of holy Bishop Nicholas the Wonderworker”<sup>9</sup>. Mokhovikov’s version is quite specifically confirmed by the iconography and the icon’s style. The image is a reverse copy of the Hilandar Typikarnitsa of St. Savva of Serbia, which was placed in the Ilyinsky skete at the Karey cell of the Hilandar monastery on Athos<sup>10</sup>. The place of the Typikarnitsa in the iconostasis system, where it was placed not on the left side of the royal doors, as was customary, but on the right side, can be explained by the position of the Infant not on the left, as in the icon of the Bari Mother of God, but on the right hand of the Mother of God.

The similarity of the versions of the named icons, the veneration of Typikarnitsa as a shrine of the Nemanjic against the backdrop of many Serbian inset icons for the tomb of St. Nicholas the Wonderworker<sup>11</sup> make Mokhovikov’s information quite convincing. The stylistic properties of a 16th century copy are consistent with this point of view. In it, owing to N. Kondakov, many researchers capture the features of the Italo-Greek icon painting, reproducing the properties of the original.

The special identification of these artistic accents in this icon has its own particular explanation. They could be related to the source chosen by Serbian despots to collect taxes in favour of the Basilica of St. Nicholas in Bari. The city archive contains a document of 1346 (Stefan Dušan’s parchment charter), which indicates that taxes were collected in Ragusa (Dubrovnik)<sup>12</sup>. Dubrovnik was, as it were, at the intersection of cultural traditions: various artistic

4. Il Sengo del San Nicola. Arte, iconografia e religiosista e popolare. Vagi. 1987. Pp. 137–150.

5. Nekrasov A. I. Statue of Nicholas of Mozhaysk. Typescript. 1950. TsGALI. Fund 239. list I. Unit 21–22. pp. 124–125.

6. Rogachevskaya, E.B. 1995. West and East in the Books about Nicholas of Myra, *Hermeneutics of Old Russian Literature*. Collection 8. Moscow, pp. 70–74.

7. Rogachevskaya, E. B. West and East in the Books about Nicholas of Myra, *Hermeneutics of Old Russian Literature*. Collection 8. Moscow, 1995. Pp. 70–74.

8. Shchennikova, L.A. “Pyadnitsya Icons and Tabletko Icons of the Court Church”, *Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin*. Materials and research. Moscow, 1999. Pp.136–137. Ill. 13 on p. 138; Martynova M. V. Framework of the Icon the Mother of God “Nursing the Child” from the collection of the Moscow Kremlin Museums, *Old Russian art of the 14<sup>th</sup>-15<sup>th</sup> centuries*. Moscow, 1984. pp.101–112.

9. Shchennikova, L.A. 2000. “Miraculous Icons of the Moscow Kremlin”, *Christian Relics in the Moscow Kremlin*, Moscow, p. 234; Bykova M. A. 2001. “Icon Our Lady of the Blessed Womb (Khabarovsk) from the Collection of the Vladimir-Suzdal Museum-Reserve”, *The Art of the Christian World. Digest of articles*, Issue 5. Moscow, pp. 182–183.

10. Snessoreva, S. Op. cit. Pp. 92–93. Various legends are connected with the Tipikarnitsa: about bringing it to Athos by Stefan Nemanja himself, about bringing it from the Jerusalem Monastery of St Savva, consecrated by St. Sava Serbian, etc. See: Kondakov N. P. Iconography of the Mother of God. Connections of Greek and Russian Icon Painting with Italian Painting of the Early Renaissance. SPb., 1910. Pp. 35–37. He had the idea of the consonance of the image style with the Italo-Greek manner. Ibid. Pp. 38.

11. Cathedral of St. Nicholas in Bari. Brief Historical and Artistic Guide. p. 54.

12. Cathedral of St. Nicholas in Bari... pp. 32–33.



Ill. 1. Saint Nicholas of Mozhaïsk. Late 17<sup>th</sup> - mid 18<sup>th</sup> century. The village of Pokcha, Cherdynsky district of the Perm Territory. Tree (pine figure, linden oak - phelonion floors), gesso, embossed gesso, tempera, gilding, silvering. Thread. 88x52x22 cm Perm State Art Gallery. Inv. DS-6.

landmarks, in addition to Serbian ones (Greece, Italy, the Gothic world of Europe, and even belated experiences of the Romanesque style), are clearly defined in its architecture, painting, plastic art. The city was especially famous for its well-organised

jewelry production. It was there that silversmiths from all over the Serbian kingdom were trained<sup>13</sup>.

13. Golubinsky E. 1997. *The History of the Russian Church*. Volume II. Period II, Moscow. From the Invasion of the Mongols to Metropolitan Macarius. Moscow. p. 261.

Since the chased silver altar donated to the basilica of Nicholas in 1319 by Tsar Milutin of Serbia (melted down and replaced with a new one in 1684)<sup>14</sup> was undoubtedly distinguished by perfection of execution and monumental size, it can be assumed with a high degree of probability that it was made by goldsmiths from Ragusa.

At the same time, the icon Blessed Womb, or Blazhennoye Chrevo (Barlovskaya, Barbarskaya, and most likely Bargradskaya!), which iconographic version is firmly linked with the famous Karean image, and some artistic accents are inspired by Italo-Greek examples, could have reached Bari along the same routes. The position of the Barlovskaya icon at the tomb of Nicholas should have given it a special spiritual significance: the era of the most active veneration of the saint in Rus', the intercessor and guardian of which he was considered along with the Mother of God, is exactly the 13th-14th centuries. Having become a relic of the princely Annunciation Cathedral, the icon Blessed Womb was an evidence of the existence of Moscow-Bari contacts in the era of Metropolitan Cyprian and Grand Duke Vasily Dmitrievich. Contacts with Rome had already intensified under Dmitry Donskoy: four years before the appearance of the Bari icon (1388), papal envoys visited Moscow (most likely from Pope Urban VI)<sup>15</sup>.

It is characteristic that Cyprian, while in Lithuania, together with Lithuanian prince Jagiello decided to write a letter to the patriarch about convening a Council to unite the churches in the face of the Turkish danger, which is known from the patriarch's response message of 1397<sup>16</sup>. The cult of St. Nicholas the Wonderworker, ecumenical in its essence, should have and could have become a cementing "base" for the Eastern and Western churches.

The idea of the reverence of St. Nicholas by common people, allegedly supported by Sergius of Radonezh, cannot be recognised as true, just as the idea that in Moscow, the veneration of St. Nicholas was "pushed aside" by the relevance of the cults of the Mother of God, the Archangel Michael, Metropoli-

tan Peter, etc.<sup>17</sup>. Curiously, in the last quarter of the 14th century, churches and monasteries dedicated to the saint were also obliged to the church-publishing activities of the great princes (Nikolo-Ugreshsky Monastery founded by Dmitry Donskoy) and representatives of the Russian Thebaid ascetic monks. Thus, the founding of the Nikolo-Peshnoshsky Monastery in the Principality of Dmitrov is associated with the name of Methodius, a disciple of St. Sergius (+4 June 1392), and the Nikolsky Monastery on the Swamp near Pereslavl-Zalessky (1377) is associated with the spiritual activity of Dmitry Prilutsky<sup>18</sup>. Moreover, the Monastery on the Swamp was one of the first dormitories that adopted the Jerusalem charter. The high spiritual status of the monastery is probably due to the miracle of the appearance of the image of St. Nicholas the Wonderworker and the Holy Cross (on the Sakhot swamp); legend dates it to the 1370s, and according to another version, it was 1423<sup>19</sup>. This event became the basis of the later Tale of the Appearance of the Honorable and Holy Cross and the Wonderworker Nicholas, which added to the new miracles of the saint in Russia<sup>20</sup>.

In our opinion, the special character of St. Nicholas' icon images, which appeared in Central Rus' and Moscow in the last third of the 14th — the first third of the 15th century, that is under Metropolitans Cyprian and Photius, is connected with the Bari shrine — the relics of the Wonderworker. They turned out to be structured not in the form of a pictorial icon but in the form of a wooden sculpture (Nicholas of Mozhaïsk, the State Tretyakov Gallery, and Nicholas of Mtsensk), reflecting that "magical realism", that vitality, characteristic of Byzantine churches since ancient times. It is no coincidence that since the 12th century, the original "sculptural" of the interior space has been actively compensated by fictitious niches that replaced three-dimensional niches framed by sculptural motifs<sup>21</sup>. This process of "materialisation of space" is especially characteristic of the Paleologian time, when the memory that, earlier, "three-dimensional images were associated with

17. Kloss, B. N. Op. cit. pp. 45–46.

18. Voznesensky A., Gusev F. *Life and Miracles of St. Nicholas the Wonderworker, Archbishop of Myra, and his Fame in Russia*. SPb., 1899. Pp. 540–541.

19. Krutova, M. S. *Saint Nicholas the Wonderworker in Ancient Russian Writing*. Moscow, 1997. Pp. 134, 173. In Rus', the fact of later writing of ancient oral stories and legends was not uncommon. Suffice it to recall the story of the statue of Nicholas of Mozhaïsk.

20. Demus, O. 2001. *Mosaics of Byzantine Churches*. Moscow, pp. 62, 125–126.

21. Demus, O. Op. cit. P. 129.

the space that is in front of and below them”<sup>22</sup> was revived. The latter is quite obviously associated with high relief figures in kiots, installed in Russian churches of the 14th and 16th centuries in front of the iconostases or in their rows.

From this point of view, the small Peter and Paul Church of the end of the 14th century in Mozhaisk, most likely conceived by Metropolitan Cyprian as a sacral-topographic analogue of the Bari basilica, is indicative. This is quite logical, given that the sword and a church in the hands of Nicholas of Mozhaisk are traditional attributes of the supreme apostles; thus, the image of the universal church can be seen in it.

In the context of this hypothesis, it is appropriate to recall N. Voronin’s remark about the special plasticity, “sculpturality” of the inner space of this church<sup>23</sup>, which was probably conceived as an “ark” for a wooden statue that embodied the image of the imperishable relics of the saint. The presence of wrought silver “clothings” (fragments of them are preserved in the collection of precious metals of the State Tretyakov Gallery) on the figure of Nicholas of Mozhaisk does not exclude the reliquary functions of the carved icon. In this regard, it is worth recalling the composite structure of the sculpture (in particular, the presence of a false head).

It seems that some, although indirect, materials to confirm the existence of contacts with Bari in the last third of the 14th century are also provided by sphragistic monuments. It is worth paying attention to the one-sided wax seal of Metropolitan Alexei, the rarest in terms of image type, on the truce charter of Olgerd of Lithuania and Smolensk Prince Svyatoslav Ivanovich with Dmitry Donskoy and Vladimir Andreevich Serpukhovskoy (1371)<sup>24</sup>. This seal, due to its material and antiquity, is quite vague in relief. It depicts St. Nicholas in the pose of an orant. With his right hand, he is blessing, and with his left hand, he is holding a certain object, interpreted by the publishers according to the graphic drawing of the 19th century as a raised codex. However, only a large quadrangular object with two rounded bulges on top can be seen: it is either a church with domes (but why two?) or a Gospel with rounded objects lying on top of the edging. It is the second of the proposed options that recalls the traditional “Barian”

22. Voronin, N. N. *Architecture of North-Eastern Rus’*. Vol. II. Moscow, 1969. Pp. 276–277.

23. Voronin, N. N. Op. cit.

24. Soboleva, N. A. *Russian Seals*. Moscow, 1991. P. 186; No. 149. Ill. on the table. 13.

iconography of St. Nicholas with an emphasis on the act of mercy of the saint in icon painting, in plastics, and in artistic silver: in his left hand, he is holding either the Gospel, or a chalice with round purses<sup>25</sup>. However, in Bari, this version is known from icons not earlier than the 16th-17th centuries; nevertheless, the theme of St. Nicholas the Merciful was sufficiently developed in Greek painting of the 13th-15th centuries, where in the scene “Nicholas Distributing Alms”, he was depicted with round loaves or a purse in his hands<sup>26</sup>. It is possible that the Barian veneration of the saint was reflected here, especially since this plot is represented by a very narrow circle of monuments of Byzantine painting. It is also significant that the most ancient and purely liturgical motif of the distribution of bread (the fresco of Manastir of the 13th century)<sup>27</sup> is replaced by the image of a purse in the hands of the saint (in paintings and icons of the 14th-15th centuries).

My explanations in connection with the seal of Metropolitan Alexei of 1371 would have been pure fantasy if other seals, where the round shape of the object in the saint’s left hand is quite obvious, had not been preserved. Among the Novgorod seals of the sovereign circle, two copies with the figure of the Incarnation Mother of God and the saint in full growth in the pose of an orant with round objects, like an apple, in his left hand<sup>28</sup>, have been preserved. In a publication of 1959, V. Yanin dates them to the era of Archbishop Alexei (1366–1388); however, he changes the date to the middle of the 13th century in the code of sphragistics. Nevertheless, the definition of “codex” that the author gives to the designated objects is incorrect. The “apple” is held by the characters on horizontally stretched out hands with a clearly readable notch for a round volume. The codices in Novgorod sphragistics of the 13th-15th centuries are always marked by a clearly expressed quadrangular shape; moreover, they often have a cover filled

25. Voznesensky, A., Gusev, F. Decree. op. P. 110. In the treasury of the Bari basilica, there is a small sculptural group, cast in silver in 1659, representing Nicholas with the youth Vasily. The saint, depicted in the pose of an orant, is holding (vertically) a closed Gospel with three round purses on top in his left hand. See: Cathedral of St. Nicholas in Bari... Pp. 61, ill. 77.

26. Sevchenko, N.P. 1983. *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*. Torino, pp. 38, 45, 55, 59, 151, No. 10, 35 (6), 110 (8), 42.

27. Koso D., Milkovik-Peppek D. Manastir. Skopje, 1958, pp. 88–93, 114.

28. Yanin V. L. 1959. *Seals from Novgorod Excavations*. MIA, No. 65, p. 201; Yanin V. L. *Juridical Act Seals of Ancient Rus’ of the 10<sup>th</sup>-15<sup>th</sup> Centuries*. Vol. II. Novgorod Seals of the 13<sup>th</sup>-15<sup>th</sup> centuries. Moscow, 1970. P. 195. Tab. 223, No. 575, 576.



Ill. 2. Saint Nicholas. Apulian painter of the late 18<sup>th</sup> century, oil on canvas. 130x100 cm. Treasures of the Basilica of St. Nicholas in Bari.

with geometric motifs, and the palm holding them is completely “cut off” by the book<sup>29</sup>.

In the aspect of the existing idea of “Nikola-Smeredovich”, the seal of Metropolitan Alexei from the document of 1371 confirms the special attention to the saint among the Russian church hierarchs. Cyp-

29. See: Yanin V. L. *Juridical Act Seals of Ancient Rus’*. Vol. II. Tab. 19 (No. 529, 530).

rian’s seals are unknown to us; however, it is possible that the metropolitan, who successively occupied the throne, could have used the sphragistic symbolism of his predecessor<sup>30</sup>. It is no coincidence that the seal with the figure of Nicholas in the pose of an orant

30. On the seals of Metropolitans Jonah, Theodosius, Gerontius and Simon, there is an image of the Mother of God of the Incarnation traditional for the sovereign seals.



is on a charter directly related to Lithuania, which is especially important in connection with the beginning of Cyprian's spiritual career as a metropolitan of temporarily separated Lithuania — it was Mozhaisk that opened the way to the West.

One way or another, a variant, as it were, intermediate between the version of St. Nicholas of Mozhaisk and the western type of saint with purses, occurs in a wooden kiot icon of the 17th century from the State Historical Museum<sup>31</sup>, which is undoubtedly connected with the reflection of the Bari theme<sup>32</sup>. In his right hand, St. Nicholas is holding a sword (only the handle has been preserved), while on his left palm, there is a large purse with coins to distribute to the poor, widows and orphans.

Unfortunately, the ancient pilgrimage eulogies in the form of oval icons of the 11th–13th centuries, cast from transparent glass or glass paste, do not provide concrete material for explaining this iconography. On most of them, a codex<sup>33</sup> is visible on Nicholas' left hand; however, some copies are so vague that the publishers refrain from clarifying, pointing only to the blessing gesture of the saint's right hand<sup>34</sup>.

Let us express some considerations in connection with the sculptural decoration of the Nikolskaya basilica, which could further strengthen the position of the Barian impulse for the creators of the ancient carved image from Mozhaisk.

An example with the story of the Serbian silver altar reveals the fact that the Italian masters of the 17th century strictly followed the original design of the interior in its main, sacred and thematic accents, having a "Serbian address". In 1658, sculptor Michelangelo Constantino completed the statues of Nicholas, the Virgin and St. Anthony, placed in the pre-altar barrier separating the central nave from the cross aisle one<sup>35</sup>. In 1712, due to their bulkiness, they were transferred to the three niches on the facade of the basilica<sup>36</sup> (now they are appar-

ently in the so-called Byzantine tower — a temporary repository of sculpture and dilapidated icons). It is possible that the plastic elements of the barrier of 1658 repeated the ancient form of the altar wall, conceived and executed by order of Serbian kings in the 14th century. In any case, it is possible to state with certainty the fact of the creation of an inset relief stone slab over the main portal of the basilica (under an openwork ciborium) with a full-height figure of Nicholas in episcopal vestments<sup>37</sup> in the second half of the 13th century.

As for wood as the material for the sculpture of Nicholas, interesting information can be extracted from some facts recorded in 1873 by V. Mordvinov. He described a carved wooden box on the eastern wall of the crypt; it contained the remains of the original box in which the relics were brought to Bari<sup>38</sup>. On top of the receptacle for the ancient coffin, a small wood-carved statue of the Wonderworker was placed<sup>39</sup>. There is no reason to assert its ancient origin; however, the fact of the relationship between the material of the coffin for the relics and the sculptural image is undeniable. Here it is appropriate to recall once again that, according to the testimony of Russian travelers of the 17th century to Western Europe, they saw how the missing parts of the relics in holy reliquary were supplemented with particles of wood<sup>40</sup>.

Returning to the altar barrier, possibly preceding the marble works of the 17th century and ordered, most likely, by Serbian kings at the same time as the silver altar, it makes sense to take into account the opinion of S. Čurčić about the role of worship icons in the formation of the Byzantine iconostasis. These icons, according to the scientist, had architectural frames in the Komnenos era and could have been a two-dimensional version of the previous structure of the shrine (canopy on the columns above the tomb and the image of the saint on his coffin)<sup>41</sup>. As an example of this tradition in the late Byzantine period, Čurčić mentions the 14th-century wooden carved shrine of Stefan Dečany in the Dečany Monastery<sup>42</sup>. It is possible that the wooden figure of St. Clement

of Ohrid from the Church of the Virgin in Ohrid at the end of the 13th — beginning of the 14th century was precisely a kiot worship icon, and not the lid of the shrine. This opinion was expressed by me in an article about the typological origins of Russian wooden sculpture<sup>43</sup>. Thus, there is some reason to assume that the original Serbian pre-altar barrier was replaced in the 17th century, in the structure of which sculptural images could have been used.

It is known that pilgrims especially revered the silver altar of 1684 and the large icon, Svyatoy Nikolay Temnolikiy<sup>44</sup>. Unfortunately, I could not find a reproduction of this icon. Perhaps it has not survived to the present day (it is no longer mentioned in Grigorovich-Barsky and Mordvinov's descriptions). Its name clearly recalls the "black Madonnas" widespread in Western Europe in the Middle Ages — revered statues made of dark wood, which, according to some Western theologians, is associated with biblical tradition<sup>45</sup>. Let us recall that in the hagiography and hymnography, St. Nicholas the Wonderworker is likened to Moses and Elijah — he was the same as the great prophets for the "new Israel"<sup>46</sup>.

Here it is appropriate to express some considerations about the type of face of the ancient sculpture Nicholas of Mozhaisk. A. Nekrasov found a resemblance to Basil the Great in him on the mosaics at St. Sophia of Kyiv<sup>47</sup>, and G. Wagner considered the head of the saint iconographically similar to the image of the Apostle Paul in painting<sup>48</sup>, in particular, the image of the apostle in Rublev's Deisus Chin (Zvenigorodsky). The paradoxical idea that the head of Nicholas (as a false one) belongs to another monument of plastics arose from this.

Indeed, a long beard, a really elongated face, energetically curved mustache, revealing an active bend of the lower lip (A. Nekrasov rightly noted this), an ovoid and smooth upper part of the head, where the hair is almost visible, tightly pressed to the total volume, as if flowing around it, have absolutely no analogues in the images of Nicholas in Russia. The only

image that could be named is Nicholas and his Life from the Central Russian from the late 14th — early 15th century stored in the State Tretyakov Gallery<sup>49</sup>. The upper part of the saint's head is more rounded here though, and the facial features are smaller and sharper. In general, the face of St. Nicholas on the icon Nicholas and George of the late 14th — early 15th century from the Guslitsky Monastery near Noginsk is close to this type. According to E. Smirnov, it belongs to the Moscow school and comes from the ancient Church of the Transfiguration of the Savior, associated, according to legend, with the plan of Metropolitan Photius (1410–1431)<sup>50</sup>. Despite the clear resemblance to Nicholas of Mozhaisk in the proportions of the face and the length of the beard, the features of Nicholas Guslitsky, which are mobile, light and asymmetrical, testify to the well-known "advanced" style of the icon.

It is characteristic, however, that all three icons appeared on Moscow soil at about the same time, separated by at most two or three decades. In this regard, we must not forget that the next wooden statue of Nicholas of the "Mozhaisk" type was conceived by Photius, who in many respects continued the liturgical activity of Cyprian. The statue was made for Mtsensk in the 20s of the 15th century, when Moscow temporarily seized the city belonging to Lithuania and began to Christianise the population there<sup>51</sup>. The identification of their typological source leads us again to southern Italy, and from there — to the ancient lands of Asia Minor, native to the saint (according to Symeon the Metaphrast, he came from Patara of Lycia). The peculiarity of the iconography of Nicholas in the frescoes of the grottoes and chapels of Apulia (the environs of Bari, Otranto, Brindisi, etc.) was noticed by Anrich<sup>52</sup>, who noticed the Asia Minor traditions<sup>53</sup> in the long beard of the saint and his elongated face. V. Lazarev associated these frescoes with the work of the Basilian monks of the 11th–15th centuries, in which many archaisms are seen and a connection with Asia Minor, Syrian and Cappadocian sources<sup>54</sup> is noticeable.

31. The Sacred Art of Rus'. From the funds of the Wood Department of the State Historical Museum in Moscow. Moscow, State Historical Museum, December 11, 1997 — January 11, 1998 (exhibition catalogue). Moscow, 1998. No. 19.  
32. Ryndina, A. V. Fundamentals of the Typology of Russian Wooden Sculpture ... P. 111.  
33. Zaleskaya, V. N. "Lithyques of the 13th Century. in the Collection of the State Hermitage" // Ancient Russian Art. Rus. Byzantium. Balkans of the 13th century. SPb., 1997. Pp. 154–155. ill. on p. 154.  
34. The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A. D. 843–1261. New York? 1997 Cat. No. 336. R. 499.  
35. Cathedral of St. Nicholas in Bari... Pp. 21–22.  
36. Ibid.

37. Ibid. P. 24. ill. 30 on p. 23.  
38. Voznesensky A., Gusev F. Op. cit. pp. 108–110  
39. Ibid.  
40. Buseva-Davydova, I. L. "European Sculpture Through the Eyes of Russian People of the 17th Century" // Old Russian Sculpture. Digest of articles. Issue. 3. Moscow, 1996. P. 63.  
41. Churchich, S. Worship Icons, Shrines of Saints and the Iconostasis Development // Iconostasis. Origin — Development — Symbolism. Moscow, 2000. P. 722.  
42. Churchich, S. Op. cit. P. 723.

43. Ryndina, A. V. Fundamentals of the Typology of Russian Wooden Sculpture... P. 108.  
44. Cathedral of St. Nicholas in Bari ... P. 33.  
45. Moss-Cappanari L. Alla ricerca dalla Vergine nera. Milano, 1952; Schreiner K  
46. St. Nicholas Church Service on December 6th. Canon at Matins, hymn 8; Shalina I. A. "Pskov Icons *Descent into Hell*. On the Liturgical Interpretation of Iconographic Features" // Eastern Christian Church. Liturgy and Art. SPb., 1994. P. 248.  
47. Nekrasov, A. I. Statue of Nicholas of Mozhaisk. Typescript. P. 37.  
48. Wagner, G. K. 1980. *From Symbol to Reality. The Development of the Plastic Image in Russian Art of the 14th and 15th Centuries*. Moscow, p. 199.

49. Ancient Russian Art. 10th — the Beginning of the 15th Century. State Tretyakov Gallery. Collection directory. Vol. II. Moscow, 1995. Cat. No. 52, p. 125. Ill. on p. 127.  
50. Smirnova E. S. Moscow Icon of the 14th–17th Centuries. 1988. Ill. No. 53. P. 268.  
51. Nekrasov, A. I. 1937. Ancient Russian Fine Arts. Moscow, pp. 243–244.  
52. Anrich, G. 1917. *Hasios Nicolaos. Der heilige Nicolaos in der griechischen Kirch*. bd. II. Berlin, p. 495.  
53. Ibid. pp. 308–309.  
54. Lazarev, V. N. 1986. *History of Byzantine Painting*. Moscow, p. 113

As can be seen, at the early stage of Byzantine art, these traditions also played a role. Analyzing the Sinai monuments, K. Weitzmann drew attention to the unusual face of St. Nicholas on the four-part icon of the 7th-8th centuries, stating noticeable deviations in its type from the version that developed in the post-iconoclastic period<sup>55</sup>. In the general scheme, it is very consonant with the statue face of Nicholas of Mozhaisk, excluding such a detail as the hair going on the forehead. In connection with the Sinai icon, Weitzmann could name only one close image of Nicholas in Byzantine art of the 7th-9th centuries — on cloisonné enamel from the Morgan Staurotheke in the Metropolitan Museum of New York<sup>56</sup>.

All of the above indicates, within the framework of Byzantine painting, the presence of a group of monuments in which the iconography of St. Nicholas the Wonderworker has special features, inspired, in all likelihood, by imitation of the prototype — the historical type of the Asia Minor saint. The fact that his traces, although already in a somewhat “erased” form, have been preserved in the fresco cycles of the surroundings of Bari indicates the undoubted influence of the proximity of Nicholas’ holy relics. The source, pictorial and typological, could have been two seals from the tomb of the saint, preserved in Bari from the 11th-12th centuries<sup>57</sup>, depicting, perhaps, an ancient image brought from Myra at the same time as the holy remains.

The presented data additionally confirm my hypothesis about the conditionality of the kiot Russian statues of Nicholas of Myra by the Bari monuments, “saturated” by the proximity of his holy body.

Putting the actual pictorial plots aside, it should be noted there is reason to associate the St. Nicholas “pillar” churches and monasteries, which are quite common in Russia, with Bari; although the first thought that arises in connection with them is the poetic-liturgical image of the saint — “the pillar and affirmation of the Church of the New Testament”. However, such a straightforward symbolism is not at all characteristic of Orthodox culture. For example, the image of the Mother of God of “the Invo-

lable Wall” was never interpreted in ancient Russian art through a literal depiction of architecture.

First of all, the Nikolsky Monastery in Kyiv comes to mind. The appearance of the icon of the Wonderworker, according to legend, occurred in 1113 during Mstislav Vladimirovich’s hunt: the light was shining from the sacred image, which was on a high tree stump<sup>58</sup>. In the 17th century, the icon, which appeared miraculously, was on a stone pillar erected in the middle of the field opposite the monastery<sup>59</sup>. Judging by the materials of The Kyiv Murals of 1682, the stone pillar with the icon still existed<sup>60</sup> at that time.

Another fact, which also has an old legend, concerns the Nikolskaya Chapel of the Svyatogorsk Assumption Hermitage in the Kharkov province. According to chronicles, this place has been known since 1111, and the founding of the monastery is associated with people from the Kiev-Pechersk Lavra<sup>61</sup>. According to the legend, the St. Nicholas Chapel marks the place where the icon of St. Nicholas<sup>62</sup> appeared on a chalk pillar. The solid formerly chalk pillar was later overlaid with stone<sup>63</sup>.

In the village of Stolbovo, Oryol province, Dmitrovsky district, the parish Peter and Paul Church was erected on the site of the Stolbovoy Monastery. On the wall of the church, a copper plaque with a record of the legend itself was preserved (at the end of the 19th century): “In the year of Our Lord 1334, the miraculous icon of St. Nicholas appeared over the Iбуzh River on an oak pillar”<sup>64</sup>. In the 15th century, the Stolbovoy Monastery was founded here, and when time destroyed the ancient pillar, a new, stone one<sup>65</sup> was built on the square in front of the church.

The Church of St. Nicholas “in Pillars”, founded in the 17th century, was also in Moscow, where, according to legend, a guard post with the image of the saint to monitor the movement of the Tatars<sup>66</sup> was in the old days. Here, undoubtedly, we have a case of a new understanding of the ancient tradition; although the mention of Tatars indicates the proximity of stages of the emergence of legends related to the events of the 12th-14th centuries.

58. Voznesensky A., Gusev F. Op. cit. Pp. 232, 233.

59. Ibid.

60. Ibid. P. 682, note 184.

61. Ibid. P. 411.

62. Ibid. Pp. 409–410.

63. Ibid.

64. Ibid. Pp. 289–290.

65. Ibid. In the second half of the 18<sup>th</sup> century, the monastery was abolished.

66. Ibid. P. 432.

It is well-known that in the ordinary religious consciousness, a pillar (column) is a symbol of a church. In our case, we are talking, most likely, about a real pillar (26th in a row) in an iron fence located in the Bari basilica now, in the right corner of the crypt with the coffin of Nicholas. The legend of the 19th century talks about the miraculous phenomenon of the missing pillar for the new church, which, by the Wonderworker’s providence, appeared to be floating in the sea like a dry log and was transferred to the city by Nicholas with two angels and installed in the crypt in the proper place<sup>67</sup>.

The ancient history of the column is different. It was first mentioned in a document dated 1359 of the Florentine adviser to Queen Joanna I, Niccolò Acciaiuoli<sup>68</sup>, although folk tradition dates it back to the 12th century. The document says that the author dictated his last will near the miraculous column.

In the 15th century, Flemish traveler Georg Langerant recorded an oral version, according to which the column was dragged from the sea to the church by the same oxen that carried the holy relics of the Wonderworker from the ship to the church allotted for them<sup>69</sup>.

In the 17th century, Fra Beato, who described the Serbian contributions to the tomb of Nicholas in detail, created a compilation version of the legend, combining different versions together. This is how the motif of the Roman origin of the column appeared. While being in Rome, Nicholas passed by the ruined house of a certain harlot, admired the beauty of the pillar, threw it into the Tiber and, upon returning home, miraculously acquired it for his church in Myra. On the night before the burial of the saint’s relics in Bari, the column again appeared in the sea and was installed by Nicholas himself and angels in a building unfinished by abbot Ilya<sup>70</sup>.

In all these versions, attention should be paid to the following points: the Roman origin of the column, its original belonging to an unrighteous house, floating in the sea like a log, and, finally, the colour of the stone itself (red marble or granite).

The St. Nicholas Pillar of Bari evokes the image of the Flagellation Column, one of the passionate relics especially revered in the West. According to the inscription on the Venetian reliquary of 1375 with a particle of this column (the sacristy of the St. Mark

67. Ibid. P. 102.

68. Cathedral of St. Nicholas in Bari... P. 50.

69. Ibid.

70. Ibid.

Cathedral in Venice), the shrine came to Venice from Constantinople in 1125<sup>71</sup>. In the 14th-15th centuries, several similar arks were known in Italy: the Padua reliquary in the Basilica del Santo and the reliquary of the beginning of the 15th century in the Louvre<sup>72</sup>. For the Venetians, in connection with the veneration of the pillar — the reliquary of St. Mark, the very idea of the holy column was especially dear; it was called “the column of the appearance of the holy relics”<sup>73</sup> there. Thus, in principle, the concrete and symbolic connection of the stone pillar with the holy remains is quite traditional for Italy. It is also known that the column of Constantine, with which the Venetians clearly competed in the history of uncovering of St. Mark’s relics<sup>74</sup>, contained a particle of the real Holy Cross inside (at its base).

Between Venice and Bari, there has long been a struggle for the possession of shrines. It is believed that the Barian relics of Nicholas make up about 75 percent of the skeleton (the fear of the Saracens made the actions of the Baryans in Myra very hasty)<sup>75</sup>. The missing part of the relics is found in various parts of the Christian world, primarily in Venice: the Venetians, after the Baryans, made several trips to Myra (1099–1100) and stole the remains from several burials of the ancient basilica of the saint. As a result, it is difficult to identify his relics among the Venetian treasures<sup>76</sup>. We believe that the miraculous column of the Bari crypt as a sacred copy of the Flagellation Column became a reflection of this competitiveness.

The connection of the image of the Wonderworker with the atoning sacrifice of Christ and the True Cross is known<sup>77</sup> on the basis of Russian materials (in the context of the variation content of Nicholas of Mozhaisk). However, we have ancient evidence of a passion aspect in the veneration of the saint.

According to the Life of Nikola Simeon Metaphrastus (10th century), being in Palestine and having performed many healings, “the saint went to the tomb of the Christ and to the True Golgotha, where a saving cross was dug in for us. At night, he approached the holy cross, and the sacred gates

71. Ibid.

72. Le Tresor de Saint — Marc de Venise. Milano, 1984. Cat. No. 45. R. 306–309.

73. Ibid. R. 309.

74. Dale, T. 1996. Reliquary Pillar of St. Mark, *Miraculous Icon in Byzantium and Ancient Rus’*. Moscow, p. 162.

75. Ibid.

76. Cathedral of St. Nicholas in Bari ... P. 52.

77. Ryndina, A. 2002. The Holy Two — Nicholas and Paraskeva in Old Russian Art. The Symbolic Aspect of the Theme, *Art History 1/02*. Moscow, pp. 198–199.

opened of their own accord before him. Having said a fervent prayer and worship there, he acquired even greater spiritual strength.”<sup>78</sup> A rare monument of art demonstrates the same symbolic accent, Nicholas’ involvement in the Passion of Christ. We are referring to the Prague reliquary of St. Nicholas the Wonderworker, Italian work of the 13th century (Prague, treasury of St. Vitus Cathedral)<sup>79</sup>. It is a miniature alabaster sarcophagus with a particle of the saint’s relics raised on a high pillar. The casket is decorated with gilded silver partitions with precious stones. From above, the relics are covered with crystal, through which the relic is viewed. The sarcophagus is sealed with a “lock” (a seal from the coffin!) with a cast relief image of the Crucifixion. At the top, in front of the rounded handle of the lock, there is a miniature roof of a single-domed church with a quadrangular recess in the dome drum. A composition appears, reminiscent of a tomb under a ciborium — a canopy. The design of the object as a whole, a pillar crowned with a tomb, very concretely implements the Venetian idea of a reliquary pillar — not St. Mark’s but Nicholas’ of Myra. In the context of the topic raised, this monument is twice as interesting. Firstly, the image of the Crucifixion on the seal emphasises the meaningful connection of the image of the saint with passionate relics; secondly, the motif of the pillar holding the coffin is quite transparently associated with the miraculous column at the tomb of the saint in Bari.

The above four points connected with this column confirm its symbolic correlation with the Flagellation Column. The “Roman theme” in the history of its origin is obviously connected with the antique columns that adorned the patio of the praetorium or the house of the high priest, that is “unrighteous houses”, where the Savior was tortured and scourged, hence its colour (a stone with thick red patches). The miraculous floating of the pillar in the sea like a log can also be explained by some passionate relics of the Holy Land, hitherto little known except the publication about the Armenian monastery of the Archangels in Jerusalem, erected on the site of the house of the High Priest Annas, father-in-law of Caiaphas<sup>80</sup>.

78. Simeon Metaphrastus. *Life and Deeds of our Holy Father Nicholas*. *Byzantine Legends*. Moscow, 1994. p. 144.  
79. *Omaggio a San Marco. Tesori dall’Europa* (a cura di Hermann Filitz, Giovanni Morello). Milano, 1994. No. 8. pp. 204–205. Prague, Treasury of the Cathedral of St. Vita. Inv. No. 18.  
80. Bibikov, M.V. 2000. *Newly Glorified Relics of the Holy Land, Relics in the Art and Culture of the Eastern Christian World. Abstracts of Reports and Materials of the International Symposium*. Moscow, p. 109.

The courtyard of the monastery became famous for miracles from a previously barren but flourishing olive tree, which grew out of a pillar to which scourged Christ was tied<sup>81</sup>. It has been said that even now on the stones, next to the revived tree, traces of His blood appear<sup>82</sup>.

Taking into account the above information, especially the early chronological “bindings” of legends about St. Nicholas churches and monasteries in Russia, one can think that the legends of the sacred image appearance on the pillar go back to the history of the Bari miraculous column of St. Nicholas of Myra. The motif present in the legends — a tree-stone — in its own way reflects the miraculous power of a pillar that can take on the appearance of a log floating in water.

In this regard, one of the versions of the legend about the appearance of the Mtsensk carved icon of St. Nicholas in the first quarter of the 15th century is especially indicative: as if it sailed on a stone with the inscription of a cross<sup>83</sup>. From it, as the legend says, a stone cross was carved, erected in the Mtsensk Cathedral (with a chapel in honour of Paraskeva Pyatnitsa!), on the left side of the royal gates, while on the right, a wooden kiot sculpture of Nicholas was installed (unfortunately, not preserved)<sup>84</sup>. In the Russian tradition, the image of the Flagellation Column in icon and needle painting appears only in the 17th century<sup>85</sup>. Therefore, in the Mtsensk legend, the Bari motif of the stone floating on the waters is preserved; however, it is not the column that is excised from the stone but the True Holy Cross.

Bari motifs can even be more traced in one of the episodes in the history of the ancient Yepifan

81. Ibid.

82. Ibid.

83. Nekrasov, A. I. *Statue of Nicholas of Mozhaïsk*. Typescript. pp. 68–69.

84. Voznesensky A., Gusev F. *Decree. op. p. 322; On the Role of the Calvary Cross as a Symbol of Salvation it is remarkably written in the so-called “Non-Bookish” life of Nicholas: during the invasion of the vile, Nicholas ordered the Orthodox to make the sign of the cross on their faces “and mark their faces with the sign of the true and life-giving cross ... and beat the vile”. See: Klyuchevsky V. Lives of the Saints as a Historical Source. Moscow, 1877. pp. 453–545. Klyuchevsky suggests the South Slavic origin of this version of the Life. In the 15<sup>th</sup> century, it already had circulation in Rus’.*

85. An eloquent example is the Murom icon *The Most Bright Star* of around 1700, where one of the marginal scenes formed by the rays emanating from the mandorla contains the composition *Christ’s Scourging*. It is curious in the context of the Russian tradition of veneration of the cross that the column here looks more like a wooden column than a stone object. See: 1000<sup>th</sup> anniversary of Russian artistic culture. Exhibition catalogue. Moscow, 1988. ill. 174 on p. 142.

carved image of St. Nicholas the Wonderworker (Yepifan near Ryazan).

In the design of the facade and interior of the Basilica of St. Nicholas in Bari, there is a rather rare motif — carved figures of bulls (oxen). The archivolt of the main facade has columns resting on their powerful figures<sup>86</sup>. The presence of these animals may be surprising since figures of lions<sup>87</sup> are carved everywhere in the church — on the capitals of the columns and the bishop’s pulpit. Judging by the inscription, the mentioned details of the facade were made later, at least not earlier than at the end of the 12th century<sup>88</sup>. These motifs could be explained by allusions to the Temple of Solomon in Jerusalem, where the altar stood on twelve cast oxen (2. Paragraph 4:1–15). However, the presence of oxen harnessed to a cart<sup>89</sup> in the centre of the upper arch of the temple makes us recall episodes in the history of Nicholas’ relics. In the 15th century, Georg Lanterant wrote down a legend that the holy column was brought to Bari in a cart by the same oxen that transported the holy remains to the place allotted for the temple<sup>90</sup>. It is quite obvious that this information was obtained by the traveler from ancient local sources. From here, undoubtedly, the composition of the central arch of the basilica originates. It can be assumed that such a rite of transportation of relics had a stable iconography in the art of medieval Italy. Suffice it to recall the picturesque image of Simone Lamberti (14th century) in the National Gallery of Parma: *Apostle Peter* is lying on a cart drawn by a pair of oxen with a sword in his chest; the procession is led by clergy with a cross and a bishop’s staff<sup>91</sup>.

Now let us turn to the Yepifan legends that found their way into literature in the 19th century<sup>92</sup>. According to the first, most common legend, the statue was in the Lithuanian army, which was marching in 1380 to join Mamai; the army stopped in Yepifan, where a meeting with the ambassador of Oleg Ryazansky, Yepifan Koreev, was expected. When the Lithuanians

86. *Cathedral of St. Nicholas in Bari ...* p. 23.

87. Ibid.

88. Ibid.

89. Ibid.

90. *Guide to Artistic Italy*. Milano, 1989. p. 234.

91. Nekrasov A. I. *Statue of Nicholas of Mozhaïsk*. Typescript. p. 49.

92. Despite the ancient tradition of venerating such carved icons, in particular, St. Nicholas of Mozhaïsk, legends about their miracles and “historical versions” were recorded in most cases in the 19<sup>th</sup> century. The latter is connected, undoubtedly, with the facts of the removal of these images from churches in the Petrine era and their placement in the Synodal sacristy, which noticeably intensified the perception of them as shrines.

wanted to move on, the cart with the statue (drawn by oxen) miraculously remained motionless despite their best efforts. After inspecting the cart, the Lithuanians found a wooden statue, and for their impudent handling of it, some of them were stricken with blindness<sup>93</sup>. After that, they fled in fear back to Lithuania, and the people of Ryazan set up a wooden church at the stopping place and placed a carved image in it. According to another version (apparently later), Little Russian monks were involved in the story with the statue instead of Lithuanians<sup>94</sup>.

One way or another, in both versions, there is a cart with oxen, which, obeying the will of the saint, stubbornly indicate the place for his temple. The tracing of the Bari tradition is quite obvious here. Most importantly, we are talking about a large wooden statue, acting, no doubt, as a “double” of the holy relics. Nekrasov attributed the emergence of the “Lithuanian” version to the 17th century; however, it is possible, as often happened, that the oral tradition appeared much earlier. The Lithuanian kidnappers are clearly acting here in the role of adversaries, hiding the shrine, the fate of which, according to the will of Nicholas, was to stay on the land of Holy Rus’. In this case, as in the problem of monasteries, the question of the real time of the origin of the legends remains unclear, although they are unlikely to have appeared later than the 16th–17th centuries, which can be assumed from the above-mentioned “Kyiv Painting”.

Fortunately, in the ancient Russian icon painting of the 16th century, in addition to the composition with Nicholas standing in the coffin in the plot “The Translation of the Relics”, there is a theme that no less clearly reveals Bari sources. This is *The Miracle of the Three Friends* in the hagiographic images of Nicholas, known in monuments of northwestern origin (Pskov, Novgorod) since the middle of the 16th century<sup>95</sup>. Their content is the salvation of three friends from the whale and their “sailing on the stone” to the city of Byzantium<sup>96</sup>. This episode is also portrayed in the group of miniatures of the Bolshakovsky collection (No. 15, file 204,— 212) of 1560<sup>97</sup>. Unfortunately, M. Krutova, who published one of the miniatures, did not comment on the possible attribution of the

93. Voznesensky A., Gusev F. *Op. cit.* p. 536.

94. Voznesensky A., Gusev F. *Op. cit.* p. 537.

95. *Icons of Tver, Novgorod, Pskov of the 15<sup>th</sup>-16<sup>th</sup> Centuries*. Editors-compilers L. Evseeva, V. Sorokatiy. Moscow, 2000. Cat. No. 40, pp. 173–176.

96. Ibid. P. 174. *Marginal scenes* 15–17.

97. Krutova M. S. *Saint Nicholas the Wonderworker in Ancient Russian Writing*. Insert No. 1 between pp. 96 and 97.

monument, indicating only that in the middle of the 17th century, the manuscript was transferred to the property of Tula merchant Zakharov. In Old Russian writing, this motif is found mainly in the hagiography of type I (– 164, — 190). However, there are also mixed versions (I and II types) with this plot<sup>98</sup>.

The miracle with the whale was also known in Bari. In the 60s of the 17th century, Carlo Rosa of Bionto executed a series of paintings for the ceiling of the basilica that had been damaged by fire. The aforementioned plot occupies an important place in them — it is located in the center of the vault in a rectangular frame<sup>99</sup>. The Dominicans deny the existence of the episode with the three friends in the local handwritten hagiographies; however, the evidence of the miracle itself is kept in the basilica — a huge whale bone fixed on the wall of the temple, the existence of which in the sacred space of the temple caused a lot of controversy in the 17th century<sup>100</sup>. Nevertheless, the gigantic bone, as a kind of evidence of one of the miracles, remained in Bari and was described by Russian travelers, in particular Grigorovich-Barsky. In the church, he saw a large, iron-bound bone, as thick as a human leg, from the ribs of a monstrous fish<sup>101</sup>. It can be assumed that it was this exotic object, legendary associated with the deeds of Nicholas, that became the impetus for the formation of the literary and pictorial plot of The Miracle of the Whale.

In order to understand through what channels this motif came to us, one should think about the typological affiliation of the bone itself. It undoubtedly reflects the ideas about the “bones of giants” that exist in legends, memorials and beliefs<sup>102</sup>. The spread of the cult of fossil remains has already been noted up to their transformation into church relics among the peoples of Eastern Europe (Poland, Ukraine, Belarus)<sup>103</sup>. In Krakow, for example, there was a belief that every year a pea-sized particle comes off from a huge bone hanging at the entrance to the Basel Castle Cathedral: when the last piece falls, the end of

the world will come<sup>104</sup>. In principle, the attitude towards such objects differs little from the veneration of icons, roadside crosses and ancestral graves<sup>105</sup>. As you can see, the remains of a whale in the Bari basilica are directly related to this phenomenon.

In what ways could the plot with three friends so actively appear on the icons of the Russian North-West in the 16th century? It seems to us that it is possible to see the result of Polish-Bari contacts that were relevant in the 16th century.

It is known that Pskov was in close contact with Poland, and in the 16th century, the people of Pskov worked on the murals of Polish churches. Among the hagiographic cycles dedicated to St. Nicholas of Myra, there are two Polish copies (early 18th century), Legends on the Translation of the Relics of St. Nicholas<sup>106</sup>. Apparently there are earlier ones too. It seems that it was the Polish sources that became the basis of the Bari theme in the Novgorod and Pskov icons of the 16th century. There are solid historical grounds for the “Polish hypothesis”, which are all the more important since they relate to the very time when the life cycles of St. Nicholas spread in Russia — not only The Miracle of the Whale but also a rare motif of the saint standing in the tomb in a marginal scene The Translation of the Relics to Bari.

Bona Sforza, whose mausoleum is located in the Basilica of Nicholas, was educated in the Bari castle and, owing to her marriage to Sigismund I, became the Queen of Poland (1517)<sup>107</sup>. Under her rule, Poland experienced its golden age; however, having been accused of poisoning her daughters-in-law in 1548, she was removed from power and then sent back to Bari. After moving there in 1556, she died the following year. The sculptural image of Bona in the tombstone of 1593 is framed by the figures of Nicholas and St. Stanislaus, the patron saint of Poland.

The above facts do not exclude that the Wawel Dragon was also inspired by the monstrous bone of the Bari basilica. By the way, a huge elephant tooth was also kept there, the same size as the bone of a whale, which, according to legend, was brought to the saint as a gift after the miraculous capture of the elephant.

Finally, I would like to address another issue in the Russian tradition of venerating the wooden statues of St. Nicholas, which, judging by the following data,

were perceived by believers not only at the level of the “idea of relics” but also at the level of their concrete materialisation. This information refers to the 18th century, when contacts with Bari became regular and the Russian Church was already functioning there in full force. It was at this time when there was the main “influx” of Nicholas’ relics into Russia. We will focus on wooden statue miracles. They relate to the holy Manna (myrrh), which, as is known, flows from the relics of Nicholas in Bari, and testifies not only to the people’s knowledge of its healing power but also to the literal (wonderful!) communion of people to this source of grace through a relief holy image. In 1785, the Bishop of Olonets and Kargopol, Viktor, described the ugly, in his opinion, statues of St. Nicholas in the Holy Spirit Church: “One of them had something flowing from the nose and ears, which the people revered as a universal medicine”<sup>108</sup>. This is said about the kiot figure of Nicholas of the Mozhaik version.

Based on the above, it can be argued that during the 14th-18th centuries, the shrine resting in the crypt (the relics of St. Nicholas the Wonderworker) more than once became for Russia a living source of many legends, iconographic excerpts, customs in the veneration of the saint and, most importantly, structural icon models, directly conditioned by the image of the holy body, lying in the “Latin lands”. Apparently, it is no coincidence that in most churches with revered

wooden statues of the saint, the main celebrations of St. Nicholas fell precisely on May 9 — in memory of the Translation of the Relics to Bari.

Gerardo Cioffari rightly noted that Nicholas, in the context of the Bari shrines, is especially revered by the Orthodox, particularly in Russia. They celebrate the day of the translation of the relics of Nicholas from Myra to Bari, which took place on May 9, 1087, according to the old style, while the Greeks are completely devoid of interest in the Bari relics since they interpret the shrine in the context of interest in the West. A star rose from East to West, spiritualising the holy relics with the attention and love of the Russian clergy and art historians. I remember how in May 2007, I was fortunate to participate in an international symposium in connection with the shrines in Bari and not only experience such an event as an Orthodox service in the crypt but also get access to the veneration of the Holy Relics of St. Nicholas. At the comprehensive symposium, it was possible to discuss many issues related to this holy place in the context of the history of art and theology, while receiving amazing impressions of the Cathedral itself and all the details of its surroundings, in particular, stone carvings on the walls and above the gates and attending a solemn festive procession with the carrying of a carved in wood, luxuriously dressed statue of the Wonderworker on a richly decorated stretcher.

#### REFERENCES:

1. Voznesensky, A. and Gusev, F. 1899. *Zhitie i chudes sv. Nikolaja Chudotvorca, arhiepiskopa Mirlikijskogo i slava ego v Rossii* [Life and Miracles of St. Nicholas the Wonderworker, Archbishop of Myra, and His Glory in Russia], St. Petersburg.
2. Rogachevskaya, E.B. 1995. “West and East in the Books about Nicholas of Myra” [“Zapad i Vostok v pamjatnikah knizhnosti o Nikolae Mirlikijskom”], *Hermeneutics of Old Russian Literature* [Germenevtika drevnerusskoj literatury], vol. 8, Moscow.
3. Ryndina, A.V. 2002. “Fundamentals of the Typology of Russian Wooden Sculpture, Saint Nicholas of Mozhay-
- sk. Icon and Holy Relics” [“Osnovy tipologii russkoj derevjannoj skul’ptury, Nikola Mozhajsij. Ikona i sv. moshhi”], *Art of the Christian World. Digest of articles* [Iskusstvo hristianskogo mira. Sbornik statej], vol. 6, pp. 99–114.
4. Shalina, I.A. 2002. “The Scene ‘The Translation of the Relics of St. Nicholas’ in Ancient Russian iconography” [“Scena «Perenesenie moshhej sv. Nikolaja» v drevnerusskoj ikonografii”], *Art of the Christian World. Digest of articles* [Iskusstvo hristianskogo mira. Sbornik statej], vol. 6, pp. 94–95.

98. Ibid. pp. 90–94, 192.

99. Cathedral of St. Nicholas in Bari... p. 42. The fact that in the 17th century many sculptural and jewelry works were made in the basilica according to old models, as well as the very position of the mural with the miracle of the whale, allows us to consider the early origin of this plot on local soil.

100. Ibid.

101. Voznesensky A., Gusev F. Op. cit. P. 103.

102. Belova O.V. “Relics of Folk Christianity: “Bones of Giants” as Objects of Cult Veneration”, *Relics in Art and Culture ...* p. 107.

103. Ibid. p. 109.

104. Ibid.

105. Ibid.

106. Krutova, M. S. Saint Nicholas the Wonderworker... p. 117.

107. Cathedral of St. Nicholas in Bari... Pp. 38–39.

108. Fedorinova I. L. “Nicholas of Mozhaik” of the 17th century in kiot from the collection of the Kargopol Historical, Architectural and Art Museum-Reserve, *Carved iconostases and wooden sculpture of the Russian North*. Proceedings of the conference June 13–17, 1995 Arkhangelsk, 1995, pp. 133–134.

Анна Вадимовна Рындина  
академик Российской академии художеств,  
Заслуженный деятель искусств РФ,  
доктор искусствоведения,  
профессор,  
заведующий Отделом древнерусского и церковного искусства  
НИИ теории и истории изобразительных искусств  
Российской академии художеств  
Москва, Россия  
ORCID: 0000-0002-7991-4854

DOI: 10.36340/2071-6818-2022-18-6-10-36

## СМЫСЛОВАЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗОВ НИКОЛЫ ЧУДОТВОРЦА. РОССИЯ И ЗАПАД

*Аннотация:* В статье, посвящённой исследованию образа св. Николая Чудотворца, автор делает акцент на новые тенденции в науке о древнерусском искусстве и, прежде всего, в изучении памятников архитектуры, «малых форм» литургического назначения и пластике. Автор особенно подчёркивает, что на современном этапе на первый план активно выдвигается проблема содержания, связи формообразования со структурой символического мышления в рамках культурного пространства эпохи. В этой связи работа Павла Флоренского «Храмовое действо как синтез искусств» воспринимается как программная работа, доказывающая, что пространство храма и каждый предмет, независимо от размеров и священной его значимости, изначально составляли единое целое. С этих позиций и надлежит исследовать памятники древнерусской пластики, подходы к истолкованию которой нуждаются в уточнении. Материал здесь поистине огромен и разнообразен: от мелкой пластики в виде миниатюрных резных икон, складней и панатий до монументальных киотных статуй, над-

гробных скульптурных образов, белокаменных и деревянных крестов.

Именно в данном контексте автор исследует эволюцию образов Николая Чудотворца, особо чтимого Православной Церковью и особо чтимого именно в России.

Анализируя научные факты в статье, автор утверждает, что святыня, покоящаяся в крипте (мощи Николая Чудотворца), на протяжении XIV–XVIII веков не раз становилась для России живым источником многих легенд, иконографических изводов, обычаев в почитании святого и, что самое главное, структурных иконных моделей. Не случайно, видимо, в большинстве храмов с чтимыми деревянными статуями святого основные празднования Николая приходились именно на 9 мая — в память Перенесения мощей в Бари.

*Ключевые слова:* Николай Чудотворец, мощи Николая Чудотворца, деревянная скульптура, средневековая живопись, священный образ, Бари.

Значимость покоящихся в Бари мощей Николая Мирликийского для становления в конце XIV века на Руси деревянной киотной скульптуры и ряда житийных икон святого середины — второй половины XVI века («Перенесение мощей Николая в Бари») теперь уже вполне очевидна<sup>1</sup>. И. А. Шали-

на связала необычный извод названного сюжета со стоящей в гробе фигурой чудотворца с раками-реликвариями и известием Псковской летописи о принесении некими старцами в 1540 году «Николая на рези в храмцах», отразившими впечатления от Бари с его великой святыней<sup>2</sup>. Между тем, как мы убедимся ниже, данный извод совсем

же. С. 94–95. Ил. 5, 7 (цветная вклейка, иконы XVI в. из Пскова и Каргополя).

2. Шалина И. А. Указ. Соч. Там же.

не удивителен в контексте нашей религиозной и изобразительной традиции<sup>3</sup>.

Русская церковь в Бари, возведённая, как предполагают современные исследователи в XVIII веке, была построена на месте более древнего храма<sup>4</sup>. А. И. Некрасов в 1950 году писал со ссылкой на работы Тана и Лейба о посещении русскими паломниками Бари уже в XI веке (1087 год)<sup>5</sup>. «Слово» на перенесение мощей, созданное, видимо, Ефремом Переяславским вскоре после этой даты, — не только явное свидетельство тому, но и отражение восприятия святыни как достоинства общехристианской церкви<sup>6</sup>. Летописное же известие о прибытии частицы мощей Николая в 1091 году из Рима в Киев вызывает в памяти «Бар-град Римской области», фигурирующий в русских письменных источниках.

Как бы ни были убедительны мои соображения об истоках формирования русской «иконы на рези» (барийская реликвия и сербская чеканная «статуя» святого, установленная в начале XIV века над ракой), необходимы дополнительные аргументы, подкрепляющие реальность русско-барийских контактов именно в конце XIV века, когда возникла деревянная киотная статуя Николая Можайского (ГТГ).

По счастью, мы располагаем такими данными.

Моё внимание давно привлекла запрестольная икона Благовещенского собора Московского Кремля «Богородица Барловская», явление которой русское церковное предание связывает с 1392 годом<sup>7</sup>. Эта икона не сохранилась, но до нас дошёл список с неё, сделанный для Новодевичьего монастыря скорее всего в XVI веке, причём на него был перенесён старинный оклад конца XIV — начала XV века, выполненный для чтимого древнего образа<sup>8</sup>. Происхождение ста-

ринной иконы и её необычного названия долгое время оставалось неясным (авторы XIX века писали о какой-то неведомой греческой Борловской пустыни), пока Л. А. Щенникова не опубликовала данные «Сказания» в рукописном сборнике сторожа Благовещенского собора С. Моховикова (1714–1716). Согласно Моховикову, «Образ Богородицы Барбарския... перенесён был из Бара, града Римской области, а стоял образ при гробе святого архиерея Николая Чудотворца»<sup>9</sup>. Версию Моховикова вполне конкретно подтверждают иконография и отдельные оттенки стиля иконы. Образ этот является обратным переводом Хиландарской Типикарницы св. Саввы Сербского, которая была поставлена в Ильинском скиту при Карейской келье, принадлежащей Хиландарскому монастырю на Афоне<sup>10</sup>. Место Типикарницы в системе иконостаса, где она стояла не по левую сторону царских врат, как было принято, а по правую, может быть объяснено положением Младенца не на левой, как в иконе Барловской Божией Матери, а на правой руке Богородицы.

Сходство извода названных икон, почитание Типикарницы как святыни Неманичей на фоне обширного пласта сербских вкладных икон ко гробу Николая Чудотворца<sup>11</sup> делают сведения Моховикова достаточно убедительными. На эту позицию «работают» и стилистические свойства списка XVI века, в котором с лёгкой руки Н. П. Кондакова многие исследователи улавливают черты итало-греческого иконописания, воспроизводящие свойства оригинала.

Особая выявленность этих художественных акцентов в данной иконе имеет своё конкретное объяснение. Они могли быть связаны с источником, который избрали сербские деспоты для взимания налогов в пользу базилики святого

3. Ср. Шалина И. А. Указ. соч. Там же. С. 94.

4. Il Sengo del San Nicola. Arte, iconografia e religiosita e popolare. Bari. 1987. P. 137–150.

5. Некрасов А. И. Статуя Николая Можайского. Машинопись. 1950. ЦГАЛИ. Ф. 239. Оп. 1. Ед. хр. 21–22. С. 124–125.

6. Рогачевская Е. Б. Запад и Восток в памятниках книжности о Николае Мирликийском // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 8. М., 1995. С. 70–74.

7. Снесорев С. Земная жизнь Пресвятой Богородицы и описание святых чудотворных её икон. Ярославль. Верхне-Волжское книжное издательство, 1993. С. 393.

8. Щенникова Л. А. Иконы-пядницы и иконы-таблетки придворной церкви // Благовещенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. М., 1999. С. 136–137. Ил. 13 на с. 138; Мартынова М. В. Оклад иконы «Богородица млекопитательница» из собрания Музеев Московского Кремля // Древнерусское искусство XIV–XV вв. М., 1984. С. 101–112.

9. Щенникова Л. А. Чудотворные иконы Московского Кремля // Христианские реликвии в Московском Кремле. М., 2000. С. 234; Быкова М. А. Икона «Богородица «Блаженное чрево» (Хабаровская) из собрания Владимиро-Суздальского музея-заповедника // Искусство христианского мира. Сборник статей. Выпуск 5. М., 2001. С. 182–183.

10. Снесорев С. Указ соч. С. 92–93. С Типикарницей связаны различные предания: о принесении её на Афон самим Стефаном Неманей, о принесении её из Иерусалимского монастыря Саввы, освященного самим св. Саввой Сербским и т. д. См.: Кондаков Н. П. Иконография Богородицы. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. СПб., 1910. С. 35–37. Ему же принадлежит идея о созвучности стиля образа итало-греческой манере. Там же. С. 38.

11. Собор во имя св. Николая в Бари. Краткий историко-художественный путеводитель [б. г.]. С. 54.



Илл. 3. Никола Можайский. Конец XVII - середина XVIII века. Село Покча, Чердынский район Пермского края. Дерево (сосна — фигура, липовый дуб — полы фелони), левкас, рельефный левкас, темпера, позолота, серебрение. Резьба. Фигура с выбранным оборотом. 188x52x22 см. ПГХГ. Инв. ДС-6.

Никола в Бари. В архиве города хранится документ 1346 года (пергаментная грамота Стефана Душана), свидетельствующий, что налоги собирались в Рагузе (Дубровнике)<sup>12</sup>. Дубровник находился как бы на пересечении культурных традиций: в его архитектуре, живописи, пластике чётко ощутимы различные художественные ориентиры, помимо собственно сербских (Греция, Италия, готический мир Европы и даже запоздалые переживания романского стиля). Особенно славился город чётко организованным ювелирным производством. Именно там проходили обуче-

ние серебряных дел мастера со всего сербского королевства<sup>13</sup>.

Поскольку чеканный серебряный алтарь, подаренный базилике Никола в 1319 году царём Сербии Милутином (переплавлен и заменён новым в 1684 году)<sup>14</sup>, отличался, несомненно, совершенством исполнения и монументальными размерами, с большой долей вероятности можно предполагать, что исполнен он был «златарями» из Рагузы.

Тогда же и теми же путями могла попасть в Бари и икона «Блаженное чрево» (Барловская, Барбарская, а скорее всего — Барградская!), иконографический извод которой прочно увязан с прославленным Карейским образом, а некоторые художественные акценты навеяны итало-греческими образцами. Пребывание «Барловской» при гробе Никола должно было придать ей особую духовную значительность: эпоха наиболее активного почитания святителя на Руси, заступником и хранителем которой он считался наряду с Богоматерью, падает именно на XIII–XIV века. Ставшая святыней княжеского Благовещенского собора, икона «Блаженное чрево» явилась конкретным свидетельством реальности московско-барийских контактов в эпоху митрополита Киприана и великого князя Василия Дмитриевича. Контакты с Римом активизировались уже при Дмитрии Донском: за четыре года до явления Барловского образа (1388) в Москву приходили папские посланники (скорее всего от Урбана VI)<sup>15</sup>.

Характерно, что Киприан, находясь в Литве, вместе с литовским князем Ягайло задумал писать письмо патриарху о созвании Собора для соединения церквей перед лицом турецкой опасности, о чём известно по ответному посланию патриарха от 1397 года<sup>16</sup>. Культ Никола Чудотворца, экуменический по своей сути, должен был и мог стать цементирующей «базой» для Восточной и Западной церквей.

13. Голубинский Е. История русской церкви. Том II. Период II Московский. От нашествия монголов до митрополита Макария включительно. М., 1997. С. 261.

14. Голубинский Е. Указ. соч. С. 338–339.

15. Борисов Н.С. Русская церковь в политической борьбе XIV–XV веков. М., 1986. С. 121–122. В работе Н.С. Борисова имеет место ориентация не на традицию почитания Никола, которая повсеместно на Руси активизировалась именно в XIV в., а на сохранившиеся памятники иконописи, среди которых действительно преобладают произведения новгородского круга.

16. Клосс Б.Н. Житие Сергия Радонежского. Рукописная традиция. Жизнь и чудеса. Тексты. М., 1998, С. 61.

Идею о «простонародности» культа Никола, поддерживаемую якобы Сергием Радонежским, никак нельзя признать верной, так же как мысль о том, что в Москве почитание Никола было «отодвинуто» актуальностью культов Богородицы, архангела Михаила, митрополита Петра и т. д.<sup>17</sup>. Любопытно, что в последней четверти XIV века церкви и монастыри, посвящаемые святителю, были обязаны и храмоиздательской деятельности великих князей (Николо-Угрешский монастырь, основанный Дмитрием Донским) и представителей русской Фиваиды монахов-подвижников. Так, основание Николо-Пешношского монастыря в Дмитровском княжестве связано с именем Мефодия, ученика Преподобного Сергия 4 июня 1392 г.), а Никольского монастыря «на Болоте» близ Переславля-Залесского (1377) — с духовной деятельностью Дмитрия Прилуцкого<sup>18</sup>, причём обитель «на Болоте» была одной из первых общежитийных, принявших иерусалимский устав. Высокий духовный статус монастыря, возможно, обусловлен чудом явления образа Никола Чудотворца и Животворящего Креста (на Сахотском болоте), которое предание связывает с 70-ми годами XIV века, а по другой версии — с 1423 годом<sup>19</sup>. Это событие стало основой позднего «Сказания о явлении Честнаго и Животворящего Креста Господня и чудотворца Николая», пополнившего новые чудеса святителя в России<sup>20</sup>.

Именно с барийской святыней — мощами чудотворца — связан, на наш взгляд, особый характер самих его иконных образов, возникших на почве Средней Руси и Москвы в последней трети XIV — первой трети XV века, т.е. при митрополитах Киприане и Фотии. Они оказались структурированными не в формах живописной иконы, а в формах деревянной скульптуры («Никола Можайский», ГТГ, и «Никола Мценский»), отражающей тот «магический реализм», ту жизненность, которые в принципе свойственны византийскому храму издревле. Не случайно с XII века изначальная «скульптурность» внутреннего пространства активно ком-

17. Клосс Б.Н. Указ. соч. С. 45–46.

18. Вознесенский А., Гусев Ф. Житие и чудеса св. Николая Чудотворца, архиепископа Мирликийского, и слава его в России. СПб., 1899. С. 540–541.

19. Крутова М.С. Святитель Николай Чудотворец в древнерусской письменности. М., 1997. С. 134, 173. На Руси факт позднейшего литературного оформления древних устных повестей и преданий не был редкостью. Достаточно вспомнить историю со статуей Никола Можайского.

20. Демус О. Мозаики византийских храмов. М., 2001. С. 62, 125–126.

пенсировалась фиктивными нишами, заменившими ниши трёхмерные, обрамлённые скульптурными мотивами<sup>21</sup>. Этот процесс «материализации пространства» особенно характерен для палеологовского времени, когда оживилось воспоминание о том, что ранее «трёхмерные образы были связаны с пространством, находящимся впереди и ниже их»<sup>22</sup>. Последнее вполне очевидно ассоциируется с горельефными фигурами в киотах, устанавливаемыми в русских храмах XIV–XVI веков перед иконостасами или в самих местных его рядах.

С этой точки зрения показателен небольшой Петропавловский храм конца XIV века в Можайске, замысленный, скорее всего, митрополитом Киприаном как сакрально-топографический аналог барийской базилики. Это вполне логично, учитывая, что меч и храм в руках Никола Можайского — традиционные атрибуты верховных апостолов, так что в нём можно видеть образ вселенской церкви.

В контексте данной гипотезы уместно вспомнить замечание Н.Н. Воронина об особой пластичности, «скульптурности» внутреннего пространства этого храма<sup>23</sup>, который был задуман, вероятно, как «ковчег» для деревянной статуи, воплощавшей образ нетленных мощей святителя. Наличие же на фигуре Никола Можайского серебряных басменных «одежд» (фрагменты их сохранились в фонде драгметаллов ГТГ) не исключает реликварных функций «иконы на рези». В связи с этим стоит напомнить составную структуру скульптуры (в частности, наличие вставной головы).

Представляется, что некоторые, хотя и косвенные, материалы для подтверждения реальности контактов с Бари в последней трети XIV века дают и памятники сфрагистики. Стоит обратить внимание на редчайшую по типу изображения одностороннюю восковую печать митрополита Алексея при перемирной грамоте Ольгерда Литовского и Смоленского князя Святослава Ивановича с Дмитрием Донским и Владимиром Андреевичем Серпуховским (1371)<sup>24</sup>. Печать эта в силу своего материала и древности достаточно расплывчатая по рельефу. На ней изображён Никола в позе оранта. Правой рукой он благословляет, а левой придерживает некий предмет, истолкованный пу-

21. Демус О. Указ. соч. С. 129.

22. Воронин Н.Н. Зодчество Северо-Восточной Руси. Т. II. М., 1969. С. 276–277.

23. Воронин Н.Н. Указ. соч.

24. Соболева Н.А. Русские печати. М., 1991. С. 186; № 149. Ил. на табл. 13.

12. Собор во имя св. Николая в Бари... С. 32–33.

бликаторами по графической прориси XIX века как поднятый кодекс. Однако реально улавливается лишь крупная четверугольная вещь с двумя округлыми выпуклостями сверху: это либо храм с куполами (но почему с двумя?), либо Евангелие с лежащими поверх обреза округлыми предметами. Именно второй из предлагаемых вариантов напоминает о традиционной «барийской» иконографии Николы с акцентом — и в иконописи, и в пластике, и в художественном серебре — на акте милосердия святителя: в левой руке он держит либо Евангелие, либо потир с круглыми кошельками на них<sup>25</sup>. Правда, в Бари данный извод известен по иконам не ранее XVI–XVII веков, однако тема Николы Милостивого была достаточно разработана в греческой живописи XIII–XV столетий, где в сцене «Никола, раздающий милостыню» он изображался с круглыми хлебами или кошельком в руках<sup>26</sup>. Не исключено, что здесь нашло отражение барийское почитание святителя, тем более что сюжет этот представлен весьма узким кругом памятников византийской живописи. Показательно и то, что наиболее древний и чисто литургический мотив раздаяния хлебов (фреска Манастира XIII века)<sup>27</sup> сменяется изображением кошелька в руках святителя (в росписях и иконах XIV–XV веков).

Мои умопостроения в связи с печатью митрополита Алексея 1371 года были бы чистой фантазией, если бы не сохранились другие печати, где круглая форма предмета в левой руке святителя вполне очевидна. Среди новгородских печатей владычного круга сохранились два экземпляра с фигурой Богоматери «Воплощение» и святителем в рост в позе оранта с круглыми, словно яблоко, предметами в левой руке<sup>28</sup>. В публикации 1959 года В. Л. Янин датирует их эпохой архиепископа Алексея (1366–1388), однако в своде сфрагистики меняет дату на середину XIII века. Так или

иначе, определение «кодекс», которое автор даёт обозначенным предметам, неверно. «Яблоко» персонажи держат на горизонтально развёрнутых руках с ясно читаемой выемкой для круглого объёма. Кодексы в новгородской сфрагистике XIII–XV веков отмечены всегда явно выраженной четверугольной формой, более того, часто имеют геометрическое по мотивам заполнение переплёта, и ладонь, держащая их, полностью «срезается» книгой<sup>29</sup>.

В аспекте бытующей идеи «Николы-смередовича» печать митрополита Алексея с документа 1371 года утверждает сугубое внимание к святому в среде русских церковных иерархов. Печати Киприана нам неизвестны, но не исключено, что митрополит, преемственно занявший престол, мог использовать сфрагистическую символику своего предшественника<sup>30</sup>. Не случайным надо признать и тот факт, что печать с фигурой Николы в позе оранта имеет место на грамоте, впрямую касающейся Литвы, что особенно важно в связи с началом духовной карьеры Киприана как митрополита временно отделившейся Литвы, — именно Можайск открывал путь на Запад.

Так или иначе, вариант, как бы промежуточный между изводом Николы Можайского и западным типом святителя с кошельками, имеет место в деревянной киотной иконе XVII века из ГИМа<sup>31</sup>, которая несомненно связана с отражением «барийской темы»<sup>32</sup>. В правой руке Никола держит меч (сохранилась только рукоять), на левой же его ладони лежит большой кошель с монетами для раздаяния неимущим, вдовам и сиротам.

К сожалению, древние паломнические евлогии в виде овальных образков XI–XIII веков, отлитых из прозрачного стекла или стеклянной пасты, не дают конкретного материала для объяснения данной иконографии. На большинстве из них на левой руке Николы просматривается кодекс<sup>33</sup>, но некоторые экземпляры столь расплывчаты и суммарны по рельефу, что публикаторы воздерживаются

от уточнений, указывая лишь на благословляющий жест правой руки святителя<sup>34</sup>.

Выскажем некоторые соображения в связи со скульптурным убранством никольской базилики, которые могли бы ещё более упрочить позицию о барийском импульсе для создателей древнего резного образа из Можайска.

Пример с историей сербского серебряного алтаря обнаруживает факт точного следования итальянскими мастерами XVII века изначальному замыслу интерьерера в его основных, сакральных и тематических, акцентах, имеющих «сербский адрес». В 1658 году скульптор Микеланжело Константино выполнил статуи Николы, Богородицы и св. Антония, помещённые в предалтарной преграде, отделяющей центральный неф от поперечного<sup>35</sup>. В 1712 году они в силу своей громоздкости были перенесены в три ниши на фасаде базилики<sup>36</sup> (сейчас пребывают, видимо, в так называемой Византийской башне — временном хранилище скульптуры и ветхих икон). Не исключено, что пластические элементы преграды 1658 года повторили древнюю форму алтарной стенки, задуманной и исполненной по заказу сербских «кравлей» в XIV веке. Во всяком случае, можно с точностью утверждать факт создания во второй половине XIII века вставной рельефной каменной плиты над главным порталом базилики (под ажурным киворием) с ростовой фигурой Николы в епископском облачении<sup>37</sup>.

Что касается дерева как материала для изваяния Николы, то любопытные сведения можно извлечь из некоторых фактов, зафиксированных в 1873 году В. Мордвиновым. На восточной стене крипты он описывает резной деревянный ящик, где хранились остатки подлинного ящика, в котором честные мощи были привезены в Бари<sup>38</sup>. Поверх вместилища для древнего гроба была поставлена небольшая резная из дерева статуя Чудотворца<sup>39</sup>. Утверждать её старинное происхождение оснований нет, но факт взаимосвязи материала гроба для мощей и скульптурного изображения безусловен. Здесь уместно ещё раз напомнить, что, по свидетельству рус-

ских путешественников XVII века в Западную Европу, им доводилось видеть, как недостающие части мощей в св. раках были дополнены частицами дерева<sup>40</sup>.

Возвращаясь к алтарной преграде, возможно, предваряющей мраморные работы XVII века и заказанной, скорее всего, сербскими королями одновременно с серебряным алтарём, имеет смысл учесть мнение С. Чурчича о роли поклонных икон в формировании византийского иконостаса. Иконы эти, согласно позиции учёного, имели в комниновскую эпоху архитектурные рамы и могли быть двухмерной версией предшествующего устройства раки (балдахин на колонках — над гробницей и образ святого — на его гробе)<sup>41</sup>. Как пример данной традиции в поздневизантийское время Чурчич называет деревянную резную раку XIV века Стефана Дечанского в монастыре Дечаны<sup>42</sup>. Не исключено, что деревянная фигура Климента Охридского из церкви Богородицы в Охриде конца XIII — начала XIV века являлась именно киотной поклонной иконой, а не крышкой раки. Это мнение было высказано мной в статье о типологических истоках русской деревянной скульптуры<sup>43</sup>. Таким образом, есть основания предполагать факт замены в XVII веке изначальной сербской предалтарной преграды, в структуре которой могли быть задействованы скульптурные изображения.

Известно, что паломниками особенно почитались серебряный алтарь 1684 года и большая икона «Св. Николай Темноликый»<sup>44</sup>. К сожалению, воспроизведения этой иконы мне найти не удалось. Возможно, она и не сохранилась до наших дней (в описаниях Григоровича-Барского и Мордвинова она уже не упомянута). Название же её явно напоминает о широко распространённых в Западной Европе в Средние века «чёрных Мадонн» — почитаемых статуях, выполненных из тёмного дерева, что, по мнению некоторых западных богословов, связано с библейской традицией<sup>45</sup>. Вспомним, что в Житии и гимнографии

25. Вознесенский А., Гусев Ф. Указ. соч. С. 110. В сокровищнице барийской базилики хранится небольшая скульптурная группа, отлитая из серебра в 1659 г., представляющая Николу с отроком Василием. Святой, изображенный в позе оранта, в левой руке держит (вертикально) закрытое Евангелие с тремя круглыми кошельками сверху. См.: Собор во имя св. Николая в Бари... С. 61, Ил. 77.

26. Sevchenko N. P. The Live of Sain Nicolas in Byzantine Art. Torino, 1983. P. 38, 45, 55, 59, 151, № 10, 35 (6), 110 (8), 42.

27. Косо Д., Мильковик-Пепек Д. Манастир. Скопје, 1958. С. 88–93. Сл. 114.

28. Янин В. Л. Печати из новгородских раскопок. МИА, № 65. 1959. С. 201; Янин В. Л. Актовые печати древней Руси X–XV вв. Т. II. Новгородские печати XIII–XV вв. М., 1970. С. 195. Табл. 223, № 575, 576.

29. См.: Янин В. Л. Актовые печати Древней Руси. Т. II. Табл. 19 (№ 529, 530).

30. На печатях митрополитов Ионы, Феодосия, Геронтия и Симона имеет место традиционный для владычных печатей образ Богоматери Воплощения.

31. Святое искусство Руси. Из фондов отдела дерева Государственного исторического музея в Москве. Москва, ГИМ, 11 декабря 1997 года — 11 января 1998 года (каталог выставки). М., 1998. № 19.

32. Рындина А. В. Основы типологии русской деревянной скульптуры... С. 111.

33. Залеская В. Н. Литики XIII в. в собрании Государственного Эрмитажа // Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы XIII в. СПб., 1997. С. 154–155. Ил. на с. 154.

34. The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843–1261. New York, 1997. Cat. № 336. P. 499.

35. Собор во имя св. Николая в Бари... С. 21–22.

36. Там же.

37. Там же. С. 24. Рис. 30 на с. 23.

38. Вознесенский А., Гусев Ф. Указ. соч. С. 108–110.

39. Там же.

40. Бусева-Давыдова И. Л. Европейская скульптура глазами русских людей XVII века // Древнерусская скульптура. Сборник статей. Вып. 3. М., 1996. С. 63.

41. Чурчич С. Поклонные иконы, раки святых и развитие иконостаса // Иконостас. Происхождение — развитие — символика. М., 2000. С. 722.

42. Чурчич С. Указ соч. С. 723.

43. Рындина А. В. Основы типологии русской деревянной скульптуры... С. 108.

44. Собор во имя св. Николая в Бари... С. 33.

45. Moss-Cappanari L. Alla ricerca della Vergine nera. Milano, 1952; Schreiner K.

Никола Чудотворец уподоблен Моисею и Илие — для «нового Израиля» он был тем же, что и великие пророки<sup>46</sup>.

Здесь уместно высказать кое-какие соображения о типе лика древней скульптуры «Никола Можайский». А. И. Некрасов находил в нём сходство с Василием Великим в мозаиках Софии Киевской<sup>47</sup>, а Г. К. Вагнер считал голову святителя иконографически близкой облику апостола Павла в памятниках живописи<sup>48</sup>, в частности, изображению апостола в рублёвском Звенигородском чине. Отсюда возникла парадоксальная мысль о том, что голова Николы (как вставная) принадлежит другому памятнику пластики.

Действительно, длинная борода, сильно вытянутый лик, энергично изогнутые усы, раскрывающие активный изгиб нижней губы (это справедливо заметил А. И. Некрасов), яйцевидная и гладкая верхняя часть головы, где волосы почти не читаются, плотно прижатые к общему объёму, как бы обтекая его, — не имеют абсолютных аналогов в изображениях Николы на русской почве. Единственный образ, который можно было бы назвать, — это «Никола с житием» среднерусской работы конца XIV — начала XV века в ГТГ<sup>49</sup>, хотя здесь верхняя часть головы святого более округлая, а черты лика — более мелкие и обострённые. В целом к аналогичному типу близок лик Николы на иконе «Никола и Георгий» конца XIV — начала XV века из Гуслицкого монастыря близ Ногинска (ГРМ). Как считает Э. С. Смирнова, она принадлежит московской школе и происходит из старинной Спасо-Преображенской церкви, связанной, по преданию, с замыслом митрополита Фотия (1410–1431)<sup>50</sup>. Несмотря на явное сходство с «Николой Можайским» в пропорциях лика и длине бороды, черты Николы Гуслицкого, подвижные, лёгкие и асимметричные, свидетельствуют об известной «продвинутой» стилистике иконы.

Характерно всё же, что все три иконы возникли на московской почве примерно в одно время, разделённые самое большее двумя-тремя десятилетиями. Нельзя забывать в связи с этим, что следующая по времени деревянная статуя Николы «можайского» типа была замыслена именно Фотием, во многом продолжившим литургическую деятельность Киприана. Статуя была выполнена для Мценска в 20-х годах XV века, когда Москва временно захватила принадлежащий Литве город и начала там христианизацию населения<sup>51</sup>. Выявление их типологического источника опять приводит нас к Южной Италии, а оттуда — к древним малоазийским землям, родным для святителя (он происходил из Ликийской Патары, согласно Симеону Метафрасту). Особость иконографии Николы во фресках гротов и капелл Апулии (окрестности Бари, Отранто, Бриндизи и пр.) заметил ещё Анрих<sup>52</sup>, уловив в длинной бороде святителя и его вытянутом лике малоазийские традиции<sup>53</sup>. В. Н. Лазарев связал эти фрески с творчеством базилианских монахов XI–XV веков, в котором ощутимы многие архаизмы и заметна связь с малоазийскими, сирийскими и каппадокийскими источниками<sup>54</sup>.

Как видно, на ранней стадии византийского искусства названные традиции также сыграли свою роль. К. Вайцман, анализируя синайские памятники, обратил внимание на необычность лика Николы на четырёхчастной иконе VII–VIII веков, констатировав заметные отклонения в его типе от того варианта, который сложился в послеиконоборческий период<sup>55</sup>. В общей схеме он весьма созвучен лику статуи Николы Можайского, исключая такую деталь, как заходящие вверху на лоб волосы. В связи с синайской иконой Вайцман мог назвать в византийском искусстве VII–IX веков только один близкий образ Николы — на перегородчатой эмали со ставротекы Моргана в Метрополитен музее Нью-Йорка<sup>56</sup>.

46. Служба св. Николаю на 6 декабря. Канон на утрени, песнь 8; Шалина И. А. Псковские иконы «Сошествие во ад». О литургической интерпретации иконографических особенностей // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. СПб., 1994. С. 248.

47. Некрасов А. И. Статуя Николы Можайского. Машинопись. С. 37.

48. Вагнер Г. К. От символа к реальности. Развитие пластического образа в русском искусстве XIV–XV веков. М., 1980. С. 199.

49. Древнерусское искусство. X — начало XV века. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т. II. М., 1995. Кат. № 52, с. 125. Ил. на с. 127.

50. Смирнова Э. С. Московская икона XIV–XVII веков. 1988. Ил. № 53. С. 268.

51. Некрасов А. И. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937. С. 243–244.

52. Anrich G. Hasios Nicolaos. Der helige Nicolaos in der griechischen Kirch. Bd. II. Berlin, 1917. S. 495.

53. Ibid. S. 308–309.

54. Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., 1986. С. 113.

55. Weitzmann K. The monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. Vol. I. The Icons: From the Sixth to the Tenth Century. Princeton, 1976. Pl. XIV. B. 33. P. 58–59.

56. Ibid; The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843–1261. The Metropolitan Museum of Art. New York, 1997. Cat. № 34. P. 74–75.

Все вышесказанное свидетельствует о наличии в рамках византийской живописи группы памятников, в которых иконография Николы Чудотворца имеет особые черты, навеянные, по всей вероятности, подражанием первообразу — историческому типу малоазийского святителя. То, что его следы, хотя уже в несколько «стёртом» виде, сохранились во фресковых циклах окрестностей Бари, говорит о несомненном влиянии соседства со св. мощами Николы. Источником, изобразительным и типологическим, могли стать две печати от гробницы святителя, сохранившиеся в Бари от XI–XII веков<sup>57</sup>, запечатлевшие, возможно, старинный образ, привезённый из Мир одновременно со святыми останками.

Приведённые данные дополнительно подтверждают мою гипотезу об обусловленности киотных русских статуй Николы Мирликийского барийскими памятниками, «напитанными» близостью его святого тела.

Отвлекаясь от собственно изобразительных сюжетов, заметим, что именно с Бари есть основания связать достаточно распространённые в России николевские «столбовые» церкви и монастыри, хотя первая мысль, которая возникает в связи с ними, это поэтико-литургический образ святителя — «столп и утверждение Церкви Нового Завета». Однако столь прямолинейный символизм совсем не свойствен православной культуре — скажем, образ Богородицы Нерушимой стены никогда не трактовался в древнерусском искусстве через буквальное изображение архитектуры.

Прежде всего возникает в памяти Никольский монастырь в Киеве. Явление иконы чудотворца, по преданию, произошло в 1113 году, во время охоты Мстислава Владимировича: свет исходил от образа, стоявшего на высоком древесном пне<sup>58</sup>. В XVII веке явленная икона находилась на каменном столпе, водружённом среди поля против обители<sup>59</sup>. Судя по материалам «Росписи Киева» от 1682 года, в то время каменный столп с иконой ещё существовал<sup>60</sup>.

Другой факт, также имеющий старинное предание, касается Никольской часовни Святогорской Успенской пустыни Харьковской губернии. По летописным данным, место это известно уже

57. Doloti G., Fiorino F. Storia e leggenda della Basilica di San Nicola. Bari, 1987. P. 135.

58. Вознесенский А., Гусев Ф. Указ соч. С. 232, 233.

59. Там же.

60. Там же. С. 682, прим. 184.

с 1111 года, а основание обители связывается с выходцами из Киево-Печерской лавры<sup>61</sup>. По легенде, Никольская часовня отмечает место, где на меловом столпе явилась икона Николы<sup>62</sup>. Цельный прежде меловой столп позднее был обложен камнем<sup>63</sup>.

В селе Столбове Орловской губернии Дмитровского уезда приходская Петропавловская церковь была поставлена на месте Столбового монастыря. На стене храма сохранялась (на конец XIX века) медная доска с записью самого предания: «В лето от Рождества 1334 явилась чудотворная икона святителя Христова Николая над рекой Ибуж на дубовом столбе»<sup>64</sup>. В XV веке здесь возник Столбовой монастырь, и, когда время уничтожило древний столп, на площади перед церковью был сооружён новый, каменный<sup>65</sup>.

Церковь Николы «в столпах», возникшая в XVII веке, была и в Москве, где, по преданию, в старину был сторожевой столб с образом святителя для наблюдения за движением татар<sup>66</sup>. Здесь, несомненно, мы имеем случай «нового прочтения» древней традиции, хотя упоминание «татар» свидетельствует о стадийности близости возникновения преданий, касающихся событий XII–XIV веков.

Как известно, в обыденном религиозном сознании столп (колонна) есть символ храма. В нашем же случае речь идёт, скорее всего, о реальном столпе (26-м по счёту) в железной ограде, находящемся теперь в барийской базилике, в правом углу крипты с гробом Николы. Легенда XIX века толкует о чудесном явлении недостающего столпа для новой церкви, который промыслом чудотворца явился плавающим в море как сухое бревно и был перенесён в город Николой с двумя ангелами и установлен в крипте на подобающем месте<sup>67</sup>.

Древняя история колонны — иная. Она впервые упомянута в документе от 1359 года флорентийского советника королевы Иоанны I Николая Аччаюоли<sup>68</sup>, хотя народное предание восходит к XII веку. Документ гласит, что возле чудотворной колонны автор диктовал свою последнюю волю.

61. Там же. С. 411.

62. Там же. С. 409–410.

63. Там же.

64. Там же. С. 289–290.

65. Там же. Во второй половине XVIII века обитель была упразднена.

66. Там же. С. 432.

67. Там же. С. 102.

68. Собор во имя св. Николая в Бари... С. 50.



В XV веке фламандский путешественник Георг Лангерант записал устную версию, согласно которой от моря колонну приволокли к храму те самые волаы, которые везли святые мощи чудотворца от корабля к отведённому для них храму<sup>69</sup>.

В XVII веке Фра Беато, подробно описавший сербские вклады ко гробу Николы, создал компилятивный вариант легенды, соединив разные версии воедино. Так возник мотив римского происхождения колонны. Никола, будучи в Риме, проходил мимо разрушенного дома некоей блудницы, восхитился красотой столпа, сбросил его в Тибр и по возвращении домой чудесным образом обрёл его для своего храма в Мирах, а в ночь перед захоронением мощей святителя в Бари колонна опять явилась в море и была водворена самим Николой с ангелами в здании, недостроенном аббатом Ильей<sup>70</sup>.

Во всех этих версиях надлежит обратить внимание на следующие моменты: римское происхождение колонны, изначальную принадлежность её несправедливому дому, плавание по морю подобно бревну и, наконец, на цвет самого камня (красный мрамор или гранит).

Никольский барийский столп вызывает в памяти образ Колонны Бичевания, одной из страстных реликвий, особенно почитавшихся на Западе. Согласно надписи на венецианском реликварии 1375 года с частицей этой колонны (ризица собора св. Марка в Венеции), святыня попала в Венецию из Константинополя в 1125 году<sup>71</sup>. В XIV–XV веках на итальянской почве известны несколько подобных ковчегов: падуанский реликварий в базилике дель Санто и реликварий начала XV века в Лувре<sup>72</sup>. Для венецианцев, в связи с почитанием столпа — реликвария св. Марка, была особенно дорога сама идея святой колонны, которую здесь называли «колонной явления св. мощей»<sup>73</sup>. Так что в принципе конкретная и символическая связь каменного столпа со святыми останками вполне традиционна для Италии. Известно также, что колонна Константина, с которой явно соперничали венецианцы в истории с обретением мощей св. Марка<sup>74</sup>, содержала внутри

(в своем основании) частицу подлинного Креста Господня.

Между Венецией и Бари издавна имела место борьба за обладание святынями. Считают, что барийские мощи Николы составляют около 75 процентов скелета (боязнь сарацин сделала действия барян в Мирах весьма торопливыми)<sup>75</sup>. Недостающая часть мощей обретается в различных частях христианского мира, прежде всего в Венеции: венецианцы уже после барян предприняли несколько путешествий в Мира (1099–1100) и похитили останки из нескольких захоронений древней базилики святителя. В итоге выявить его мощи среди венецианских сокровищ затруднительно<sup>76</sup>. Мы полагаем, что отражением названной соревновательности стала и чудодейственная колонна барийской крипты как сакральная копия Колонны Бичевания.

О связи образа Чудотворца с искупительной жертвой Христа и Честным Животворящим Крестом на основании русских материалов (в контексте содержания извода Николы Можайского) известно<sup>77</sup>. Однако мы располагаем древними свидетельствами о страстном аспекте в почитании святого.

Согласно Житию Николы Симеона Метафраста (X век), будучи в Палестине и совершив множество исцелений, «святой направился ко гробу Господню и к честной Голгофе, где нас ради вкопан спасительный крест. Ночью подходит ко святому крестному дереву, и сами собой перед ним распахиваются священные врата. Сотворив там горячую молитву и поклонение, он обретает ещё большую духовную силу»<sup>78</sup>. Тот же символический акцент — причастность Николы к Страданиям Христовым — демонстрирует редкий памятник искусства. Мы имеем в виду Пражский реликварий Николы Чудотворца итальянской работы XIII века (Прага, сокровищница собора св. Вита)<sup>79</sup>. Он представляет собой поднятый на высоком стояне-столбике миниатюрный алебастровый саркофаг с частицей мощей святого. Ларец украшен переборками из золочёного серебра с драгоценными камнями.

75. Там же.

76. Собор во имя св. Николая в Бари... С. 52.

77. Рындина А. Святая двоица — Никола и Параскева в древнерусском искусстве. Символический аспект темы // Искусствознание 1/02. М., 2002. С. 198–199.

78. Симеон Метафраст. Жизнь и деяния святого Отца нашего Николая // Византийские легенды. М., 1994. С. 144.

79. Omaggio a San Marco. Tesori dall'Europa (a cura di Hermann Filitz, Giovanni Morello). Milano, 1994. № 8. P. 204–205. Прага, сокровищница собора св. Вита. Инв. № 18.

Сверху мощи прикрыты хрусталём, через который просматривается реликвия. Саркофаг запечатан «замочком» (печать от гроба!) с литым рельефным изображением Распятия. Вверху перед округлой ручкой замка — миниатюрная кровля однокупольного храма с четверугольным углублением в барабане. Возникает композиция, напоминающая гробницу под киворием — балдахинном. Конструкция предмета в целом — столп, увенчанный гробницей, — весьма конкретно осуществляет венецианскую идею столпа-реликвария, но не св. Марка, а Николы Мирликийского. В контексте затронутой темы этот памятник интересен вдвойне. Во-первых, изображение Распятия на печати акцентирует содержательную связь образа святого со страстными реликвиями; во-вторых, прочитываемый здесь мотив столпа, несущего гроб, вполне прозрачно ассоциируется с чудотворной колонной при гробе святителя в Бари.

Названные выше четыре момента в связи с данной колонной подтверждают её символическую соотнесённость с Колонной Бичевания. «Римская тема» в истории её происхождения связана, очевидно, с античными колоннами, украшавшими дворик претории или дом первосвященника, т. е. «несправедные дома», где был истязаем и бичуем Спаситель, отсюда же и её цвет (камень с густыми красными вкраплениями). Чудесное плавание столпа на поверхности моря подобно бревну также можно объяснить некоторыми страстными реликвиями Святой Земли, доселе малоизвестными. Кроме публикации об армянском монастыре Архангелов в Иерусалиме, возведённом на месте дома первосвященника Анны, тестя Кайафы<sup>80</sup>. Двор монастыря прославился чудесами от ранее неплодной, но процветшей маслины, выросшей из столба, к которому был привязан бичуемый Христос<sup>81</sup>. Как говорят, и теперь на камнях, рядом с ожившим деревом, показываются следы Его крови<sup>82</sup>.

Учитывая приведённые сведения, особенно ранние хронологические «привязки» преданий о столбовых никольских храмах и монастырях в России, можно думать, что легенды явления образа на столпе восходят к истории барийской чудотворной колонны Николы Мирликийского.

80. Бибииков М. В. Новопрославленные реликвии Св. Земли // Реликвии в искусстве и культуре восточнохристианского мира. Тезисы докладов и материалы международного симпозиума. М., 2000. С. 109.

81. Там же.

82. Там же.

Присутствующий в преданиях мотив — древокамень — по-своему отражает чудесную силу столпа, способного приобретать облик бревна, плавающего в воде.

В этом плане особенно показателен один из вариантов легенды о явлении мценской резной иконы Николы первой четверти XV века: будто она приплыла на камне с начертанием креста<sup>83</sup>. Из него, как гласит предание, и был вытесан каменный крест, поставленный в Мценском соборе (с приделом в честь Параскевы Пятницы!), по левую сторону от царских врат, тогда как по правую была установлена деревянная киотная скульптура Николы (к сожалению, не сохранившаяся)<sup>84</sup>. В русской традиции изображение Колонны Бичевания в иконописи и лицевом шитье появляется лишь в XVII веке<sup>85</sup>, поэтому в мценской легенде сохраняется барийский мотив плавания камня по водам, но из камня иссекают не колонну, а именно честной Крест Господень.

Еще более конкретно барийские мотивы звучат в одном из эпизодов истории древнего епифанского резного образа Николы Чудотворца (Епифань близ Рязани).

В оформлении фасада и интерьера базилики Николы в Бари присутствует довольно редкий мотив — резные фигуры быков (волон). Архивольт главного фасада имеет колонны, опирающиеся на их мощные фигуры<sup>86</sup>. Присутствие этих животных может удивить, ибо всюду в храме — на капителях колонн и кафедре епископа — высечены фигуры львов<sup>87</sup>. Судя по надписи, упомянутые детали фасада выполнены позднее — по крайней

83. Некрасов А. И. Статуя Николы Можайского. Машинопись. С. 68–69.

84. Вознесенский А., Гусев Ф. Указ. соч. С. 322; О роли голгофского креста как символа спасения замечательно написано в так называемом «Некнижном» житии Николы: при нашествии поганых Никола велел православным учинить знамение креста на лицах «и знаменоватъ лица своя знамением честнаго и животворящаго креста... и побиша поганых». См.: Ключевский В. Жития святых как исторический источник. М., 1877. С. 453–454. В. Ключевский предполагает южнославянское происхождение этого варианта Жития. В XV веке оно уже имело хождение на Руси.

85. В качестве красноречивого примера можно привлечь муромскую икону «Звезда Пресветлая» около 1700 года, где в одном из клейм, образованных отходящими от мандорлы лучами, имеется композиция «Бичевание Христа». Любопытно в контексте русской традиции почитания креста, что колонна имеет здесь облик скорее деревянного столбика, нежели каменного предмета. См.: 1000-летие русской художественной культуры. Каталог выставки. М., 1988. Ил. 174 на с. 142.

86. Собор во имя св. Николая в Бари... С. 23.

87. Там же.

69. Там же.

70. Там же.

71. Там же.

72. Le tresor de Saint — Marc de Venise. Milano, 1984. Cat. № 45. P. 306–309.

73. Ibid. P. 309.

74. Дейл Т. Столп-реликварий св. Марка // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. М., 1996. С. 162.

мере не ранее конца XII века<sup>88</sup>. Данные мотивы можно было бы объяснить аллюзиями на Соломонов храм в Иерусалиме, где жертвенник стоял на двенадцати литых волах (2. Пар. 4:1–15). Однако присутствие в центре верхней арки храма волов, впряжённых в повозку<sup>89</sup>, заставляет вспомнить эпизоды истории мощей Николы. В XV веке Георг Лантерант записал предание о том, что святую колонну привезли в Бари в повозке те же вола, на которых были переправлены святые останки на место, отведённое для храма<sup>90</sup>. Совершенно очевидно, что сведения эти были почерпнуты путешественником из древних местных источников. Отсюда, несомненно, и ведёт своё происхождение композиция центральной арки базилики. Можно предполагать, что подобный обряд перевезения мощей имел устойчивую иконографию в искусстве средневековой Италии. Достаточно напомнить живописный образ Симоне Ламберти (XIV век) в Пармской Национальной галерее: апостол Петр лежит на повозке, запряжённой парой волов, с мечом в груди, процессию возглавляют клирики с крестом и епископским посохом<sup>91</sup>.

Теперь обратимся к епифанским легендам, попавшим в литературу в XIX веке<sup>92</sup>. По первому, наиболее распространённому преданию, статуя находилась в литовском войске, шедшем в 1380 году на соединение с Мамаем и остановившемся в Епифани, где ожидалась встреча с послом Олега Рязанского, Епифаном Кореёвым. Когда литовцы хотели двинуться дальше, повозка со статуей (везома волами) чудесно осталась недвижимой, несмотря на все их усилия. Осмотрев повозку, литовцы нашли деревянную статую и за дерзкое обращение с ней некоторые из них были поражены слепотой<sup>93</sup>. После этого они в страхе бежали обратно в Литву, а рязанцы поставили на месте остановки деревянную церковь и поместили в ней резной образ. По другой версии (видимо, более поздней), в истории со статуей

вместо литовцев были задействованы малороссийские монахи<sup>94</sup>.

Так или иначе, в обоих вариантах имеет место повозка с волами, которые, повинувшись воле святителя, упрямо указывают место для его храма. Калькирование здесь барийского предания совершенно очевидно. Самое же главное то, что речь идёт о большой деревянной статуе, выступающей, без сомнения, в роли «двойника» святых мощей. Некрасов относил возникновение «литовской» версии к XVII веку, но не исключено, как часто бывало, что устное предание появилось много раньше. Похитители-литовцы выступают здесь явно в роли супостатов, укрывающих святиню, судьба которой, согласно воле Николы, состояла в пребывании на земле Святой Руси. В этом случае, как и в проблеме столбовых монастырей, темным пока остаётся вопрос о реальном времени возникновения легенд, хотя вряд ли они родились позднее XVI–XVII веков, о чём можно предполагать по указанной выше «Росписи Киева».

К счастью, в древнерусской иконописи XVI века, помимо композиции со стоящим в гробе Николой в сюжете «Перенесение мощей», существует тема, не менее явно вскрывающая барийские источники. Это «Чудо о трёх друзьях» в клеймах житийных образов Николы, известное в памятниках северо-западного происхождения (Псков, Новгород), начиная с середины XVI века<sup>95</sup>. Содержание их — спасение трех друзей от кита и «приплытие их на камени» ко граду Византии<sup>96</sup>. Этот эпизод «разыгран» также в группе миниатюр Большаковского сборника (Больш. № 15, л. 204 об.—212) 1560 года<sup>97</sup>. К сожалению, М. С. Крутова, опубликовавшая одну из миниатюр, не прокомментировала возможную атрибуцию памятника, указав лишь, что в середине XVII века рукопись отошла к имуществу тульского купца Захарова. В древнерусской письменности данный мотив встречается в основном в Житиях I типа (Ег.—164, Ег.—190), однако есть и смешанные варианты (I и II типа) с этим сюжетом<sup>98</sup>.

Чудо с китом было известно и в Бари. В 60-х годах XVII века Карло Роза из Битонто исполнил

88. Там же.

89. Там же.

90. Guide to Artistic Italy. Milano, 1989. P. 234.

91. Некрасов А. И. Статуя Николы Можайского. Машинопись. С. 49.

92. Несмотря на древнюю традицию почитания таких резных икон, в частности «Николы Можайского», предание об их чудесах и «исторические версии» были зафиксированы в большинстве случаев именно в XIX веке. Последнее связано, несомненно, с фактами изнесения этих образов из храмов в петровскую эпоху и помещения их в Синодальную ризницу, что заметно активизировало восприятие их как святых.

93. Вознесенский А., Гусев Ф. Указ. соч. С. 536.

94. Вознесенский А., Гусев Ф. Указ. соч. С. 537.

95. Икона Твери, Новгорода, Пскова XV–XVI веков. Редакторы-составители Л. М. Евсеева, В. Н. Сорокатый. М., 2000. Кат. № 40. С. 173–176.

96. Там же. С. 174. Клейма 15–17.

97. Крутова М. С. Святитель Николай Чудотворец в древнерусской письменности. Вклейка № 1 между с. 96 и 97.

98. Там же. С. 90–94, 192.

серию картин для пострадавшего при пожаре потолка базилики. Упомянутый сюжет занимает в них важное место — он расположен по центру свода в прямоугольной раме<sup>99</sup>. Доминиканцы отрицают наличие эпизода с тремя друзьями в местных рукописных Житиях, однако в базилике хранится само свидетельство чуда — огромная кость кита, укрепленная на стене храма, существование которой в сакральном пространстве храма вызвало в XVII веке много споров<sup>100</sup>. Тем не менее исполинская кость как своеобразное свидетельство одного из чудес осталась в Бари и была описана русскими путешественниками, в частности Григоровичем-Барским. Он видел в храме большую, окованную железом кость, толщиной в человеческую ногу из рёбер чудовищной рыбы<sup>101</sup>. Можно предполагать, что именно этот экзотический предмет, легендарно связанный с деяниями Николы, стал импульсом для формирования литературного и изобразительного сюжета «Чуда о ките».

Для того чтобы понять, по каким каналам этот мотив пришёл к нам, следует подумать о типологической принадлежности самой кости. Она, несомненно, отражает представления о «костях великанов», бытующих в легендах, меморатах и поверьях<sup>102</sup>. Уже было отмечено распространение культа ископаемых останков вплоть до превращения их в церковные реликвии у народов Восточной Европы (Польша, Украина, Белоруссия)<sup>103</sup>. В Кракове, например, бытовало поверье, что каждый год от громадной кости, висящей при входе в собор Базельского замка, отрывается частица величиной с горошину: когда упадёт последний кусочек — придёт конец мира<sup>104</sup>. В принципе, отношение к таким предметам мало отличается от почитания икон, придорожных крестов и могил предков<sup>105</sup>. Как видим, останки кита в барийской базилике имеют прямое отношение к данному феномену.

Какими путями сюжет с тремя друзьями мог столь активно войти в иконы русского Северо-

99. Собор во имя св. Николая в Бари... С. 42. Тот факт, что в XVII веке многие скульптурные и ювелирные работы выполнялись в базилике по старинным образцам, а также само положение росписи с чудом о ките позволяет думать о раннем возникновении данного сюжета на местной почве.

100. Там же.

101. Вознесенский А., Гусев Ф. Указ. соч. С. 103.

102. Белова О. В. Реликвии народного христианства: «кости великанов» как объекты культового почитания // Реликвии в искусстве и культуре... С. 107.

103. Там же. С. 109.

104. Там же.

105. Там же.

Запада в XVI веке? Нам представляется, что здесь возможно видеть результат польско-барийских контактов, актуальных в XVI веке.

Известно, что Псков тесно общался с Польшей и псковичи в XVI веке работали над росписями польских храмов. Среди житийных циклов, посвящённых Николе Мирликийскому, есть два польских списка (начала XVIII века) Сказания на перенесение мощей св. Николая<sup>106</sup>. Видимо, существуют и более ранние. Думается, что именно польские источники стали основой «барийской темы» в новгородских и псковских иконах XVI века. Для «польской гипотезы» существуют твёрдые исторические основания, тем более важные, что касаются они как раз того времени, когда в наших землях получают распространение житийные циклы Николы не только с «Чудом о ките», но и с редким мотивом стоящего в гробе святителя в клеймах с «Перенесением мощей в Бари».

Бона Сфорца, мавзолей которой находится в базилике Николы, получила образование в барийском замке и благодаря браку с Сигизмундом I стала королевой Польши (1517)<sup>107</sup>. При ней Польша пережила свой золотой век, но, обвинённая в отравлении невесток в 1548 году, она была отстранена от власти и затем отправлена обратно в Бари. Переселившись туда в 1556-м, на следующий год она умерла. Скульптурное изображение Боны в надгробии 1593 года обрамлено фигурами Николы и св. Станислава, покровителя Польши.

Обозначенные факты не исключают, что и «Вавельский Змей» был навеян чудовищной костью барийской базилики. Там, кстати, хранился и огромный слоновый зуб, такой же величины, как кость кита, который, по преданию, был принесён святителю в дар после чудесного изловления слона.

Хотелось бы, наконец, отметить ещё один момент в русской традиции почитания деревянных статуй Николы, которые, судя по нижеследующим данным, воспринимались верующими не только на уровне «идеи мощей», но и на уровне конкретной их материализации. Сведения эти относятся к XVIII веку, когда контакты с Бари делаются регулярными и там уже в полную силу функционирует русская церковь. Именно на это время приходится основной «приток» мощей Николы в Россию. Речь пойдет о чудесах от деревянной статуи. Они ка-

106. Крутова М. С. Святитель Николай Чудотворец... С. 117.

107. Собор во имя св. Николая в Бари... С. 38–39.

саются святой Манны (мирра), истекающей, как известно, от мощей Николы в Бари, и свидетельствуют не только о знании народом её целительной силы, но и о буквальном (чудесном!) приобщении людей к этому источнику благодати через рельефный святой образ. В 1785 году епископ Олонецкий и Каргопольский Виктор описал в Свято-Духовской церкви безобразные, на его взгляд, статуи Николы: «У одной приметно из носу и из ушей нечто было текущее, которые почитал народ за универсальное лекарство»<sup>108</sup>. Это сказано о киотной фигуре Николы «Можайского» извода.

На основании изложенного можно утверждать, что святыня, покоящаяся в крипте (мощи Николы Чудотворца), на протяжении XIV–XVIII веков не раз становилась для России живым источником многих легенд, иконографических изводов, обычаев в почитании святого и, что самое главное, структурных иконных моделей, напрямую обусловленных образом святого тела, в «латинских землях» лежащего. Не случайно, видимо, в большинстве храмов с чтимыми деревянными статуями святителя основные празднования Николы приходились именно на 9 мая — в память Перенесения мощей в Бари.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Вознесенский А., Гусев Ф. Житие и чудеса св. Николы Чудотворца, архиепископа Мирликийского и слава его в России. — СПб., 1899.
2. Рогачевская Е. Б. Запад и Восток в памятниках книжности о Николае Мирликийском // Герменевтика древнерусской литературы. — Сб. 8. — М., 1995.
3. Рындина А. В. Основы типологии русской деревянной скульптуры, Никола Можайский. Икона и

Джерардо Чоффари справедливо заметил, что Никола в контексте барийских святынь особенно чтим православными и особенно в России. Они празднуют день перенесения мощей Николы из Мира в Бари, произошедшего в 1087 году 9 мая по старому стилю, тогда как греки полностью лишены интереса к барийским мощам, ибо трактуют святыню в контексте интереса к Западу. Взошла звезда от Востока к Западу, одухотворив святыне мощи вниманием и любовью русского духовенства и историков искусства. Я помню, как в мае 2007 года мне посчастливилось участвовать в международном симпозиуме в связи со святынями в Бари, и не только пережить такое событие, как православную службу к крипте, но и получить доступ к поклонению Святым Мощам Николы. На обширном симпозиуме удалось обсудить многие вопросы, касающиеся этого святого места в контексте истории искусства и богословия, получив при этом удивительные впечатления от самого Собора и всех деталей его окружения, в частности, резьбы по камню на стенах и над воротами и присутствовать на торжественной праздничной процессии с выносом на богато убранных носилках резной в дереве, роскошно облаченной статуи Чудотворца.

- св. мощи // Искусство христианского мира. Сборник статей. — Вып. 6. — М., 2002. — С. 99–114.
4. Шалина И. А. Сцена «Перенесение мощей св. Николы» в древнерусской иконографии // Искусство христианского мира. Сборник статей. — Вып. 6. — М., 2002. — С. 94–95.

108. Федоринова И. Л. «Никола Можайский» XVII века, в киоте, из собрания Каргопольского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника // Резные иконостасы и деревянная скульптура Русского Севера. Материалы конференции 13–17 июня 1995 г. Архангельск, 1995. С. 133–134.

Peter Dobrolyubov

sculptor,

Diploma holder of the Russian Academy of Arts,  
Member of the Union of Artists of the Russian Federation,  
Moscow Union of Artists, TSHR, OMS,  
Veteran of labor  
e-mail: peterdobroliubov@mail.ru

Moscow, Russia

ORCID: 0000-0003-0709-3265

DOI: 10.36340/2071-6818-2022-18-6-37-63

## UNFORGOTTEN NAMES. MIKHAIL BELASHOV AND GEORGY KRANZ

*Summary:* The article “Unforgotten Names. Mikhail Belashov and Georgy Krantz” is the first in the cycle “VKHUTEIN, VKHUTEMAS. Sculptors. Teachers and Students”, dedicated to the unique creative and educational project, VKHUTEMAS — VKHUTEIN, which laid the foundation and within the framework of which a galaxy of outstanding Russian sculptors, who brought fame to our Fatherland in the fine arts immediately after the end of the Civil War in the country, was prepared. The author analyzes the work of outstanding sculptors. These masters of plastic art had a profound positive impact on the development of Russian and Soviet sculpture both through their creativity and their purposeful teaching activities. A start was made by some sculptors who were then students still studying at the Russe Studio in Paris in 1909. The VKHUTEMAS and VKHUTEIN sculptors-teachers’ pedagogical range was measured by the highest level of knowledge, teaching methods, laid down by the Russian Imperial Academy by taking into account relevant at that time new trends in art, sometimes extremely radical. Fortunately, this basic, main fundamental practice of studying sculptural craft was not interrupted but only improved. The invisible connection of generations of sculptural craft masters did not disappear completely; it moved forward. The students who studied with the VKHUTEMAS and VKHUTEIN artist-teacher developed the methodology with their followers and students; in their own creative search, they addressed their teacher for advice in moments of artistic searches and doubts. The author of the article points out that such bright teachers-sculptors were the founders of the Russian, Soviet school of sculpture. They were masters and teachers of a whole galaxy of remarkable Russian sculptors who, by their example, their method and creativity, made a huge impact on the development of modern Russian plastic art not only in the USSR but throughout the world. They were organizers and ideological inspirers, ac-

tive participants in many creative associations of the first third of the 20th century. The author notes that the works of sculptors-teachers and their talented students give us the opportunity to get an idea of their views, worldview, attitude to the creative process and, in general, to the profession of an artist-sculptor. This article presents the dialogues with teachers preserved in the notes and memoirs of students, their statements, which the Author believes is of exceptional relevance not only to the tasks of teaching in the field of sculptural craft, but also to the formation of the worldview of master sculptors and the concept of the school. The author analyzes and convincingly proves by concrete examples that the school of Vkhutein and Vkhutemas is a logically competently built pedagogical system based on the experience and skill of previous generations of artists, going from antiquity and Byzantium and related to classicism to Western European aesthetics and traditions and foundations of the Russian plastic school, its basic foundations and principles, ascending to the geniuses of the Quatrecento era. In this work, the author highlights the creative and pedagogical activities of these teachers and students of I. Efimov, S. Bulakovskiy, B. Korolev, V. Favorskiy, I. Tchaikov, V. Mukhina, N. Nisse-Goldman, M. Aisenstadt, N. Slobodinskaya, D. Schwartz, M. Belashov, A. Zelenskiy, E. Herzenstein, A. Grigoriev, G. Krantz, E. Belashova, I. Slonim, L. Pisarevskiy, A. Arendt, E. Abalakov. The author analyzes the learning processes of teachers-sculptors, names the main dates of their work, reveals the details of sculptural craft, talks about the variety of moves in plastic methods and principles of work in sculpture, shows the attitude of students to their teachers, and highlights the whole course of historical milestones in the creative biography of the sculptor. Today, the article is dedicated to two remarkable sculptors, classmates, peers, sculptors Mikhail Belashov and Georgy Krantz who went missing in the war.

*Keywords: sculptors of Russia, GZHVZ-VKHUTEMAS-VKHUTEIN, school of sculpture in the USSR, Russian Academy of Arts, MUZVZ, Moscow School of Sculpture and Architecture Painting, studio of E. N. Zvantseva, K. A. Korovin, V. A. Serov, A. S. Golubkina, Village "Abramtsevo", S. I. Mamonova, Kolarossi Academy in Paris, Russian Sculptors Asso-*

The concept of "VKHUTEMAS and VKHUTEIN" has forever entered the history of Russian fine art. These educational institutions worked for a very short period of our history, the period of the formation of **Soviet easel and monumental sculpture**. First as art institutes with their own system of education, then, starting in the 1920s, as a unique artistic phenomenon in the whole country. The work of Mikhail Gavrilovich Belashov, as well as the work of Georgy Semyonovich Kranz, unfortunately, is little known not only to today's audience, but also to many researchers of domestic sculpture of the 1930s. They were practically peers, studied at the same educational institution Vkhutemas-Vkhutein, in the same sculpture workshop, with the same teachers, worked together as a sculptor in the creative workshops of the house-commune of the Association of the AHRR, an architectural monument in the Town of Artists on Verkhnyaya Maslovka Street in Moscow. Together they raised their children in the artists' village in the Sands, but they could not see their future. M. G. Belashov, born in 1903, a communist, — on June 29, 1941, he went to the front due to party mobilization. Soon he went missing near Smolensk. He was only 37 years old. G. S. Kranz was born in Kiev in 1905 and as a non-party member was also demobilized to the front in April 1943 and went missing near the city of Mtsensk, December 1943, Oryol region at the age of 38. It does not even fit into my head how many of these wonderful sculptors — students of the luminaries of domestic plastics Efimov I. S., Bulakovskiy S. F., Korolev B. D., Tchaikov I. M., Mukhina V. I., could create wonderful and unique works of authorship in the post-war peacetime. But the war cut short their plans on takeoff.

Ten years after the end of Vkhutein, it would seem, a very short time for the full formation, the real disclosure of the talent of the artist, prone to monumental forms. However, what Belashov created during this time is not just remembered, but also it allows us to judge the richness of creative searches of that time, the strength of many internal artistic trends that opposed the primitiveness of imaginative thinking. Mikhail Gavrilovich Belashov's brief career is eventful. In 1930, together with

*ciation, "Team of Sculptors", "Team of Eight", "Four Arts", sculptors of Moscow, AHRR, Association of Artists of the Revolution, Union of Artists of the Russian Federation, Artists' Town on Verkhnyaya Maslovka, State Tretyakov Gallery, State Russian Museum.*

sculptors Ekaterina Fedorovna Alekseeva-Belashova, his wife and N. Savateev, he participated in a competition for a monument to V. I. Chapaev. In 1931, he received a prize at the first international competition for the monument to T. G. Shevchenko in Kiev. At Dneprostroy, he creates a series of graphic sheets. These drawings are very interesting. They have a lot of character, plasticity and dynamics. Unlike some artists who then sought to emphasize the beauty of the people depicted by smoothing the shape, Belashov's graphics are emotionally constructive and assertive. In 1934, Belashov participated in an exhibition of young artists in Moscow and several thematic ones. Shortly before the Great Patriotic War, in 1940, M. G. Belashov, together with his wife, sculptor E. F. Alekseeva-Belashova, won the competition and created a monument to the pilot, hero of the Spanish War Viktor Stepanovich Kholzunov, commander of a bomber squadron in the troops of republican Spain, Hero of the Soviet Union, who tragically died during the test of a new bomber in 1937 in Stalingrad. It is symbolic that this monument sculpture remained the only work of art that survived after the fierce battles in Stalingrad, where there was not a single whole house left after the Nazi air raids and artillery strikes. The strength and integrity of a morally pure nature, love of life, the deepest confidence that the new society needs an inspired, lyrical and patriotic art — that's what was embodied in Belashov's work. There are legends about the monument to the Hero of the Soviet Union, pilot V. S. Kholzunov. The famous battle thundered. Few relics have come to us from those years. Pavlov's house and this monument, which survived, are heroic. He witnessed the military glory of our compatriots. In 1921, after graduating from the Krasnodar Art School, Belashov entered the St. Petersburg Academy. At that time, the academy was no longer so shaken by the battles between "advanced" proletkult artists and "backward" academic professors. The "bourgeois" antique and Renaissance heritage in the form of plaster casts and copies was no longer destroyed. Being a teacher, M. G. Belashov managed to stop the splitting of sculptures in 1922 as the secretary



Ill. 1. Sculptor M. Belashov. At the border. Model, clay, 1938. Summer 1945, Stalingrad near Kholzunov monument

of the party organization of the institute, although a lot had already been destroyed.

Belashov's short career is eventful. By 1926, the leaders of the new culture came to the conclusion that it was not bad if an artist could not only have the right origin and the right beliefs, but also be able to draw academically, and an experiment began to create unprecedented folk art, elevating "Prometheus, gadflies and former slaves." The leaders of the country changed — the leaders in art also changed. Behind the rioters and murderers in the name of a bright future, people gradually began to appear who realized that it was necessary to build and create a state on the ruins. And any state requires an artistically designed ideology and mythology. Nothing will work here on the abstruse arguments of the avant-gardists — the people will not see the beauty of the people depicted, by smoothing the shape, Belashov's graphics are emotionally constructive and assertive. In 1934, Belashov participated in an exhibition of young artists in Moscow and several thematic ones. Shortly before the Great Patriotic War, in 1940, M. G. Belashov, together with his wife, sculptor E. F. Alekseeva-Belashova, won the competition and created a monument to the pilot, hero of the Spanish War Viktor Stepanovich Kholzunov,

commander of a bomber squadron in the troops of republican Spain, Hero of the Soviet Union, who tragically died during the test of a new bomber in 1937 in Stalingrad. It is symbolic that this monument sculpture remained the only work of art that survived after the fierce battles in Stalingrad, where there was not a single whole house left after the Nazi air raids and artillery strikes. The strength and integrity of a morally pure nature, love of life, the deepest confidence that the new society needs an inspired, lyrical and patriotic art — that's what was embodied in Belashov's work. There are legends about the monument to the Hero of the Soviet Union, pilot V. S. Kholzunov. The famous one thundered battle. Few relics have come to us from those years. Pavlov's house and this monument, which survived, are heroic. He witnessed the military glory of our compatriots. . In 1921, after graduating from the Krasnodar Art School, Belashov entered the St. Petersburg Academy. At that time, the academy was no longer so shaken by the battles between "advanced" proletkult artists and "backward" academic professors. The "bourgeois" antique and Renaissance heritage in the form of plaster casts and copies was no longer destroyed. Being a teacher, M. G. Belashov managed to stop the splitting of sculptures in 1922

as the secretary of the party organization of the institute, although a lot had already been destroyed.

Belashov's short career is eventful. By 1926, the leaders of the new culture came to the conclusion that it was not bad if an artist could not only have the right origin and the right beliefs, but also be able to draw academically, and an experiment began to create unprecedented folk art, elevating "Prometheus, gadflies and former slaves." The leaders of the country changed — the leaders in art also changed. Behind the rioters and murderers in the name of a bright future, people gradually began to appear who realized that it was necessary to build and create a state on the ruins. And any state requires an artistically designed ideology and mythology. Nothing will work here on the abstruse arguments of the avant-gardists — the people will not understand. And so the avant-garde went — realism became the art of revolutionaries — the art of statesmen. But it turned out that realism also happens to be different and there is real art and state-owned production of ideological flares. M. G. Belashov participated in the largest urban sculpture competitions of the 1930s. He deservedly holds the first prize in the first round of the monument to T. G. Shevchenko for Kharkiv. The project of the monument to V. I. Chapaev for Samara together with E. F. Alekseeva-Belashova and N. Savvateev and other projects. M. G. Belashov is the author of the project of the monument to the

Ill. 2. Sculptor M. Belashov. Wounded fighter



Red Army soldiers who died in battles with Japanese samurai. The sculptural compositions "Border Guard with a dog" and the high relief "On the border" became widely known in the pre-war years. The composition "Border Guards" was named among the best at the exhibition of Soviet artists held in September 1940 at the Pushkin Museum of Fine Arts.

In 1940, M. G. Belashov, together with his wife, sculptor E. F. Alekseeva-Belashova, won a competition and created a monument to the pilot, hero of the Spanish War Viktor Stepanovich Holzunov, commander of a bomber squadron in the troops of republican Spain, Hero of the Soviet Union, who tragically died during the test of a new bomber in 1937 in Stalingrad. It is symbolic that this monument sculpture remained the only work of art that survived after the fierce battles in Stalingrad, where there was not a single whole house left after the Nazi air raids and artillery strikes. Before the opening of the monument to V. Kholzunov, an article was published in the newspaper Stalingradskaya Pravda on November 17, 1940, which is interesting with the author's reasoning about the plot-plastic qualities of this memorial. "In our opinion, the monument first of all had to express the popular idea of the hero, because the Hero of the Soviet The Union is first of all a national hero. Mighty, temperamental, with an iron will, fearless and formidable in battle — this is how we imagined Kholzunov according to the stories of his comrades-in-arms. This hot human image does not need the tinsel of any technical additions and architectural heaps. V. S. Kholzunov is depicted in the sculpture at the moment of uttering a combat speech-call in front of the formation of the aircraft of the unit entrusted to him, when he called to shoot down enemy planes to the ground, clear the sky and save the people of the territory protected by him. Studying the area around the monument, we came to the conclusion that the monument should be solved very strictly according to the silhouette, so that the content of the figure can be read at any distance. We consider Lenin Street to be the best viewing point of the monument, from where the entire structure, gradually growing from behind the hill of the paved path, as if rises in the air, emphasizing the violent, temperamental movement of a combat pilot. There are three high reliefs on the pedestal, which are essentially a continuation of each other. The right side depicts the interaction of Red Army units with aviation. The high relief of the rear facade of the ar-



Ill. 3. Vkhutemas-Vkhutein. Teachers Efimov I.S., Belashov M.G., Bulakovskiy S.F., Chaikov I.M., student Kranz G.S. is on the right

chitectural pedestal depicts the combat flight of a squadron of heavy bombers accompanied by fighters. The theme of the left high relief on the pedestal is aviation, the defender of the happy life of our Motherland. A strong turn of the pilot's head brings V. S. Kholzunov's face out of the shadow, which inevitably hid his face from the viewer, if he were looking directly from the Volga, and not along its banks" Realizing his long-standing thoughts about the synthesis of arts, M. G. Belashov also designed a plan of the square around the monument, two small fountains flanking the structure. During the war, the high reliefs were destroyed. According to the sketches and models available to the sculptor's family, they can be restored.

The strength and integrity of a morally pure nature, love of life, the deepest confidence that the new society needs an inspired, lyrical and patriotic art — that's what was embodied in Belashov's work. This is evidenced by his project of a monument to kobzar T. G. Shevchenko. The dynamic figures of the poet and the workers, merged into a single and expressive rhythmic composition, stand on a high pedestal. Hand gestures, folds of clothing, without losing concreteness, seem to go beyond the everyday narrative. A somewhat stylized crane lifts the

arrow above the entire sculptural group to a height of more than 29 meters, giving the composition a touch of romance. Belashov is one of those who introduces courageous determination and warmth into the artistic image of his contemporary. In accordance with the main character of the character, he emphasizes dramatic, lyrical, and sometimes hardly bucolic features. With all this, a certain polyphonicism of feelings is always preserved, but the image remains, and the sharpness of the sketches of monumental and decorative compositions allow us to judge that throughout the pre-war decade M. G. Belashov worked enthusiastically in the field of synthesis of arts and urban planning plans. His designs and sketches are attractive, of course, not only because they lack such negative features as fake bravura, naturalism, gigantomania, diversity. The main thing in them is the positive qualities found or, in any case, actually existing — these are images of a long internal plastic life, combining the pathos of baroque spatial solutions with classical self-absorption, self-contemplation. His sculptures, designed for a leisurely detour, to change the state of natural lighting when different weather conditions, in accordance with the space of the square and the entire architectonics of the composition of the im-

plemented project. M. G. Belashov, with all the sincere impetuosity of his sculptural talent, subtly felt the measure of what was allowed in the transfer of a plastic image. He walked a little ahead of the viewer's understanding, introducing him gradually, as if slowly, into his truly poetic world of images of his sculpture. In the last drawings of the sculptor, — his family, — the wife of the sculptor Ekaterina Fedorovna, Son Sasha, taking up a pencil for the first time. The plasticity of the drawing, the sublime and enlightened feeling inherent in the artist's free thought, in his eloquent laconism, shows us that at the turn of the 1930s and 1940s. On the eve of the war, M. G. Belashov was already a mature sculptor, a master of his profession.

From the first days of his stay in Vkhutemas-Vkhutein to the last days, Belshov carefully studies a monograph about Donatello, creatively developing the art of complex spatial relief. In the images of workers for the lighthouse monument, he solves the same issues of the nature of plastics as B. Korolev in a number of his works, and in the monument to Kholzunov the same problems of architectonics, interconnection, conjugation of the figure of the monument with its pedestal and reliefs that stood in front of the sculptor Nikolai Andreevich Andreev in his monument to N. V. Gogol, and in front of the sculptor Boris Danilovich Korolev in his monument

Ill. 4. Sculptor M. Belashov. At the border. Clay. 1938



to Bauman. Speaking about the "border guard with a dog" inevitably raises the question of traditions that are difficult to go, interacting from the professional sculpture of the XVIII century — on the one hand, from Fedot Ivanovich Shubin, on the other hand from Feodosi Fedorovich Shchedrin. Analyzing the high relief "On the border", it is impossible not to recall the "pantheistic" searches of the sculptor Anna Golubkina in her works "Hummock" and "Birch". And if in 1929 M. G. Belashov sought to synthesize architectural and sculptural forms, resorting to a combination of metal, granite, to the introduction of sound, light architecture, as on the monument of T. G. Shevchenko, then these interesting tests led to well-known achievements, themselves gave direction to future creative searches. In the project of the monument to M. Gorky, the sculptor Ivan Shadr combined the bronze material in the figure and the wild granite of the pedestal rock and the faience of the crown at the foot of the monument.

M. G. Belashov's participation in the competition for the project of the monument to M. Gorky in Moscow was creatively active. The monument in Moscow should be installed on Manezhnaya Square. The project of the monument authored by I. D. Shadr, successful in itself, turned the monument into a center that organizes and groups around itself the space of the entire area — old pre-revolutionary buildings and new buildings, including the building of the Government House, the Moscow Hotel, the new quarters of Gorky Street, interconnecting it with the space of Red and Manezhnaya Squares and extended Hunting range. V. I. Mukhina's project, on the contrary, did not turn the monument into an architectural and sculptural dominant, making it almost visible through and through, more subtly interconnected with the surrounding space. This was facilitated by the unusual triangular shape of the pedestal platform, the placement of several figures on it — both M. Gorky himself and Danko, raising the heart-torch, etc. M. G. Belashov, however, oriented the overall composition of the monument and another new project being created at that time, reconstructed in Moscow according to the plan of 1935, the Palace of Soviets. Sculptural multi-figure composition "Forward to communism!" This composition depicted the people of the first five-year plans and was figuratively interconnected with the growing volumes of this gigantic structure. The thought of the people's destinies, about the place of man in the history of the whole country both sculptur-

al groups of this monument are penetrated. One group represents the figure of a mother hugging a baby who is destined to enter an anxious world — the name of the group is "Mother and Child". In the second group, a young standard-bearer falls, struck by a bullet. The mother impetuously rushes to him, to the banner, boldly speaking towards the punishers, the name of the group is "The Standard-bearer".

Among the works of M. G. Belashov, created shortly before the war, are drawings depicting his close wife E. F. Alekseeva-Belashova and son Sasha. By the way, all the sculptors knew each other very well and were friends. When M. G. Belashov's son was born, their mutual Persian acquaintance came, as always, with news, — She met Sherwood and said that she had given birth to Alekseeva's son, so he took the message like that, "We must definitely go see her last statue," that is, her son, the future sculptor-animalist A. M. Belashov. Here the artist's art is in line with the figurative and plastic interests of many Moscow and Leningrad graphic artists.

The last works of the sculptor were exhibited in 1942 at the GTG at the exhibition "The Great Patriotic War". It was a monument project — a sculptural composition in three versions dedicated to the fighter pilot, Brigade Commander Anatoly Serov, the Red Falcon, Hero of the Soviet Union, on which he worked with his wife E. F. Alekseeva-Belashova until the last day before leaving for the front.

In the post-war years, M. G. Belashov's creative works turned out to be unknown to a wide range of viewers and art critics. Of the surviving sculptures, the monument to Kholzunov, which survived the crucible of the Battle of Stalingrad, the replicated composition "Border Guard" and some other works and projects remaining in the sculptor's workshop. Genuine art has the property of not losing its qualities. In the sculpture and graphics of M. G. Belashov, a meaningful page of the forgotten artistic chronicle of the country, a large poetic world opens for us. Coloristic sketches with combinations of yellow, blue-blue, green with ochre-red or black-brown. Other sketches are also eloquent, whose direct agitation is vital and convincing due to the general idea, the fullness of all the images introduced into the image. Like other artists of those years, M. G. Belashov sought to create an image in which the ideal of the epoch would find its programmatic embodiment. The fruits of these searches are in each of the above-mentioned works of his. They make up a circle of related social types,



Ill. 5. Model of the composition for the entrance to the territory of the Palace of Soviets in Moscow. Gypsum. 1930s. 28x16x16 cm. In collaboration with M. G. Belashov

human conditions, starting from the proletarians in monuments to Lenin and Shevchenko, including peaceful collective farmers at the herd, "Girl with a rooster", "Resting discobolus" and also compositions "Pilot", "Border guard with a dog", "On the border", equestrian monument project, image pilot Kholzunov, calling on his comrades-in-arms to destroy enemy planes that have encroached on the life and peaceful work of the people. Already in these works of his we see a variety of shades, intonations in the expression of courage, determination, spiritual joy, cheerfulness of the characters. This fullness of the sensations of life is characteristic of M. G. Belashov's art, makes it typical of the best artistic searches of that time. We have already noted that by the nature of his nature M. G. Belashov was inclined to light, kind, pure in nature and man. But the depth of his perception in life was such that he was no stranger to conflict, dramatic, harsh situations and characters. These are many graphic sheets created by the artist on Dneprostroy. Such is the well-known severity, intensity of the reliefs to the monument to Kholzunov and two versions of the composition "Wounded Fighter". The fullness of the feeling of life, based,

based on certain ethical and aesthetic principles. It was also expressed in the sculptor's attitude to the artistic heritage. In their project, such a plastic idea is expressed in the comparison of several sculptural volumes. The surface of these monoliths has been transformed into different high reliefs.

Back in Vkhutein, M. G. Belashov became interested in solving the problem of expressing an action unfolded in time, referring to the relief with a complex spatial interpretation. In the early 1930s, a monument to V. I. Lenin was designed as a lighthouse for Leningrad. The project of the sculptor A. T. Matveev is well known, where next to the figure of Ilyich, pointing to the expanses of Soviet land, there are figures of workers and one of them holds a banner. The overall silhouette of the sculptural group is very complex, and partly resembles the motif of a colonnade with a fence lattice, where both the vertical volumes and the space of the openings are figuratively eloquent. In the art of those years, attention also increased to the expressive use of puz, the change of rhythms, in particular, A. T. Matveev came to this decision in the sketches of the monument to the Red Army soldiers in Dauria. M. G. Belashov's project is also characterized by the recalculation of plastic forms and caesures in space, but in this case the banner is unfolded, and plastically unites a group of workers, making it more integral resembling a battleship tower. The figure of Lenin itself, in turn, turned out to be more dynamic and appealing than that of the teacher Matveev, being more organic in plastic, as well as the solution of the images of workers in very faithful in their harsh, unyielding and sincere determination. In the interpretation of persons, a deep knowledge of folk types and the sharpness of life impressions are palpable. If A. A. Deineka, creating the "Defense of Leningrad", used sketches and sketches made by him in the Donbass, then M. G. Belashov used graphic sheets made during a trip to Dneprostroy. It was there that he executed more than ten large-format portraits of workers and engineers with a characteristic statement of their figures and facial expressions. Looking at this artist's graphics, you feel the experienced hand of a draftsman who knows how to concentrate details into a holistic spiritual and psychological image, and you remember the fruitfulness of those training programs developed back at the Imperial Academy and transferred with a fight to the teaching system in Vkhutemas — Vkhutein. Here they have preserved, multiplied, and confirmed

all the best of the past — the unity of color, linear and three-dimensional thinking of future sculptors.

The competition for the monument to T. G. Shevchenko was announced in 1929. The first round of the competition took place in 1930. The largest sculptors of the country and foreign masters were invited to participate in it. Students of various art universities were also admitted to the competition. Most of the authors built their idea on the interpretation of the poetic "Testament" of T. G. Shevchenko. In it, the poet called on the people to betray his body to his native land, to rise up, breaking the chains and sprinkling the will with "evil enemy blood." Kobzar spoke of a "free, new family." Therefore, most of the projects presented illustrated these thoughts in one way or another. According to the plan of M. G. Belashov, the revolutionary appeal of T. G. Shevchenko is boldly and convincingly connected with the formation of the revolutionary movement and the reality of its embodiment. The whole project is permeated with the theme of the realization of this dream. The dreams of T. G. Shevchenko and the dreams of the builders of the contemporaries of the first five-year plan about the bright future. The poet, embodied in a mighty spiritual impulse, forms together with the workers surrounding him a single expressive image. The entire sculptural group is raised on a high pedestal, next to which a crane rises. The cables connecting it to the ground not only resemble kobza strings, and under certain conditions should have sounded in the wind. The searchlight beams conceived in the project were supposed to enter into this composition is an organic part, like light architecture. This project of M. G. Belashov, in this case, is very close in its architectonic solution to such famous compositions as the "Tower of the Third International" by V. Tatlin and I. Tchaikovsky's "October Tower", whose echo was later the Composition-installation in honor of the XX anniversary of the October Revolution, designed by V. Tatlin, A. Zelenkiy, G. Rublev and N. Prusakov. Like other artists of that time, M. G. Belashov sought to use the synthesis of artistic forms, new expressive means and materials available at that time. For example, V. I. Mukhina's project combined both round sculpture and bas-relief and counter-relief. Water jets symbolizing the Dnieper hydroelectric power station were introduced into the monument, all this was complemented by the sounds of a rotating turbine. The organic connection of the hero with the environment

that put him forward, the polyphony of figurative means, the deep development of a sculptural spatial bas-relief, we meet with this in the monument to the hero pilot V. Holzunov installed in Stalingrad in the 1939–1940s created by sculptors M. G. Belashov and E. F. Alekseeva-Belashova. Recall that in the second half of the 1930s, many works of rather banal, superficial ones were created, their authors sought in words to a living representation of modernity, but in fact limited themselves to reproducing a more or less similar body of a sitter, put in a spectacular pose and equipped with attributes of a particular popular profession. Such mediocre, dry and expressionless "strikers", "athletes", "sailors", appeared not only in exhibition halls, but also in the urban environment. However, it should not be assumed that during the first five-year plans, fruitful searches for such imaginative solutions did not continue, in which the sculptural interpretation of the beauty of the human body served as the main means of embodying a deep plastic idea. M. Belashov and E. F. Alekseeva also knew how to do without attributes, trusting the language of architectonics and plastics, as they were able to reveal the plastic poetry of modern military and sports equipment items. M. Belashov's character was characterized by a sense of nature, a sense of a natural person living in harmony with the surrounding natural world. The artist tried to embody his idea of life in harmonious bright and sublime images.

In 1934, after creative trips to Ukraine and a stay in Leningrad, M. G. Belashov took part in the first Moscow exhibition of young artists. In a sense, this performance was fundamental for the sculptor. And it is not by chance that the author showed such a work as "The Girl with the Rooster" both by motive and by execution, which became programmatic. The attitude of a contemporary to nature, the essence, shades of this attitude were fundamental for many masters of the 1930s. In an article about the work of Sarah Lebedeva, I. Sapego correctly found the characteristic of the artist's art and in the expression of what makes people "an original part, unusually refined and peculiar, but still part of a single nature." Not just landscape motifs, but a deep, complex, each time a new sense of nature inherent in the best literature and art of the first five years. The same theme, in its own way, is realized in the works of the sculptor, where a person is depicted among nature, next to its flora and fauna. These are both peaceful and battle motives, when the master

sculpts resting collective farmers, a border guard with a dog, a patrol at the border, army maneuvers. In the composition, figures of people, a grazing herd, compositionally combined trees form an integral plastic group. At work "Border Guard with a dog" the genre solution of the theme acquires original forms of embodiment, is figuratively enriched by the introduction of the expressive movement of the fighter's figure and the echoing bend of the tense body of a strong and flexible shepherd preparing to jump.

In the high relief "On the Border" the artist developed these qualities. The movements of the border guards are difficult to combine with the landscape, recreated vegetation, and a stream. The rhythms of the movement are dominated by rounded, spiral-shaped themes. This sculpture embodies the sculptor's plastic searches in the field of three-dimensional solutions. In the reliefs on the pedestal for the monument to Kholzunov, nature is not a background or decoration, but actively acts and is an organic part of the entire sculptural plan of the author. "The right side relief," M. G. Belashov wrote about these reliefs, "depicts the interaction of Red Army units with aviation. The horsemen stop the rapid running of the horses, high-speed tanks rushing to break through rush forward in the rumble and dust, fighter aircraft are ahead of them in the air. A powerful oak, giving rise to the entire composition of the high relief, with its branches darting away from the swirling whirlwind, creates the mood of a storm."

In the works of M. G. Belashov, in his compositions depicting peasants with a herd, in his work "On the Border", in his reliefs for the monument to Kholzunov, numerous plastic searches of the sculptor were embodied, which were not always approved, and sometimes a priori refuted by criticism. In one of the articles, for example, it was stated "An attempt to depict a tree in a round sculpture is always doomed to failure. This is explained primarily by the fact that in sculpture a person is the measure of all things ... To depict a human figure given in full size lying or standing under a tree, you will need to give a tree in its real dimensions. Consequently, such a composition can only be decided in a small sculpture, but even there the inequality of the masses will cause an unpleasant feeling. Now it is not necessary to prove that neither the "Negro under the Palm tree" by the sculptor Isidor Frikh-har nor the sculptures of Belashov cause any unpleasant feeling, and if the natural proportions

in them are violated, then in the name of achieving artistic expressiveness, the truth of a deeply vital image. Such techniques were widely used by the classics of realism. With the same free operation of scales of proportions, we meet in pencil sketches of sculptural panels dedicated to collective farm construction. The artist boldly unfolds the third and second plans to the viewer, shows the abundance of life. As in the reliefs before us is the cycle of nature, its power, the beauty of plastic juxtapositions. There are fish swimming in the river. A herd of oxen and sheep drinks water, expressively arching their necks. On the sand ornamental stones and grass sprouts are depicted. Lush sunflowers occupy the foreground. A tractor is visible between them, as a symbol of collective farm Novi. Colorful workers are talking nearby, depicted in very free, relaxed poses. The richness of linear rhythms and plasticity in these panels is organic to the supposed richness of color chords"

It certainly seems to us that V. I. Mukhina and I. S. Efimov, who taught at the GSHM-VKHUTEMAS-VKHUTEIN from 1918 to 1930, played a special role in the formation of M. G. Belashov. Professor. From 1926 to 1927 — Deputy Chairman of the ORS. Member of the associations "Team of Sculptors" ("Team of eight") and "Four Arts". For 20 years he taught sculpture at the Higher Art and Technical Workshops (VKHUTEMAS), then at the Higher Art and Technical Institute (VKHUTEIN) in Moscow (1918–1930). He was deputy chairman of the Society of Russian Sculptors (1926–1927), a member of many creative associations. Efimov's original invention, his famous "sculptural graphics", or "through sculpture", also belongs to this time.

If the sculptor M. G. Belashov was written about even before the war and he fruitfully took part in competitions for the embodiment of monuments, then the work of the sculptor Georgy Semenovich Kranz was practically not investigated. Until September 2022, the fate of the artist and his creative path were almost completely unknown. By chance, the sculptor P. V. Dobrolyubov found unique documents and photographs of his works in the archive. Today, this is the first and most complete publication about his creative and extremely short creative path over the past 93 years.

He began his first sculpture classes in Kiev in 1920–1921 at the art school of V. V. Klimov. The following year he came to Moscow and entered the sculpture faculty of Vkhutemas, from which he grad-

uated in 1929. He participated in art exhibitions of the AHR, including the jubilee one — "15 years of the Red Army" in Moscow (1933). Presented the plaster composition "Zemgusar and the sister of mercy". Georgy Kranz's sculpture "Mother and Child" was published in the magazine "Krasnaya Niva" No. 46 in 1929.

Let's start with a questionnaire for admission to VKHUTEMAS filled out by the future sculptor himself. We only give it in its entirety without notes. "Application form for admission to a higher educational institution 1) Last name first name patronymic: Kranz Georgy Semyonovich. 2) Gender: Male. 3) Year of birth: born 1905 4) Nationality: Jewish. 5) Marital status: Single. 6) Main profession: a) How long does he work in this profession: -. B) Where I worked In what institutions, Enterprises -.7) Which trade union do you belong to: I am not. a) Since when: -.b) Membership card number:-.8) Specify what you were doing, as whom, where and for how long: a) Before the war of 1914, there was a small one. b) During the war until 1917 He studied at gymnasiums: Sedletsкая, Gelendzhik, Kiev Forest. C) From 1917–18. He studied at the gymnasium of the Society "Free School" in Kiev. E) From 1918 to 19. He studied at the Real School of the I Society of Teachers. f) From 1919–20 Also worked for the artist Manko in Kiev. G) From 1920 to 21, he worked on the organization of Youth Labor Workers at the KSMU Gubkom. He served as the head of the expedition and the central library at the Gubkom K. S. M. U. Z.) From 1921–22 he worked for the sculptor Klimov. From 1922–23 Studied at Vkhutemas'e. He was ill until the V month of 1923. From 1923–24 // Since 1924 he was ill. Note: GIVE details. Sved. About the general. Prof. Polit. Work. 9) Social. Positive. Parents Father Is an Employee Mother is a folk teacher. A) Before 1914 // b) Before 1917 // c) From February to October 17 // d)After October // 10) In which institution as whom and since when do parents work and)Until 1914, the Father of the Head of Chapters. Newspaper office. B) Before 1917 Kiev Thought since 1906. Mother is a teacher in Gomel. Since the age of 14, he served as an institution. The bureau of the card artel until 21, and then the head. Libraries of Ts. To. are no longer the work of the opraiikom due to illness. C) From February to October //// y) After October, the deputy head of the Publishing house of the Department. In 1919, he worked in the newspaper Communist and Izvestia of the Kiev City Executive Committee head. Offices. Now the head. Glavn. The office of the News

of the CEC. 11) Are parents members of a trade union YES. A) which one? Father works in the Printing Section of Chl. Book No. 48045. B) From what time in 1922 12) Whether he participated in the civil War or not. Where exactly -. What time is it. As -. 13) Your education a) which educational institution did you graduate from -. B) If you did not graduate, then how many classes did you graduate from 5 classes of a Real school. C) If you did not study, then how did you prepare."I just wanted to add that in Russia before 1917, neither in the passports of citizens, nor in other documents, there was a completely missing column, Nationality. There was only the count of Religion. The sculptor Krantz G. S. he did not participate in all-Union competitions of monuments, he worked with dignity and diligence in the system of the Art Fund and painstakingly carried out orders of decorative sculpture for replication for parks in the urban environment of our country and, of course, his creative works. At the Institute, Kranz G. S. became close to the teacher, Professor Joseph Moiseevich Chaikov, partly because they were fellow countrymen from Kiev, although Chaikov was much older. I. M. Chaikov was a philosopher from sculpture, he was constantly looking for new milestones in the visual arts. However, his views on the prospects for the development of art have changed: Tchaikovsky now believed that the way to it lies in the creation of new expressive forms corresponding to the non-national "new world". In 1921, Tchaikovsky published his policy statement in the Yiddish-language brochure "Schoolpture", where he rejected both the ethnographic content and the folklore or primitivist style. During the 1920s, in Tchaikovsky's work, avant-garde ideas gave way to realism, and then to socialist realism. For some time, Chaikov tried to reconcile the opposite trends; the subject matter of his works became "Soviet", but the form still tended to constructivism: the works "Lenin the Orator" (1927, Tretyakov Gallery, Moscow) or the project "Tower of October" (1929, not preserved), created under the obvious influence of V. Tatlina. For several years, Chaikov has been heading the "Society of Russian Sculptors". In all this turbulent, energy-consuming activity, he does not forget about creativity for a minute. It was in those years that the foundation of the successful long-term work of the master was laid. It is uneven, you can see your evolution in it, but in principle, Tchaikovsky's work is an example of unity, inner loyalty to his art.

Tchaikovsky has performed and continues to perform as a portraitist. His portraits of artists and writers



Ill. 6. Mother and a child. Sculptor Kranz

are especially significant. His "models" were V. Favorsky, K. Istomin, S. Gerasimov, L. Kvitko, K. Chukovskiy. Several times he returned to the image of Mayakovsky. Chaikov's portraits do not pretend to be the whole story about a person. He emphasizes the little characteristic than and a person is remembered, but this is often the very essence of a person's life. For many years, Chaikov was interested in the problems of art synthesis and worked on the sculptural design of many exhibitions in our country and abroad. He was also interested in decorative things themselves. So, in the mid-30s, the artist executed a number of small ceramic sculptures and reliefs in color at the Konakovo factory. So G. S. Kranz, seeing his ceramics, caught fire and made several animalistic plot compositions, in particular "Goose". And he even asked the artist Isidor Grigoryevich Frikh-har, who also worked in the Artists' Town, to advise him on how best to paint ceramics with paints for underglaze painting and subsequent firing in the furnace.

But, perhaps, the most remarkable in Tchaikovsky's work are dynamic group compositions, which, it seems to us, greatly influenced the for-





Ill. 7. Sculptor Kranz

mation of the figurative sculptural thinking of the student G. S. Kranz. He created very beautiful one and two figure compositions, quite large in size up to two and a half meters. And although these compositions were made for the combine of the Art Fund for replication throughout the country, regardless of this, the amazing knowledge of the anatomy and plasticity of nature, the models in these works, such as "Mother and Child" published under No. 3 in the yellowed magazine "Krasnaya Niva" No. 46 for 1929 "Modern Sculpture" under the name (group for a holiday home), together with the sculptural composition No. 4 by the sculptor Strukovskiy "Worker" (Group for the park of culture and recreation),

"Bathing" and others. Moreover, it is indicated that the last three works were made by graduates of the sculpture faculty of Vkhutein. An interesting and complex monument "October Uprising", Pogorelova, belongs to the same issue.

In general, I must say that the level of training of sculptors in Vkhutemas-Vkhutein was incredibly high, since the roots of academic disciplines went back to the Imperial Academy of Arts. This is especially clearly visible to the naked eye from the diploma of the sculptor G. S. Kranz on graduation from Vkhutemas-Vkhutein: "Diploma No. 645 by the Resolution of the Board of the Moscow State Higher Art and Technical Institute, citizen Georgy Kranz was recognized as having graduated from the Sculpture Faculty of the Named Institute in the 1929–1930 Academic Year. A photograph of the sculptor, his signature and seal. During his stay at the Institute, the following disciplines were completed: I General Artistic Cycle: 1. Sculpture. 2. Volume. 3. Drawing. 4. Space. 5. Composition. 6. Painting. II. Artistic and practical cycle: 1. Solid materials. 2. Molding. 3. Casting and chasing. III. Artistic and theoretical cycle: 1. Anatomy. 2. Theory of composition. 3. Fundamentals of architecture. IV. Physical and mathematical cycle: 1. Descriptive geometry and perspective. 2. The doctrine of color. V. Political and economic cycle: 1. Art history. 2. The history of sculpture. 3. Sociology of the Arts. 4. Political economy. 5. Economic policy. 6. Dialectical materialism. 7. Leninism. 8. Professional movement. VI. Military affairs: 1. Military administration. 2. Shooting business. 3. Military topography. 4. Artillery. 5. Military chemical business. 6. Tactics. 7. Sapper-camouflage business. Citizen Kranz Georgy, who has passed and passed the scientific and artistic disciplines of the Sculpture Faculty, is awarded the title of Muralist Artist-Sculptor..... with the right to work throughout the USSR Moscow "October 15, 1929. Blue State seal. Director signature (P. Novitsky) Head.Faculty signature (M. Belashov) Management signature (A. Petrov) On the cover in the color of 1930 R.S.F.S.R. The coat of arms of the red color N.K.P. MVGHTI Sculpture Faculty of the Proletarians of All Countries Unite."

I must say that the former student M. G. Belashov, a classmate of G. S. Kranz, by that time had already become a professor and head of the department of the sculpture faculty. And on October 31, 1932, Georgy Semyonovich Kranz joined the Moscow Union of Soviet Artists and Sculptors. Ticket No. 27 Signature on the ticket Chairman of the Board of the

MOSSCS R. Yodko. Yes, this is exactly the signature of the legendary Professor Romuald Romualdovich Yodko, who taught at our sculpture faculty in Stroganovka in 1974, when I studied there. Here is the synthesis of history, the connection of generations, just a miracle, a find. And yet a special sense of awe and respect for the beauty of the female model to the student Krantz, as it seems to us, was instilled by the third from the left in the photo after Belashov M. G. teacher Sergey Fedorovich Bulakovskiy (17.10.1880–06.06.1937) He was born in Odessa, Kherson province and had a beneficial influence on the formation, formation of a sculptor, artist. In the early 1900s, he studied at the Odessa workshop of B. V. Eduards and the Odessa Art School with L. D. Iorini. In 1902–1906 he worked as a marble worker in Odessa. In 1905 he went abroad, where he continued his studies: first in the studio of E. Pellini and the Milan Academy of Fine Arts (1906–1909), then at the School of Fine Arts in Paris with A. Mercier (1909). Russian Academy of Painting and Sculpture in Paris in 1912, together with a group of Russian artists, he organized the sculpture department of the Russian Academy of Painting and Sculpture. After the February Revolution, he returned from emigration. In 1919, he was the head of the sculpture and decorative sub-department of the All-Ukrainian People's Commissariat of Education, then worked in Kislovodsk, Sukhumi and Baku; collaborated with Windows of Growth. Since 1922 he has lived and worked in Moscow and Leningrad. Since 1925 he was a member of the Association of Artists of Revolutionary Russia, since 1926 — the Society of Russian Sculptors. In 1922–1930 he taught at VKHUTEMAS-VKHUTEIN-INPII. Very beautiful turned out at Krantz G. S. the compositions "A girl with a bowl", a two-figure composition "Friends with a bird in their arms", a mother washing her son with a goldfish" are beautifully composed, touching, full of lyrical feelings of motherhood and with a rather high multi-stage complex architectonic pedestal, "A Girl with a rapier" is a surprisingly dynamic composition, "A Boy and a goose" is animalistic the composition for circulation in the sculpture combine of the Art Fund is most likely for the city fountain, a project that is also in the photo. There are also several sculptural compositions made most likely for the pavilions of VDNH that opened before the war, then the VSHV. Georgy Kranz described his sculptures "Pioneer" and "Pioneer", made in 1936 for a drinking fountain. I wanted to convey the joyful childhood of a Soviet child, the courage inherent in pioneers, freedom of treatment

of people, the absence of intimidation and timidity. The difference in the pose of a boy and a girl is due to the desire to emphasize the modesty and inner depth of a girl who will soon become a girl, as opposed to a boy who is even more a child, lively and joyful. But the creative masterpiece of the sculptor G. S. Krantz is a two-figure composition "Zemgusar and the nurse" printed in a pre-war magazine. It is in several author's performances and impresses with its dynamics and depicting a couple of young lovers of that time. A young soldier in a French jacket and a nurse, embracing, as if in the wind, suddenly froze at the edge of the earth in the form of a truncated pedestal. All two — figure the composition is made, most likely, of plaster and tinted with gouache and varnish. This sculpture figuratively and stylistically re-

Ill. 8. Zemgusar and sister of mercy.



fers us to the era of “Revolutionary Porcelain” and to the expressive small plastic sculpture of Elena Yakovlevna Danko, who tragically died in 1942, who created her works at the Leningrad Porcelain Factory. G. S. Kranz, also worked at the Higher School of Civil Engineering as a freelance assistant at the Department of Graphics. Until 1941, he lived and worked in Moscow, in the Town of Artists on Verkhnyaya Maslovka in house 17, apt.2. He was a member of the AHRR, the Association of Artists of Revolutionary Russia. In the early 1930s he worked as a prop. In 1933 he married Vera Bentsianovna Fishman, in 1934 their son Boris was born. For installation in the city of Moscow, he created several works, unfortunately, which have not survived to the present time. In the first days of the war, Vera and her son went to the Artists’ village in the village of Peski, where before that they rented a cottage every year. They spent the summer of 1941 in the village. Boris recalls that Bread cards were bought in the gatehouse. One day a German plane flew in, fired a burst, someone was wounded. In the most terrible days of October 1941, the whole family evacuated to Chelyabinsk — first from Moscow by river tram to Kuibyshev, then by freight train to Chelyabinsk. Boris remembers that they lived in the same room in the dormitory with all seven. In the spring of 1942, the family was allocated a place for a vegetable garden on one of the islands. Every spring the island was flooded, fertile mud remained in the garden. After the outbreak of the Great Patriotic War, the family was evacuated to Chelyabinsk. In December 1941, he was accepted as a prop at the Chelyabinsk Operetta Theater, then as the head of the prop shop. In 1943 he opened a sculpture workshop in Chelyabinsk. He continued to do sculpture. The Department of Architecture at the Chelyabinsk City Executive Committee reports that he was paid 2,531 rubles. He was drafted as a Red Army soldier in the Red Army on 03.31.1943. Because, like any sculptor, he was a master — he was appointed a machine gunner, despite his eyesight. In one of the letters to his wife from the front, he wrote that he had broken his glasses. In December 1943, he went missing. One of the colleagues told about the explosion of the projectile, after which there was nothing left... In 1944, the family returned to Moscow, to V. Maslovka. Boris’s son Mikhail was born in 1962. According to family tradition, grandmother Vera and her grandson rented a cottage in the village of artists in the Sands. In 1989 Mikhail had a son Ilya and in 1992 Mikhail. According to family tradition, the cot-

tage — this time its own — is also in the artists’ village. Mikhail’s wife, Marina Sveshnikova, is an artist, graphic artist, member of the TSHR. Boris Georgievich Kranz, (11.III.1934–11.VIII.2002) the son of sculptor G. S. Kranz, was born and spent his childhood in the Town of Artists on Verkhnyaya Maslovka, house of AHRR No. 17, in his father’s workshop and in the village of artists in Peski. Sometimes he shares short memories from his childhood and youth. These are just pieces of his life, just a crack through which you can look into the 1930s–1950s. Just to peek ... “ From childhood: his father, the sculptor Georgy Kranz, was friends with the artist V. Tatlin. In 1938–1939, we went to visit him, Tatlin showed some kind of boat woven from willow twigs. The boat was in a 2–3-room apartment (passage through 2 rooms.) About the children’s company on Maslovka: there were a lot of people. I’ll try to remember: Lugovskoy Yuri, Korshunova Leniana, Molchanova Svetlana, Nevezhin Boris, Podrezov Mir, Luppov Lyusya and Alik, Simanovich Eteri, brothers Yakubeni Garrik and Volodya, Eleonora Leht, three brothers Shurpin Dmitry, Vladimir and Savva, brothers Tsirelson Boris and Felix, Nikolai Rodimov, Nina and Mikhail Romadin, Korobov Vadim, Leonid Raisky, Muravins Gennady and Elena, Marat Konstantinov, Gorelov Yuri, Arend Yuri, Sukhanov Vladimir, Frikh-Khar Galina and her brother.

About the neighboring yard: The world of Undercuts in someone else’s yard was saved from the massacre by an unusual, artistic performance of the mat. About medicine: E A Lvov has an abscess in his throat, he is suffocating. The ambulance arrived. Two men and began to ask him what year, day of the week, etc. Lvov got angry and sent them... The abscess has burst, Lvov is saved. The ambulance was mental by mistake...About the hedgehog: The same Lvov slept in the afternoon before the meeting, woke up, put on a second boot, did not enter completely, he stamped; their pet hedgehog was in the boot. About sails: In 1952, on Lake Seliger in the house of creativity, after graduation, a group of children rested. Two friends Vasya Lukomskiy and Borya Kranz decided to go sailing in the morning (with a sheet). We rowed against the wind for a long time. And when it came time to set sail, it turned out that they forgot to take the sail. I had to use a “fish” instead of a sail. Have a ride! Company in a summer cottage in Peski, 1947–1948: Vasya Lukomskiy, Sasha Belashov, Yura Gorelov, Boris Vasiliev (a summer resident, lived with Mapu), Igor Kundurushkin, Elya Leht, Misha and Svetlana Lvov, Katya and Lisa

Silverstov, Shilnikov Sergey, Tusya and Zhenya, Bazurina Mila and Ruslan, two brothers Yakerson — senior Arkady (Apollo) and Valentin, Eliseev Andrey, Sasha Nikonov. The company mainly has three entertainments: a river, volleyball, and on Saturdays we went to the station to meet people coming for the weekend. On the river: Entertainment — clinging to the side of a low-sitting barge and so drive up the river. Sailors of such amateurs tried to pour fuel oil. And Boris Vasiliev also had a fox terrier, he loved water very much, while trying to climb on the shoulders of bathers, and his claws be healthy. Bathing happened like this: the dog was arrested — people were bathing. Then the owner climbed into the water, and then the dog was released, Boris dived, the dog was spinning-waiting for where he would come up and as soon as he swam up, the owner dived again-such a game. Station: On Saturday evening, the whole horde went to the station. On the way back, a hollow pumpkin appeared on a stick in the dark, glowing rotten things inside, and a mask was carved into the pumpkin-scary! Also entertainment: Jumping from the oaks opposite the Bazurin’s. About hunting: Three heroes hunted rooks, then they were roasted on a fire and eaten. Delicious. The years were not the most satisfying. Heroes: Sasha Balshov, Vasya Lukomskiy and me. About the plane: on the field, near the bunker, the plane either fell or made an emergency landing. When the guard left

for the village, the Konevorskii’s removed the machine gun, then the Peskovskiy’s dragged him away. Then serious people arrived and gave away the machine gun. About dancing and fishing: the Lecht’s had a dance in the evening, later they decided to catch carp with a delirium in the Georgian swamp (they were still there then). But everything did not go according to plan: the dog (big) perceived the dancing as a struggle and ordered it to stop. The dog was removed. The hour of carp has come. We dragged a delirium, made it for fishing, climbed into the water with it and started fishing. Then a dog came running with a joyful bark and climbed into the water ahead of the delirium. So our fishing ended. The crucian was not injured”

Finishing the story about the sculptor G. S. Krantz, we would like to once again note his main works created during such a short creative life. Here they are — “MacDonald and Hicks” (1931; GTG), “Zemgusar and the sister of Mercy” (plaster, oil paint, casting, painting; 1930–1933; Nizhny Tagil Museum of Fine Arts), “Pioneer” (sculpture for a drinking fountain-column; reinforced concrete; 1936), “Pioneer” (sculpture for a drinking fountain-columns; reinforced concrete; 1936), “Pioneer glider girl” (1937), “Children” (fountain project; 1937), “Mother and Child” (1938–1939), “Bas-reliefs for kindergartens and nurseries” (terracotta, 1939), “Red Army Fighter” (1941–1943).

#### REFERENCES:

1. The State Tretyakov Gallery. Sculpture of the first half of the XX century. — 2002. p. 266. ISBN5–900743–65–9.
2. “15 years of the Red Army”, art exhibition. — Moscow: Vsekhudozhnik, 1933. p. 106. 303 p. (Catalogues of art exhibitions. Issue 35).
3. Social and living conditions of artists evacuated to the Urals during the Great Patriotic War (based on the material of the Chelyabinsk region). elar.urfu.ru. Date of appeal: November 14, 2022.
4. Geil, V.V. 2008. “Evacuated creative intelligentsia in the Southern Urals (1941–1945)”, *Intelligentsia and the world*.
5. Kranz Georgy Semyonovich. The memory of the people. Date of address: November 14, 2022.
6. Kranz Georgy Semenovich. A Zemstvo hussar and a sister of mercy.. The State catalog of the Museum Fund of the Russian Federation. Date of appeal: November 14, 2022.
7. Zolotonosov M. N. 1999. G. S. Kranz. “Pioneer”, “Pioneer”, γλυπτοκράτος. A study of silent discourse. Annotated catalogist. landscape art of Stalin’s time, St. Petersburg, p. 74.
8. Pionerka. 1937. Sculpture by G. S. Kranz for a fountain column, *Evening Moscow*, no. 94 (April 25), p. 3.
9. Pioneer glider pilot. Sculpture by G. S. Krantz, *Evening Moscow*, 1937, no. 291 (December 22), p. 3.
10. Exhibition of Moscow sculptors. The sculptor Krantz. “Children.” Fountain Project, *Soviet art*, 1937, no. 28 (June 17), p. 6.
11. “Mother with child”. The work of the sculptor G. S. Kranz, *Soviet art*. — 1938. no. 2 (January 4). p. 6.
12. Ceramics for facades of kindergartens and nurseries, *Construction of Moscow*, 1940, no. 19.
13. Prospect No. 1, Sculpture workshops of the Gorky Central Park. M., 1937
14. Archive of the sculptor A. A. Belashov.
15. Archive of the sculptor Dobrolyubov P. V.
16. Archive of the Kranz family.

Петр Владимирович Добролюбов

скульптор

Дипломант Российской академии художеств  
член Союза художников РФ, МСХ, ТСХР, ОМС

Ветеран труда

e-mail: peterdobrolioubov@mail.ru

Москва, Россия

ORCID: 0000-0003-0709-3265

DOI: 10.36340/2071-6818-2022-18-6-37-63

## НЕЗАБЫТЫЕ ИМЕНА. МИХАИЛ БЕЛАШОВ И ГЕОРГИЙ КРАНЦ

*Аннотация:* Данная статья — первая из цикла «ВХУТЕИН, ВХУТЕМАС. Скульпторы. Учителя и ученики», посвящённого уникальному творческому и образовательному проекту ВХУТЕМАС — ВХУТЕИН, в рамках которого была подготовлена плеяда выдающихся скульпторов, составивших славу нашего Отечества в изобразительном искусстве после окончания Гражданской войны в стране. Автор анализирует творчество выдающихся скульпторов. Эти мастера пластики оказали глубокое позитивное влияние на развитие русской и советской скульптуры и своим творчеством, и своей целеустремлённой преподавательской деятельностью. Начало было положено некоторыми скульпторами, тогда студентами, ещё во время учёбы в Студии Русс в Париже в 1909 году. Педагогический арсенал скульпторов-педагогов во ВХУТЕМАСе и ВХУТЕИНе был обусловлен высочайшей планкой знаний, методикой преподавания, заложенной ещё Российской Императорской Академией, с учётом актуальных на тот период новых течений в искусстве, порой даже крайне радикальных. К счастью, эта базисная, основная фундаментальная практика изучения скульптурного ремесла не была прервана, а лишь усовершенствована. Незримая связь поколений мастеров скульптурного ремесла не замерла полностью, а двигалась вперёд. Ученики, обучавшиеся у художника-педагога ВХУТЕИНа и ВХУТЕМАСа, развивали методику уже со своими последователями и учениками и в собственном творческом поиске обращались к учителю за советом в минуты художественных исканий и сомнений. Автор статьи указывает, что такие яркие педагогические скульпторы явились основоположниками русской, советской школы скульптуры, мастерами и учителями целой плеяды замечательных отечественных скульпторов, оказавшими своим примером, своим методом и творчеством огромное влияние на раз-

витие современного пластического искусства не только в СССР, но и во всем мире. Они были организаторами и идейными вдохновителями, активными участниками многих творческих объединений первой трети XX века. Автор замечает, что произведения скульпторов-педагогов и их талантливых учеников дают нам возможность получить представление об их взглядах, мировоззрении, отношении к творческому процессу и в целом к профессии художника-скульптора. В данной статье приводятся сохранившиеся в записках и воспоминаниях учеников диалоги с учителями, их высказывания, что, по мнению автора, имеет исключительно важное значение не только для задач преподавания в области скульптурного ремесла, но и для формирования мировоззрения мастеров-скульпторов и концепции школы. Автор анализирует и доказывает на конкретных примерах, что школа ВХУТЕИНа и ВХУТЕМАСа — это логически грамотно выстроенная педагогическая система, основанная на опыте и мастерстве предыдущих поколений художников, идущих от античности и Византии, и имеющая отношение к классицизму до эстетики западноевропейской и традициям и устоям русской пластической школы, её базисным основам и принципам, восходящим к гениям эпохи Кватроченто. В данной работе автор освещает творческую и педагогическую деятельность педагогов и учеников Ефимова И. С., Булаковского С. Ф., Королёва Б. Д., Фаворского В. А., Чайкова И. М., Мухиной В. И., Нисс-Гольдман Н. И., Айзенштадта М. Б., Слободинской Н. К., Шварца Д. П., Белашова М. Г., Зеленского А. Е., Герценштейн Э. Ш., Григорьева А. И., Кранца Г. С., Белашовой Е. Ф., Слонима И. Л., Писаревского Л. М., Арендт А. А., Абалакова Е. М. Автор анализирует процессы обучения у педагогов-скульпторов, называет основные даты их творчества, раскрывает детали скульптурного ремесла, говорит о многооб-

разии ходов в пластике, методах и принципах работы в скульптуре, показывает отношение учеников к своим учителям и освещает весь ход исторических вех в творческой биографии скульптора. Сегодня статья посвящена двум замечательным скульпторам, однокашникам, сверстникам, пропавшим без вести на войне, — Михаилу Гавриловичу Белашову и Георгию Семёновичу Кранцу.

*Ключевые слова:* скульпторы России, ГЖВЗ — ВХУТЕМАС — ВХУТЕИН, школа скульптуры в СССР, Россий-

*ская академия художеств, МУЗВЗ, Московское училище живописи, ваяния и зодчества, студия Е. Н. Званцевой, К. А. Коровин, В. А. Серов, А. С. Голубкина, село Абрамцево, С. И. Мамонтова, Академия Коларосси в Париже, ОРС, Объединение русских скульпторов, «Бригада скульпторов», «Бригада восьми», «Четыре искусства», скульпторы Москвы, АХР, Ассоциация художников революции, Союз художников РФ, Городок художников на Верхней Масловке, Государственная Третьяковская галерея, Государственный Русский музей.*

Понятие «**ВХУТЕМАС и ВХУТЕИН**» — Высшие художественно-технические мастерские и Высший художественно-технический институт — навсегда вошло в историю отечественного изобразительного искусства. Эти учебные заведения работали на протяжении очень короткого периода нашей истории, периода становления советской станковой и монументальной скульптуры. Вначале как художественные институты со своей системой обучения, затем, начиная с 1920-х годов, как уникальное художественное явление во всей стране. Творчество Михаила Гавриловича Белашова, как и творчество Георгия Семёновича Кранца, к сожалению, мало знакомо не только сегодняшнему зрителю, но и многим исследователям отечественной скульптуры 1930-х годов. Они были практически сверстниками, учились в одном учебном заведении ВХУТЕМАС — ВХУТЕИН, в одной скульптурной мастерской, у одних и тех же преподавателей, вместе работали как скульпторы в творческих мастерских дома-коммуны Ассоциации АХРР (Ассоциации художников революционной России), памятнике архитектуры в Городке художников на улице Верхняя Масловка. Вместе растили детей в посёлке художников, что в Песках, но так и не смогли увидеть их будущего. М. Г. Белашов<sup>1</sup> 1903 года рождения, коммунист, 29 июня 1941 года по партийной мобилизации ушёл на фронт. Вскоре он пропал без вести под Смоленском. Ему было всего 37 лет. Г. С. Кранц родился в Киеве в 1905 году, беспартийный, тоже был мобилизован на фронт в апреле 1943-го, пропал без вести в районе города Мценска Орловской области в декабре 1943 года. Ему было 38 лет. Сколько бы эти талантливые скульпто-

ры — ученики светил отечественной пластики Ефимова И. С., Булаковского С. Ф., Королёва Б. Д., Чайкова И. М., Мухиной В. И. — могли создать замечательных и уникальных авторских произведений в послевоенное мирное время. Но война оборвала их замыслы на взлёте.

Десять лет после окончания ВХУТЕИНА, — казалось бы, очень небольшой срок для полного формирования, настоящего раскрытия таланта художника, склонного к монументальным формам. Однако созданное за это время Белашовым не просто запоминается, но и позволяет судить о богатстве творческих исканий той поры, о силе многих внутренних художественных тенденций, противостоявших примитивности образного мышления. Краткий творческий путь Михаила Гавриловича Белашова богат событиями. В 1930 году он совместно со скульпторами Екатериной Фёдоровной Алексеевой-Белашовой, своей женой, и Н. Саватеевым участвует в конкурсе на памятник В. И. Чапаеву. В 1931 году он получает премию на первом международном конкурсе на памятник Т. Г. Шевченко в Киеве. На Днепрострое им создаётся серия графических листов. Эти рисунки очень интересны. В них много характерного, пластики и динамики. В отличие от некоторых художников, стремившихся тогда подчеркнуть красоту изображаемых людей приглаживанием формы, графика Белашова эмоционально конструктивна и напориста. В 1934 году Белашов участвует в выставке молодых художников Москвы и нескольких тематических. Незадолго до Великой Отечественной войны, в 1940 году, М. Г. Белашов совместно со своей женой, скульптором Е. Ф. Алексеевой-Белашовой, выиграл конкурс и создал памятник лётчику, герою Испанской войны Виктору Степановичу Хользунову, командиру эскадрильи бомбардировщиков в войсках республиканской Испании, Герою Советского Союза, трагически погибшему при испытании нового бомбардиров-

1. Скульптор Михаил Гаврилович Белашов родился на Кубани в станице Славянской, в семье ветеринара. Свою юность он провёл в Майкопе, где работал в керамической мастерской. В 1925 году М. Г. Белашов поступил во ВХУТЕМАС. Учился он у В. И. Мухиной, ассистировал профессору И. Чайкову.

щика в 1937 году в Сталинграде. Символично, что эта скульптура-памятник осталась единственным произведением искусства, уцелевшим после жесточайших боев в Сталинграде, где не осталось ни одного целого дома после нацистских налётов авиации и артиллерийских ударов. Крепость и целостность нравственно чистой природы, жизнелюбие, глубочайшая уверенность в том, что новому обществу нужно окрылённое, лирико-патриотическое искусство, — вот что воплотилось в творчестве Белашова. О памятнике Герою Советского Союза лётчику В. С. Хользунову ходят легенды. Прогремела знаменитая битва. Немного реликвий дошло до нас от тех лет. Дом Павлова и этот памятник, уцелевший, героический. Он стал свидетелем воинской славы наших соотечественников.

В 1921 году, окончив Краснодарское художественное училище, Белашов поступает в Питерскую академию. В это время академию уже не так сотрясали битвы между «передовыми» художниками пролеткульта и «отсталыми» академическими профессорами. Уже не уничтожали «буржуазное» античное и возрожденческое наследие в виде гипсов и копий. Будучи преподавателем, М. Г. Белашов сумел остановить в 1922 году расколачивание скульптур как секретарь парторганизации института, хотя очень много уже было уничтожено.

К 1926 году руководители новой культуры пришли к выводу, что неплохо, если художник не только имеет правильное происхождение и правильные убеждения, но и умеет академически рисовать. И начался эксперимент по созданию небывалого народного искусства, возвышающего «прометеев, оводов и бывших рабов». Сменялись лидеры страны — менялись и руководители в искусстве. За погромщиками во имя светлого будущего понемногу стали появляться люди, которые осознали, что надо строить и создавать государство на руинах. А для любого государства требуется художественно оформленная идеология и мифология. Тут уж на заумных рассуждениях авангардистов ничего не получится, — народ не поймет. Так и пошло: авангард стал искусством революционеров, реализм — искусством государственныхников. Но оказалось, что реализм тоже бывает разный — и настоящее искусство, и казенное производство идеологических клеше. М. Г. Белашов участвовал в крупнейших градо-

строительных скульптурных конкурсах 1930-х годов. Ему заслуженно принадлежит первая премия в первом туре конкурса на памятник Т. Г. Шевченко для Харькова. Он автор проекта памятника В. И. Чапаеву для Самары совместно с Е. Ф. Алексеевой-Белашовой и Н. Савватеевым, памятника красноармейцам, погибшим в боях с японскими самураями. Широко известными в предвоенные годы стали скульптурные композиции «Пограничник с собакой», горельеф «На границе». Композиция «Пограничники» была названа среди лучших на выставке советских художников, состоявшейся в сентябре 1940 года в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Перед открытием памятника В. Хользунову в газете «Сталинградская правда» от 17 ноября 1940 года была напечатана статья, которая интересна рассуждениями автора о сюжетно-пластических качествах этого мемориала<sup>2</sup>. Осуществляя свои давние мысли о синтезе искусств, М. Г. Белашов спроектировал также план сквера вокруг памятника, два небольших фонтана, фланкирующих сооружение. Во время войны горельефы были уничтожены. По имеющимся в распоряжении семьи скульптора эскизам и моделям их можно восстановить.

2. Газета «Сталинградская правда» от 17 ноября 1940 г. «По нашему мнению, памятник прежде всего должен был выразить народное представление о герое, ибо Герой Советского Союза — это прежде всего народный герой. Мужичий, темпераментный, с железной волей, бесстрашный и грозный в боях — таким представляли мы себе Хользунова по рассказам его боевых товарищей. Этот горячий человеческий образ не нуждается в мишуре всяких технических дополнений и архитектурных нагромождений. В. С. Хользунов изображён в скульптуре в момент произведения боевой речи-призыва перед строем самолётов вверенной ему части, когда он призвал сбить на землю вражеские самолёты, очистить небо и спасти людей охраняемой им территории. Изучая местность вокруг памятника, мы пришли к выводу, что памятник должен быть решён очень строго по силуэту, так, чтобы содержание фигуры читалось на любом расстоянии. Лучшей точкой обозрения памятника мы считаем улицу Ленина, откуда всё сооружение, постепенно вырастая из-за холма асфальтированного пути, как бы поднимается в воздухе, подчёркивая бурное, темпераментное движение боевого лётчика. На постаменте расположены три горельефа, которые по существу являются продолжением друг друга. Правый боковой изображает взаимодействие частей Красной Армии с авиацией. Горельеф заднего фасада архитектурного постаumenta изображает боевой полёт эскадрильи тяжёлых бомбардировщиков в сопровождении истребителей. Тема левого горельефа на постаменте — авиация, защитница счастливой жизни нашей Родины. Сильный поворот головы лётчика выводит лицо В. С. Хользунова из тени, неминуемо скрывшей его лицо от зрителя, если бы он смотрел прямо от Волги, а не вдоль её берегов...».

В проекте памятника кобзарю Т. Г. Шевченко на высоком постаменте высятся динамичные фигуры поэта и рабочих, слившихся в единую и выразительную ритмическую композицию. Жесты рук, складки одежды, не утрачивая конкретности, как бы выходят за рамки будничного повествования. Над всей скульптурной группой на высоту более 29 метров стройно возносит стрелу несколько стилизованный подъёмный кран, придающий композиции оттенок романтичности. Белашов один из тех, кто вводит в художественный образ своего современника мужественную решительность и душевное тепло. В соответствии с главным в характере персонажа он подчёркивает то драматические, то лирические, а подчас едва ли не буколические черты. При всём этом определённый полифонизм чувств всегда сохраняется, а образ остаётся, и острота эскизов монументально-декоративных композиций позволяет судить о том, что на протяжении всего предвоенного десятилетия М. Г. Белашов увлечённо работал в сфере синтеза искусств и градостроительных замыслов. Его проекты и эскизы привлекательны, разумеется, не только тем, что в них отсутствуют такие негативные черты, как бутафорская бравурность, натурализм, гигантомания, пестрота. Главное в них — найденные или, во всяком случае, реально существовавшие позитивные качества, — это образы длительной внутренней пластической жизни, сочетающие пафос барочных пространственных решений с классицистическим самоуглублением, самозерцанием. Его скульптуры, рассчитанные на неспешный обход, на смену состояния природного освещения при разной погоде, в согласии с пространством площади и всей архитектоники композиции реализованного проекта. М. Г. Белашов при всей искренней порывистости своего скульптурного дарования тонко ощущал меру дозволенного в передаче пластического образа. Он шёл немного впереди понимания зрителя, вводя его постепенно, как бы не спеша, в свой подлинно поэтический мир образов скульптуры. На последних рисунках скульптора — его семья: жена — скульптор Екатерина Фёдоровна, сын Саша, впервые берущийся за карандаш. Пластика рисунка, возвышенное и просветлённое чувство, заложенное в свободной мысли художника, в его красноречивом лаконизме, показывают нам, что на рубеже 1930–

1940-х годов, накануне войны, М. Г. Белашов был уже зрелым скульптором, мастером своей профессии.

С первых дней пребывания во ВХУТЕМАСе — ВХУТЕИНе до последних дней Белашов тщательно штудирует монографию о Донателло, творчески развивая искусство сложного пространственного рельефа. В образах рабочих для памятника-маяка он решает те же вопросы характера пластики, что и Б. Королёв в ряде своих произведений, а в памятнике Хользунову те же проблемы архитектоники, взаимосвязи, сопряжения фигуры монумента с его постаментом и рельефами, что стояли перед скульптором Николаем Андреевичем Андреевым в его памятнике Н. В. Гоголю или перед скульптором Борисом Даниловичем Королёвым в его памятнике Бауману. Говоря о «Пограничнике с собакой», неизбежно затрагиваешь вопрос о традициях, сложно идущих, взаимодействующих ещё от профессиональной скульптуры XVIII века, — с одной стороны, от Федота Ивановича Шубина, с другой стороны, — от Феодосия Фёдоровича Щедрина. Анализируя горельеф «На границе», нельзя не вспомнить о «пантеистических» поисках скульптора Анны Семёновны Голубкиной в её работах «Кочка» и «Березка». И если в 1929 году М. Г. Белашов стремился к синтезу архитектурно-скульптурных форм, прибегая к сочетанию металла, гранита, к введению звука, световой архитектуры, как на памятнике Т. Г. Шевченко, то эти интересные пробы привели к известным достижениям, сами давали направление будущим творческим поискам. К примеру, в проекте памятника М. Горькому скульптор Иван Дмитриевич Шадр сочетал бронзу в фигуре, дикий гранит скалы постаumenta и фаянс венца у подножия монумента.

Участие М. Г. Белашова в конкурсе на проект памятника М. Горькому в Москве было творчески активным. Памятник в Москве должен был быть установлен на Манежной площади. Проект памятника за авторством И. Д. Шадра, сам по себе удачный, превращал монумент в центр, организующий и группирующий вокруг себя пространство всего района, — старые дореволюционные постройки и новостройки, включающие в себя здание Дома правительства, гостиницы «Москва», новые кварталы улицы Горького, — взаимосвязывая его с пространством Красной и Манежной площадей и расширенным Охотным рядом. Проект В. И. Му-

хиной, наоборот, — не превращал памятник в архитектурно-скульптурную доминанту, делая его почти просматриваемым насквозь, более тонко взаимосвязанным с окружающим пространством. Этому способствовала необычная треугольная форма платформы пьедестала, расстановка на ней нескольких фигур, — как самого М. Горького, так и Данко, подымающего сердце-факел, и др. М. Г. Белашов однако сориентировал общую композицию памятника ещё на один создававшийся в те времена новый проект реконструированной Москвы по плану 1935 года, — Дворец Советов. Скульптурная многофигурная композиция «Вперед к коммунизму!». Эта композиция изображала людей первых пятилеток и образно взаимосвязывалась с нарастающими объёмами этого гигантского сооружения. Мыслью о народных судьбах, о месте человека в истории всей страны проникнуты обе скульптурные группы этого памятника. Одна группа представляет фигуру матери, прижимающей к себе младенца, которому суждено вступить в тревожный мир, — название группы «Мать с ребёнком». Во второй группе юноша-знаменосец падает, сражённый пулей. Мать порывисто устремляется к нему, к знамени, смело выступая навстречу карателям, — название группы «Знаменосец».

Среди работ М. Г. Белашова, созданных незадолго до войны, рисунки, изображающие его близких — жену Е. Ф. Алексееву-Белашову и сына Сашу. Кстати, все скульпторы прекрасно знали друг друга и дружили. Когда родился сын М. Г. Белашова, то их общая знакомая, Персидская, пришла, как всегда, с новостями. Говорит, встретила Шервуда и сообщила, что вот, мол, Алексеева сына родила, так он так принял сообщение: «Обязательно надо сходить посмотреть её последнюю статую», — то есть сына, будущего скульптора-анималиста А. М. Белашова. Здесь искусство художника находится в русле образно-пластических интересов многих московских и ленинградских художников-графиков.

Последние произведения скульптора выставлены в 1942 году в ГТГ на выставке «Великая Отечественная война». Это был проект памятника, скульптурная композиция в трёх вариантах, посвящённая лётчику-истребителю, комбригу Анатолию Константиновичу Серову, Красному соколу, Герою Советского Союза, над которой М. Г. Белашов работал вместе с женой Е. Ф. Алексеевой-

Белашовой до последнего дня перед уходом на фронт.

В послевоенные годы творческие работы М. Г. Белашова оказались неизвестными широкому кругу зрителей и искусствоведов. Из скульптур — памятник Хользунову, уцелевший в горниле Сталинградской битвы, тиражирующаяся композиция «Пограничник» и некоторые другие работы и проекты, оставшиеся в мастерской скульптора. Подлинное искусство обладает свойством не утрачивать своих качеств. В скульптуре и графике М. Г. Белашова для нас открывается содержательная страница забытой художественной летописи страны, большой поэтический мир. Колористические эскизы с сочетаниями жёлтого, сине-голубого, зелёного с охристо-красным или чёрно-бурым. Красноречивы и другие эскизы, чья прямая агитационность жизненна и убедительна благодаря общему замыслу, полнокровию всех образов, введённых в изображение. Как и другие художники тех лет, М. Г. Белашов стремился создать образ, в котором нашёл бы своё программное воплощение идеал эпохи. Плоды этих поисков — в каждой из названных выше его работ. Они составляют круг родственных друг другу социальных типов, человеческих состояний: пролетариев в памятниках Ленину и Шевченко, включая мирных колхозников у стада, «Девушку с петухом», «Отдыхающего дискобола», композиции «Лётчик», «Пограничник с собакой», «На границе», проект конного памятника, образ лётчика Хользунова, призывающего боевых соратников уничтожить вражеские самолёты, посягнувшие на жизнь и мирный труд народа. Уже в этих его произведениях мы видим разнообразие оттенков, интонаций в выражении мужества, решимости, душевной радости, бодрости героев. Эта полнота ощущений жизни характерна для искусства М. Г. Белашова, делает его типичным для лучших художественных поисков той поры. Мы уже отмечали, что по складу своей натуры М. Г. Белашов был склонен к светлому, доброму, чистому в природе и человеке. Но глубина его восприятия жизни была таковой, что ему не чуждыми оказывались и конфликтные, драматические, суровые ситуации и характеры. Таковы многие графические листы, созданные художником на Днепрострое. Такова известная строгость, напряжённость рельефов к памятнику Хользунову и двух вариантов композиции

«Раненный боец». Полнота ощущения жизни, основанная на определённых этических и эстетических принципах, выражалась и в отношении скульптора к художественному наследию. В проекте рельефов такая пластическая идея выражена в сопоставлении нескольких скульптурных объёмов. Поверхность этих монолитов превращена в разновысокие рельефы.

Ещё во ВХУТЕИНе М. Г. Белашов увлекся решением задачи выражения развёрнутого во времени действия, обращаясь к рельефу со сложной пространственной трактовкой. В начале 1930-х годов для Ленинграда проектировался в качестве маяка памятник В. И. Ленину. Хорошо известен проект скульптора А. Т. Матвеева, где рядом с фигурой Ильича, указывающего на просторы советской земли, стоят фигуры рабочих, и один из них держит знамя. Общий силуэт скульптурной группы очень сложен и отчасти напоминает мотив колоннады с решёткой ограды, где образно красноречивы и вертикальные объёмы, и пространство проёмов. В искусстве тех лет также возросло внимание к выразительному использованию, смене ритмов, в частности, к такому решению приходил А. Т. Матвеев в эскизах памятника красноармейцам в Даурии. Для проекта М. Г. Белашова также характерен пересчёт в пространстве пластических форм и цезур, но в данном случае знамя развёрнуто и пластически объединяет группу рабочих, делая её более цельной, напоминающей башню линкора. Сама фигура Ленина, в свою очередь, получилась динамичнее и призывнее, чем у учителя Матвеева, будучи по пластике более органичной, как и решение образов рабочих, очень верных в своей суровой, непреклонной и искренней решимости. В трактовке лиц ощущимо глубокое знание народных типов и острота жизненных впечатлений. Если А. А. Дейнека, создавая «Оборону Ленинграда», использовал эскизы и зарисовки, сделанные им на Донбассе, то М. Г. Белашов воспользовался графическими листами, сделанными во время поездки на Днепрострой. Именно там он выполнил более десяти крупноформатных портретов рабочих и инженеров с характерной постановкой их фигур и выражением лиц. Глядя на эту графику художника, чувствуешь опытную руку рисовальщика, умеющего концентрировать детали в целостный духовно-психологический образ, и вспоминаешь о плодотворности программ об-

учения, разработанных ещё в Императорской академии и перешедших с боем в систему преподавания во ВХУТЕМАСе — ВХУТЕИНе. Здесь сохранили, приумножили, утвердили всё самое лучшее из прошлого — единство цветового, линейного и объёмно-пространственного мышления будущих скульпторов.

Конкурс на памятник Т. Г. Шевченко был объявлен в 1929 году. Первый тур конкурса состоялся в 1930 году. Для участия в нём были приглашены крупнейшие скульпторы страны и зарубежные мастера. К конкурсу допускались также студенты различных художественных вузов. Большинство авторов построили свой замысел на трактовке стихотворного «Завещания» Т. Г. Шевченко. В нём поэт призывал народ предать его тело родной земле, восстать, разорвав цепи и окропив волю «злою вражескою кровью». Кобзарь говорил о «семье вольной, новой». Поэтому и большинство представленных проектов так или иначе иллюстрировало эти мысли. По замыслу М. Г. Белашова революционный призыв Т. Г. Шевченко смело и убедительно связан со становлением революционного движения и действительностью его воплощения. Весь проект пронизан темой воплощения этой мечты. Мечты Т. Г. Шевченко и мечты строителей — современников первой пятилетки о светлом грядущем. Поэт, воплощённый в могучем духовном порыве, образует вместе с обступившими его рабочими единый выразительный образ. Вся скульптурная группа поднята на высокий постамент, рядом с которым возносится подъёмный кран. Тросы, соединяющие его с землей, не только напоминают струны кобзы, но и при определённых условиях должны были звучать на ветру. Задуманные в проекте лучи прожекторов должны были входить в данную композицию органической частью как световая архитектура. Этот проект М. Г. Белашова, в данном случае, очень близок по своему архитектурному решению к таким известным композициям, как «Башня Третьего Интернационала» В. Татлина и «Башня Октября» И. Чайкова, чьим отзвуком стала позднее композиция-установка в честь XX годовщины Октябрьской революции, спроектированная В. Татлиным, А. Зеленским, Г. Рублёвым и Н. Прусаковым. Как и другие художники того времени, М. Г. Белашов стремился использовать синтез художественных форм,

новые выразительные средства и доступные тогда материалы. Например, в проекте В. И. Мухиной сочетались и круглая скульптура, и барельеф, и контррельеф. В памятник вводились струи воды, символизирующие ДнепрогЭС, всё это дополнялось звуками вращающейся турбины. Органическая связь героя с выдвинувшей его средой, полифония образных средств, глубокая разработка скульптурного пространственного барельефа, — с этим мы встречаемся в памятнике лётчику-герою В. Хользунову, установленном в Сталинграде в 1939–1940-х годах, созданном скульпторами М. Г. Белашовым и Е. Ф. Алексеевой-Белашовой. Напомним, что во второй половине 1930-х годов создавалось немало произведений довольно банальных, поверхностных. Их авторы на словах стремились к живому отображению современности, а на деле ограничивались тем, что воспроизводили более или менее похожее тело натурщика, поставленного в эффектную позу и снабжённого атрибутами той или иной популярной профессии. Такие посредственные, сухие и невыразительные «ударники», «спортсменки», «краснофлотцы» появлялись не только в выставочных залах, но и в городской среде. Однако не следует полагать, что в годы первых пятилеток не продолжались плодотворные поиски таких образных решений, в которых главным средством воплощения глубокой пластической идеи служила скульптурная трактовка красоты человеческого тела. М. Белашов и Е. Ф. Алексеева также умели обходиться без атрибутов, доверяя языку архитектоники и пластики, как умели раскрывать и пластическую поэзию современных предметов воинского и спортивного снаряжения. Характеру М. Белашова было свойственно ощущение природы, ощущение естественного человека, живущего в гармонии с окружающим миром природы. Художник пытался воплотить своё представление о жизни в гармонических светлых и возвышенных образах.

В 1934 году после творческих поездок на Украину и пребывания в Ленинграде М. Г. Белашов принял участие в первой московской выставке молодых художников. В известном смысле это выступление для скульптора было принципиальным. И не случайно, что автор показал такую работу, как «Девушка с петухом», и по мотиву, и по исполнению ставшую программной. Отношение современника к природе, суть, оттенки этого отношения

были для многих мастеров 1930-х годов принципиальными. В статье о творчестве Сары Лебедевой И. Сапего<sup>3</sup> верно нашёл характерность искусства художницы в выражении о том, что делает людей «самобытной частью, необыкновенно рафинированной и своеобразной, но всё же частью единой природы». Не просто пейзажные мотивы, а глубокое, сложное, каждый раз новое чувство природы, присущее лучшему в литературе и искусстве первых пятилеток. Та же тема по-своему претворяется в работах скульптора, где человек изображён среди природы, рядом с её растительным и животным миром. Таковы и мирные, и батальные мотивы, когда мастер лепит отдыхающих колхозников, пограничника с собакой, дозор на границе, армейские маневры. Фигуры людей, пасущееся стадо, композиционно объединённые деревья образуют целостную пластическую группу. В работе «Пограничник с собакой» жанровое решение темы приобретает оригинальные формы воплощения, образно обогащается благодаря введению экспрессивного движения фигуры бойца и вторящего ему изгиба напряжённого тела готовящейся к прыжку сильной и гибкой овчарки.

В горельефе «На границе» художник развил эти качества. Движения пограничников сложно сочетаются с ландшафтом, воссозданной растительностью, ручьём. В ритмах движения преобладают округлые, спиралевидные темы. В этой скульптуре нашли своё воплощение пластические поиски скульптора в области объёмно-пространственных решений. В рельефах на постаменте для памятника Хользунову природа не является фоном или украшением, а активно действует и предстаёт органичной частью всего скульптурного замысла автора. «Правый боковой рельеф, — писал М. Г. Белашов, — изображает взаимодействие частей Красной Армии с авиацией. Конники осаживают стремительный бег лошадей, вперёд в грохоте и пыли вырываются несущиеся на прорыв быстроходные танки, в воздухе их опережает истребительная авиация. Мощный дуб, давая начало всей композиции горельефа, своими ветвями, метнувшись в сторону от налетевшего вихря, создаёт настроение бури»<sup>4</sup>.

В творчестве М. Г. Белашова, в его композициях, изображающих крестьян со стадом, в рабо-

3. Сапего И.Г. Предмет и форма. Роль восприятия материальной среды художником в создании пластической формы. М., 1984.

4. Газета «Сталинградская Правда», 1940, 17 ноября.

те «На границе», в его рельефах для памятника Хользунову нашли воплощение многочисленные пластические поиски скульптора, которые не всегда одобрялись, а подчас априорно опровергались критикой<sup>5</sup>.

Нам несомненно кажется, что на становление М. Г. Белашова оказали особое влияние В. И. Мухина и И. С. Ефимов<sup>6</sup>, который с 1918 по 1930 год преподавал в ГСХМ — ВХУТЕМАСе — ВХУТЕИНе. И. С. Ефимов — профессор, с 1926 по 1927 год — заместитель председателя Общества русских скульпторов (ОРС), член объединений «Бригада скульпторов» («Бригада восьми») и «Четыре искусства». 12 лет он преподавал скульптуру в Высших художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС), затем — в Высшем художественно-техническом институте (ВХУТЕИН) в Москве (1918–1930). Был заместителем председателя Общества русских скульпторов (1926–1927), членом многих творческих объединений. К этому времени относится и подлинное изобретение Ефимова, его знаменитая «скульптурная графика», или «сквозная скульптура».

Если о скульпторе М. Г. Белашове писали ещё до войны и он плодотворно принимал участие в конкурсах на воплощение памятников, то творчество скульптора Георгия Семёновича Кранца практически было не исследовано. До сентября 2022 года судьба художника и его творческий путь были практически абсолютно неизвестны. Случайно в архиве скульптором П. В. Добролюбовым были найдены уникальные документы и фотографии его работ. Сегодня это первая за последние 93 года и наиболее полная публикация о его крайне коротком творческом пути.

Первые занятия скульптурой начал в Киеве в 1920–1921 годах в художественной школе В. В. Климова. На следующий год приехал в Москву и поступил на скульптурный факультет ВХУТЕМАСа, который окончил в 1929 году. Участвовал в художественных выставках Ассоциации художников революции (АХР), в том числе и юбилей-

5. М. Белашов. Открытие памятника. «Сталинградская правда», 1940, 17 ноября. «...Попытка в круглой скульптуре изобразить дерево всегда обречена на неудачу. Это объясняется прежде всего тем, что в скульптуре человек — мерило всех вещей... Для изображения человеческой фигуры, данной в натуральную величину, лежащей или стоящей под деревом, нужно будет дать дерево в его реальных размерах. Следовательно, на такую композицию можно только решиться в малой скульптуре, но и там неравенство масс будет вызывать неприятное чувство».

6. Ефимов Е.С. первый слева на групповой фотографии скульптурного класса ВХУТЕИНА — ВХУТЕМАСа.

ной — «15 лет РККА» в Москве (1933). Представил гипсовую композицию «Земгусар и сестра милосердия». Репродукция скульптуры Георгия Кранца «Мать и Дитя» была опубликована в журнале «Красная Нива», № 46 за 1929 год.

Скульптор Г. С. Кранц не участвовал в общесоюзных конкурсах памятников, он достойно и с прилежанием работал в системе Художественного фонда, кропотливо выполнял заказы декоративной скульптуры для тиражирования в парках и городской среде и, конечно, трудился над своими творческими работами. В институте Г. С. Кранц сблизился с преподавателем, профессором Иосифом Моисеевичем Чайковым, отчасти из-за того, что они были земляками, из Киева, хотя Чайков был намного старше. И. М. Чайков был философом от скульптуры, он постоянно искал новые вехи в изобразительном искусстве. Однако со временем его взгляды на перспективы развития искусства изменились: Чайков полагал теперь, что путь к нему лежит в создании новых экспрессивных форм, соответствующих вненациональному «новому миру». В 1921 году Чайков опубликовал в изданной на идиш брошюре «Скульптура» своё программное заявление, где отказывался и от этнографического содержания, и от фольклорного или примитивистского стиля. На протяжении 1920-х годов в творчестве Чайкова авангардистские идеи уступили место реализму, а затем и социалистическому реализму. Некоторое время Чайков пытался примирить противоположные тенденции; тематика его работ стала «советской», но форма по-прежнему тяготела к конструктивизму: работы «Ленин-оратор» (1927, Третьяковская галерея, Москва) или проект «Башня Октября» (1929, не сохранилась), созданный под явным влиянием В. Татлина. Несколько лет Чайков возглавляет Общество русских скульпторов. Во всей этой бурной, отнимающей много энергии деятельности он ни на минуту не забывает о творчестве. Именно в те годы закладывается фундамент успешной многолетней работы мастера. Она неровна, в ней можно увидеть свою эволюцию, но в принципе творчество Чайкова являет собой пример единства, внутренней верности своему искусству.

Чайков выступал и выступает как портретист. Особенно значительны его портреты художников и писателей. Его «моделями» были В. Фаворский, К. Истомин, С. Герасимов, Л. Квит-

ко, К. Чуковский. Несколько раз он возвращался к изображению Маяковского. Портреты Чайкова не претендуют на всю полноту рассказа о человеке. Он подчёркивает то небольшое характерное, чем и запоминается человек, но в этом немногом нередко самая суть жизни человека. На протяжении многих лет Чайков интересовался проблемами синтеза искусств и работал по скульптурному оформлению многих выставок у нас в стране и за рубежом. Его интересовали и собственно декоративные вещи. Так, в середине 30-х годов художник исполнил на заводе в Конаково ряд небольших керамических скульптур и рельефов в цвете. Вот и Г. С. Кранц, увидев его керамику, загорелся и сделал несколько анималистических сюжетных композиций, в частности «Гусь». И даже просил художника Исидора Григорьевича Фрих-Хара, который также работал в Городке художников, проконсультировать его, как лучше покрасить керамику красками для подглазурной росписи и последующего обжига в печи.

Но, пожалуй, наиболее примечательны в творчестве Чайкова динамичные групповые композиции, которые, как нам кажется, сильно повлияли на становление образного скульптурного мышления студента Г. С. Кранца. Им были созданы очень красивые одно- и двухфигурные композиции довольно большого размера — до двух с половиной метров. И хоть эти композиции были выполнены для комбината Художественного фонда для тиражирования по всей стране, вне зависимости от этого поражает удивительное знание анатомии и пластики природы, модели в этих произведениях, таких как «Мать и дитя» (опубликована под № 3 в журнале «Красная Нива», № 46 за 1929 год под названием «Современная скульптура» (группа для дома отдыха) вместе со скульптурной композицией под № 4 скульптора *инициалы?* Струковского «Рабочий» (группа для парка культуры и отдыха)), «Купание» и другие. Причём указано, — три последние работы выполнены дипломниками скульптурного факультета ВХУТЕИНа. К этому же выпуску принадлежит интересный и сложный по замыслу памятник «Октябрьское восстание» Погорелова.

Вообще, надо сказать, что уровень подготовки скульпторов во ВХУТЕМАСе — ВХУТЕИНе был невероятно высок, так как корни академических дисциплин шли ещё от Императорской академии художеств. Это особенно ясно видно из дипло-

ма скульптора Г. С. Кранца об окончании ВХУТЕМАСа — ВХУТЕИНа.

Надо сказать, что бывший студент М. Г. Белашов — однокашник Г. С. Кранца, — к тому времени стал уже профессором и заведующим кафедрой скульптурного факультета. А 31 октября 1932 года Георгий Семёнович Кранц вступил в Московский союз советских художников-скульпторов. Его билет № 27. Подпись на билете: председатель Правления МОССХС Р. Иодко. Да, это именно подпись легендарного профессора Ромуальда Ромуальдовича Йодко, который преподавал у нас в Строгановке на кафедре академической скульптуры в 1974 году, когда я там учился. Вот синтез истории, связь поколений, просто чудо, находка. И всё же особое чувство трепета и уважения к красоте женской модели к студенту Кранцу, как нам кажется, привил третий слева на фотографии после М. Г. Белашова М. Г. преподаватель Сергей Фёдорович Булаковский (17.10.1880–06.06.1937), оказавший благотворное влияние на становление, формирование скульптора, художника. Он родился в Одессе Херсонской губернии и оказал благотворное влияние на становление, формирование скульптора, художника, в начале 1900-х годов он учился в одесской мастерской Б. В. Эдуардса и Одесском художественном училище у Л. Д. Иорини. В 1902–1906 годах работал мраморщиком в Одессе. В 1905-м уехал за границу, где он продолжил обучение: сначала в мастерской Э. Пеллини и Миланской академии художеств (1906–1909), затем в Школе изящных искусств в Париже у А. Мерсье (1909). В 1912 году с группой русских художников организовал в Париже Русскую академию живописи и скульптуры, где руководил скульптурным отделением. После Февральской революции вернулся из эмиграции. В 1919 году был заведующим скульптурно-декоративного подотдела Всеукраинского ИЗО Наркомпроса, затем работал в Кисловодске, Сухуми и Баку; сотрудничал с «Окнами РОСТА». С 1922 года жил и работал в Москве и Ленинграде. С 1925 года состоял членом Ассоциации художников революционной России, с 1926 года — Общества русских скульпторов. В 1922–1930 годах преподавал во ВХУТЕМАСе — ВХУТЕИНе — ИНПИИ. Очень красивые получились у Г. С. Кранца композиции «Девушка с чашей», двухфигурная композиция «Подруги с птицей на руках», «Мама, моющая сына с золотой рыбкой» — прекрасно закомпонованная

трогательная, полная лирических чувств материнства и с довольно высоким многоступенчатым сложным архитектурным постаментом, «Девушка с рапирой» — удивительно динамичная композиция, «Мальчик и гусь» — анималистическая композиция для тиража в скульптурном комбинате Художественного фонда, скорее всего, для городского фонтана, проект которого тоже есть на фотографии. Есть также несколько скульптурных композиций, выполненных, скорее всего, для открывшихся перед войной павильонов ВДНХ, тогда ВСХВ. Георгий Кранц так описывал свои скульптуры «Пионер» и «Пионерка», изготовленные в 1936 году для питьевого фонтана: «Мне хотелось передать радостное детство советского ребёнка, присущую пионерам смелость, свободу обращения с людьми, отсутствие запуганности и робости. Разница позы мальчика и девочки обусловлена желанием подчеркнуть скромность и внутреннюю углубленность девочки, скоро станущей девушкой, — в противовес мальчику, который ещё в большей степени ребёнок, живой и радостный». Но творческим шедевром скульптора Г. С. Кранца является двухфигурная композиция «Земгусар и медсестра», напечатанная опубликованная в довоенном журнале. Она есть в нескольких авторских исполнениях, изображает пару юных влюблённых и поражает своей динамикой. и изображающих пару юных влюблённых того времени. Молодой военный во французском френче и медсестра, обнявшись, как бы на ветру вдруг замерли на краю земли в виде усечённого пьедестала. Вся двухфигурная композиция выполнена, скорее всего, из гипса и патинирована гуашью с лаком. Эта скульптура образно и стилистически относит нас к эпохе «Революционного фарфора», и к выразительной мелкой пластике в скульптуре Елены Яковлевны Данько, трагически погибшей в 1942 году, создававшей свои работы на Ленинградском фарфоровом заводе.

Г. С. Кранц также работал в Высшем инженерно-строительном училище внештатным ассистентом на кафедре графики. До 1941 года он жил и работал в Москве, в Городке художников на Верхней Масловке, в доме 17, кв. 2. Состоял в АХРР, Ассоциации художников революционной России. В начале 1930-х годов работал бутафором. В 1933 г. женился на Вере Бенциановне Фишман, в 1934 году у них родился сын Борис. Для установки в городе Москве

им было создано несколько работ, к сожалению, не сохранившихся до настоящего времени. В первые дни войны Вера с сыном выехали в Посёлок художников «Пески», где до этого они каждый год снимали дачу. В посёлке они провели лето 1941 г. Борис вспоминает, что хлебные карточки отоваривали в сторожке у ворот. Однажды прилетел немецкий самолёт, выстрелил очередь, кого-то ранило. В самые страшные дни октября 1941-го вся семья эвакуировалась в Челябинск — сначала из Москвы на речном трамвайчике в Куйбышев, затем товарным поездом в Челябинск. Борис вспоминает, что жили в одной комнате в общежитии всемером. Весной 1942 года семье выделили место под огород на одном из островов. Каждую весну остров заливало, на огороде оставался плодородный ил. После начала Великой Отечественной войны семья находилась в эвакуации в Челябинске. В декабре 1941 года Г. С. Кранц был принят на должность бутафора в Челябинский театр оперетты, далее заведующим бутафорским цехом. В 1943 году открыл в Челябинске скульптурную мастерскую. Продолжал заниматься скульптурой. Отдел по делам архитектуры при Челябинском горисполкоме сообщает, что ему было выплачено 2531 руб. Был призван красноармейцем в РККА 31.03.1943 г. Поскольку, как всякий скульптор, был мастеровит — он был назначен пулемётчиком, несмотря на зрение. В одном из писем жене с фронта писал, что разбил очки. В декабре 1943 года пропал без вести. Кто-то из сослуживцев рассказывал про разрыв снаряда, после которого не осталось ничего... Семья в 1944 году вернулась в Москву, на Масловку. У Бориса в 1962 году родился сын Михаил. По семейной традиции бабушка Вера с внуком снимали дачу в Посёлке художников в Песках. В 1989 году у Михаила родился сын Илья, в 1992-м — Михаил. По семейной традиции дача — на этот раз своя — тоже в Посёлке художников. Жена Михаила — Марина Свешникова — художник, график, член ТСХР. Борис Георгиевич Кранц (11.03.1934–11.08.2002) — сын скульптора Г. С. Кранца, родился и провёл детство в Городке художников на Верхней Масловке, доме АХРР № 17, в мастерской отца и в Посёлке художников в Песках. Иногда он делится короткими воспоминаниями из детства и юности. Это просто кусочки его жизни, просто щёлочка, через которую можно заглянуть в 1930–1950-е годы.

Просто подглядеть... «Из детства: отец, скульптор Георгий Кранц, дружил с художником Татлиным. В 1938–1939 годах ходили к нему в гости, Татлин показывал какую-то лодку, сплетённую из ивовых прутьев. Лодка стояла в 2–3-комнатной квартире (проход через 2 комнаты.)

Про детскую компанию на Масловке: народу было много. Попробую вспомнить: Луговской Юрий, Коршунова Лениана, Молчанова Светлана, Невежин Борис, Подрезов Мир, Лупповы Люся и Алик, Симанович Этери, братья Якубени Гаррик и Володя, Элеонора Лехт, три брата Шурпиных Дмитрий, Владимир и Савва, братья Цирельсон Борис и Феликс, Николай Родимов, Нина и Михаил Ромадины, Коробов Вадим, Леонид Райский, Муравины Геннадий и Елена, Марат Константинов, Горелов Юрий, Арэнд Юрий, Суханов Владимир, Фрих Хар Галина и её брат.

Про соседний двор: Мир Подрезов в чужом дворе спасся от мордобоя необычным, художественным исполнением мата.

Про медицину: у Е. А. Львова в горле нарыв, он задыхается. Приехала скорая. Два мужика. И стали у него спрашивать какой год, день недели и т. п. Львов разозлился и послал их... Нарыв лопнул, Львов спасён. Скорая по ошибке была психическая...

Про ежа: тот же Львов днём спал перед совещанием, проснулся, одел сапог, второй вошёл не до конца, он притопнул; в сапоге был их домашний еж.

Про паруса: в 1952 году, на озере Селигер в доме творчества, после окончания школы отдыхала группа детей. Два приятеля Вася Лукомский и Боря Кранц решили с утра покататься на лодке под парусом (простыней). Долго гребли против ветра. А когда пришло время ставить парус оказалось, что парус забыли взять. Пришлось вместо паруса использовать «рыбину». Покатались!

Компания в дачном посёлке в Песках, 1947–1948 годы: Вася Лукомский, Саша Белашов, Юра Горелов, Борис Васильев (дачник, жил у Мапу), Игорь Кундурушкин, Эля Лехт, Миша и Светлана Львовы, Катя и Лиза Сильверстовы, Шильниковы Сергей, Туся и Женя, Бабурины Мила и Руслан, два брата Якерсон — старший Аркадий (Аполлон) и Валентин, Елисеев Андрей, Саша Никонов. У компании в основном три развлечения: речка, волейбол и по субботам ходили на станцию встречать приезжающих на выходные.

На речке: развлечение — цепляться за борт низкосидящей баржи и так проехать вверх по реке. Матросы таких любителей старались облить мазутом. А ещё у Бориса Васильева был фокстерьер, он очень любил воду, при этом старался залезть на плечи купающимся, а когда у него будь здоров. Купание происходило так: пса арестовывали — купались люди. Потом в воду лез хозяин, а потом отпускали пса, Борис нырял, собака кружилась-ждала, где он вынырнет и как только подплывала, хозяин снова нырял — такая игра.

Станция: вечером в субботу всей оравой шли на станцию. На обратном пути в темноте появлялась на палке полая тыква, внутри светящиеся гнилушки, а в тыкве вырезана маска — страшно!

Тоже развлечение: прыгать с дубов напротив Бабуриных.

Про охоту: три героя охотились на грачей, потом их жарили на костре и съедали. Вкусно. Годы были не самые, сытные. Герои: Саша Белашов, Вася Лукомский и я.

Про самолёт: на поле, около ДЗОТа не то упал, не то совершил вынужденную посадку самолёт. Когда охранник отлучился в деревню, конеборские сняли пулемёт, потом его утащили песковские. Потом приехали серьёзные люди и пулемёт отдали.

Про танцы и рыбалку: у Лехтов вечером устроили танцы, попозже решили с бреднем на Грузинцевом болоте половить карасей (они тогда ещё там были). Но всё пошло не по плану: собака (большая) восприняла танцы как борьбу и велела это прекратить. Собаку убрали. Настал час карася. Мы притащили бредень, изготовили его к ловле, залезли с ним в воду и начали лов. Тут прибежала с радостным лаем собака и залезла в воду впереди бредня. Так закончилась наша рыбалка. Карась не пострадал<sup>7</sup>.

Заканчивая повествование о скульпторе Г. С. Кранце, хотелось ещё раз отметить его основные произведения, созданные за столь короткую творческую жизнь: «Макдональд и Хикс» (1931; ГТГ), «Земгусар и сестра милосердия» (гипс, краска масляная, отливка, роспись; 1930–1933; Нижнетагильский музей изобразительных искусств), «Пионер» (скульптура для питьевого фонтана-колонки; железобетон; 1936), «Пионерка» (скульптура для питьевого фонтана-колонки;

7. Воспоминания сына скульптора Бориса Георгиевича Кранца.

железобетон; 1936), «Пионерка-планеристка» (1937), «Дети» (проект фонтана; 1937), «Мать с ребёнком» (1938–1939), «Барельефы для детских

садов и яслей» (терракота, 1939), «Боец Красной армии» (1941–1943).

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. «15 лет РККА», художественная выставка. — М.: Всекохудожник, 1933. — С. 106. — (Каталоги художественных выставок. Выпуск 35).

2. «Мать с ребёнком». Работа скульптора Г. С. Кранца // Советское искусство. — 1938. — № 2 (4 января). — С. 6. — Архив РГАЛИ.

3. Выставка московских скульпторов. Скульптор Кранц. «Дети». Проект фонтана // Советское искусство. — 1937. — № 28 (17 июня). — С. 6.

4. Гейль В. В. Эвакуированная творческая интеллигенция на Южном Урале (1941–1945 гг.) // Интеллигенция и мир. — 2008.

5. Государственная Третьяковская галерея. Скульптура первой половины XX века. — 2002. — С. 266. — ISBN 5–900743–65–9.

6. Заева-Бурдонская Е. А. Проектная традиция ВХУТЕМАСа (Московских высших государственных художественно-технических мастерских) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2010. — № 3. — С. 35–44.

7. Золотоносов М. Н. Г. С. Кранц. «Пионер», «Пионерка» // Глуптократос. Исследование немого дискурса. Аннотированный каталог садово-паркового искусства сталинского времени. — СПб., 1999. — С. 74.

8. Керамика для фасадов детских садов и яслей // Строительство Москвы. — 1940. — № 19.

9. Лаврентьев А. Н. Место встречи визуальных искусств. Выставочный зал ВХУТЕМАСа — ВХУТЕИНа на Мясницкой // Декоративное искусство

и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2021. — № 3–2. — С. 262–270.

10. Лаврентьев А. Н., Лаврентьева Е. А. Программа «Лаборатории по изучению живописи при ВГХТМ» — ранний документ организации пропедевтических курсов ВХУТЕМАСа // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2020. — № 4–3. — С. 149–162.

11. Лисов А. Г. Становление ВХУТЕМАСа и педагоги Витебских государственных художественных мастерских // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2020. — № 4–2. — С. 151–157.

12. Пионерка. Скульптура Г. С. Кранца для фонтана-колонки // Вечерняя Москва. — 1937. — № 94 (25 апреля). — С. 3.

13. Пионерка-планеристка. Скульптура Г. С. Кранца // Вечерняя Москва. — 1937. — № 291 (22 декабря). — С. 3.

14. Проспект № 1 / Скульптурные мастерские ЦПКиО им. М. Горького. М., 1937.

15. Смоленкова Ю. А. Скульптурное отделение ВХУТЕМАС. Архив Е. М. Коварской // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2010. — № 3. — С. 65–83.

16. Смоленкова Ю. А. Строгановская школа пластики. Период ВХУТЕМАСа // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2010. — № 3. — С. 54–59.

## ИСТОЧНИКИ

1. Кранц Георгий Семёнович. Память народа [Электронный ресурс]. — (Дата обращения: 14 ноября 2022).

2. Кранц Георгий Семёнович. Земский гусар и сестра милосердия // Госкаталог музейного фонда РФ [Электронный ресурс]. — (Дата обращения: 14 ноября 2022).

3. Архив скульпторов Белашовых.

4. Архив скульптора Добролюбова П. В.

5. Архив семьи Кранц.

6. Социально-бытовые условия жизни художников, эвакуированных на Урал в годы Великой Отечественной войны (на материале Челябинской области). — URL: elar.urfu.ru. — (Дата обращения: 14 ноября 2022).



Maria A. Burganova

Full Member of the Russian Academy of Arts,  
Doctor of Arts, Professor,

Head of the Department of Monumental and Decorative Sculpture  
at the Stroganov Moscow State Art Industrial Academy

Deputy Director of the Moscow State Burganov House Museum

e-mail: dom.text@gmail.com

Moscow, Russia

ORCID: 0000-0002-8695-9743

ResearcherID: C-9437-2017

DOI: 10.36340/2071-6818-2022-18-6-64-72

## MUSEUM OF THE FUTURE. NEW IMAGE AND NEW MISSION

*Summary:* The article is devoted to the specifics of modern museums, positioning themselves as museums of the future. The author analyses this new format in the world of museums. The Museum of the Future in Dubai, created by Sean Killa with the participation of Killa Design, Buro Happold and Mattar bin Lahej, serves as an example. The author notes a particular interest in the construction of museums around the world. This arises from the unique purpose of such objects — their ability to become a symbol of the city and, in a certain sense, create its positive image in the public mind. Such prominent architects as Zaha Hadid, Peter Schweger, Aldo Rossi, Hans Hollein, Axel Schultes, Shigeru Ban and others paid attention to the construction of museums.

Considering several relatively new museum buildings, the author identifies some general trends, among which, first of all, are the expressiveness of architectural imag-

Today, all over the world, one can note a particular interest in the construction of museums. This obviously arises from the unique purpose of such objects — their ability to become a symbol of the city and, in a certain sense, create its positive image in the public mind. Such prominent architects as Zaha Hadid, Peter Schweger, Aldo Rossi, Renzo Piano, Hans Hollein, Axel Schultes, Shigeru Ban and others paid attention to the construction of museums. Today, Sean Killa, who has designed the Museum of the Future in Dubai, has joined this constellation of names.

The museum greets visitors with poetic and philosophical statements: "Perhaps we will not live for hundreds of years, but our creative heritage will re-

es and a change in the museum concept. As a rule, there are no works of art in the museum of the future. The author believes that this is perhaps the most shocking moment experienced by those visitors who were hoping for a meeting with the classics or contemporary art. The traditional image of the temple of the muses and the national treasury has been replaced by a new museum, in which the priority is given to meeting with the event. Now the museum is a place of educational programs, an opportunity to test one's creative abilities. The modern museum, which has chosen the position of interpreting the future, is a kind of intellectual, communicative, public centre with leisure services.

*Keywords:* Dubai Future Museum, Sean Killa, Killa Design, Buro Happold, Mattar bin Lahej, augmented reality, additive technologies.

main long after we are gone. Innovations are not an intellectual luxury. They contain the secret of evolution and rejuvenation of peoples and nations. The future belongs to those who can imagine it, design it and bring it to life. It should not be expected, it should be created," said the Emir of Dubai and the Prime Minister of the United Arab Emirates, Mohammed bin Rashid Al Maktoum. Executed in Arabic script, they completely cover the walls of a unique building, which stands out with its streamlined egg-like shape against the backdrop of the grandiose skyscrapers of Dubai. The building was under construction for several years and was opened in February 2022. The artistic image of the museum building was designed by architect Sean Killa. The



Ill. 1. The Museum of the Future in Dubai, UAE

Buro Happold engineers were able to realize the idea, using new digital technologies to accurately calculate each element of this innovative building and develop its parametric design. Over 1,000 composite panels are adorned with Arabic calligraphy, designed by eminent Emirati artist Mattar bin Lahej. The Arabic script cuts through the panels, being at the same time both windows and a deep cut-out relief. This became possible owing to additive technologies in construction.

Sean Killa, who created this unique parametric toroidal structure, imagines the Museum of the Future as a component of three inseparable parts: a green hill — the foundation of the building, the building itself and the void inside the building, which together create the meaning and image of the Museum. Moreover, each of the components has an independent significance.

The green hill is the personification of the earth, the basis in the broad sense of the word, a constant in the categories of place and time.

The innovative parabolic building embodies creative humanity and modern society's tendencies towards the ability to exist and develop in harmony with the environment. The philosophical text on the walls, executed in Arabic calligraphy, demon-

strates the creative abilities of mankind — art and knowledge.

The void at the centre of the building, bounded by its elliptical shape, represents the unknown, indescribable, ineffable future.

Augmented reality technology is in the lead in the museum interiors among the many visual aspects. Obviously, the very concept of the museum has changed. The Museum of the Future does not have a collection of works of art, in the traditional sense of this aspect. Although, perhaps, there may be temporary exhibitions. Perhaps this is the most shocking moment experienced by those visitors who were hoping for an encounter with classics or modernity. The traditional image of the temple of the muses and the national treasury has been replaced by a new museum, in which the priority is given to meeting with the event. Now the museum is a place of educational programs, an opportunity to test your creative abilities. In general, a kind of intellectual, communicative, public centre with leisure services — a shop, a cafe, a library, computer rooms, etc.

The unique building of the Museum of the Future in Dubai has seven floors, which are connected vertically by capsule elevators. The ride in them



Ill. 2. The Museum of the Future in Dubai, UAE

is a special theatrical act, in which, owing to augmented reality, there is a sense of the speed of a spaceship, a view from space through porthole windows, and a magical voice telling about the fate of the future.

The exposition starts on the fifth floor where the space of the Cosmos is simulated. Its centre is a virtual image of the modern interplanetary station, Nadezhda, which reached the orbit of Mars in 2021. There is also an interactive and very spectacular story about the Dubai Mars exploration program. Space suits are placed along the perimeter, and each visitor, controlling the interactive panel, can look at the helmet of the space suit and see the reflection of their face in its frame, and now you are already an astronaut. There are touch panels around, a space landscape with flying objects behind virtual windows, and guide robots. The next floors are dedicated to modern technologies and resource research, eco-systems, molecular engineering, and global problems of water resources and minerals that await humanity in the future. New solutions in the field of artificial intelligence and innovations are also here. Further, the curators will show possible ways of human development, projects and concepts in the scientific and technical fields.

One floor of the museum is called Heroes of the Future, which is a priori true since it is the children who will become the creators of the future. There is an interactive playground with game and sports elements.

On the ground floor, robot-sellers offer ice cream and coffee.

Today, modern museums focused on the presentation of the achievements of science and technology are experiencing a real renaissance. The emphasis on the future is not only in the concept of exhibitions and the selection of exhibits but also in special titles that attract the public. The Museum of Tomorrow in Rio, the building of which was designed by Spanish architect Santiago Calatrava, is among them. An expressive architectural image is achieved by a special dynamic console-roof, protruding far beyond the base. Its grandiose dimensions and unique technical equipment, such as solar panels unfolding after the sun, really create an image of the architecture of tomorrow.

The interactive exposition of the National Museum of Advanced Science and Technology in Tokyo allows the visitor to personally simulate natural processes, experience cataclysms, search for and create new formats for the world order, control the



Ill. 3. The Museum of the Future in Dubai, UAE

atmosphere and hydrosphere. Several hundred interactive installations provide all this.

The building of the Museum of Science of Prince Felipe in Valencia, which greets visitors with the slogan: "It is forbidden not to touch, not to feel, not to think", figuratively represents the skeleton of a whale. Its Aquarium, the largest in Europe, is home to over half a million living "exhibits".

The Innovative Museum, declared European Museum of the Year in 2015, was designed by eminent Italian architect Renzo Piano. The Museum of Science in Trento is almost 20 thousand square meters of training grounds, laboratories, and interactive platforms where you can feel artificially created emotions, examine molecules, walk through the ranks of fossilised dinosaurs, and test modern technology.

What is common in the concepts of modern museums of science and technology is that, first of all, the attitude towards the visitor has been revised. Now the museum exposition is focused on the ac-

tive participation of the viewers, who transform its form and content, giving them for a short time an individual image relevant to the viewers.

The new time has made a virtual museum exposition, which does not contain masterpieces or original works of art, actual. The museum community expresses concern that the virtual exhibition is teetering on the brink of mass culture. However, an institution that calls itself a museum is still focused on the presentation of a genuine cultural heritage that is not subject to transformation and can present it. This role of an unconditional masterpiece is played by the museum building, its unique architecture, the concept of internal space, and its ability to transform the environment. Summing up, it can be noted that at the present stage, the possession of an exclusive artistic image of architecture is no less important for the museum than the presence of a unique collection, scientific status and interactive programs.

#### REFERENCES:

1. Chilton, N. 2022. How Architect Shaun Killa Is Designing a More Sustainable Dubai, available at: <https://www.killadesign.com/news/time-magazine-how-architect-shaun-killadeis-designing-a-more-sustainable-dubai/>



Илл. 4. Calatrava. Prince Felipe Museum of Science, City of Arts and Sciences in Valencia. Valencia, Spain

- Burganova, M.A. 2007. "Images of Building Architecture and Art Museum Exposition" ["Obrazy arkhitekturno-khudozhestvennoy muzeynoy ekspozitsii"], Art Literature Scientific and Analytic Journal Burganov House. The Space of Culture [Khudozhestvennaya literatura Nauchno-analiticheskiy zhurnal Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury], no. 1, pp. 39–49.
- Domonevskaya, E.A., Kokorina, E.V. 2022. "Interactive Technologies in Modern Museums" ["Interaktivnyye tehnologii v sovremennykh muzejah"], Architectural Research [Arhitekturnye issledovaniya], no. 1 (29), pp. 39–48.
- Pichkurova I.A. 2021. "Information Technologies in Virtual Communication of a Modern Museum" ["Informacionnye tehnologii v virtual'noj kommunikacii sovremenogo muzeja"], Scientific Notes (Altai State Academy of Culture and Arts) [Uchjonye zapiski (Altajskaja gosudarstvennaja akademija kul'tury i iskusstv)], no. 1 (27), pp. 57–63.
- Silvestrov A.V. "Modern Media in a Museum, or a Museum as Modern Media." In the book: The World Through the Screen(s). Margolit E. Y., Vitushko M. V., Neikova R., Glazunov A. A., Abdullaeva Z. K., Nemchenko L. M., Furs V. V., Antipin A. L., Golub E. A., Malyshchev V. N., Kronchev I. A., Prokhorenko P., Shirokova V., Silvestrov A. V., Vyrypaev I. A. Monograph. Scientific editors: L. M. Nemchenko, T. A. Kruglova. Yekaterinburg, 2021. Pp. 252–270.
- Shaposhnikova E. B., Voronkova M. V. and Fedorov O. P. 2022. "Architectural Concepts of Science and Space Museums in Foreign Practice" ["Arhitekturnye koncepcii muzeev nauchno-kosmicheskogo profilja v zarubezhnoj praktike"], Modern Construction and Architecture [Sovremennoe stroitel'stvo i arhitektura], no. 1 (25), pp. 20–26.
- Shcheglova E. O. and Kozlov V. V. 2017. "Architecture of New Museums. Modern Trends" ["Arhitektura novykh muzeev. Sovremennye tendencii"], Architecture of New Museums in the Modern City [Arhitektura novykh muzeev v sovremennom gorode], the regional scientific-practical conference [materialy regional'noj nauchno-prakticheskoy konferencii], pp. 103–110.

Мария Александровна Бурганова

доктор искусствоведения

профессор

Действительный член Российской академии художеств

Зав кафедрой Монументально-декоративная скульптура МГХПА им. С. Г. Строганова

e-mail: dom.text@gmail.com

Москва, Россия

ORCID: 0000-0002-8695-9743

ResearcherID: C-9437-2017

DOI: 10.36340/2071-6818-2022-18-6-64-72

## МУЗЕЙ БУДУЩЕГО. НОВЫЙ ОБРАЗ И НОВАЯ МИССИЯ

*Аннотация:* Статья посвящена специфике современных музеев, позиционирующих себя как музеи будущего. Автор рассматривает этот новый формат в мире музеев на примере Музея будущего в Дубае, созданного Шоном Килла при участии Killa Design, Buro Happold и Маттар бен Лахедж. Автор отмечает особый интерес к строительству музеев во всём мире. Это возникает из уникальной предназначенности подобных объектов — их возможности стать символом города и в определённом смысле создавать его позитивный образ в общественном сознании. Строительству музеев уделили внимание такие выдающиеся архитекторы, как Заха Хадид, Петер Швегер, Альдо Росси, Ханс Холляйн, Аксель Шульте, Шигеру Бан и другие.

*Рассматривая ряд сравнительно новых музейных зданий, автор выделяет некоторые общие тенденции, среди которых в первую очередь — выразительность*

архитектурных образов и изменение самой концепции музея. Как правило, в музее будущего нет произведений искусства. Автор полагает, что это, возможно, самый шокирующий момент, который испытывают посетители, надеявшиеся на встречу с классикой или актуальным искусством. На смену традиционному образу храма муз и национальной сокровищницы пришёл новый музей, в котором приоритет отдаётся встрече с событием. Теперь музей — это место образовательных программ, возможности испробовать свои творческие способности. Современный музей, избравший позицию интерпретации будущего — это некий интеллектуальный, коммуникативный, общественный центр с досуговым сервисом.

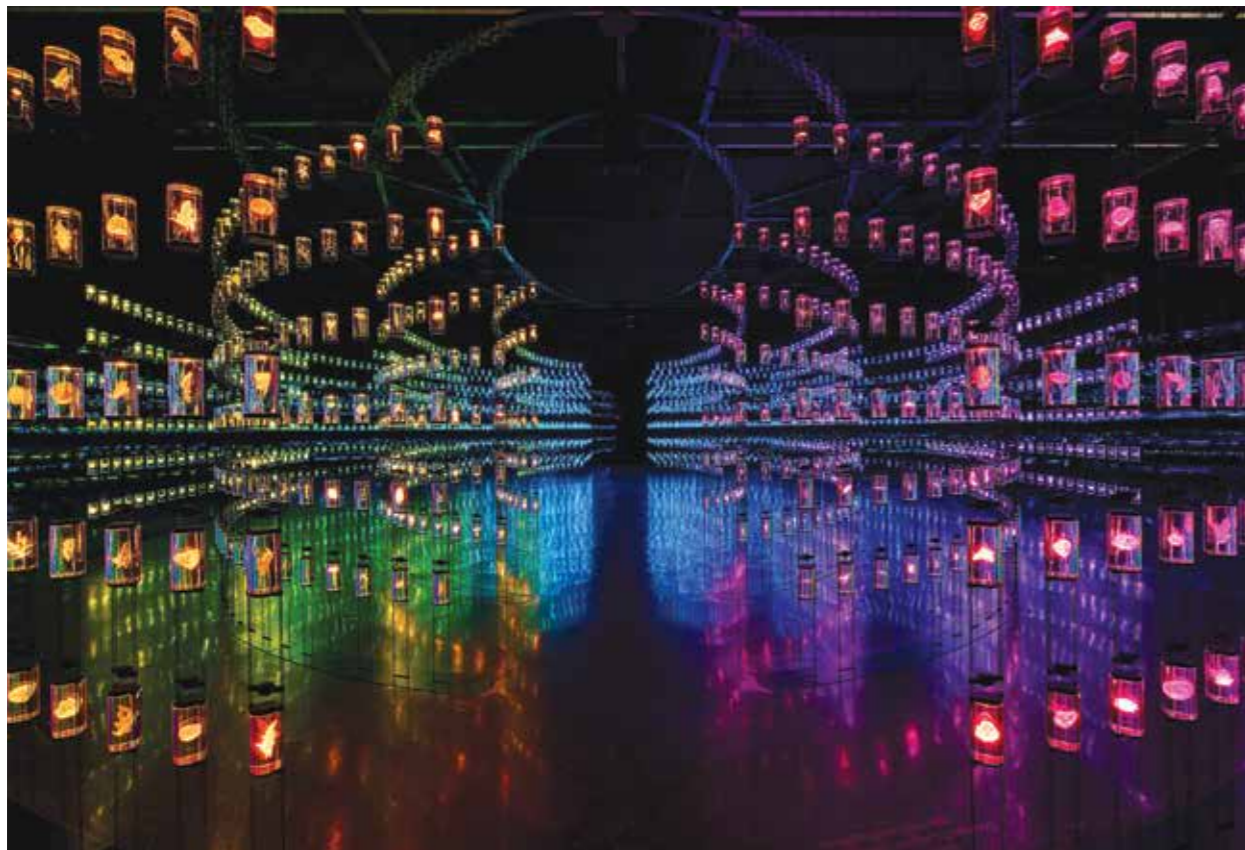
Сегодня во всём мире можно отметить особый интерес к строительству музеев. Это, очевидно, возникает из уникальной предназначенности подобных объектов — их возможности стать символом города и в определённом смысле создавать его позитивный образ в общественном сознании. Строительству музеев уделили внимание такие выдающиеся архитекторы, как Заха Хадид, Петер Швегер, Альдо Росси, Ренцо Пиано, Ханс Холляйн, Аксель Шульте, Шигеру Бан и другие. Сегодня к этому созвездию имён присоединился Шон Килла, спроектировавший Музей будущего в Дубае.

Музей встречает посетителей поэтическими и философскими высказываниями: «Возможно, мы не проживём сотни лет, но наше творческое

наследие останется надолго после того, как нас не станет. Инновации — это не интеллектуальная роскошь. В них секрет эволюции и омоложения народов и наций. Будущее принадлежит тем, кто может его вообразить, спроектировать и воплотить в жизнь. Этого не надо ждать, это надо создавать», — сказанными эмиром Дубая и премьер-министром Объединённых Арабских Эмиратов Мохаммедом ибн Рашидом Аль Мактумом. Исполненные арабской вязью, они сплошь покрывают стены уникального сооружения, выделяющегося своей обтекаемой яйцеобразной формой на фоне грандиозных небоскрёбов Дубая. Здание строилось несколько лет и было открыто в феврале 2022 года. Художественный образ здания музея разработал архитектор Шон

*Ключевые слова:* Музей будущего в Дубае, Шон Килла, Killa Design, Buro Happold, Маттар бен Лахедж, дополненная реальность, аддитивные технологии.

Музей встречает посетителей поэтическими и философскими высказываниями: «Возможно, мы не проживём сотни лет, но наше творческое



Илл. 1. Музей Будущего. Дубай, ОАЭ

Килла. Воплотить идею смогли инженеры Вигго Харрольд, которые с помощью новых цифровых технологий точно рассчитали каждый элемент этого инновационного здания и разработали его параметрическую конструкцию. Более 1000 панелей из композитных материалов украшены арабской каллиграфией, дизайн которой создан выдающимся эмиратским художником Маттаром бен Лахеджем. Арабская вязь прорезает панели насквозь, одновременно являясь и окнами, и глубоким просечным рельефом. Это стало возможно благодаря аддитивным технологиям в строительстве.

Шон Килла, создавший эту уникальную параметрическую тороидальную конструкцию, представляет Музей будущего как слагаемое трёх нерасторжимых частей — зелёного холма — основы здания, самого здания и пустоты внутри здания, которые в совокупности создают смысл и образ Музея. При этом каждая из составных частей имеет самостоятельную значимость.

Зелёный холм является олицетворением земли, основы в широком понимании этого слова, константой в категориях места и времени.

Инновационное параболоческой формы здание олицетворяет креативное человечество и со-

временные тенденции общества к способности существовать и развиваться в гармонии с окружающей средой. Философский текст на стенах, исполненный арабской каллиграфией, демонстрирует креативные способности человечества — искусство и знание.

Пустота в центре здания, ограниченная его эллиптической формой, представляет собой неизвестное, неописанное, неизречённое будущее.

В интерьерах музея среди множества визуальных аспектов лидирует технология дополненной реальности. Очевидно, что изменилась сама концепция музея. В Музее будущего нет коллекции произведений искусства, в традиционном понимании этого аспекта. Хотя, наверное, могут проходить временные выставки. Возможно, это самый шокирующий момент, который испытывают посетители, надеявшиеся на встречу с классикой или современностью. На смену традиционному образу храма муз и национальной сокровищницы пришёл новый музей, в котором приоритет отдаётся встрече с событием. Теперь музей — это место образовательных программ, возможности испробовать свои творческие способности. В общем, некий интеллектуальный, коммуникативный, общественный центр с досуговым сервисом —



Илл. 2. Музей Будущего. Дубай, ОАЭ

магазином, кафе, библиотекой, компьютерными залами и др.

Уникальное здание Музея будущего в Дубае насчитывает семь этажей, которые связаны по вертикали капсульными лифтами. Подъём в них — особое театральное действие, в котором благодаря дополненной реальности есть и чувство скорости космического корабля, и вид из космоса через окна-иллюминаторы, и магический голос, сообщающий о судьбах будущего.

Экспозиция начинается с пятого этажа — здесь смоделировано пространство Космоса, центром которого является виртуальное изображение современной межпланетной станции «Надежда», достигшей орбиты Марса в 2021. Здесь же интерактивное и очень зрелищное повествование о дубайской программе исследования Марса. По периметру расставлены космические костюмы, и каждый посетитель, управляя интерактивной панелью, может, взглянув на шлем скафандра, увидеть отражение своего лица в его обрамлении, и вот — вы уже космонавт. Вокруг сенсорные панели, космический пейзаж с летающими объектами за виртуальными окнами и роботы-гиды. Следующие этажи посвящены современным технологиям и исследованиям ресурсов, эко-

системам, молекулярной инженерии, глобальным проблемам водных ресурсов и полезных ископаемых, которые ждут человечество в будущем. Здесь же новые решения в сфере искусственного интеллекта и инноваций. Далее кураторы покажут возможные пути развития человечества, проекты и концепции в научно-технической сфере.

Один этаж музея называется «Герои будущего» и представляет собой интерактивную детскую площадку с игровыми спортивными элементами, что априори верно, так как именно детям предстоит стать созидателями будущего времени.

На первом этаже роботы-продавцы предложат мороженое и кофе.

Современные музеи, ориентированные на презентацию достижений науки и техники, сегодня переживают настоящее возрождение. Акцент на будущее не только в концепции экспозиций и подборе экспонатов, но и в специальных названиях, привлекающих публику. Среди них Музей завтрашнего дня в Рио, здание которого было спроектировано испанским архитектором Сантьяго Калатравой. Выразительный архитектурный образ достигнут особой динамичной консольно-крышей, выступающей далеко за пределы осно-

вания. Его грандиозные размеры и уникальное техническое оснащение, например, солнечные батареи, разворачивающиеся вслед за солнцем, действительно создают образ архитектуры за-втрашнего дня.

Интерактивная экспозиция Национально-го музея передовой науки и технологии в То-кио позволяет посетителю лично моделировать природные процессы, переживать катаклизмы, искать и создавать новые форматы мироустрой-ства, управлять атмосферой и гидросферой. Всё это обеспечивают несколько сотен интерактив-ных инсталляций.

Здание Музея науки Принца Фелипе в Вален-сии, встречающее посетителей лозунгом: «За-прещено не трогать, не чувствовать, не думать», образно представляет собой скелет кита. В его Аквариуме, который является крупнейшим в Ев-ропе, обитает более полумиллиона живых «экс-понатов».

Инновационный музей, объявленный в 2015 году «Европейским музеем года», спроектировал выдающийся итальянский архитектор Ренцо Пи-ано. Музей науки в Тренто — это почти 20 тыс. квадратных метров тренировочных полигонов, лабораторий, интерактивных платформ, где мож-но прочувствовать искусственно созданные эмо-ции, рассмотреть молекулы, пройти сквозь ряды

окаменелых динозавров, протестировать совре-менную технику.

Общее в концепциях современных музеев науки и техники в том, что прежде всего было пересмотрено отношение к посетителю. Теперь музейная экспозиция ориентирована на активное участие зрителя, который сам трансформирует её форму и содержание, придавая им на корот-кое время индивидуальный актуальный лично для него образ.

Новое время сделало актуальным виртуальную музейную экспозицию, не содержащую шедев-ров или подлинников произведений искусства. Музейное сообщество высказывает опасения, что виртуальная экспозиция балансирует на гра-ни массовой культуры. Но институция, имену-ющая себя музеем, всё-таки ориентирована на презентацию подлинного культурного наследия, не подверженного трансформации, и может его предъявить. В этой роли безусловного шедевра выступает здание музея, его уникальная архитек-тура, концепция внутреннего пространства, его способность преображать окружающую среду. Подводя итог, можно отметить, что на современ-ном этапе обладание эксклюзивным художествен-ным образом архитектуры не менее важно для музея, чем наличие уникальной коллекции, на-учного статуса и интерактивных программ.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. <https://www.killadesign.com/news/time-magazine-how-architect-shaun-killal-is-designing-a-more-sustainable-dubai/>
2. Бурганова М. А. Образы архитектуры здания и экс-позиции художественного музея // Дом Бурганова. Пространство культуры. — № 1/2007. — С. 39–49.
3. Домоневская Е. А., Кокорина Е. В. Интерактивные технологии в современных музеях // Архитектур-ные исследования. — 2022. — № 1 (29). — С. 39–48.
4. Пичкурова И. А. Информационные технологии в вир-туальной коммуникации современного музея // Учёные записки (Алтайская государственная ака-демия культуры и искусств). — 2021. — № 1 (27). — С. — 57–63.
5. Сильвестров А. В. Современное медиа в музее, или Музей как современное медиа // Мир через экран(ы): монография / Марголит Е. Я., Витушко М. В., Нейкова Р., Глазунов А. А., Абдуллаева З. К., Немчен-ко Л. М., Фурс В. В., Антипин А. Л., Голуб Е. А., Малы-шев В. Н., Крончев И. А., Прохоренко П., Широкова В., Сильвестров А. В., Вырыпаев И. А.; науч. редакто-ры Л. М. Немченко, Т. А. Круглова. — Екатеринбург, 2021. — С. 252–270.
6. Шапошникова Е. Б., Воронкова М. В., Фёдо-ров О. П. Архитектурные концепции музеев научно-космического профиля в зарубежной практике // Современное строительство и архитектура. — 2022. — № 1 (25). — С. 20–26.
7. Щеглова Е. О., Козлов В. В. Архитектура новых музе-ев. Современные тенденции // Архитектура новых музеев в современном городе. Материалы реги-ональной научно-практической конференции. — 2017. — С. 103–110.

Tatiana V. Portnova

doctor of art history, professor

The Kosygin State University of Russia

e-mail: infotatiana-p@mail.ru

Moscow, Russia

ORCID: 0000–0002–4221–3923

DOI: 10.36340/2071-6818-2022-18-6-73-81

## OUTDOOR PERFORMATIVE PRACTICES OF MODERN THEATRE

*Summary:* The article is devoted to the study of out- door performative practices of modern theatre. The au- thor substantiates the relevance and significance of the topic of the research determined by the mobile devel- opment of modern theatre, which is one of the most important types of contemporary art; a theatre perfor- mance is a complex interdisciplinary product, subject to modifications, and which does not receive the final form. The purpose of the study is to identify and ana- lyse the main types of theatre performance, developed in the 20th century in the context of new methods and principles of theatre directing, which extend the idea of modern theatrical performance. The main method of re- search is an interdisciplinary comparative analysis. It de- fines a special role for the character — performer and the audience; it is characterised by an epatage concep- tion, the complexity of the media — elements included in the action; it forms a productive audience involved in the action.

*The* historical component of performance — the first practice, its formation as an independent direction, is con- sidered; the most outstanding performances of the last century are indicated. Modern theatrical performances are studied. One of their features is holding the event outside

### Introduction

Art as a cultural phenomenon has a dynamic char- acter — it is constantly changing. The relevance of the work is explained by the mobile development of modern theatre, which is one of the most impor- tant types of contemporary art, and theatrical per- formance is a complex interdisciplinary product that is subject to modifications that do not receive a fi- nal form. Such phenomenon of art as performance that goes beyond the “traditional” understanding is especially noted. Its feature is the uniqueness and the ability to interact with the public in real time.

the main theatrical premises, allowing the viewer to ful- ly and newly immerse themselves in the theatrical “pro- cess” through innovative digital technologies, which are now used everywhere. Another feature is the exit of the narrative method from the traditional textbook format. The author notes that the human body has remained the main expressive means of performance, bringing it closer to the choreographic art, which, like dance, is often de- void of words. Gaining the status of a theatrical form in the 70s, performance goes to a higher level of scenario with a more well-designed structure. However, the pec- uliarity of performance is its eclectic and experimental character. It easily fits into the multimedia format of In- ternet platforms.

*It* is concluded that throughout its development, per- formance as a type of theatrical performance, required a new type of dramaturgical and directorial thinking from the authors-creators. It is argued that the new cultural product offered to the modern viewer gives the recipi- ent (viewer) the opportunity to look at theatrical art from a different angle. Thus, the initiators of such projects manage to “hook” the viewer’s attention to this product.

*Keywords:* performance, theatre, art, innovative tech- nologies, event, artist.

The aim of the study is to identify and analyse the main types of theatrical performance which de- veloped in the 20th century in the context of new methods and principles of theatrical directing. They expand the understanding of the modern artistic and figurative language of the theatre and provide an opportunity for a comprehensive understand- ing of the spatio-temporal environment which is created for them.

The objectives of the study of this problem are: — designation of general techniques of theat- rical art and performative practices;

- the study of performances of the 20th century in Russia and foreign countries;
- analysis of the theatrical structure of performance, taking into account directing, as an original intellectual and spatial system;

#### Methods and Materials

The main method of research is an interdisciplinary comparative analysis based on the fact that performance, as a form of modern visual art involved in the experimental sphere of creativity, actively transforms the traditional theatrical performance, provides new technological opportunities for authors, creates new metaphorical meanings of theatrical and virtual reality. Performance defines a special role for the character — the performer and the viewer. It is characterised by an epatage conception, the complexity of the media — elements included in the action; it forms a productive, involved in the action audience.

Photos, illustrations and multimedia materials (video, audio, animation) served as visual materials of the study. They helped to form a comprehensive approach to conceptual production decisions, which have been applied in practice.

Its concept is that any cultural product can become a work of art. Performance is based on four concepts: place, time, the body of the artist and the coexistence of the artist and the viewer [1]. Interactivity, spontaneity, processuality, non-linearity of perception, the absence of any framework are qualities that are inherent not only in performance but also in modern artistic culture as a whole.

Art historian and philosopher N. Mankovskaya writes that "performance is an act, a presentation. It is a public creation of an artifact based on the principle of synthesis of art and non-art, which does not require special professional skills and does not claim to be durable. Its aesthetic specificity is the emphasis on the primacy and self-sufficiency of the creative act as an artistic super-task — the affirmation of the creator's identity" [2; p.188]. It is believed that the first performance took place in 1952, when pianist John Cage took the stage and sat almost motionless at the piano for four and a half minutes. Occasionally, he got up, opened and closed the lid of the piano, thus marking the beginning and end of each of the three parts of the musical work [3]. As an independent art movement, it gained status in the 1960s, especially if one turns to the work of American conceptual artist Chris Burden. Probably his most famous and provocative performance was "A Shot", when Burden with the help of his assis-

tant shot himself in the left arm from a distance of about five meters. For many, this performance was a declaration of the American right to bear arms during the Vietnam War of 1955–1975.

Another well-known representative of performance is Serbian artist Marina Abramović, who carried out a stunning experiment, which is still talked about by representatives of the art community. In 1974, in Naples, she held a performance called Rhythm 0, the idea of which was incredibly simple: Abramović stood motionless for six hours next to a sign that read "Instructions: on the table, there are 72 items that can be used on me as you wish. Performance. I am the object. During this period of time, I bear full responsibility. Duration: 6 hours (8 pm — 2 am)". On the table, there were absolutely various objects: for pleasure and for destruction. A gun, a knife and razor blades were among the dangerous ones [4]. At first, the newly coming spectators did quite harmless actions; however, over time, their actions became more and more cruel towards the artist. One man used a blade to make a cut on the neck, some undressed and molested the woman. During the performance, Abramović was subjected to all sorts of harassment, which was accompanied only by laughter in the process. The performance was interrupted by security guards after one of the spectators had pointed a gun at her. The given example of performance obviously demonstrated the animal nature of a person and the fact how unlimited power and freedom kills a sense of empathy and conscience.

"In the 1970s, the combination of performance and theatre gave rise to a curious phenomenon: these are works of predominantly visual images, which are characterised by the absence of a straightforward narrative, dialogue, plot, characters and a "realistic" setting. In such spectacles, there is often no beginning and end; the emphasis is on the viewer's perception, and performance consists of separate 'pictures-scenes', visual fragments." [5; p.25] Theatrical performance creates a new type of dramaturgy, which is not based on and is not accompanied by a literary text in the form of a play or libretto. The visual expressive means of various arts form dramaturgy, creating the mosaic basis of performance. Each fragment of the performance perception introduces new meanings, developing separately or in combination with other fragments, like mise-en-scenes. The human body has remained the main expressive means of performance, which

brings it closer to choreographic art; like dance, it is often devoid of words. In the 1970s, acquiring the status of a theatrical form, performance received a higher level of scenario with a more thoughtful structure. However, the peculiarity of performance is eclecticism and experimental character. It easily fits into the multimedia format of Internet platforms. The theatre has always differed from many art forms in its strong communication side, in a direct connection with the audience. Initially, these were just video recordings of performances and their fragments that were posted on the Internet. And it became clear that theatre cannot exist and develop only in the traditional direction. Media theatre formats have been developed, existing on various Internet sites, social networks, live, audio performances, etc. In turn, progressive Internet technologies have expanded the technical capabilities of theatre performance. "As a result, an important criterion in evaluating performance is not the form of its presentation (it may have the properties of a ritual or a spectacle, it may turn out to be a meaningless repetition of individual acts or actions simultaneously going on at different venues, forcing the audience to choose an object of observation) but the process of interaction between the participants. It is obvious that we are talking

about changing the form of communication with the viewer owing to which the performance turns into co-existence." [6; p.105]

Today, various major artistic events take place not on the classical large stages but outside them since theatre itself strives to find new formats, "looking" into neighboring territories, into basements and attics. Born at the beginning of the 20th century, the art of performance organically merges into the changeable theatrical process.

It is worth saying that this direction was born at the junction of theatre and all kinds of elements of fine art, dance, music, video art, cinema, etc. Performance takes its form — actions, happenings, documentation or re-performance, depending on which of the above directions prevails. At present, outdoors are very popular. These are street performances. For example, the performance Another City from the Popup theatre has been held in St. Petersburg since 2016. It includes performance, a walk, a game in combination with urban space. For the performance participants, director Semyon Aleksandrovsky prepared a route along the embankments of the Northern capital, conceptually close to the "classic" routes of Venice, Amsterdam and Paris. Spectators are given headphones and a special map with an algorithm of actions at a particular location. By scanning spe-

Ill. 1. Performance Another City. Directed by S. Alexandrovsky. 2016.





Ill. 2. *Pixel*. Director M. Merzouki. France, 2014.

cial QR codes on the map, viewers are given access to photo and video panoramas of their chosen city (i. e. Venice, Amsterdam or Paris). The instructions, the audio stream and the visual series immerse to some extent, create a sensual projection of a city thousands of kilometers away in a person's mind. The performance begins at the intersection of Mokhovaya and Belinsky streets.

Due to the rapid progress of innovative technologies, modern theatre can offer the audience performance using various digital accessories. For example, the Alexandrinsky theatre (New Stage) offers a performance play *When We Meet Again*, where a participant puts on VR glasses, finds themselves in a virtual space, goes on an out-door journey, accompanied by various sounds and visual accompaniments. A person feels themselves in a different body and space, where the real turns out to be fictional, and the fictional turns out to be real, which is most disorienting. The main idea of the performance is to show how our body interacts with new technologies. Another performance play of the Alexandrinsky Theatre is *Etiquette*, an action for two people sitting at a table in a cafe, about which people around do not even know. Participants put on headphones and follow prompter instructions telling them what to say, how to interact with objects

on the table, and guiding them through film and play scenes. The purpose of the play is to explore human communication, the complexity of the process of facilitating thoughts into words, and our need for trust [7].

The play *Pixel* (directed by M. Merzouki, the Head of the National Choreographic Centre of Creteil), which premiered in France in 2014, presents the interaction of dance and multimedia, street culture and the technogenic world, the movement of dancers and digital images, three-dimensional graphics and circus. The action takes place in virtual space; the actors dance on the screen in peculiar planes, into which the stage and backstage are turned, and the three-dimensional image create aerial optical illusions. The technology used in the ballet *Pixel* is called video mapping — the art of creating and overlaying three-dimensional video projections on physical objects, taking into account their geometry and location in space.

It must be remembered that directors' modern trend to fashionably and effectively use multimedia and theatrical action can lead to problems in the perception of the idea of performance, shifting the main conceptual idea to secondary, additional meanings, leveling the skill of the actor, who becomes just a plastic object. Performance can turn

into a spectacular show, lose its dramatic idea, which leads to a violation of theatrical aesthetics.

### Conclusion

Thus, throughout its development, performance as a type of theatrical play has required a new type of dramaturgic and directorial thinking from the creators. Theatrical performance is a type of art

that does not involve rehearsals, repetitions. It is unpredictable and has a chaotic character aimed at the artist's self-expression. The viewer becomes not only a participant but also a co-author of the production, implying the maximum personification of the event, popular and quite important for modern times.

### REFERENCES:

1. Portnova, T. 2020. "Art Technologisation in the Context of Theatrical Science Development", *ASTRA Salvensis*, no 1, pp. 701–731
2. Mankovskaya, N.B. 1998. "Performance", *Culturology. 20<sup>th</sup> century: encyclopedia in 2 volumes*, vol.2, St. Petersburg: University book, pp. 187–188.
3. Gnirenko, Y. "Performance as a Phenomenon of Contemporary Russian Art", *Book Shake Electronic Library*. URL: <https://bookshake.net/b/performans-kak-yavlenie-sovremennogo-otechestvennogo-yuliya-gnirenko#download> (accessed on: 22.10.2021)
4. Lvov, K. Life of Marina Abramovich as an Ongoing Performance. — 06.12.19, *The Art News paper Russia*. URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/7624/> (accessed on: 23.10.2021)
5. Bubenkova, M.V. 2016. "Features of Performance as a Theatrical Form of Culture in the Context of the Main Aspects of Modernism", *Bulletin of the Kazan State University of Culture and Arts*, no. 3, pp. 24–27.
6. Alesenkova, V.N. 2016. "Performativity in the Context of Theatre", *Cultural Life of the South of Russia*, no. 2 (61), pp. 103–108.
7. A Performance for Two, *Etiquette*, and a VR performance for One Viewer, *When We Meet Again*, on the New Stage of the Alexandrinsky Theatre, *Kudago*. — URL: <https://kudago.com/spb/event/teatretiket-kogda-myi-vstretimsya-snova/> (accessed on: 20.10.2021).

Татьяна Васильевна Портнова

Доктор искусствоведения, профессор  
Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина  
(Технологии. Дизайн. Искусство)  
e-mail: infotatiana-p@mail.ru  
Москва, Россия  
ORCID: 0000-0002-4221-3923

DOI: 10.36340/2071-6818-2022-18-6-73-81

## OUTDOOR-ПЕРФОРМАТИВНЫЕ ПРАКТИКИ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА

*Аннотация:* Материал посвящён изучению outdoor-перформативных практик современного театра. Автор обосновывает актуальность и значимость темы исследования, обусловленной мобильным развитием современного театра, который является одним из важнейших видов современного искусства, а театральные спектакли представляют собой сложный междисциплинарный продукт, подверженный видоизменениям, не замыкающимся в окончательную форму. Целью исследования является выявление и анализ основных видов театрального перформанса, сложившихся в XX в. в контексте новых методов и принципов театральной режиссуры, которые расширяют представление о современном художественно-образном языке театра и дают возможность комплексного понимания той пространственно-временной среды, которая им создаётся. Основным методом исследования является междисциплинарный сравнительный анализ. Он определяет особую роль для персонажа-исполнителя и зрителя, характеризуется эпатажностью замысла, сложностью медиаэлементов, входящих в действие, формирует продуктивную, вовлечённую в действие публику.

*Рассмотрена* историческая составляющая перформанса — первая практика, становление как самостоятельного направления, обозначены наиболее выдающиеся выступления прошлого века. Изучены современные театральные перформансы, особенностью которых является проведение мероприятия за предела-

ми основного театрального помещения, что даёт возможность зрителю полностью и по-новому погрузиться в театрализованный «процесс» посредством инновационных digital-технологий, которые сейчас используются повсеместно, а также позволяет повествованию выйти из традиционного хрестоматийного формата. Автор отмечает, что тело человека осталось основным выразительным средством перформанса, что сближает его с хореографическим искусством, он также, как и танец, зачастую лишён слова. В 1970-х гг., обретая статус театрализованной формы, перформанс переходит на более высокий уровень сценарности, имеющей более продуманную структуру. Однако особенностью перформанса является эклектика и экспериментальный характер. Он легко вписывается в мультимедийный формат интернет-платформ.

*Делается* вывод, что на протяжении всего своего развития перформанс как вид театрализованного представления требовал от авторов-создателей нового типа драматургического и режиссёрского мышления. Аргументировано, что предлагаемый современному зрителю новый культурный продукт даёт возможность реципиенту (зрителю) посмотреть на театральное искусство с другой стороны, тем самым инициаторам подобных проектов удаётся привлечь внимание зрителя к этому продукту.

*Ключевые слова:* перформанс, театр, искусство, инновационные технологии, мероприятие, художник.

дисциплинарный продукт, который подвержен видоизменениям, не замыкающимся в окончательную форму. Особенно отмечаются такие феномены искусства, выходящие за пределы «традиционного» понимания, как перформанс, особенностью которого является неповторимость и возможность взаимодействия с публикой в реальном времени.

Целью исследования является выявление и анализ основных видов театрального перформанса, сложившихся в XX в., в контексте новых методов и принципов театральной режиссуры, которые расширяют представление о современном художественно-образном языке театра и дают возможность комплексного понимания той пространственно-временной среды, которая им создаётся.

Задачами исследования данной проблемы являются:

- обозначение общих приёмов театрального искусства и перформативных практик;
- изучение перформансов XX века в России и зарубежных странах;
- анализ театральной структуры перформанса с учётом режиссуры как оригинальной интеллектуальной и пространственной системы.

### Методы и материалы

Исходя из того, что перформанс как форма современного визуального искусства, вовлечённая в экспериментальную сферу творчества, активно трансформирует традиционное театральное действие, предоставляет новые технологические возможности для авторов, создаёт новые метафорические смыслы театральной и виртуальной реальности, основным методом исследования является междисциплинарный сравнительный анализ. Он определяет особую роль для персонажа-исполнителя и зрителя, характеризуется эпатажностью замысла, сложностью медиаэлементов, входящих в действие, формирует продуктивную, вовлечённую в действие публику.

В качестве визуальных материалов исследования послужили фотографии, иллюстрации и мультимедийные материалы (видео, аудио, анимация). Они помогли сформировать целостный подход к концептуальным постановочным решениям, которые применялись и применяются на практике.

Концепция заключается в том, что производением искусства может стать любой культурный продукт. Перформанс базируется на четырёх концептах: место, время, тело художника и существование художника и зрителя [1]. Интерактивность, спонтанность, процессуальность, нелинейность восприятия, отсутствие каких-либо рамок — качества, присущие не только перформансу, но и современной художественной культуре в целом.

Искусствовед и философ Н. Б. Маньковская пишет, что «перформанс — это исполнение,

представление. Публичное создание артефакта по принципу синтеза искусства и не-искусства, не требующее специальных профессиональных навыков и не претендующее на долговечность. Его эстетической спецификой является акцент на первичность и самодостаточность творческого акта как художественной сверхзадачи — утверждении идентичности творца» [2; с. 188]. Считается, что первый перформанс прошёл в 1952 г., когда пианист Джон Кейдж вышел на сцену и четыре с половиной минуты просидел практически неподвижно у рояля. Периодически он вставал, открывал и закрывал крышку рояля, обозначая таким образом начало и конец каждой из трех частей музыкального произведения [3]. Как самостоятельное арт-направление перформанс получил статус в 1960-е гг., особенно если обратиться к творчеству американского концептуального художника Криса Бёрдена. Так, его, вероятно, самым известным и провокационным перформансом стал «Выстрел», когда при помощи его ассистента К. Бёрден прострелил себе левую руку с расстояния около пяти метров. Это выступление для многих стало заявлением об американском праве носить оружие во время вьетнамской войны 1955–1975 гг.

Ещё одной известной представительницей перформанса была сербская художница Мариана Абрамович, которая провела ошеломляющий эксперимент, о котором до сих пор продолжают говорить представители арт-сообщества. В 1974 г. в Неаполе она провела свою акцию под названием «Rhythm 0», задумка которой была невероятно проста: М. Абрамович стояла неподвижно в течение шести часов рядом с табличкой, которая гласила: «Инструкция: на столе лежат 72 предмета, которые можно применять ко мне как хочется. Перформанс. Я объект. В этот промежуток времени я несу полную ответственность. Длительность: 6 часов (8 часов вечера — 2 часа ночи)». На столе лежали абсолютно разнообразные предметы: для удовольствия и для разрушения. Среди опасных были пистолет, нож и бритвенные лезвия [4]. Сперва вновь приходящие зрители делали вполне безобидные действия, но с течением времени их поступки становились всё более жестокими по отношению к художнице. Один мужчина использовал лезвие, чтобы сделать надрез на шее, некоторые раздевали и приставали к женщине. За время перформанса М. Абрамович подверглась всяким домогательствам, которые



в процессе сопровождались лишь смехом. Выступление было прервано охранниками после того, как один из зрителей направил на неё пистолет. Приведённый пример перформанса, очевидно, продемонстрировал животную природу человека и тот факт, насколько неограниченная власть и свобода убивает чувство эмпатии и совесть.

«Соединение перформанса и театра в 1970-х рождает любопытный феномен: это произведения преимущественно визуальных образов, для которых характерно отсутствие прямолинейного нарратива, диалога, сюжета, персонажей и «реалистического» места действия. В таких зрелищах часто нет начала и конца, акцент ставится на зрительское восприятие, а представление состоит из отдельных «картин-сцен», визуальных обрывков» [5; с. 25]. Театральный перформанс создаёт новый тип драматургии, который не базируется и не сопровождается литературным текстом в формате пьесы или либретто. Сами визуальные выразительные средства различных искусств формируют драматургию, образуя мозаичную основу представления. Каждый фрагмент восприятия перформанса вносит новые смыслы, развиваясь обособленно или в соединении с другими фрагментами как мизансценами. Тело человека осталось основным выразительным средством перформанса, что сближает его с хореографическим искусством, он так же, как и танец, зачастую лишён слова. В 70-х гг., обретая статус театрализованной формы, перформанс переходит на более высокий уровень сценарности, имеющей более продуманную структуру. Однако особенностью перформанса является эклектика и экспериментальный характер. Он легко вписывается в мультимедийный формат интернет-платформ. Театр всегда отличался от многих видов искусства своей сильной коммуникационной стороной, непосредственной связью со зрителем. Первоначально это были просто видеозаписи спектаклей и их фрагментов, которые выкладывали в интернет, и стало понятно, что театр не может существовать и развиваться только в традиционном направлении. Получили развитие форматы медиатеатра, существующие на различных интернет-площадках, в социальных сетях, в прямом эфире аудиоспектакли и пр. В свою очередь прогрессивные интернет-технологии расширили технические возможности театрального перформанса. «В результате важным критерием в оценке перформанса является не форма его подачи

(она может иметь свойства ритуала или зрелища, оказаться бессмысленным повторением отдельных актов или одновременно идущих на разных площадках действий, вынуждающих зрителей выбирать объект наблюдения), а процесс интеракции между участниками. Очевидно, что речь идёт об изменении формы коммуникации со зрителем, благодаря которой спектакль превращается в событие» [6; с. 105].

Сегодня различные крупные художественные события происходят не на классических больших сценах, а за их пределами, поскольку сам театр стремится найти новые форматы, «заглядывая» на соседние территории, в подвалы и чердаки. Зародившееся в начале XX в. искусство перформанса также органично вливается в переменчивый театральный процесс.

Данное направление, стоит сказать, зародилось на стыке театра и всевозможных элементов изобразительного искусства, танца, музыки, видеоарта, кино и т. д. В зависимости от того, какое из вышеперечисленных направлений преобладает, такую форму и обретёт представление — акции, хеппинг, документация или реперформанс. На современном этапе весьма популярными являются outdoor, т. е. уличные перформансы, например, в Санкт-Петербурге с 2016 г. проводится спектакль «Другой город» от театра Rorip, который включает в себя представление, прогулку, игру, вкупе с городским пространством. Для участников перформанса режиссёром Семёном Александровским подготовлен маршрут по набережным Северной столицы, концептуально приближённый к «классическим» маршрутам Венеции, Амстердама и Парижа. Зрителям выдаются наушники и специальная карта с алгоритмом действий на той или иной локации. Сканирование специальных QR-кодов на карте предоставляет зрителям доступ к фото- и видеопанорамам выбранного ими города (т. е. Венеции, Амстердама или Парижа). Инструкция, аудиопоток и визуальный ряд в какой-то степени погружают, создают в сознании человека чувственную проекцию города, который находится в тысяче километров. Спектакль начинается на пересечении улиц Моховой и Белинского.

В связи со стремительным прогрессом инновационных технологий современный театр может предложить зрителям перформанс с использованием различных digital-аксессуаров. Например, Александринский театр (Новая сцена) предлага-

ет перформативный спектакль «Когда мы встретимся снова», где участник надевает VR-очки, оказываясь в виртуальном пространстве, отправляется в out-door-путешествие, сопровождающееся различными звуками, визуальными сопровождениями. Человек ощущает себя в ином теле и пространстве, где реальное оказывается вымышленным, а вымышленное — реальным, что максимально дезориентирует. Главная идея спектакля — показать, как наше тело взаимодействует с новыми технологиями. Ещё один перформативный спектакль Александринского театра — «Этикет», действие на двоих, сидящих за столиком в кафе, о котором окружающие даже не догадываются. Участники надевают наушники и следуют указанием суфлёра, подсказывающего порядок действий (что говорить, как взаимодействовать с предметами на столе), суфлёр также проведёт их через сцены фильмов и пьес. Цель спектакля — исследование человеческого общения, сложность процесса облечения мыслей в слова и нашу потребность в доверии [7].

Спектакль «Пиксель» (режиссёр — М. Мерзуки, руководитель Национального хореографического центра Кретея), премьера которого прошла во Франции в 2014 г., представляет собой взаимодействие танца и мультимедиа, уличной культуры и техногенного мира, движений танцоров и цифровых изображений, трёхмерной графики и цирка. Действие происходит в виртуальном пространстве, актёры танцуют на экране в своеобразных плоскостях, в которые превращены

сцена и кулисы, а трёхмерные изображения создают воздушные оптические иллюзии. Технология, используемая в балете «Пиксель», получила название видеомэппинг — искусство создания и наложения трёхмерных видеопрооекций на физические объекты с учётом их геометрии и местоположения в пространстве.

Необходимо помнить, что современная тенденция режиссёров к модному эффектному использованию мультимедиа и нетеатрального действия может привести к проблемам восприятия идеи спектакля, смещению главного концептуального замысла на второстепенные, дополнительные смыслы, нивелированию мастерства актёра, который становится просто пластическим объектом, а спектакль превратится в зрелищное шоу, утратит драматургическую мысль, что приведёт к нарушению театральной эстетики.

### Заключение

Таким образом, на протяжении всего своего развития перформанс как вид театрализованного представления требовал от авторов-создателей нового типа драматургического и режиссёрского мышления. Театральный перформанс — это вид искусства, который не предполагает репетиций, повторений, он непредсказуем и имеет хаотичный характер, направленный на самовыражение художника. А зритель становится не только участником, но и соавтором постановки, что предполагает максимальную персонификацию мероприятия, которое популярно и достаточно важно для современного времени.

### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Portnova T. Art Technologization in the Context of Theatrical Science Development // ASTRA Salvensis. — 2020. — № 1. — С. 701–731.
2. Маньковская Н. Б. Перформанс // Культурология. XX век: энциклопедия в 2 т. — Т. 2. — СПб.: Университетская книга, 1998. — С. 187–188.
3. Гниренко Ю. Перформанс как явление современного отечественного искусства // Электронная библиотека «Book Shake». — URL: <https://bookshake.net/b/performans-kak-yavlenie-sovremennogo-otechestvennogo-yuliya-gnirenko#download> (дата обращения: 22.10.2021).
4. Львов К. Жизнь Марины Абрамович как непрекращающийся перформанс. — 06.12.19 // The Art News paper Russia. — URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/7624/> (дата обращения: 23.10.2021).
5. Бубенкова М. В. Особенности перформанса как театрализованной формы культуры в контексте основных аспектов модернизма // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. — 2016. — № 3. — С. 24–27.
6. Алесенкова В. Н. Перформативность в контексте театра // Культурная жизнь Юга России. — № 2 (61). — 2016. — С. 103–108.
7. Спектакль для двоих «Этикет» и VR-перформанс для одного зрителя «Когда мы снова встретимся» на Новой сцене Александринского театра // Kudago. — URL: <https://kudago.com/spb/event/teatretiket-kogda-myi-vstretimsya-snova/> (дата обращения: 20.10.2021).

Alexander K. Yakimovich

Doctor of Arts,  
Full Member of the Russian Academy of Arts  
Chief Researcher at the  
Research Institute of the Russian Academy of Arts  
e-mail: yakimovitch@mail.ru  
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2022-18-6-82-94:

## PRELIMINARY RESULTS OF THE FLIGHT. MARIA BURGANOVA'S ART

### Summary:

The article is devoted to the work of Maria Burganova, a sculptor, graphic artist, theorist of fine arts. Considering her sculptural compositions, created over a quarter of a century, the author explores the evolution of artistic images, focuses on the peculiarities of the artist's shaping, noting a new understanding of immateriality despite the massiveness of sculptural works and the laws of gravity. External laconicism and clarity of form

are paradoxically combined with a wide range of tense internal states in her works. The search for an actual artistic image and its new plastic expression, experiments with forms of the "sign" type, emphasized comparisons of different scales in a single space distinguish Maria Burganova's works.

*Keywords: Maria Burganova, sculpture, sculpture immateriality, artistic image, neoclassicism, antiquity, mahogany sculpture.*

It is not the first year or even the first century that the art of sculpture has allowed itself to do what it seems inherently to be unable and should not do. To fly through the air, discard the principles of material weight and tectonics, dissolve in space and turn into something foreign — now it is capable of all this too. Already Bernini and Michelangelo went beyond the former boundaries of sculpture. Art experienced an urgent need to speak out about the paradoxes of human existence and reality, which more and more loomed before people as an insoluble riddle, an exciting and frightening paradox. This happened in modern age, and since then, the art of plastics has allowed itself a lot, or even too much; and this happened not on a whim but with some inevitability.

In the 20th century, body or mass began a complex life in space. The environment either eats away the form and "gnaws" at the figure (Giacometti), or softens the body and makes objects transparent (Henry Moore), or experiments with the images of a mannequin, a model, explicit "doll-likeness". And when sandwiches are made of foam rubber or cans of Coca-Cola are cast in bronze, it is in-

tolerable. A return to the classical academic figure, which confirms the laws of Newtonian physics and Vitruvian tectonics, is also illuminated by the ambiguous light of postmodernism, questioning, paradoxicality. Any yes means no. Art is what reality is, including the art of sculpture. It denies the rules of ontological reliability; it does not want to instil in us the confidence that you and I are standing with our feet firmly on the ground, the lower part of the body is below, the upper part is above, and we are walking on a horizontal surface in a certain direction. The world has changed. In it, we are moved in all directions by some forces; they carry us where we need and where we do not need. This applies not only to movements in elevators, flights in aeroplanes or exercises on skateboards but also to our thoughts, beliefs, sensations. Whether we wanted it or not, we have found ourselves in an unexpected, dynamic dimension, and even frantic attempts to declare "ties" and "traditional values" once again confirm the fact that the new living world can no longer exist in the old coordinates and a stable, tectonically secure state.



Ill. 1. *The Gift of the Book*. 2020. 270x215x115 cm. Plastic, acrylic.

With this introductory discourse, we are preparing ourselves for a meeting with paradoxical sculptural works emerging from the hands of Maria Burganova, a famous Moscow artist, moreover, a hereditary and "dynastic" master.

Usually, for an artist, drawings and sketches are demonstrative as products of direct creative impulses that have not gone through the processing of consciousness, reason and logic. Of course, we will also find Maria Burganova's compositional sketches, in which possible or conceived plastic configurations are developed. However, something else is more important: graphic works, in which a kind of direct recording of internal impulses takes place, form a small collection of spontaneous "sketches" of 2020 (that is, a challenging and hectic period in people's lives all over the world). Either we need to see the wings of some flyers in them, or these are grasses on a wild field on a windy day, or sim-

ply the result of the almost automatic fine motor skills of an artist who knows how to "set the hand free". Blue and black strokes and lines scatter and rush along the diagonals, involving the white colour of the paper in these flights and jumps. Masses and forms are practically either wholly absent or are outlined as a potential possibility. An attentive observer will notice that these little "odes to joy and anxiety" are related to the theme of flights, the appearance of disembodied messengers from above among us, for it is time for us to receive the message and meet the messengers. Without guests and advice from the Kingdom of Heaven, we somehow fail to deal with earthly affairs.

Impetuous birds-humans, stray visitors from heavenly heights and spaces, were described in the angelic episodes of Dante's *Divine Comedy*; such creatures became the central theme of Maria Burganova's large wooden compositions during diffi-

cult times. In 2014, the *Angel* made of mahogany, solemnly floating in space as if not needing any real support, appeared. *Flying Angel*, masterfully carved (almost graven because cutting in redwood is almost like dealing with stone) in 2015, consolidated the most important dynamic theme of recent years: the arrival of creatures from another reality to us. Now angelic figures do not just run around in conceptual spaces; they are about to land among us, obviously with some important mission. These blessed "foreign agents" (that is, otherworldly or alien messengers) are landing on diagonal trajectories, and it is not difficult to guess what their tasks and intentions are.

In 2020, the artist made another figure of the Messenger of Truth and assigned to this heavenly courier the name and status *The Gift of the Book*. The theme, of course, is not so much the Gospel (for the Gospel Word comes from the mouth of the Living God who has settled among us) but biblical, visionary and oriental-fantastic. In the master's image, the messenger delivers to us a particular weighty volume in a cover with the help of which we, the lost, will have to learn and enlighten. First of all, to learn the truths of conscience and humanity since these truths are not found in the physical world, not in the social dimension but in the one that is irrational and uncontrolled by reason. And as the traces of material this-sidedness, always remaining in wood, were clearly contraindicated in this case, Maria Burganova began to experiment with modelling from alternative material. The task was to make the moulded folds of fluttering robes and long "model" legs, playing the role of stabilizers in this flight (like a swallow's tail), materialize before our eyes, remaining at the same time substantially different, otherworldly. Technologically advanced modern plastic was used to accomplish this task.

Is it possible to see a kind of response to the famous *Soaring Angel* by Ernst Barlach, 1927, in Burganova's experiments with angels and messages? Suspended on a chain in the altar of a cathedral in German Gustrow, this expressionist sculpture demonstratively refrains from appealing to humanity. Barlach sculpted, cast in metal and hung under the church's arches such a celestial person who practically does not address us, the audience, and perhaps is not interested in our existence at all. It is flying in its heights and is not going to descend to our sinful land. It has nothing to talk about with us. Its face, the portrait of his son, Kete Kollwitz, who



Ill. 2. *Girl ice skating*. 2012. Red wood, metal.

died in the First World War battles, is not turned to us. It is unlikely that this refusal to contact was unintentional or unconscious. German artists of the 20s of the last century spoke of hopelessness and despair, when the only thing remained was to turn to God, but in no way to those in power and not to the masses of the people. Contemporary Moscow artist Maria Burganova, on the other hand, is trying to outline the possibility of contact. As if she believes that her Angel will still make us, non-angels, think. We would look into the book given to us from above, and we would be transformed, and we would no longer stagnate in our delusions and follies. As you know, hopes are nourished not only by young men and women but also by masters of art.

Burganova's "angelic series" embodied those figurative intuitions that appear in her works every now and then and are associated with the phenomena

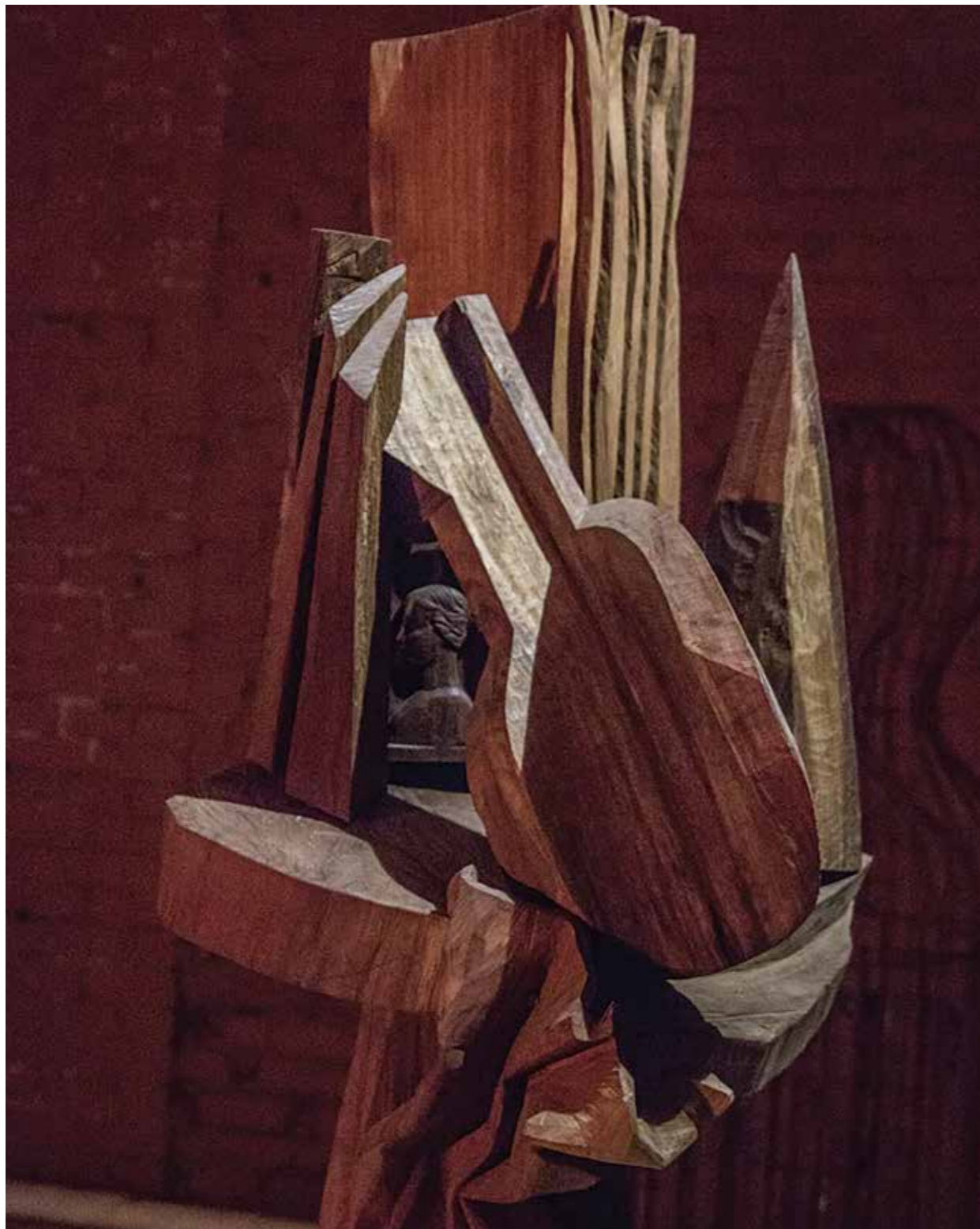


Ill. 3. *Dream*. Red wood.

of weightlessness, soaring (levitation), immateriality and dreams. It is in these states of consciousness and psyche that the master is most of all interested; they appear in different facets and variations in her plastic works.

Concepts may differ, and many of them have been known for several years, not even the first century, to

sculptors, architects, theatre artists, and other masters of spatial installations. Burganova's *Fortune* of 2009 develops the theme of dynamic balance, or the theme of the human figure on an unstable support (as befits *Fortune*, it is balancing on a wheel, that is, in fact, on a single and unstable point of support.) Equally traditional is the interpretation of a draped



Ill. 4. *Still Life with a Mandolin. Fragment.* 2014. Red wood.

figure with numerous folds, which is why it acquires a resemblance to a bundle of force lines directed into the heavens. Note that hands were not needed here at all; the small head plays the role of a conventional sign to humanize the slender figure of the mysterious deity of fate and chance. We also note that the sculptor refused to depict the feet, so Fortune actu-

ally hovers over its wheel and is already ready to soar into the air and fly away in an unknown direction.

Such methods as an opening, light and a slotted form are equally developed and reliable in the art of sculpture. In the work of 2011, *Athena* (again a memory of ancient classical mythology), we have a composite composition of pieces of wood, put

together and connected by point links, and the very face of the wise and dangerous lady of the highest Knowledge shines through as if dissolving in space. The instability and significant unreliability of Knowledge are presented here in an almost illustrative manner, with directness and some naivety.

The master clearly develops from simple to complex. This process does not occur too slowly and not particularly quickly but with the naturalness of evolution, which makes one think about natural processes — the growth of grass, the flow of water. The eye of an attentive viewer will notice that in the wooden two-tier “column”, which has the name *Legend* and the date 2007, there is an upward tendency, emphasized by the comparison of different scales in figured motifs (a small figure in the first tier is duplicated in the torso of a larger scale). The proportions of conditional “shoulders” and a conditional “neck” hint at growth, thirst for flight, at “thoughts of heaven” in this statue, which seems to be firmly standing on a pedestal. The bright vivid tones of the colouring additionally suggest that we are facing a crucible, a tangle of ardent desires; the streamlined shape of a conventional “head” with expressive large “eyes” (like a cockpit window) makes us think about flying vehicles, about high-speed technical devices for travelling through spaces.

In Maria Burganova’s creative life, the development of the theme of flight does not occur in the rhythm of sudden breakthroughs (although insights and unexpected discoveries are an ordinary and familiar thing for most artists). For all the swiftness and ease of her talent, she clearly attaches importance to systematic experiments with different means and methods of creating. At a certain moment, she undertakes experiments with forms of the “sign” type, that is, conventional, almost hieroglyphic configurations. For example, the relatively small *Ladder* (2009) is consistently and conceptually designed in the form of a kind of hieroglyphic sign that conveys the image of a ladder in an abstracted but recognizable form. Here is a staircase, here are flights of stairs, here is a broken line of ascent — and all this has been brought to abstraction. If it were not for the weighty matter of wood and the rough texture of a hard surface, this object could be mistaken for a work of abstract art. Bringing an image to a distinct symbolic form — this is what we will see in the laconic cruciform *Neglinka* of 2012 and in some other works.

How to convey weightlessness and immateriality, to show the flight of a real substance and a recognizable form — that was what required new solutions. Tests of some kind of flying devices are systematically carried out in the sculptor’s workshop. For example, the artist does experiments in the field of subject still life. To portray objects or accessories of our environment in a pictorial or plastic form usually means to indicate the certainty of material existence. As if smiling to herself, Maria Burganova shows us that there is some kind of possibility of flight in the familiar and seemingly not at all magical things. Or the desire to soar above the ground and rush upward and into the distance.

In 2014, *Still Life with a Mandolin* appeared. We see something like a table on which a musical instrument and several other objects are laid and placed. However, the tabletop is tilted and resembles a flying saucer; cone-shaped vessels aim with their “fairings” in the direction of distant worlds, and drapery or a tablecloth sliding from the surface emphasizes the incipient acceleration. The *Vase with a Watermelon* (2015) and *Vase with Apples* (2016) further demonstrate the same aeronautical intentions. Slices or segments cut from a rounded resting body seem to wake up for a new, different life and rush upward. The experimental work of 2014, *Dream*, is a kind of monumental study, an attempt to capture the paradoxical formula of gravity, which, moreover, has its own “weighty weightlessness”.

A human figure turns into a sign and a hint, or it is filled with the strength of muscles, or it turns into a “messenger from heaven”, as in *The Gift of the Book*. The central theme of sculpture, the anthropomorphic form and the human image, has become more complex and enriched in the art of Maria Burganova over the past years. We should not speculate or go too far in our fantasies; nevertheless, we have to admit that drama and tragedy have been growing in her brave and light works over the years. From the front, the *Hero* of 2018 looks like a usual generalized relief portrait of a strong and proud person. However, two steps to the right or left — and the viewer is surprised to find that actually almost a shadow of a man is in front of us. It is flattened; mass and substance disappear before our eyes. There is only one step from the certainty of being to dissolution in space and almost complete disappearance.

This experience with a new understanding of im-materiality achieves a piercing result in the sculpture *Marathon*, 2019. A running and seemingly exhausted lonely man is before us; he is flat, preserving an anthropomorphic form with difficulty; his arms are flapping like wings, like tongues of flame. It is probably not only about the prohibitively demanding sport. The memory of Icarus, the unlucky master of free flight in the heavens, and some general formula that combines both the pathos of a courageous challenge before the elements and a requiem for human destiny are before us. Man overcame space, ran as if he flew, and the eternal mystery and inescapable paradox of our achievements, efforts, aspirations was the result. Without them, a person

will not be a person and their results — what are they? What is the price of winning? What awaits a person striving into space at the finish line? The memory, captured in sculpture, which is capable of much, remains.

Contemporaries will sense the experiences, anxieties and hopes of the current time in these things. What exactly will the descendants think, see and say? Those who are now living will not know it, and the future is not transparent; however, one would like to hope that people of the future will see that the artist has responded to the challenge of tense years, disturbing thoughts, and dramatic searches. Maybe this is what it means to be an actual artist?

#### REFERENCES:

1. *Maria Burganova. Sculpture*, Exhibition catalog. Russian Academy of Arts. Moscow: 2015.
2. Burganova, M.A. 2022. "Glasstress. A Transparent Border Between Mimicry And Mimesis", *Art Literature Scientific and Analytic Journal Burganov House. The Space of Culture*, vol. 18, no. 1, pp. 16–36. DOI:10.36340/2071-6818-2022-18-1-16-36
3. Lavrentiev, A.N. 2021. "Avant-garde dialogues", *Art Literature Scientific and Analytic Journal Burganov House. The Space of Culture*, vol. 17, no. 5, pp. 104–108. DOI:10.36340/2071-6818-2021-17-5-104-108
4. Yakimovich, A.K. 2018. *On the Threshold of the Twentieth Century. Conversations about the Problems of Art and Culture*. Book 1. Moscow: BuksMart
5. Yakimovich, A.K. 2000. *Twentieth Century Realisms: Magical and Metaphysical Realism. Ideological realism. Surrealism*. Moscow: Galart, OLMA-Press

Александр Клавдианович Якимович

доктор искусствоведения,

действительный член РАХ,

главный научный сотрудник

НИИ Российской академии художеств

e-mail: dom.text@gmail.com

Россия, Москва

DOI: 10.36340/2071-6818-2022-18-6-82-94

## ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ИТОГИ ПОЛЁТА. ИСКУССТВО МАРИИ БУРГАНОВОЙ

*Аннотация:* Статья посвящена творчеству М. А. Бургановой — скульптора, графика, теоретика изобразительного искусства. Рассматривая её скульптурные композиции, созданные на протяжении четверти века, автор исследует эволюцию художественных образов, а также акцентирует внимание на особенности авторского формообразования, отмечая новое осмысление имматериальности вопреки массивности скульптурных произведений и законов гравитации. В её работах парадоксально соединены внешняя лаконичность и чёткость

формы с широким спектром напряжённых внутренних состояний. Именно поиск актуального художественного образа и его нового пластического выражения, эксперименты с формами «знакового» типа, подчеркнутые сопоставления разных масштабов в едином пространстве отличают произведения М. А. Бургановой.

*Ключевые слова:* Мария А. Бурганова, скульптура, имматериальность скульптуры, художественный образ, неоклассика, античность, скульптура из красного дерева.

Не первый год и даже не первое столетие искусство скульптуры позволяет себе делать такое, чего она по своей сути делать как будто не может и не должна. Летать по воздуху, отказываться от принципов материального веса и тектоники, растворяться в пространстве и превращаться во что-то инородное — теперь она и на это способна. За прежние границы скульптурности как таковой выходили уже Бернини и Микеланджело. Искусство испытало настоятельную необходимость высказаться о парадоксах бытия человеческого и самой реальности, которая всё более вырисовывалась перед людьми как неразрешимая загадка, волнующий и пугающий парадокс. Так сделалось в Новое время, и с тех пор искусство пластики позволяет себе многое или даже слишком многое; и это не по прихоти, не из каприза, а с некоторой неизбежностью.

Тело или масса в двадцатом веке зажили сложной жизнью в пространстве. Окружающая среда то разъедает форму и «обгладывает» фигуру (Джакометти), то размягчает тело и делает сквозными предметы (Генри Мур), то экспериментирует с образами манекена, макета, откровенной

«куклообразности». А уж когда лепят из поролоната бутерброды или отливают в бронзе банки Кока-Колы, то, казалось бы, и совсем *святых выноси*. Возвращение к академической классической фигуре, которая подтверждает законы ньютоновой физики и витрувиевой тектоники, — и оно освещается двусмысленным светом постмодернизма, вопросительности, парадоксальности. Всякое «да» подразумевает «нет». Какая реальность, такое и искусство. В том числе искусство скульптуры. Она отказывается от правил онтологической надёжности; она не желает внушать нам уверенность в том, что мы с вами твёрдо стоим ногами на земле, нижняя часть тела внизу, верхняя — наверху, и шагаем по горизонтальной поверхности в определённом направлении. Мир стал другим. Нас в нём крутят и вертят какие-то силы, уносят нас, куда нам надо и куда не надо, и это относится не только к перемещениям в лифтах, полётам в самолётах или упражнениям на скейтбордах, но и нашим мыслям, убеждениям, ощущениям. Хотели мы того или не хотели, но мы оказались в неожиданном, динамичном измерении, и даже судорожные попытки заявить о «скрепах» и «тра-

диционных ценностях» лишний раз подтверждают тот факт, что новый жизненный мир более не сможет существовать в старых координатах и в стабильном, тектонически надёжном состоянии.

Этими вводными рассуждениями мы с вами готовим себя к встрече с парадоксальными скульптурными произведениями, выходящими из рук Марии Бургановой, известного московского мастера, притом мастера наследственного и «династического». Обычно для художника показательны рисунки и наброски, как порождения прямых креативных импульсов, не прошедшие через обработку сознания, разума и логики. Разумеется, у Бургановой мы найдем и композиционные наброски, в которых отрабатываются возможные или задуманные пластические конфигурации. Но важнее другое: графические работы, в которых происходит своего рода прямая запись внутренних импульсов, образуют небольшую коллекцию непринуждённых «почеркушек» 2020 года (то есть особо нелёгкого и беспокойного периода в жизни людей всего мира). То ли нам надо видеть в них крылья каких-нибудь летунов, то ли это травы на диком поле в ветреный день, то ли просто результат почти автоматической мелкой моторики художника, умеющего отпускать руку на волю. Разлетаются и устремляются по диагоналям голубые и чёрные мазки и линии, вовлекающая в эти полёты и прыжки также и белый цвет листа. Массы и формы практически либо совсем отсутствуют, либо намечены как потенциальная возможность. Внимательный наблюдатель заметит, что эти маленькие «оды к радости и тревоге» имеют отношение к тематике полётов, появления среди нас бестелесных посланцев свыше, ибо нам настало время принимать весть и встречать вестников. Без гостей и подсказок из Царствия Небесного что-то нам не удаётся разобраться с земными делами.

Стремительные человекоптицы, залётные посетители из небесных высот и райских пространств были описаны в ангельских эпизодах «Божественной Комедии» Данте; такие существа и стали в трудные времена главной темой крупных деревянных композиций Марии Бургановой. В 2014 году появился выполненный из красного дерева «Ангел», торжественно проплывающий в пространстве, как будто не нуждаясь ни в каких материальных подпорках. Виртуозно вырезанный (почти высеченный, ибо в красном дереве рубить — это почти что каменное



Илл. 1. Сивилла. Красное дерево

дело) «Слетающий Ангел» 2015 года закрепил важнейшую динамическую тему последних лет: это прилёт к нам существ из иной реальности. Теперь ангельские фигуры не просто носятся в умозрительных пространствах; они собираются приземлиться среди нас, очевидно, с каким-то важным заданием. Эти благословенные «иноагенты» (то есть иномирные или инопланетные посланцы) идут на посадку по диагональным траекториям, и нетрудно догадаться, каковы их задачи и намерения.

Мастер делает в 2020 году очередную фигуру «посланника Истины», и закрепляет за этим небесным курьером название и статус «Дарование Книги». Тематика, разумеется, не столько евангельская (ибо евангельское Слово исходит из уст Бога Живого, среди нас поселившегося), а тематика тут библейская, визионерская и восточно-фантастическая. Посланец или посланница доставляет нам в изображении ма-



Илл. 2. Ангел. 2015. h - 230 см. Красное дерево

стера некий увесистый том в обложке, откуда и придёт к нам, заблудшим, поучиться и просветиться, — более всего истинам совести и человечности, ибо не в физическом мире сии истины обретаются, не в социальном измерении, а в измерениях иррациональных и разумом не контролируемых. А поскольку следы материальной посюсторонности, всегда остающиеся в дереве, в данном случае были явно противопоставлены, Мария Бурганова стала экспериментировать с лепкой из альтернативного материала; задача была в том, чтобы лепные складки развевающихся одеяний и длинные «модельные» ноги, играющие в этом полёте роль стабилизаторов (как хвост ласточки), материализовались бы на глазах, оставаясь в то же время субстанционально иными, иномирными. Для выполнения этой задачи подошёл технологически продвинутый современный пластик.

Можно ли видеть в бургановских опытах с ангелами и посланиями своего рода отклик на знаменитого «Парящего ангела» Эрнста Барлаха, 1927 года? Подвешенная на цепи в алтаре собора в немецком Гюстрове, эта экспрессионистская пластика демонстративно воздерживается от апелляции к человечеству. Барлах вылепил, отлил в металле и подвесил под сводами храма такого небожителя, который к нам, зрителям, практически никак не обращается и нашим существованием, быть может, вообще не интересуется. Он летит в своих высотах, и на нашу грешную землю спускаться не собирается. Ему с нами не о чем говорить. Его лицо — портрет сына Кете Кольвиц, погибшего в боях Первой мировой войны, — к нам не обращено. Вряд ли этот отказ от контакта был нечаянным или неосознанным. Немецкие художники двадцатых годов прошлого века говорили о безнадежности и отчаянии, когда обращать-



Илл. 3. Натюрморт с яблоками. 2016. Дерево. Натюрморт с арбузом. 2015. Дерево.

ся остаётся только к Богу, но никак не к власти имущим и не к массам народным. Современный московский художник Мария Бурганова, напротив, пытается наметить возможность контакта. Как будто она верит в то, что её Ангел все-таки заставит задуматься нас, не-ангелов. Заглянем мы в книгу, дарованную нам свыше, и преобразимся, и не станем больше коснеть в своих заблуждениях и безумствах. Надежды питают, как известно, не только юношей и девушек, но и мастеров искусств.

В «ангельской серии» Марии Бургановой воплотились те образные интуиции, которые в её работах то и дело возникают, и связаны с явлениями невесомости, парения (левитации), имматериальности и сновидения. Именно такие состояния сознания и психики более всего интересуют мастера и поворачиваются в её пластических работах разными гранями и вариантами.

Решения могут быть различными, и многие из них уже не первый год, да и не первое столетие известны скульпторам, архитекторам, театральным художникам и другим мастерам пространственных инсталляций. Бургановская «Фортуна» 2009 года разрабатывает тему динамического равновесия, или тему человеческой фигуры на неустойчивой опоре (как и положено Фортуне, она балансирует на колесе, то есть фактически на одной-единственной, притом неустойчивой точке опоры). Столь же традиционна трактовка задрапированной фигуры многочисленными складками, отчего она и приобретает сходство с пучком силовых линий, направленных в небеса. Заметим, что руки здесь вообще не понадобились, маленькая голова играет роль условного знака, чтобы очеловечить стройную фигуру таинственного божества судьбы и случая. Ещё заметим, что скульптор отказался от изображения



Илл. 4. Афина. Красное дерево

ступней, так что Фортуна фактически парит над своим колесом, и уже готова взмыть в воздух и улететь в неизвестном направлении.

Столь же отработан и надёжен в искусстве скульптуры такой метод, как проём, просвет и прорезная форма. В работе 2011 года «Афина» (опять воспоминание о классической античной мифологии) перед нами сборная композиция из кусков дерева, составленных вместе и соединённых точечными связями, а само лицо мудрой и опасной повелительницы высшего Знания просвечивает насквозь, словно растворяется в пространстве. Нестабильность и значимая ненадёжность самого Знания здесь представлена почти иллюстративным манером, с прямотой и некоторой наивностью.

Мастер явно развивается от простого к сложному, и этот процесс происходит не слишком медленно и не особенно быстро, а с той естественностью эволюции, которая заставляет думать

о природных процессах — рост травы, течение воды. Глаз внимательного зрителя угадает, что в деревянной двухэтажной «колонне», имеющей название «Легенда» и дату 2007 год, намечается устремлённость ввысь, подчёркнутая сопоставлением разных масштабов в фигурных мотивах (маленькая фигурка в первом ярусе дублируется в торсе более крупного масштаба), а пропорции условных «плеч» и условной «шеи» намекают на рост, жажду взлёта, на «помыслы о небе» в этой, казалось бы, прочно стоящей на постаменте статуе. Яркие горячие тона раскраски дополнительно подсказывают нам, что перед нами — горнило, клубок пылких желаний, а обтекаемая форма условной «головы» с выразительными большими «глазами» (словно окна кабины пилота) заставляет думать о летательных аппаратах, о скоростной технике преодоления пространств.

Развитие темы полёта в творческой жизни Марии Бургановой происходит не в ритме внезапных прорывов (хотя озарения и неожиданные находки для большинства художников — нормальное и привычное дело). При всей стремительности и лёгкости своего дарования она явно придаёт значение систематическим опытам с разными средствами и методами решения своих задач. В определённый момент она предпринимает эксперименты с формами «знакового» типа, то есть условными, почти иероглифическими конфигурациями. Например, сравнительно небольшая «Лестница» (2009) последовательно и концептуально решена в виде своего рода иероглифического знака, передающего образ лестницы в абстрагированной, но узнаваемой форме. Вот лестничная клетка, вот лестничные пролёты, вот ломаная линия подъёма снизу вверх — и всё это доведено до абстракции. Если бы не увесистая материя дерева и не шероховатая фактура твердой поверхности, можно было бы принять этот объект за произведение абстрактного искусства. Доведение изображения до отчётливой знаковой формы — вот что мы увидим и в лаконично-крестообразной «Неглинке» 2012 года, и в некоторых других вещах.

Как передать невесомость и имматериальность, как показать полёт реальной субстанции и узнаваемой формы — вот что требовало новых и новых решений. Испытания своего рода летательных приспособлений систематически проводятся в мастерской скульптора. Например, мастер делает опыты в области предметного натюрморта. Зафиксировать предметы или принад-

лежности нашего окружения в живописном или пластическом виде обычно означает указать на несомненность материального бытия. Словно улыбаясь про себя, Мария Бурганова показывает нам, что в знакомых нам и как будто ничуть не волшебных вещах живёт какая-то возможность полёта. Или желание взмыть над землёй и устремиться ввысь и вдаль.

В 2014 году возникает «Натюрморт с мандолиной», где мы видим подобие стола, на котором положены и поставлены музыкальный инструмент и несколько других предметов. Но сама столешница наклоняется и уподобляется «летающей тарелке», конусообразные сосуды нацеливаются своими «обтекателями» в сторону удалённых миров, а сползающая с поверхности драпировка или скатерть подчёркивает начинающееся ускорение. Эти же воздухоплавательные намерения проявляют далее и «Ваза с арбузом» (2015), и «Ваза с яблоками» (2016). Вырезанные из округлого покоящегося тела дольки или сегменты словно просыпаются для новой, другой жизни и устремляются ввысь. Экспериментальная работа 2014 года «Сон» — своего рода монументальный этюд, попытка запечатлеть парадоксальную формулу тяжести, обладающей притом своей «увесистой невесомостью».

Человеческая фигура то превращается в знак и намёк, то наливается крепостью мышц, то превращается в «посланца райских куц», как в «Даровании Книги». Главная тема скульптуры, антропоморфная форма и человеческий образ, на протяжении последних лет усложняется и обогащается в искусстве Марии Бургановой. Не следовало бы домысливать или заходить в наших фантазиях чересчур далеко, но всё-таки приходится констатировать, что с годами в её отважных и лёгких вещах нарастают драматизм и трагизм. «Герой» 2018 года выглядит анфас как нормальный рельефный обобщённый портрет сильного

и гордого человека. Но два шага вправо или влево — и зритель с удивлением обнаруживает, что перед нами на самом деле почти тень человека. Он сплюснут, и на глазах исчезает масса и субстанция. От несомненности бытия — один только шаг до растворения в пространстве и почти полного исчезновения.

Этот опыт с новым осмыслением имматериальности достигает пронзительного результата в скульптуре «Марафон» 2019 года. Перед нами бегущий и словно изнемогающий одинокий человек в пространстве, плоский, с трудом сохраняющий антропоморфную форму, и взмывающий, как крыльями, колеблющимися на подобие языков пламени руками. Тут наверняка речь идёт не только о запредельно требовательном виде спорта. Перед нами — и воспоминание об Икаре, неудачливом мастере вольного полёта в небесах, и какая-то общая формула, в которой соединяются и пафос отважного вызова стихиям, и реквием судьбе человеческой. Человек преодолевал пространство, он бежал, как летел, а в результате — вечная загадка и неизбывный парадокс наших достижений, усилий, устремлений. Без них и человек не будет человеком, а их итоги — каковы они? Какова цена победы? Что ждёт устремлённого в пространство человека на финишной черте? Остаётся память, запечатлённая в скульптуре, которая способна на многое.

Современники ощутят в этих вещах переживания, тревоги и надежды текущего времени. Что именно подумают, увидят и скажут потомки? Ныне живущие того не узнают, и будущее непрозрачно; но хочется надеяться, что люди будущего увидят, что художник отозвался на вызов напряжённых лет, тревожных помыслов, драматичных поисков. Может быть, это и означает быть актуальным художником по-настоящему?

#### БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Мария Бурганова. Скульптура // Каталог выставки. РАХ.— М., 2015.
2. Бурганова, М.А. 2022. GLASSTRESS: прозрачная граница между мимикрией и мимесисом // Научно-аналитический журнал Дом Бурганова Пространство культуры, т. 18, № . 1, С. 16–36. DOI:10.36340/2071-6818-2022-18-1-16-36
3. Лаврентьев А. Н. 2021. Avant-garde dialogues, // Научно-аналитический журнал Дом Бурганова Пространство культуры, т. 17, № . 5, С. 104–108. DOI:10.36340/2071-6818-2021-17-5-104-108
4. Якимович А. К. На пороге двадцатого века. Беседы о проблемах искусства и культуры.— Книга 1.— М.: БуксМАрт, 2018.
5. Якимович А. К. Реализмы двадцатого века: Магический и метафизический реализм. Идеологический реализм. Сюрреализм.— М.: Галарт; ОЛМА-Пресс, 2000.

DOI: 10.36340/2071-6818-2022-18-6-95-100

## CONTEMPORARY CHINESE SCULPTURE PROMOTING THE “IDEA OF CHINA” (THE CASE OF CAO CHUNSHENG AND DENG KE)

*Summary:* Ever since the beginning of the Reform Era, China rapidly and steadily walks the path of socialism with Chinese characteristics. Moving towards the new era, the Chinese government and society do not forget about their values and guidelines, the “Idea of China” is developed in art. Art pieces aim to promote Chinese cultural traditions, patriotism, the fighting spirit of Chinese nation. Sculpture is actively involved in this process as one of the art forms that allows broadcasting ideas about beauty and justice. Over the years, sculptors have persisted in exploring different genres and styles, which has gradually improved the creation of contemporary “China’s theme” in sculpture and formed a distinctive diversity. Among the sculptors that contributed to this process, the most representative and prominent

artists are Cao Chunsheng and Deng Ke, who both have formed unique and distinctive styles. Cao Chunsheng as a sculptor from older generation, has undergone the influence of the “Soviet school” and has a vast experience in large-scale monument sculpture. In his art he mainly focuses on major historical themes. Deng Ke belongs to the emerging generation of sculptors who grew up in the Reform Era. Most of her works are small and medium-sized easel sculptures, and her favoured topic is life and society in the new times. Both sculptors work in different styles and genres, but together they form the face of contemporary sculpture promoting the “Idea of China” that this paper seeks to explore.

*Key words:* sculpture, the idea of China, monumental art, genre, style

In 1987 the head of the Film Department of the Ministry of Radio, Film and Television Teng Jinxian<sup>1</sup> (滕进贤) proposed the concept of “the idea of China” (主旋律, can also be translated as “main theme”) as the principal motives and themes in art. First and foremost, literary and artistic creation representing “the idea of China” corresponds with the system of societal norms and values and serves the task of promoting the reform and openness, glorifying patriotism, collectivism and socialism against the background of various existing trends in culture. Another participant of that conference writer He Jinzhi<sup>2</sup> (贺敬之) also spoke of “Let a hundred flowers bloom,

let a hundred schools compete”<sup>3</sup> approach, and pointed out that representation of “the idea of China” has certain goals: “Socialist literature and art must serve the task of Socialist Construction, promote spiritual civilization, work for the masses of the people who labour in the name of socialism. The socialist and communist content of works should become the “main theme” of our literature and art, and it should reflect the spirit of the era, educate a new socialist person, inspire and instruct. Art cannot and should not belittle, ridicule, mutilate our socialism. In the past the main motives and themes of art, its political orientation

1. Teng Jinxian, 1937–2022, once served as Director of the Film Bureau of the Ministry of Radio, Film and Television.  
2. He Jingzhi (1924 — p.) — poet and playwright. He used to be Vice Minister of the Ministry of Culture of China, Vice Chairman of the Chinese Writers Association, Dean of Lu Xun Art Academy, Vice Minister of the Propaganda Department of the Central Committee of the Communist Party of China.

3. “A hundred flowers blossom and a hundred schools of thought contend”, that is, the “double hundred” policy. The “double hundred” policy is the basic policy of the Party and the state on the development of literature, art, science and technology. Its basic spirit is that different forms and styles of art can be developed freely, and different schools of science can debate freely.





Ill. 1. Cao Chunsheng. *Battle Horse*. 600 cm, bronze. 1995-2000. Beijing.

were not allowed to be vague and blurry, and it is not acceptable today either.”<sup>4</sup> Therefore, in the Reform era the artistic search for the “idea of China” has become a line of work for many sculptors. In monumental and easel sculpture, two contemporary sculptors, Cao Chunsheng (曹春生)<sup>5</sup> and Deng Ke (邓柯)<sup>6</sup>, have been able to tell the history of China in different ways.

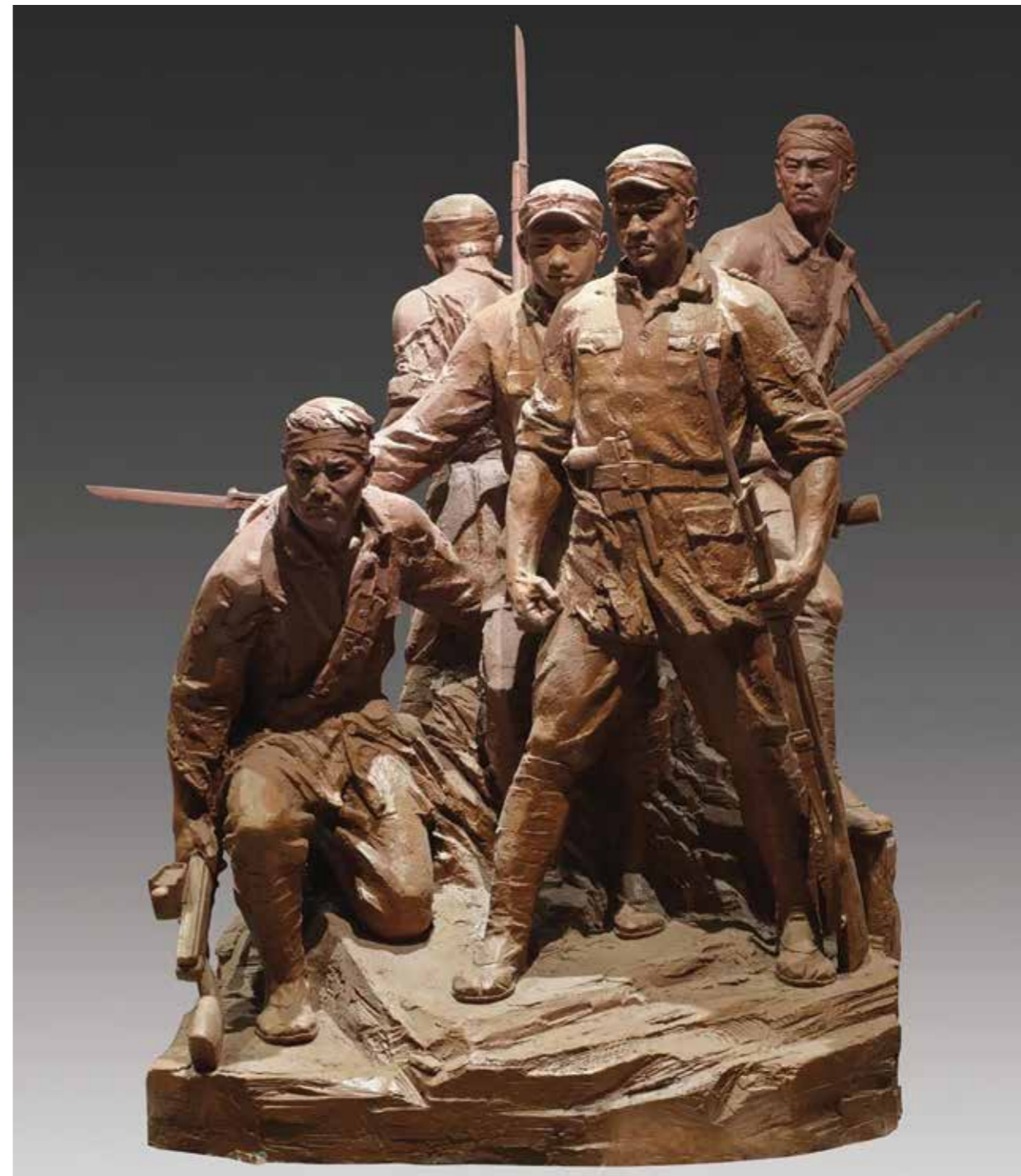
#### “The idea of China” in monumental sculpture

In his early years Cao Chunsheng studied in the Soviet Union. Cao Chunsheng was educated in the USSR as part of the first group of Chinese sculptors sent to the Repin Academy. Before leaving for the Soviet Union, Cao studied sculpture with the teachers of the Central Academy of Fine Arts

Liu Kaiqu (刘开渠)<sup>7</sup> and Wang Linyi (王临乙)<sup>8</sup> who themselves had studied abroad in France. In this time, he managed to develop base sculpture skills and aesthetic taste. In 1959, he was sent the Repin Academy of Painting, Sculpture and Architecture, where he studied under the guidance of Mikhail Anikushin. During his four years of study Cao Chunsheng mastered the rigorous and scientific approach to modelling of Soviet sculpture school, and deeply understood the principles of realism and romanticism and their combination in sculpture. This experience also allowed Cao Chunsheng to acquire a full set of technical skills and techniques of monumental sculpture. Lessons from the Central Academy teachers, who were Chinese members of the “French School”, Repin Academy education eventually led to the development of the artistic style and ideals of Cao Chunsheng, which he described as follows: “Art serves the masses. As people’s artists, we must always respect and abide by this principle and ideal. We must diligently immerse ourselves in the life of the people, and seek the Chinese spirit, way and style of the era through practice, creating the most vivid works for the people.”<sup>9</sup>

After the beginning of the Reform era, Cao Chunsheng created many classic works of monumental urban sculpture, including busts, full body figures and group sculptures, all made in a realistic manner and in a variety of genres. This can be seen on the examples of “Jing Shuping” (《经叔平像》, 2008), “Master Hong Yi” (《弘一法师》, 2008), “Battle Horse” (《战马嘶鸣》, 1995–2000, ill.1). At the same time, Cao Chunsheng is especially good at bringing out grandiose narrative themes, as seen in his sculptures of the last decade such as “The Unity of All Peoples” (《民族大团结》, 2009) and “Young Hero Wang Erxiao” (《少年英雄王二小》, 2015).

Having undergone the strong influence of the Soviet school, Cao Chunsheng is very attentive to the composition and carefully thinks it through from the very beginning. During the creative process he



Ill. 2. Cao Chunsheng. *Five Heroes of Langya Mountain*. 300 cm, bronze. 2021, Beijing

usually makes sketches and blanks to solve problems and questions that appear in the early stages of work. For example, in the early version (1964) of the work “Five Heroes of Langya Mountain” (《狼牙山五壮士》, 1964), Cao made several drafts while searching for a solution to the problems of compositional relations of the elements of the work, the position of the characters, volume, body language of the characters and the relationship between the sculpture and the base, which fully reflects the precision of the Soviet sculpture training. Final-

ly, the final version of the work (2021, ill. 2) was presented to the audience. If standing in front of the work, the first noticeable character is the one behind, on the right, depicted looking straight ahead. Then the viewer’s gaze will naturally move to other characters until it falls on the character standing in front. Although there are many characters, the author managed to create a stable triangular composition. Large surfaces and a large volume form a sculptural language of artistic expression that is almost architectural in nature. This can also be re-

4. He Jinzhi. *Collected Works of He Jingzhi (Part II)*.— Beijing, Writer’s Publishing House, 2004.— p. 222.

5. Cao Chunsheng (b. 1937) — sculptor, professor, former director of the Sculpture Department of the Central Academy of Fine Arts, director of the Second Studio, member of the National Urban Sculpture Committee, and honorary professor of The Repin Academy of Art in St. Petersburg, Visiting Professor at Academy of Arts at Tsinghua University. He was awarded the title of National Outstanding Artistic Contribution by the State Council.

6. Deng Ke (b. 1978) — sculptor, teacher of Plastic Arts Department of Beijing Institute of Fashion.

7. Liu Kaiqu (1903–1993)—Chinese sculptor an early educator who received education in France. He was the president of the National Academy of Fine Arts, President of the Hangzhou Branch of the Central Academy of Fine Arts, Vice President of the Central Academy of Fine Arts, Curator of the Chinese Art Museum, Vice President of the Chinese Artists Association, etc.

8. Wang Linyi (1908–1997) Chinese sculptor, educator, who was educated in France.

9. Zhi Min. *An Interview with Cao Chunsheng*.— Art Observation, 2013 (11).— p. 42.



Ill. 3. Deng Ke. *Homeland Nostalgia - Impressions of Years*. 180x30x40 cm. Resin, Bamboo. 2009. China National Art Museum

garded as result of Cao's experience with the Soviet school. In addition, the displayed method of artistic creation is both realistic and rigorous, and focused on the highlighting the individual characteristic of the five heroes through the focus on their heads, torsos, arms and hands. This allowed him to fully present their fighting spirit and refusal to surrender to the enemy. However, the legs and base of the characters, that is, the lower part of the sculpture, is summarized and dealt with in a more concise way. It only focuses on strengthening the lines and general shapes to show the changes of light and shadow, and does not provide too many details. In this way, the top and bottom of the sculpture form a good rhythm and dynamics, and overall, the sculpture looks very harmonious.

#### "The idea of China" in easel sculpture

Deng Ke, a representative of China's younger generation of sculptors, made a name for herself early in her career. Her works are not hyped-up in the world of art and are not a part of the market for avant-garde concept art. They are a case of figurine sculptures that develop the social themes of "the idea of China" through the eyes of the younger generation.

Deng Ke doesn't have the same broad and all-around higher education as Cao Chunsheng but her earnest and diligent attitude allowed her to create many works back when she was still a student. It's easy to notice in her art that she possesses sensitivity and has an apt understanding of life and culture.



Ill. 4. Fig. 4. Deng Ke. *Basha People's Lusheng Festival*. 193x55x140 cm. Bronze. 2014. China National Art Museum

Already as a student Deng Ke has dedicated herself to easel sculpture such as full body portraits and group sculptures. When creating her works she does so in a realistic manner, as can be seen on the examples of «The Complete Book of Music Rhythm» (《乐律全书》, 2016) and «Hometown Nostalgia — Impression of Years» (《乡情—岁月印象》, 2009, ill. 3). When it comes to the themes, the young Deng Ke is used to seeing everything from the point of view of an individual, noticing the least evident glimpses of the life of ordinary people. Her art often represents the feelings of China's rural population, their common happiness, and the way they cherish life, soldiers' selflessness, and so on, as you can witness in «Lusheng Festival of Basha People» (《岜沙人的芦笙节》, 2014, ill. 4) and «Sailing in the Wind and Rain» (《风雨同舟》, 2009).

As a Ph.D. student at the Academy of Fine Arts at Tsinghua University Deng Ke was mentored by professor Li Xiangqun (李象群)<sup>10</sup> who instilled an interest in her for exploring the personal and individual in sculpture. In «Hometown Nostalgia — Impression of Years» (2009) Deng Ke uses skillful techniques to show leisure and ordinary life of elderly people in China's urban landscapes. One can see in this work that the author pays special attention to the plot of the story and the interactions between her characters. Also, Deng Ke has portrayed the characters as overly wrinkled, and dried up and has decided to keep and emphasize the uneven and lumpy texture of clay. Seemingly moving, the image of the melting clay has helped not only to effectively interpret the images of the elderly people but also serves as a medium for artistic expression, becoming an even more important factor in this work. «Lusheng Festival of Basha People» (2014) is considered Deng Ke's most representative work where the sculptor uses eloquent and rather subjective techniques to create an exotic landscape portraying the people of China's small ethnic group. The body language of the characters in this sculpture is a key moment worth noting. The author accentuates the depth of space between the lowest and highest viewpoints in this work and creates drastic differences between light and shadow with a powerful presence of space. Its dynamic form and space in combination with the figures that bow their heads and

play Lusheng<sup>11</sup> forms a mystical vision of dance and creates a well-known image of the tribespeople — the people of Basha<sup>12</sup>.

#### Conclusion

Works of Cao Chunsheng and Deng Ke can be allotted to one art movement that embodies the ideals of socialist China under the CCP's rule, "the idea of China", although they completely differ from one another in their narrative approach, subject matter, and artistic style. Cao Chunsheng is first and foremost the creator of the monumental sculpture out in the open air. His works praise important characters and episodes from Chinese history, and stand out in their solemnity, even pathos; they truly embody China's "melody". Deng Ke deals with easel sculpture — her art captures the ordinary life of common Chinese people in the modern era, showing the beauty and the truth in their simplicity. The former watches from afar, and the latter peers into the details, and both developed their own language of artistic expression; their art is outstanding and tells whole stories to the audience. In their works, both sculptors create an image of China, eulogize its history and culture and remind of its important moments. When it comes to the sculptures' genre and the main artistic themes, they correspond to "the idea of China" fully embodying it in the round sculpture.

Despite the similarities, both sculptors' art feels influenced by the times they live in. Cao Chunsheng, as someone from an older generation that grew up after the founding of the People's Republic of China, was a witness to the country's birth, its building, the Cultural Revolution, and many other historic events. Having developed as a sculptor in those times, Cao makes "the idea of China" his primary theme in most of his art, and his style was greatly influenced by Soviet sculpture. Deng Ke, having been a sculptor since her university years, is an artist of the Reform era that went to university in the times of Western modernism and postmodernism popularity. She formed her free-thinking and vibrant art style under the influence of many factors. As members of the two different generations that were raised before and after the Reform

11. Lusheng is a reed instrument of Miao, Yao, Dong and other minorities in southwest China.

12. Basha, a village in the mountains of Guizhou Province, China, is a pure Miao village. The whole village still retains a strong legacy of ancient times and an ancient mode of production. The villagers living in the village today are called Basha people.

10. Li Xiangqun (1961 — p.) — dean of Lu Xun Academy of Fine Arts. Professor at Sculpture Institute of Central Academy of Fine Arts

era, both sculptors developed different styles — strict and scholarly realistic style of sculpture based on carrying on the Soviet traditions (in the case of Cao Chunsheng) and one formed by exploring the personal language of artistic expression (in the

case of Deng Ke). This is not just an artistic expression in the works of sculpture of the two mentioned artists, this is a sculpture style of the entire movement of modern Chinese sculpture of recent years that seeks to embody “the idea of China” in art.

#### REFERENCES:

1. He Jinzhi. 2004. *Collected Works of He Jingzhi (Part II)*.— Beijing, Writer’s Publishing House
2. Sun Zhenhua. 2009. *Chinese Contemporary Sculpture*.— China: Hebei Fine Arts Publishing House
3. Liu Yanping. 2016. *Soviet Sculpture Education Mode and Sculpture Education in New China*.— China: Jiuzhou Publishing House
4. Lu Peng. 2009. *Chinese Art History in the 20<sup>th</sup> Century*.— China: Peking University Press
5. Lu Peng. 2007. *Memories and Thoughts — Chinese Art and Art History after 1949*. China: Hunan Fine Arts Publishing House
6. Chen Tao. 2014. *Reference and Selection — French and Soviet Style Systems in Modern Chinese Sculpture*.— Hangzhou: China Academy of Fine Arts
7. Liu Yanping. 2008. *The Influence of Soviet Sculpture Education Model in New China*.— Beijing, Central Academy of Fine Arts.
8. Wang Yinan. 2021. “Survey on the Context of Chinese Realistic Sculpture in the First Half of the 20<sup>th</sup> Century”, *Liaoning Art Review Journal*.
9. Zhi Min. 2013. “An Interview with Cao Chunsheng”, *Art Observation*.
10. Fang, Zhiyu. 2022. “Traditions and innovations in Chinese contemporary sculpture”, *Art Literature Scientific and Analytic Journal Burganov House. The Space of Culture*, vol. 18, no. 2, pp. 28–39. DOI:10.36340/2071-6818-2022-18-2-28-39
11. Fang, Zhiyu. 2022. Liang Sicheng and the History of Chinese Sculpture, *Decorative art and environment. Gerald of the MGHPA*, no. 3–1, pp. 74–85 DOI: 10.37485/1997-4663\_2022\_3\_1\_74\_85

Vladimir V. Shabalin

PhD in Art, cameraman,

e-mail: v-shabalin@mail.ru

Russia, Moscow

ORCID ID: 0000-0001-5752-2983

DOI: 10.36340/2071-6818-2022-18-6-101-108

## SCREEN ENTELECHY: SURFACE AND PLANE

*Summary:* As part of the modern discourse on screen art, the article examines the phenomenon of a display surface, which represents the boundary between the screen and real spaces. The relevance of this topic is concerned with the development of the technical base, owing to which the variety of screen types is considerable. In everyday life a few decades ago, the screen as an electronic device was primarily associated with a television receiver, whereas today, the methods of modeling visual reality are becoming more complicated, and various screens of mobile devices are increasingly used. It is noteworthy that in practice the inclusion of a display surface directly into the mise-en-scene being filmed has become widespread. The article discusses this kind of creative solution when creating the material; in particular, it substantiates and proposes the concept of “substitution technique”, used in the filming process and which assumes the presence of a mobile device screen in the frame, for the introduction into scientific circulation. At the same time, the researcher’s attention is directed to the study of the properties of the screen as a reflective surface in the cinema hall, and the surface of the screen of a monitor or a smartphone that emits a light flux. The author takes into account the physical patterns of the screen: the shape and structure of its

surface, and also considers screen space. The study analyses the nature of a multi-plane screen. Against this background, the study of the multi-image screen and the discussion of the principles of image projection on the facades of architectural structures seem to be significant. The attention is focused on the mirror surface representing the surrounding world. From the perspective of the visual component of the television material, a set of colour spaces is studied in a single colouristic construct, expressed by the technical parameters of the screen itself and the visual information received from it by the recipient. The study of the multi-plane screen structure, as well as the multi-level screen space, is of practical importance, helping to develop relevant methods for presenting video content in the modern media environment. In theoretical terms, it contributes to the formation of a holistic picture when considering the sphere of television, and also provides intermediate results of scientific work, the main direction of which is the study of the figurative structure of the screen space. The publication may be of interest to professionals and a wide range of readers and viewers.

*Keywords:* plane, surface, television, colour, screen, screen space

In an interview with Vasili Tsereteli by Professor Maria Burganova, the forecasts for art development in the 21st century were clarified. In his response, the Executive Director of the Moscow Museum of Modern Art and Vice-President of the Russian Academy of Arts stated that in this area, “more and more is being transferred into the online and digital environment” [1, p. 19]. Hence, the variability of display surfaces is quite logical. The etymology of the word *entelechy* (from the Greek — ἐντελέχεια) shows that it means to be “in a state of completeness” and “to contain its goal and its completion” [5, p. 444]. Regarding screens, the concept of an-

cient Greek philosophy seems to be important in the compositional fullness of the formed mold of reality and the goal of completing the provision of visual content. It is the screen that finalises the visual process of the framed and fixed part of objective reality. The final result of the viewer’s receipt of information depends on its size, texture, principle of display.

L. Manovich, the author of books on digital culture and new media, explains: “A hundred years ago, a new type of screen — I call it a dynamic screen, became widespread. It retained all the characteristics of the classic screen, while integrating a num-



Ill. 1. Photo of a fragment of the painting *Girl* (oil on canvas, 40 \* 50 cm). E. Grigolia, 2022.

ber of new features. In particular, it made it possible to display images that would change over time" [4, p. 136]. In turn, Candidate of Art History A. Staruseva-Persheeva notes that "since 1984, the process of integrating art and the media has not made much progress" [8, p. 88]. One of the reasons is the nature of the screen, more precisely the reflecting surface of a movie screen or emitting a light flux surface of the kinescope of the television receiver. "The television image model has nothing to do with film and photography except that, like them, it suggests a non-verbal gestalt, or form arrangement. With the advent of television, the viewers themselves become a screen" [3, p. 357], believed G. M. McLuhan. What is the role of the surface of the interface under study, which is a pattern of differentiation between real and screen spaces?

In the beginning, it should be noted that, as is known, the surface is not completely transparent, and, secondly, due to the properties of reflection of the light flux, the surface reflects it, undergoing a visual change. For example, the surface of a painting reflects the light shining on it in such a way that it is perceived as an image. "You can change the ability of a surface to reflect or transmit light by painting it or drawing something on it. You can use engraving or some other processing to change its relief and create shadows on it. You can finally create a picture on the surface for a while by projecting light onto it" [2, p. 383], said psychologist J. Gibson. Does the image turn out to be voluminous when the incident light flux draws a dynamic picture on the canvas? In the article "Analysis of Terminology in Stereoscopic Cinematography", Candidate of Technical Sciences O. Raev gives an affirmative answer, "because it contains monocular signs of the depth of space" [7, p. 690]. At the same time, due to the two-dimensional transmission of visual information, the images of objects in the composition of

the frame are on the same plane, taking into account the fact that the objects themselves in the mise-en-scene are located at different distances from the lens. Hence, "it is the information actualised by means of the screen that transforms the plane into a screen [9, p. 22]", states S. Shtein.

Today, the variety of screens reveals their cylindrical, concave, spherical (with a dome projection) shapes, and, in this case, there is no need to talk about the screen plane. This fact confirms the appearance of flexible screens in mobile devices. In addition, the screen can represent not only one plane with the visual series, which is confirmed, among other things, by paintings. Let us turn our attention to the painting *Girl* by E. Grigolia, which was exhibited at the Autumn Silhouette Exhibition (Moscow, 2022). The image from the front goes on to the frame end in such a way that the portrait is displayed in two planes.

The screen, in turn, also does not exclude being represented by two or more visual planes. Thus, the surface on the example of the facade of an architectural structure is a kind of screen with the same visual planes correlating at different angles with each other.

The multi-plane structure of the modern screen manifested itself already in the last century in multi-screen cinematography, which operates in three main ways of embodying complex visual series:

- 1) multiple screens with multiple projectors;
- 2) multiple projectors with one screen;
- 3) dividing one screen into several parts.

The first option indicates a multi-plane screen structure. The second and third ones indicate a single-plane screen, correlating in some parameters with a mirror. The mirror surface in reflection represents the environment, like a screen, denoting "a certain device that hides something or someone by dividing the space (as in the case of placing a folding screen)" [12, p. 85]. The screen, blocking a part of the real space from the viewer's view, can demonstrate it at the moment. Such a creative technique is not uncommon in the filming process, when a mobile device is introduced into the mise-en-scene, the screen of which reproduces exactly that part of the real space that is hidden behind its body. In the presented work, we propose to call it the "substitution technique". At the same time, the screen is not deprived of the functionality of a mirror surface to copy the objective reality directly at the moment.

In both cases, the image is limited to the edges of the display surface. Its visible part during the



Ill. 2. A screenshot of a television frame using a dynamic video projection of special content on the facades of houses. TV series *Silver Spoon 2* (episode 1), Russia, 2016.

movement of the recipient relative to the mirror will change, which does not happen in the case of the screen, in contrast to the colour gamut in the viewer's perception of objects depending on its surface. When the colour of the display surface merges with the colour of the displayed images, two colour spaces, mutually changing, are combined into a single colour construct. Hence, the reflective surface of such a group of screens in relation to the correct colour rendering should be neutral in colour tone.

Today the colouristic component holds one of the foremost places in the visual solution of the television frame. In her dissertation research "Colour in the System of Artistic Means of Modern Television", Candidate of Art History S. Shumilova also draws attention to the use of colour as "an active element in creating a television image..." [10, p. 5]. The colour palette of objects of real space in the screen presentation makes it possible to embody the artistic effect in the author's intention. Thus, the "warm" colour in the image speeds up screen time in the viewer's perception of images; the "cold" colour slows down the tempo-rhythm of the displayed mise-en-scene. Hence, colour is related to the artistic

component of television material, which finds its place in the study of screen space and in terms of ways to convey the colour of objects in real space. The screen, being the boundary of the separation of these spaces, in the case of a TV version or represented by some device, is an electronic device that "gives out" an image from the inside, and such a "presence of the 'fourth wall' does not separate the viewers from the Author, but rather stimulates them to an act of co-creation" [6, p. 313], says S. Potemkin.

The conclusion is made that the screen space includes one or more conditional visual planes, and the modern screen has a flat, convex, concave, consisting of several planes surface, as well as a combined surface consisting of a combination of two or more of the above examples. The author proposes to consolidate in the scientific lexicon the concept of "substitution technique", interpreted as a creative solution during the filming process to replace a part of real space in the frame by simultaneously displaying its visual imprint on an overlapping screen in mise-en-scene, and to include it in the terminology for use in further research on television screen space.

## REFERENCES

1. Burganova, M.A. 2020. "Interview with the executive director of the Moscow Museum of Modern Art, Vice President of the Russian Academy of Arts Vasili Tsereteli", *Art Literature Scientific and Analytic Journal Burganov House. The Space of Culture [Khudozhestvennaya literatura Nauchno-analiticheskiy zhurnal Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury]*, no. 3, pp. 10–20. DOI: 10.36340/2071–6818–2020–16–3–10–20.

2. Gibson J. 1988. *E`kologicheskij podxod k zritel`nomu vospriyatiju* [Environmental approach to visual perception], Translated by Logvinenko, A.D., in Logvinenko, A.D. (ed). Progress, Moscow, Russia.
3. McLuhan, M. 2007. *Ponimanie Media: Vneshnie rasshireniya cheloveka* [Understanding Media: External Human Extensions], Translated by Nikolaeva, V., zakl. st. M. Vavilova. 2<sup>nd</sup> ed., Giperboreya, Kuchkovo pole, Moscow, Russia.
4. Manovich, L. 2018. *Yazyk novyx media* [Language of new media], Ad Marginem Press, Moscow, Russia.
5. Novaya filosofskaya e`nciklopediya [New Philosophical Encyclopedia]: v 4 t. / In-t filosofii Rossijskoj akad. nauk, Nacional'nyj obshhestvenno-nauchnyj fond; nauch.-red. sovet.: V. S. Stepin, pred. sojeta i dr. Moscow: My'sl', 2010. 736 p.
6. Potemkin, S.V. 2010. "Aesthetics of video, television and the language of cinema" ["E`stetika video, televideniya i yazyk kino"], *Screen Culture in XXI century* [Sbornik statej «E`krannaya kul'tura v XXI veke»] / Redkollegiya: Vinogradov, V.V. (rukovoditel' proekta), Ognev, K.K., Urazova, S.L., Czvik, V.L. / Otv. za vy`pusk N. I. Emel'yanova. Moscow: FGOU DPO IPK rabotnikov televideniya i radioveshchaniya.
7. Raev, O.N. 2016. "Analysis of terminology in stereoscopic cinema" ["Analiz terminologii v stereoskopicheskom kinematografe"], *Observatory of Culture [Observatoriya kul'tury]*, vol. 13, no.6, pp. 689–695.
8. Staruseva-Persheeva, A.D. 2017, "Powerful Video Card Editing Capabilities", Abstract of Ph.D. dissertation, Art Criticism, Gerasimov Institute of Cinematography, Moscow, Russia.
9. Shtein, S.Y. 2019. "Methodological approach to highlighting the art history aspect in on-screen media research", *Aktual'ny`e problemy` e`kranny`x i interaktivny`x media: Sbornik materialov nauchno-prakticheskoy konferencii* [название в переводе], Moscow, Russia, 29–30 October 2018, pp. 19–29.
10. Shumilova, S.D. 2006, "Colour in the system of artistic means of modern television", Abstract of Ph.D. dissertation, Art Criticism, Institut Povysheniya Kvalifikatsii Rabotnikov Televideniya I Radioveshchaniya, Moscow, Russia.
11. Elsaesser, T., Hagener, M. 2016. *Teoriya kino. Glaz, e`mocii, telo* [Film Theory. An Introduction Through the Senses], Translated by Afonin, S., Kushnareva, I., Lukin, V., and others, in Artamonov, A., Kartashov, A. (ed.), Seans, St. Petersburg, Russia.

Владимир Васильевич Шабалин  
кандидат искусствоведения, телеоператор  
e-mail: v-shabalin@mail.ru  
Москва, Россия  
ORCID ID: 0000-0001-5752-2983

DOI: 10.36340/2071-6818-2022-18-6-101-108

## ЭНТЕЛЕХИЯ ЭКРАНА: ПОВЕРХНОСТЬ И ПЛОСКОСТЬ

*Аннотация:* В рамках современного дискурса об экранном искусстве в статье исследуется феномен отображающей поверхности, представляющей границу разделения экранного и реального пространств. Актуальность данной темы связана с развитием технической базы, благодаря которой разнообразие видов экранов весьма значительно. Если несколько десятилетий назад экран как электронное устройство в первую очередь в быту ассоциировался с телевизионным приёмником, то сегодня способы моделирования визуальной реальности усложняются, и всё большее применение получают различные экраны мобильных устройств. Примечательно, что на практике получило широкое распространение включение отображающей поверхности непосредственно в снимаемую мизансцену. В статье рассматривается такого рода творческое решение при создании материала, в частности, обосновывается и предлагается к введению в научный оборот понятие «приём замещения», применяемый в съёмочном процессе и предполагающий наличие экрана мобильного устройства в кадре. Вместе с тем внимание исследователя направлено на проработку свойств экрана как отражающей поверхности в кинозале, и как излучающей световой поток поверхности монитора или смартфона. Автор учитывает физические паттерны экрана: форму и структуру его поверхности, а также разби-

рает проблематику экранного пространства. В ходе исследования проводится анализ природы многоплоскостного экрана. На этом фоне весьма значимым видится изучение полиэкрана и обсуждение принципов проекции изображения на фасады архитектурных сооружений. Фокусируется внимание на зеркальной поверхности, репрезентирующей окружающий мир. В ракурсе визуальной составляющей телевизионного материала исследуется совокупность цветовых пространств в едином колористическом контексте, выраженном техническими параметрами самого экрана и считываемой с него реципиентом визуальной информации. Изучение многоплоскостной структуры экрана, а также многоуровневости экранного пространства имеет практическое значение, помогая развивать актуальные методы представления видеоконтента в современной медиасреде. В теоретическом плане — способствует формированию целостной картины при рассмотрении сферы телевидения, а также обеспечивает промежуточные итоги научной работы, магистральным направлением которой является исследование образной структуры экранного пространства. Настоящая публикация может заинтересовать как специалистов, так и широкий круг читателей и телезрителей.

*Ключевые слова:* плоскость, поверхность, телевидение, цвет, экран, экранное пространство.

В интервью с В. З. Церетели профессором М. А. Бургановой [1] были уточнены прогнозы развития искусства в XXI веке. В ответе исполнительный директор Московского музея современного искусства и вице-президент Российской академии художеств констатировал, что в данной сфере «всё больше и больше всего переходит в онлайн и цифровую среду» [1, с. 19]. Отсюда весьма закономерна вариативность отображающих поверхностей.

Значение слова энтелехия (от греч. — ἐντελέχεια) заключается в том, чтобы быть «в состоянии полноты» и «содержать в себе свою цель и своё завершение» [5, с. 444]. Относительно экранов понятие древнегреческой философии представляется важным в композиционной наполненности сформированного слепка реальной действительности и цели завершения предоставления визуального контента. Именно экран финализирует изобразительный процесс скадрированной и зафиксиро-

рованной части предметной действительности. От его размеров, фактуры, принципа отображения зависит конечный результат поступления информации зрителю.

Автор книг по цифровой культуре и новым медиа Л. Манович поясняет: «Сотню лет назад новый тип экрана — я его называю динамическим экраном — получил широкое распространение. Он сохранил все характеристики классического экрана, при этом интегрировав в своё тело и ряд новых особенностей. В частности, он позволял продемонстрировать изображения, которые менялись бы в течение времени» [4, с. 136]. Кандидат искусствоведения А. Д. Старусева-Першеева в свою очередь замечает, что «с 1984 года процесс интеграции искусства и СМИ не сильно продвинулся вперед» [8, с. 88]. Одна из причин — природа экрана, точнее его отражающая у киноэкрана или излучающая световой поток у кинескопа телевизионного приёмника поверхность. «Модель телевизионного образа не имеет ничего общего с фильмом и фотографией, за исключением того, что, как и они, предлагает невербальный гештальт, или расположение форм. С появлением телевидения сам зритель становится экраном» [3, с. 357], — полагал Г. М. Маклюэн. В чём же заключается роль поверхности исследуемого интерфейса, являющегося паттерном дифференциации пространств реального и экранного?

В начале отметим, что, как известно, поверхность не бывает полностью прозрачной, и, во-вторых, благодаря свойствам отражения светового потока, поверхность отбрасывает его, претерпевая визуальное изменение. Например, поверхность живописного полотна отражает падающий на неё свет таким образом, что воспринимается изображением. «Можно изменить способность поверхности отражать или пропускать свет, раскрасив её или нарисовав на ней что-нибудь. Можно с помощью гравировки или какой-либо другой обработки изменить её рельеф и создать на ней тени. Можно, наконец, на какое-то время создать картинку на поверхности, проецируя на неё свет» [2, с. 383], — уточнял психолог Дж. Гибсон. Объёмным ли получается изображение в случае, когда падающий световой поток рисует динамическую картину на полотне? Кандидат технических наук О. Н. Раев в статье «Анализ терминологии в стереоскопическом кинематографе» даёт утвердительный ответ, «поскольку в нём присутствуют монокулярные

признаки глубины пространства» [7, с. 690]. При этом за счёт двухмерности передачи визуальной информации образы объектов в композиции кадра находятся на одной плоскости, с учётом того, что сами объекты в мизансцене находятся на разных удалениях от объектива. Отсюда «именно актуализируемая посредством экрана информация трансформирует плоскость в экран» [9, с. 22], — констатирует С. Ю. Штейн.

Сегодня разнообразие экранов являет их цилиндрические, вогнутые, сферические (при купольной проекции) формы, и говорить в этом случае о плоскости экрана не приходится. Данный факт подтверждает появление гибких экранов в мобильных устройствах. К тому же экран может представлять отнюдь не одну плоскость с изобразительным рядом, что подтверждается в том числе произведениями живописи. Обратим внимание на картину Е. Григолии «Девушка», которая экспонировалась на выставке «Осенний силуэт» (Москва, 2022). Изображение с передней части переходит на торец подрамника таким образом, что отображение портрета происходит в двух плоскостях.

Экран, в свою очередь, также не исключает возможности быть представленным двумя и более визуальными плоскостями. Так, стритповерхность на примере фасада архитектурного сооружения является своеобразным экраном с соотносящимися под различными углами между собой всё теми же визуальными плоскостями.

Многоплоскостная структура современного экрана проявлялась ещё в прошлом веке в полиэкранном кинематографе, который оперирует тремя основными способами воплощения сложносоставного изобразительного ряда:

- 1) несколько экранов с несколькими проекторами;
- 2) несколько проекторов с одним экраном;
- 3) разделение одного экрана на несколько частей.

Первый вариант указывает на многоплоскостную структуру экрана. Второй и третий — на одноплоскостной экран, соотносящийся по некоторым параметрам с зеркалом. Зеркальная поверхность в отражении репрезентует окружающую обстановку, подобно экрану, обозначающему «некое устройство, скрывающее что-то или кого-то посредством деления пространства (как в случае установки ширмы)» [11, с. 85]. Экран, перекрывая от взгляда зрителя часть реального пространства,

может демонстрировать его в данный момент. Такой творческий приём не редкость в съёмочном процессе, когда в мизансцену вводится мобильное устройство, экран которого воспроизводит ровно ту часть реального пространства, что скрыта за его корпусом. В настоящей работе предложим назвать его «приёмом замещения». При этом экран не обделяется функционалом зеркальной поверхности копировать предметную действительность напрямую в данный момент.

Изображение в обоих случаях ограничивается краями отображающей поверхности. Видимая его часть во время движения реципиента относительно зеркала будет изменяться, чего не происходит в примере с экраном в отличие от цветовой гаммы в зрительском восприятии объектов в зависимости от его поверхности. При слиянии цвета отображающей поверхности с цветом демонстрируемых образов два цветовых пространства, взаимно изменяясь, соединяются в единый колористический конструкт. Отсюда отражающая поверхность такой группы экранов в отношении корректной цветопередачи должна быть нейтральной по цветовому тону.

Колористическая составляющая сегодня стоит на одном из первых мест в визуальном решении телевизионного кадра. Кандидат искусствоведения С. Д. Шумилова в своём диссертационном исследовании «Цвет в системе художественных средств современного телевидения» обращает внимание на использование цвета как «активного элемента создания телевизионного образа...» [10, с. 5]. Цветовая палитра объектов реального пространства в экранном изложении даёт возможность во-

площению художественного эффекта в авторской интенции. Так, «тёплый» цвет в изображении ускоряет экранное время в зрительском восприятии образов, «холодный» — замедляет темпо-ритм отображаемой мизансцены. Отсюда цвет имеет отношение к художественной составляющей телевизионного материала, что находит своё место в исследовании экранного пространства и в плане способов передачи цвета объектов реального пространства. Экран, являясь границей разделения этих пространств, в случае ТВ-варианта или представленного некоторым девайсом, является электронным устройством, «выдающим» изображение изнутри, и такое «присутствие «четвёртой стены» не отделяет телезрителей от Автора, а наоборот, стимулирует их на акт сотворчества» [6, с. 313], — говорит С. В. Потёмкин.

Из сказанного следует, что экранное пространство включает одну или несколько условных визуальных плоскостей, а современный экран имеет *плоскую, выпуклую, вогнутую, состоящую из нескольких плоскостей* поверхность, а также *комбинированную поверхность*, состоящую из соединения двух или нескольких выше перечисленных примеров. Автором предлагается закрепить в научном лексиконе понятие «*приём замещения*», трактуемое как творческое решение во время съёмочного процесса по замещению в кадре части реального пространства одновременным отображением его визуального оттиска на перекрываемом экране в мизансцене, и включить в терминологический ряд для использования в дальнейшем исследовании телевизионного экранного пространства.

#### БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Бурганова М. А. Интервью с исполнительным директором Московского музея современного искусства, вице-президентом Российской академии художеств В. З. Церетели // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2020. — № 3. — С. 10–20.
2. Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию / Пер. с англ.; общ. ред. и вступ. ст. А. Д. Логвиненко. — М.: Прогресс, 1988. — 464 с.: ил.
3. Маклюэн Г. М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева; закл. ст. М. Вавилова. — 2-е изд. — М.: Гиперборей, Кучково поле, 2007. — 464 с.
4. Манович Л. Язык новых медиа / Лев Манович. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. — 400 с.
5. Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Ин-т философии Российской академии наук, Национальный общественно-научный фонд; науч.-ред. совет.: В. С. Степин — пред. совета и др. — М.: Мысль, 2010. — 736 с.
6. Потёмкин С. В. Эстетика видео, телевидения и язык кино // Сборник статей «Экранная культура в XXI веке» / Редколлегия: В. В. Виноградов (руководитель проекта), К. К. Огнев, С. Л. Уразова, В. Л. Цвик; отв. за выпуск Н. И. Емельянова. — М.: ФГОУ ДПО ИПК работников телевидения и радиовещания, 2010. — 480 с.
7. Раев О. Н. Анализ терминологии в стереоскопическом кинематографе // Обсерватория культуры. — 2016. — Т. 13. — № 6. — С. 689–695.

8. Старусева-Першеева А. Д. Выразительные возможности монтажа в видеоарте: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.03 / Старусева-Першеева Александра Дмитриевна; [Место защиты: Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С. А. Герасимова].— М., 2017.— 225 с.
9. Штейн С. Ю. Методологический подход к выделению искусствоведческого аспекта в исследованиях экранных медиа / С. Ю. Штейн // Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа: Сборник материалов научно-практической конференции. Москва, 29–30 октября 2018 / Сост. и науч. ред. д-р искусствоведения, профессор Н. Г. Кривуля.— М.: Издательство Московского университета, 2019.— С. 19–29.
10. Шумилова С. Д. Цвет в системе художественных средств современного телевидения: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Шумилова Светлана Дмитриевна; [место защиты: Ин-т повышения квалификации работников телевидения и радиовещания].— М., 2006.— 159 с.
11. Эльзесер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело / Т. Эльзесер, М. Хагенер.— СПб.: Сеанс, 2016.— 440 с.

Журнал зарегистрирован в государственном комитете РФ по печати.  
Свидетельство о регистрации СМИ – ПИ №ФС77-27658  
от 30 марта 2007.

Полнотекстовая электронная версия доступна на сайтах:  
[www.burganova-text.com](http://www.burganova-text.com),  
[www.elibrary.ru](http://www.elibrary.ru)

Подписка на журнал во всех отделениях связи России и стран СНГ.  
Подписной индекс 36947

Иллюстрации публикуются в соответствии со статьей 1274  
гражданского кодекса РФ «Свободное использование произведения  
в информационных, научных, учебных или культурных целях»

Информация для авторов, условия приема публикации на сайте:  
[www.burganova-text.com](http://www.burganova-text.com)

Главный редактор *Мария Александровна Бурганова*  
Редактор *Юлия Анатольевна Смоленкова*  
Корректор *Светлана Николаевна Михайлова*  
Верстка *Кристина Плиски*  
Дизайнер *Александр Александрович Товпеко*  
Переводчик *Анна Вадимовна Пчелкина*  
Логистика *Редфорд Ред*  
Связи с общественностью *Михаил Михайлович Грачёв*

Журнал выходит 6 раз в год

Адрес редакции:  
119019, Москва, Б. Афанасьевский переулок, д. 15, стр. 9  
Тел.: 8 495 695-04-29

[www.burganova-text.com](http://www.burganova-text.com)  
[dom.text@gmail.com](mailto:dom.text@gmail.com)

Тираж 500 экз.

*Journal Burganov House. Space of Culture* is registered in State Press Committee of the Russian Federation on March 30, 2007.

The mass media registration certificate ПИ № ФС 77-27658

The journal is in the List of peer-reviewed scientific publications of the Higher Attestation Commission of the Ministry of education and science of the Russian Federation

Full-text electronic version is available at the sites:

[www.burganova-text.com](http://www.burganova-text.com),

[www.elibrary.ru](http://www.elibrary.ru)

Subscription to the journal in all post offices of Russia and the CIS countries. Subscription index under the catalogue "Post of Russia" is 36947

Illustrations are published in accordance with Article 1274 of the The Russian Civil Code "Free Use of the Work for informational, scientific, educational or cultural purposes"

Information for authors, conditions for accepting publications is on the site: [www.burganova-text.com](http://www.burganova-text.com)

Chief editor *Maria A. Burganova*

Editor *Julia A. Smolenkova*

Proofreader *Svetlana N. Mikhailova*

Layout *Kristina Pliska*

Designer *Alexander A. Tovpeko*

Translator *Anna V. Pchelkina*

Logistics *Redford Red*

Public relations *Michael M. Hrachou*

The journal is published 6 times a year

Editorial office address in Russia:

Russia, Moscow. 19019, B. Afanasyevsky lane, d. 15, p. 9

tel .: 007 495 695-04-29

Editorial office address in EU:

Belgium, Brussels, 1000, rue de la tete d'or, 7

tel .: +32 485 68 18 63

[www.burganova-text.com](http://www.burganova-text.com)

[dom.text@gmail.com](mailto:dom.text@gmail.com)

Circulation: 500 copies