

**St. Petersburg State University
Lomonosov Moscow State University**

Actual Problems of Theory and History of Art

I

Collection of articles

**St. Petersburg
2011**

Санкт-Петербургский государственный университет
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Актуальные проблемы теории и истории искусства

I

Сборник научных статей

Санкт-Петербург
2011

УДК 7:061.3
ББК 85.03
А43

Редакционная коллегия:

В. Г. Власов, И. И. Тучков, А. П. Салиенко, С. В. Мальцева,
Е. Ю. Станюкович-Денисова, И. Стевович

Editorial board:

Victor Vlasov, Ivan Tuchkov, Alexandra Salienko, Svetlana Maltseva,
Ekaterina Stanyukovich-Denisova, Ivan Stevović

Рецензенты:

д. иск. проф. Т. В. Ильина (СПбГУ);
к. иск. А. В. Захарова (МГУ имени М. В. Ломоносова)

Reviewers:

Tatyana Ilyina (St. Petersburg State University);
Anna Zakharova (Lomonosov Moscow State University)

*Печатается по постановлению Ученого совета исторического факультета
Санкт-Петербургского государственного университета и Ученого совета Московского
государственного университета имени М. В. Ломоносова*

A43 Актуальные проблемы теории и истории искусства : сб. науч. статей. Вып. 1 / СПбГУ ; под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — СПб. : Профессия, 2011. — 432 с.

Actual Problems of Theory and History of Art : Collection of articles. Vol. 1 / SpbSU; Svetlana Maltseva, Ekaterina Stanyukovich-Denisova eds. — St. Petersburg: Profession. 2011. — 432 p.

ISBN 978-5-288-05174-6

Сборник научных статей содержит материалы Международной конференции молодых специалистов, проходившей на историческом факультете СПбГУ 1–5 декабря 2010 г. и посвященной актуальным вопросам искусства и культуры от античности до современности. В статьях отечественных и иностранных авторов (на русском и английском языках) представлены результаты исследований преимущественно в области изучения восточнохристианского и западноевропейского искусства от древности до нашего времени, а также в области археологии, реставрации, теории и методологии искусства.

Издание предназначено в первую очередь для специалистов. Может быть использовано в учебной, научно-практической деятельности, а также интересно широкому кругу любителей искусства.

The collection of articles consists of the materials of the International Conference of Young Specialists, held at the Faculty of History of St. Petersburg State University in December, 1–5, 2010. It deals with the actual problems of art theory and history from Antiquity to the 20th c. The articles by Russian and foreign researchers (in English and in Russian) mainly examine the problems of Eastern Christian and Western art, as well as of archeology, restoration, theory and methodology of art.

For art historians, historians, students and art lovers.

УДК 7:061.3
ББК 85.03

ISBN 978-5-288-05174-6

© Авторы статей, 2010
© Исторический факультет Санкт-Петербургского государственного университета
© Исторический факультет Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова

На обложке использована картина О. Лягачева – Хельги «Солнце», 2010. Частное собрание. Париж, Франция.
On the cover: Oleg Liagatchev-Helgi. Soleil, 2010. Private collection. Paris. France.

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENTS

<i>Т. В. Ильина, А. В. Захарова.</i> Предисловие. <i>Tatyana V. Ilyina, Anna V. Zakharova.</i> Foreword.....	10
---	----

<i>Олег Лягачев-Хельги.</i> По поводу «Солнца». <i>Oleg Liagatchev-Helgi.</i> Apropos of «The Sun»	14
---	----

Средневековое искусство восточнохристианского мира. Medieval Art of the Eastern Christian World

<i>Д. Д. Ёлшин.</i> Некоторые материалы к реконструкции Десятинной церкви в Киеве. <i>Denis D. Jolshin.</i> Some Evidence for the Remodelling of the Desjatinnaya (Tithe) Church in Kiev	19
--	----

<i>Tatjana Koprivica.</i> Sacral Topography of Late Antique and Early Christian Doclea (Montenegro): the First Modern Preliminary Investigation. <i>Татьяна Копривица.</i> Сакральная топография позднеантичной и раннехристианской Дуклии (Черногория): первое современное предварительное исследование	25
---	----

<i>Valentina Cantone.</i> The Problem of the Eastern Influences on Byzantine Art during the Macedonian Renaissance: Some Illuminated Manuscripts from the National Library of Greece and the National Library of Venice. <i>Валентина Кантоне.</i> Проблема восточных влияний на византийское искусство в эпоху Македонского ренессанса: некоторые иллюстрированные рукописи из Национальной библиотеки Греции и Национальной библиотеки Венеции	33
---	----

<i>Lorenzo Riccardi.</i> Observations on Basil II as Patron of the Arts. <i>Лоренцо Риккарди.</i> Византийский император Василий II как покровитель искусств.....	39
--	----

<i>А. Л. Макарова.</i> Фрески церкви Св. Георгия в Бочорме (Грузия). <i>Anna L. Makarova.</i> Frescoes of St. George Church in Bochorma (Georgia).....	46
---	----

<i>Е. И. Морозова.</i> Эпистили со сценами праздников в системе декорации византийской алтарной преграды (XII в.). <i>Ekaterina I. Morozova.</i> Epistyles with the Scenes of Feasts in Byzantine Altar Screen Decoration of the 12th Century.....	56
---	----

<i>С. В. Мальцева.</i> Значение приделов в формировании региональной традиции в сербской средневековой архитектуре. <i>Svetlana V. Maltseva.</i> Significance of Chapels in Forming the Regional Tradition of Serbian Medieval Architecture.....	63
---	----

<i>Jasmina S. Ćirić.</i> The Art of Exterior Wall 'Decoration' in Late Byzantine Architecture <i>Ясмина Чирич.</i> Искусство украшения внешних стен в поздневизантийской архитектуре	69
---	----

<i>Branka Vranešević. Problems in Studying the Heritage of Antiquity in the Middle Ages. The Case of Personifications of Divine Wisdom in the Leningrad Gospel.</i> <i>Бранка Вранешевич. Проблемы изучения наследия античности в Средние века: персонафикации Божественной Премудрости в Ленинградском Евангелии</i>	77
<i>Miloš Živković. The Legendary Ruler in Medieval Guise: Few Observations on the Iconography of Belgrade Alexanderide.</i> <i>Милош Живкович. Легендарный правитель в средневековых одеждах: об иконографии белградской Александрии</i>	79
<i>Silvia Pedone. A Critical Approach to the Byzantine Art in the First Half of 19th Century. The Case of C. M. Texier.</i> <i>Сильвия Педоне. Критический подход к византийскому искусству в первой половине XIX в. Шарль М. Тексье</i>	92
<i>Giovanni Gasbarri. Bridges between Russia and Italy: Studies in Byzantine Art at the Beginning of 20th Century.</i> <i>Джованни Газбарри. Мосты между Россией и Италией. Изучение византийского искусства в начале XX в.</i>	101
<i>Е. А. Немыкина. О проблеме южнославянских влияний на монументальную живопись Новгорода XIV в.</i> <i>Elena A. Nemykina. On the Problem of "Southern Slavic Influence" on Novgorod Monumental Painting in the Second Half of the 14th Century</i>	109
<i>А. Н. Шаповалова. Новгородская монументальная живопись и религиозно-философские течения восточнохристианского мира второй половины XIV в.</i> <i>Alexandra N. Shapovalova. The Novgorod Mural Paintings and Religious Theories of the East Christian World in the Second Half of the 14th Century</i>	115
<i>А. В. Трушниковая. Древнерусские храмы с пристенными угловыми опорами (кон. XIV — нач. XV в.). Происхождение типа в контексте византийской и балканской архитектуры.</i> <i>Alexandra V. Trushnikova. Old Russian Cross-domed Churches with Corner Piers in the Late 14th — Early 15th Centuries. On the Origins of the Architectural Type in the Context of Byzantine and Balkan Architecture</i>	124
<i>А. А. Фрезе. Исихастские мотивы в иконографической программе росписи церкви Успения Богоматери в с. Мелётово.</i> <i>Anna A. Freze. Hesychast Concept in the Iconographic Programme of the Frescoes in the Church of Assumption in Melyotovo</i>	133
<i>И. Л. Федотова. К вопросу о псковских зодчих в Москве в последней четверти XV в. Историкографический аспект.</i> <i>Irina L. Fedotova. Some Observations and Historiography on Pskovian Architects in Moscow in the Last Quarter of the 15th Century</i>	140
<i>Н. М. Абраменко. Образы святых князей Владимира, Бориса и Глеба в храмовых росписях времени Ивана IV.</i> <i>Natalia M. Abramenko. Images of the First Russian Saint Princes Vladimir, Boris and Gleb in the Wall Painting during the Reign of the Tsar Ivan IV</i>	149
<i>А. И. Долгова. Об истоках и символике иконографии «Лабиринт духовный».</i> <i>Anastasia I. Dolgova. On the Origins and Symbolism of the Iconography of "Spiritual Labyrinth"</i>	156

**Русское искусство XVIII–XX вв.
Russian Art in the 18–20th Centuries**

<i>А. М. Васильева.</i> Русское и европейское в творчестве гравера петровского времени Ивана Зубова. <i>Alexandra M. Vasilyeva.</i> Russian and European Tendencies in the Work of Ivan Zubov, Russian Engraver of the Early 18th Century	167
<i>Е. Ю. Станюкович-Денисова.</i> Образцовые проекты в жилом строительстве Петербурга 1730–1760-х гг.: проблема типологии и модификации. <i>Ekaterina Yu. Stanyukovich-Denisova.</i> Exemplary Projects in House Building of the 1730s–1760s in St. Petersburg: Typology and Modifications	174
<i>А. А. Сурова.</i> Росписи часовни в д. Васильева Гора Торжокского района Тверской области: к вопросу западноевропейского влияния в культовой монументальной живописи кон. XVIII в. <i>Anna A. Surova.</i> Murals of the Chapel in the Village of Vasileva Gora in Torzhoksky District of Tver Region: the Problem of European Influence on Church Monumental Painting of the Late 18th Century	180
<i>Ю. И. Чежина.</i> Портреты-двойники кисти Ж.-Л. Монье и А. Е. Егорова: к проблеме заимствования в живописи. <i>Julia I. Chezina.</i> The Twin-Portraits by Jean-Laurent Mosnier and Alexey Egorov: to the Problem of Adoption in Painting.....	186
<i>А. Е. Кустова.</i> Русская тема в живописи Дж. А. Аткинсона. <i>Anna E. Kustova.</i> Russian Subjects in the Paintings by J. A. Atkinson	196
<i>Е. А. Скворцова.</i> Роль Дж. А. Аткинсона в развитии жанра панорамы в русском искусстве. <i>Ekaterina A. Skvortsova.</i> The Role of J. A. Atkinson in the Development of Panoramas in Russian Art	204
<i>Т. В. Белякова.</i> Особенности графики Козловского и Прокофьева в контексте предромантизма. <i>Tatyana V. Beliakova.</i> Peculiarities of Graphic Works by Kozlovsky and Prokofiev in the Context of Pre-Romanticism	214
<i>А. А. Варламова.</i> Источники композиции и декоративного оформления Погодинской избы. <i>Alexandra A. Varlamova.</i> The Sources of Composition and Decoration of the Pogodin Izba in Moscow	222
<i>А. В. Ганган.</i> Русская бронзовая пластика малых форм рубежа XIX–XX вв.: к вопросу о творческом методе. <i>Andrey V. Gangan.</i> Russian Small-Scale Bronze Sculpture in the Late 19th – Early 20th Century: the Problem of Creative Method	227
<i>А. А. Ларионов.</i> Конструктивизм и неоклассика на архитектурном факультете Академии Художеств в 1920-е гг. Учебные работы. <i>Andrey A. Larionov.</i> Constructivism and Neoclassicism at the Department of Architecture of the Russian Academy of Arts in the 1920s. Student Projects.....	234
<i>М. Ю. Евсевьев.</i> «Я что-то должен сказать... в будущее». Н. Н. Пунин и Петербургский университет. <i>Mikhail Yu. Evseyev.</i> “I Am to Say Something... for the Future”. Nikolay N. Punin at the St. Petersburg University.....	242

Г. Э. Аббасова. Восток и Запад. Проблема традиции в творчестве художников Узбекистана 1920–1930-х гг.
Galina E. Abbasova. The East and the West. The Problem of Tradition in the Works of Uzbekistan's Artists in the 1920s–1930s.....250

К. В. Смирнова. Памятники героям и жертвам Великой Отечественной войны. Мемориальные комплексы 1960–1970-х гг. Проблема исторической и художественной ценности.
Ksenia V. Smirnova. Monuments to the Heroes and Victims of the World War II. Memorial Complexes of the 1960s–1970s and the Problem of Historic and Artistic Value.....256

Восток и Запад, от античности до современности. The East and the West, from Antiquity to the 20th Century

М. А. Семина. Оригинал или римейк. Проблема сохранности и реставрации произведений античной скульптуры.
M. A. Semina. Genuine or Remade Item. Condition and Restoration of Ancient Sculpture.....265

А. А. Краснова. К проблеме оценки достоверности реставрируемой скульптуры из раскопок античных городов Северного Причерноморья.
Anastasia A. Krasnova. The Problem of Authenticity of Restored Sculpture Excavated in Ancient Greek Towns of the North Pontic Area275

А. С. Винокурова. Храмы династии Хойсала. Синтез архитектуры и скульптуры.
Anastasia S. Vinokurova. Hoysala temples. A Synthesis of Architecture and Sculpture285

А. А. Янковская. Сообщения арабского путешественника XIV в. Ибн Баттуты о Малайском архипелаге: проблема интерпретации источника.
Aglaya A. Yankovskaya. Accounts of the 14th Century Arab Traveller Ibn Battuta on the Malay Archipelago: the Problem of Interpretation of the Source292

О. Д. Белова. Карта «Смерть» из колоды тарокки Пирпонт Морган-Бергамо и макабрические сюжеты в искусстве Италии XIV–XV вв.
Olga D. Belova. The “Death” Card from the Tarot Pack Pierpont Morgan – Bergamo and Macabre Themes in Italian Art of the 14th and 15th Centuries.....298

М. А. Лопухова. Классические мотивы в поздней алтарной живописи Филиппино Липпи.
Marina A. Lopukhova. Classical Tradition in the Later Altarpieces by Filippino Lippi.....307

Е. А. Титова. Проблемы церковной архитектуры Возрождения в трактатах Антонио Филарете и Франческо ди Джорджио: развитие базиликального и центрического планов.
Elizaveta A. Titova. The Problems of the Renaissance Church Architecture in the Treatises by Antonio Filarete and Francesco di Giorgio: the Development of Basilical and Central Plan.....314

Л. А. Чечик. «Свой–чужой» в «дипломатической» живописи Венеции эпохи Возрождения.
Liya A. Chechik. ‘Friend-or-foe’ in the ‘Diplomatic’ Painting of the Renaissance Venice.....322

Е. А. Павленская. Эволюция жанра детского портрета в творчестве испанских придворных художников XVI–XVII вв.
Elizaveta A. Pavlenskaya. The Evolution of Children's Portraiture in the Works of Spanish Court Painters of the 16th–17th Centuries329

<i>A. E. Челован. Испанский ориентализм XIX в. Мариано Фортуну.</i> <i>Anastasia E. Chelovan. Spanish Orientalism of the 19th Century. Mariano Fortuny</i>	335
<i>E. Г. Гойхман. Традиция в творчестве Эжена Делакруа.</i> <i>Rомантическая живопись 1820-х гг. и искусство старых мастеров.</i> <i>Elena G. Goikhman. Tradition in the Work of Eugène Delacroix.</i> <i>Romantic Painting of the 1820s and the Art of the Old Masters</i>	341
<i>Vladimir Dimovski. An Approach to Avant-Garde Manifestoes.</i> <i>Владимир Димовски. Манифесты авангарда: попытка осмысления</i>	353
<i>Lora Mitić. The Achievements of the Rochester School</i> <i>in the Field of the Critical Art History.</i> <i>Лора Митич. Достижения Рочестерской школы в области теории</i> <i>и истории искусств</i>	359
<i>A. B. Григораш. Выставка «Документ немецкого искусства» (1901 г.) в контексте</i> <i>открытия Дармштадской колонии: гезамткунстверк или синтез искусств?</i> <i>Alyona V. Grigorash. The “Document of German Art” Exhibition (1901) in the Context</i> <i>of the Opening of the Darmstadt Colony: Gesamtkunstwerk or Synthesis of Arts?</i>	368
<i>N. L. Данилова. Архитектура Йозефа Хоффмана</i> <i>в зарубежной историографии 1990–2010 гг.</i> <i>Nina L. Danilova. Architecture of Josef Hoffman in Foreign Historiography</i> <i>of the 1990–2000s</i>	376
<i>B. O. ван дер Вестэйзен. Авторские права</i> <i>и проблема интерпретации современной живописи аборигенов Австралии.</i> <i>Valeria O. van der Westhuizen. The Problem of Copyright</i> <i>and the Interpretation of Australian Contemporary Aboriginal Painting</i>	383
<i>E. И. Станиславская. Хэппенинг как действенно-зрелищная форма искусства XX в.</i> <i>Katerina I. Stanislavska. Happening as Action-Show Art Form of the 20th Century</i>	387
<i>E. B. Барышникова. О студенческой фотовыставке «Мир глазами искусствоведов».</i> <i>Elizaveta V. Baryshnikova. The Students’ Photo Exhibition</i> <i>“World Seen by Art Historians”</i>	395
Аннотации	398
Abstracts.....	412
Сведения об авторах	424
About authors	427

Е. И. Станиславская
(Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств,
Киев, Украина)

ХЭППЕНИНГ КАК ДЕЙСТВЕННО-ЗРЕЛИЩНАЯ ФОРМА ИСКУССТВА XX в.

Как известно, искусство XX в. условно можно разделить на два периода: модернизм (первая половина XX в.) и постмодернизм (вторая половина XX в.). Отдельные исследователи (В. Курицын, Н. Маньковская, М. Эпштейн и др.) выделяют еще и постпостмодернизм (конец XX — начало XXI в.). Художественное явление хэппенинга возникло в середине XX столетия (на «границе» модернизма и постмодернизма) и продолжило свое формирование во второй его половине.

В философских, культурологических и искусствоведческих трудах хэппенинг исследовался: в контексте культуры XX в. (В. Бычков, И. Ильин, Н. Маньковская, М. Можейко, Ж.-П. Сартр, В. Турчин), в том числе политической (Д. Левчик, В. Лепехин, П. Олещук); в аспекте концептуального искусства и «искусства действия» (Д. Булычева, Е. Деготь, С. Зонтаг, В. Петров, Д. Пыркина); как жанр творчества отдельного художника (М. Переверзева). Цель нашей статьи — рассмотреть хэппенинг как художественную форму, которая, возникнув на рубеже смены эстетических идеологий, объединила в себе признаки «искусства действия» и свойства зрелища.

Совокупность художественных направлений в искусстве последней трети XIX — середины XX в. называют модернизмом. Для него характерны:

- эстетическая стратегия автономии искусства, принципиальная независимость от каких-либо внехудожественных контекстов (социального, политического, религиозного и т. п.);
- разрыв с предшествующим историческим опытом художественного творчества, стремление утвердить новые нетрадиционные начала в искусстве;
- требования к художнику быть постоянным новатором, непрерывное обновление художественных форм;
- понимание художественной формы как самобытной и самодостаточной сущностной основы произведения искусства, тождественной его содержанию;
- условность, схематизация, отвлеченность стиля;
- структуризация искусства категорией времени («современное!»), но не места (значение местных школ снижается, искусство приобретает интернациональный характер).

В широком смысле модернизм — это «другое искусство», главной целью которого является создание оригинальных произведений, несущих новые выразительные средства изобразительного языка и основанных на внутренней свободе, особом видении мира автором. Наиболее значительными направлениями модернизма были постимпрессионизм, фовизм, кубизм, футуризм, экспрессионизм, абстракционизм, конструктивизм, дадаизм, сюрреализм. По мнению культуролога Е. Деготь, эстетика

модернизма — впервые в истории — отдает предпочтение не традиции (античной и христианской), а ценностям «современного» — свободе и индивидуальности¹. Но при этом свобода проявляется как отчуждение: художник в модернизме противопоставит зрителю, а искусство, в результате, становится непопулярно в массах.

Культурная и художественная идеология второй половины XX в. — постмодернизм — засвидетельствовала кризис идей модернизма и призвала к коррекции его постулатов в новых исторических условиях. Постмодернизм ратовал за отход от экстремизма и нигилизма, предлагал по-новому взглянуть на художественные традиции, акцентировал коммуникативную роль искусства. Характерными признаками постмодернистского искусства являются:

- ориентация и на «массы», и на «эли́ту» общества;
- существенное влияние искусства на внехудожественные сферы человеческой деятельности (политику, религию, социальные проблемы, информатизацию общества);
- отрицание любой тотальности; отказ от дидактических оценок искусства, толерантность к массовой культуре; готовность к общению, диалогу, к достижению консенсуса с любой культурой;
- дистанцирование от бинарных оппозиций: «реальное — мнимое», «оригинальное — вторичное», «естественное — искусственное», «внешнее — внутреннее», «поверхностное — глубинное», «мужское — женское», «индивидуальное — коллективное», «часть — целое», «Восток — Запад», «объект — субъект» и т. д.;
- стиливой плюрализм, эстетический «фристайл»; стирание граней между традиционными видами и жанрами искусства, интеграция и синтез; сращение различных признаков, приемов, особенностей разнообразных стилей, представляющее в результате новую авторскую жанрово-стилевую форму;
- гипертрофированный избыток художественных средств и приемов; сознательный эклектизм, мозаичность, принципы фрагментарности и монтажа;
- эстетизация ужасно-уродливого и обыденно-бытового; красота диссонанса, «дисгармоничная гармония, асимметричная симметрия»²;
- использование «готовых форм» (любых материалов и предметов, своих и чужих произведений искусства, текстов, аудио и т. п.), художественное заимствование, цитирование, симуляция, компиляция, ремейки, реинтерпретации;
- ирония (над традицией, окружающим миром, самим собой) как смыслообразующий принцип искусства, отсутствие «элитарного» пафоса и патетики; стремление включить в современное искусство весь мировой художественный опыт способом ироничного цитирования, манипулирования готовыми формами, художественными стилями прошлого, вневременными сюжетами и вечными темами в ироническом ключе; «Постмодернизм — это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить, иронично, без наивности»³;
- использование игровых приемов во время создания произведений искусства; если в модернизме «...для того, кто не понимает игру, единственный выход — отказать от игры, здесь, в системе постмодернизма, можно участвовать в игре, даже не понимая ее, воспринимая ее совершенно серьезно»⁴; «амбиции “творчества” умеряются до понятия “игры”»⁵;
- коммуникативная переориентация модернистской системы «художник — произведение искусства» на постмодернистскую «произведение искусства — зритель»;

- осознание ценности художественной деятельности не в получении «готового продукта» (произведения искусства), а в *процессе* его творения и восприятия;
- эстетизация окружающей среды, растворение искусства в повседневной деятельности, природе и, как результат, — стирание границ между искусством и реальной жизнью.

Наиболее известными течениями постмодернистского искусства были реди-мейд, поп-арт, соц-арт, кинетизм, минимализм, гиперреализм, видеоарт, концептуализм, «искусство действия». Именно в «искусстве действия» (или акционизме — от англ. *action art*) творческие искания привели художников к дематериализации объекта и утверждению значимости и первичности художественного акта как такового. Самыми яркими формами «искусства действия» являются акция, перформанс и хэппенинг.

Акцией называют запланированное художественное действие (часто с идеологической или социальной окраской), совершаемое одним художником или группой и направленное на достижение определенной, значимой для художника, цели. Как правило, совершение такого творческого акта является самоцелью и основным содержанием художественного высказывания акции. Акционист не всегда может предположить, как пройдет его акция, но он всегда знает, какого эффекта (результата) хочет достичь.

Перформанс, объединяя в себе традиции изобразительного и театрального искусства, представляет собой непродолжительное визуально-зрелищное действие, исполняемое одним или несколькими участниками перед приглашенной публикой в закрытом помещении (зале, галерее) или на открытом пространстве. Первичным в перформансе является художник (или обученные статисты), его существование в художественном процессе, его позы, жесты и действия.

Хэппенинг (от англ. *happening* — происшествие, случай, событие, явление) развивается не как организованное, а как спровоцированное, импровизированное, непредсказуемое действие, в которое вовлекаются зрители — более того, участие зрителей, становящихся в результате соавторами, для осуществления хэппенинга является обязательным. М. Фрай в своей «Арт-азбуке» очень остроумно назвал хэппенинг несуществующим словом «случаение», подчеркивая процессуальность события, происходящего на наших глазах⁶.

На наш взгляд, полноценное и точное определение хэппенинга дает М. Переверзева: «Хэппенинг — одна из форм современного искусства, мультимедийное событие, представляемое, разыгрываемое на публике с элементами изобразительности, хореографии и театрального искусства; перформанс, основанный на факторе случайности и предполагающий взаимодействие художника и зрителей, взаимопроникновение искусства и жизни. Хэппенинг, как разновидность «искусства действия», построен на импровизации, одновременном сосуществовании различных художественных и нехудожественных действий и спонтанной реакции участников. Он объединяет в себе пространство разных видов искусств и художественной деятельности; в представлении могут быть задействованы музыка, танец, поэзия, визуальные искусства, видео, кино, феномены непосредственной окружающей среды (например, явления погоды, шум улиц)»⁷.

Теория и практика хэппенинга опирается на художественный опыт футуризма, дадаизма, сюрреализма, театра абсурда. Предтечей хэппенинга Ж.-П. Сартр называет «театр жестокости» А. Арто, основным постулатом которого было отрицание

театральности как таковой во имя реального проживания событий, в которое, на уровне внутренних переживаний, вовлекаются зрители. «И действительно, если следовать логике Арто, достаточно просто заставить зрителя присутствовать при истинном событии — и в таком случае вера будет полной. В этом смысле современным завершением “театра жестокости” является то, что называют “хэппенингом”»⁸.

Основоположником хэппенинга, как представления с элементами случайности, считается Джон Кейдж (1912–1992 гг.), осуществивший первый хэппенинг в 1952 г. Это было премьерное исполнение знаменитой «музыкальной» пьесы «4'33"», жанр которой тогда в афише был обозначен просто «представлением». Зрители, пришедшие на концерт, стали свидетелями ситуации, при которой пианист, выйдя на сцену и сев к роялю, оставался неподвижным в течение обозначенного в названии пьесы времени — 4 минуты, 33 секунды. Не готовые к такому развитию событий, удивленные зрители начали определенным образом реагировать, создавая звукошумовую атмосферу, и, таким образом, стали (со)авторами *случившейся* «музыкальной» пьесы.

Автором термина «хэппенинг» в 1958 г. стал ученик Джона Кейджа Аллан Капроу (1927–2006 гг.). Он дает ему следующее определение: «Хэппенинг — это совокупность событий, исполненных или воспринятых в более чем одном времени и пространстве. Его материальная среда может быть сконструирована, воспринята напрямую из того, что имеется в наличии, или слегка модифицирована; точно так же сами действия могут быть придуманными или обыденными. Хэппенинг, в отличие от сценической пьесы, может случиться в супермаркете, во время автомобильной поездки по автотрассе в одиночестве, под грудой лохмотьев, на кухне у друга, причем как единожды, так и регулярно. Если это происходит регулярно, хэппенинг может длиться больше года. Хэппенинг делается в соответствии с планом, но без репетиций, зрительской аудитории или повторений. Это искусство, но кажется, что оно ближе реальной жизни, нежели искусству»⁹. Говоря, что хэппенинг совершается «без зрительской аудитории», Капроу, по-видимому, имел в виду отсутствие разделения свидетелей хэппенинга на актеров и зрителей, т. к. даже «принципиальное неучастие» в каких-либо действиях создает определенное течение хэппенинга и, таким образом, все присутствующие являются его авторами-участниками.

В октябре 1959 г. в *Reuben Gallery* на Четвертой авеню в Нью-Йорке Аллан Капроу поставил первую театральную работу такого рода — «18 Happenings in 6 Parts» («18 хэппенингов в 6 частях»). Капроу разделил пространство галереи на три части при помощи прозрачных пластиковых панелей. Посетители, переходя в определенное время из одной комнаты в другую, становились свидетелями следующих событий: в помещении (с большими конструкциями вместо декораций, с пластическими объектами вместо скульптуры, с обрызганными краской холстами вместо картин) в одной «комнате» танцоры исполняли хореографическую композицию, в другой — молодой человек рисовал картины и зажигал спички, в третьей — оркестр играл музыку на игрушечных инструментах. В действе Капроу не было ни сюжета, ни запланированной последовательности событий, но смысл его хэппенинга состоял в том, чтобы посетители галереи видели и слышали все происходящее одновременно благодаря прозрачным стенкам и хорошей акустике. Зрители могли приобщиться к происходившему — например, выпив бокал вина вместе с героями или съев апельсин, а исполнители стремились спровоцировать зрителей на какое-нибудь выступление.

И хотя эти ранние хэппенинги еще были спланированы и имели сценарии, в то же время у них не было обычных атрибутов театра (сюжета, диалогов,

профессионального актерского исполнения), и они сохранили неструктурированную спонтанность. По идее Капроу, хэппенинг, как театральная постановка, отказывается и от структуры «сцена — зал», и от повествовательной линии традиционного театра. Исполнителям рекомендуется использовать незапланированные происшествия, действуя по воле фантазии в рамках структуры, предлагающей основную тему и значение.

На протяжении десятилетия Капроу регулярно устраивал в Нью-Йорке хэппенинги (в пустующих помещениях, магазинах, классных комнатах, на станциях и в других нестандартных местах). После 1960 г. он посвятил себя пропаганде, созданию и утверждению хэппенинга как жизнеспособной формы американской культуры, способной разрушить традиционные различия между жизнью и искусством. Начиная с 1962 г., Капроу отвергает понятие «зрительская аудитория». Как указывает В. Турчин, «Капроу понял, что можно манипулировать объектами и людьми в пространстве. Фактически это (хэппенинги. — *Е. С.*) ассамбляжи из нетрадиционных живописных и скульптурных форм, внутри которых, в этом организованном хаосе, движутся люди, создавая “искусство событий”. Результат творчества, так как художники в хэппенинге ничего не производят, в самом процессе»¹⁰. В крупнейших музеях, галереях и выставочных залах США, Франции, Германии, Нидерландов, Швейцарии и других стран были проведены сотни хэппенингов «по Аллану Капроу».

Капроу стал идейным лидером американского акционизма, написав и издав несколько книг и статей, посвященных теории хэппенинга. В своих многочисленных манифестах акционизма он приводит шесть обязательных пунктов-условий существования хэппенинга:

- соответствующая окружающая обстановка, в которой возникает и воплощается замысел;
- неотделимость зрителей от происходящего, их соучастие в процессе;
- непосредственность событий;
- отсутствие заранее обдуманной сюжетной линии и четкого плана;
- фактор случайности, определяющий характер действия;
- кратковременность и неповторимость хэппенинга, возникающего в процессе создания и завершающегося с его окончанием¹¹.

Основоположник хэппенинга композитор Джон Кейдж уже с самого начала своей профессиональной деятельности искал способы расширить арсенал выразительных средств музыки — и начал создавать композиции с включением звуков, источниками которых были не музыкальные инструменты, а разнообразные предметы. В 1938 г. Кейдж изобрел подготовленное (препарированное) фортепиано, под струны которого были подложены разные предметы. С начала 1950-х гг. главным принципом творчества Кейджа стала алеаторика — техника композиции, основанная на незакрепленности нотного текста и музыкальной формы, а также предполагающая случайную последовательность элементов в процессе сочинения или исполнения. Шаг по направлению к эстетике хэппенинга был логическим продолжением поисков художника. Кейдж в полной мере осознал, что искусство и жизнь не должны быть разделены, они суть одно и то же. «Искусство это не бегство от жизни, а скорее вход в нее»; «пришло время вернуть окружающую среду в искусство»¹².

Кейдж устраивал свои хэппенинги в разных местах. Например, хэппенинг «Воссоединение» случился в канадской радиостудии: в 1968 г. Джон Кейдж и Марсель Дюшан в течение пяти часов играли в шахматы на специально подготовленной

электронной доске, которая была источником звуков (шахматные ходы случайным образом порождали электронные звучания). Несколько других музыкантов также создавали всевозможные шумы, управляя электронными системами. Хэппенинг «Демонстрация звуков окружающей среды» (1971 г.) произошел на городских улицах: 300 человек ходили осенью в окрестностях Висконсинского университета, прислушиваясь к звукам природы. В 1978 г. в Италии Кейдж «запустил» трехдневный хэппенинг «Il treno» (ит. «поезд»), во время которого люди стали участниками трех железнодорожных экскурсий. Каждая из них предполагала индивидуальную программу, дату, маршрут, место назначения, расписание, и при этом на определенных остановках звучали определенные музыкальные произведения. В хэппенинге «Événement/Environnement METZment» (1981 г.), случившемся во французском городе Метц (в названии отображена игра слов *Metz* и *environnement* — окружающая среда), люди ходили по парку, воспроизводя любые звуки, сливаясь с шумами окружающей среды этого городка и прислушиваясь к общему стоящему в эти минуты гулу.

Американская искусствовед-критик Сьюзен Зонтаг, анализирувавшая явление хэппенинга в эпоху его появления и расцвета в США (60–70-е гг. XX в.), выделяет две главные «поразительные особенности» этой художественной формы: обращение с аудиторией и обращение со временем. В первом случае, по мнению Зонтаг, провокационность по отношению к публике часто переходит грань допустимого, т. к. акционисты либо потешаются над публикой, либо грубят ей. «Аудиторию могут окатить водой, осыпать мелочью или свербящим в носу стиральным порошком. Могут оглушить барабанным боем по ящикам из-под масла, направить в сторону зрителей паяльную лампу. Могут включить одновременно несколько радиоприемников. Публику заставляют тесниться в битком набитой комнате, жаться на краю рва у самой воды. Никто тут не собирается потакать желанию зрителя видеть все происходящее. Чаще его намеренно оставляют с носом, устраивая какие-то из представлений в полутьме или ведя действие в нескольких комнатах одновременно». Действительно, публика, не знакомая со спецификой хэппенинга и шедшая на обычное театральное представление, могла быть шокирована подобным течением событий, но, в общем, такая реакция и была целью акционистов — через шок «вытянуть» из зрителя естественную ответную эмоцию, которая может направить ход хэппенинга в другую сторону, а зрителя сделать его соавтором.

Вторая особенность логично вытекает из первой: раз невозможно предугадать, как будет развиваться хэппенинг, — неизвестно, сколько он будет длиться. Зонтаг замечает, что даже восприимчивая и опытная аудитория хэппенингов чаще всего не понимает, закончилось представление или нет. «Непредсказуемые продолжительность и содержание каждого конкретного хэппенинга, — подытоживает автор, — неотрывная часть его воздействия»¹³.

В течение второй половины XX в. хэппенинг распространился по всей Америке, Европе, Японии. Кроме Кейджа и Капроу, своими хэппенингами прославились Йозеф Бойс, Ред Грумз, Джим Дайн, Рой Лихтенштейн, Клаас Олденбург, Йоко Оно, Роберт Раушенберг, Роберт Уитмен, Вольф Фостелл, Эл Хансен, Маурицио Каттелан и др.

Одной из самых известных акционисток современности является югославка Марина Абра́мович (род. 1946 г.). Среди множества ее шокирующих перформансов встречаются и настоящие хэппенинги. Одним из наиболее радикальных является «Ритм 0» (1974 г.), в котором Абрамович исследовала пределы публики, чью

реакцию, как и в любом хэппенинге, трудно предсказать или предотвратить. В пространстве галереи Абрамович разложила на столе 72 предмета, которыми люди могли пользоваться как угодно (некоторые из этих объектов могли доставлять удовольствие, другие — причинять боль): розу, помаду, бритвы, ножницы, хлыст, нож и даже пистолет с одним патроном. Художница пассивно стояла на месте, а зрителям в течение 6 часов предлагалось делать с ней все, что угодно, используя эти предметы. Поначалу зрители вели себя скромно и сдержанно, но через некоторое время стали агрессивнее. Абрамович позднее вспоминала: «Я чувствовала реальное насилие: они резали мою одежду, втыкали шипы розы в живот, один взял пистолет и прицелился мне в голову, но другой забрал оружие. Воцарилась атмосфера агрессии. Через шесть часов, как и планировалось, я встала и пошла по направлению к публике. Все кинулось прочь, спасаясь от реального противостояния. Полученный мной опыт говорит о том, что если оставлять решение за публикой, тебя могут убить».

Первым российским хэппенингом можно считать событие, происшедшее 1 декабря 1951 г. на филологическом факультете Ленинградского государственного университета имени А. А. Жданова. На лекцию по истории русской литературы трое молодых людей (студентов) пришли в косоворотках навыпуск, смазных (изнаночной стороной кожи наружу) сапогах и картузах. Конспекты вели гусиными перьями, а в перерыве приготовили из хлеба, кваса и лука тюрю, которую хлебали деревянными ложками из деревянных мисок, распевая «Лучинушку»¹⁴. Этот первый и единственный в сталинской монархии хэппенинг проходил с успехом, пока один большевистски закаленный студент не вышел из оцепенения и не завопил: «Это же троцкистско-бухаринская провокация!». Студенты были исключены из комсомола и университета, но после смерти Сталина смогли восстановиться на учебе и получить дипломы. Участниками этого хэппенинга были будущие поэты, писатели и журналисты Михаил Красильников, Юрий Михайлов и Эдуард Кондратов.

Среди российских акционистов яркие хэппенинги устраивали А. Бренер, Е. Ковылина, О. Кулик, А. Осмоловский, А. Тер-Оганьян, А. Шабуров, группы «Коллективные действия», «Мухоморы», «Синие носы», Э. Т. И., ESCAPE и др. Так, например, по идее группы «Мухоморы» на поляне в лесу был закопан один из участников (1979 г., «Сокровище»), а приехавшей многочисленной группе зрителей было предложено найти сокровище. Более часа «зрители» усиленно перекапывали всю поляну, после чего искомым сокровищем к всеобщему удивлению оказался человек, который выскочил из-под земли и убежал в лес. Елена Ковылина выходила на боксерский ринг, вызывая на поединок всех желающих — как женщин, так и мужчин; усаживала публику за изящно накрытый чайный стол — и поджигала скатерть; вставала с петлей на шее на табурет, который каждый желающий мог выбить из-под ее ног. Олег Кулик известен своим «перевоплощением» в собаку, Александр Бренер — «хулиганскими выходками», Авдей Тер-Оганьян — скандальными, нарушающими все возможные нормы этики акциями.

Анализ разнообразных хэппенингов доказывает, что во всех случаях художники предлагают идентифицировать жизнь и сцену, зрелище и действительность, предпочитая традиционным зрительным залам улицу, сарай, крышу, хлев, погреб, горы, морской берег и т. п. Как пишет С. Зонтаг, «развитие действия в хэппенинге попросту следует предписаниям Арто с его мечтой о зрелище, упраздняющем подмостки, иначе говоря, дистанцию между исполнителями и публикой, и физически втягивающем в себя зрителя»¹⁵. Но если в театрализованном действии зрелищность

проявляет себя как ритуал, который, сопереживая, созерцают, то в хэппенинге — как аттракцион, развлечение, в котором участвуют все. Главным в хэппенинге является само игровое пространство, в котором все желающие могут самовыразиться, — действии внутри зрелища.

«Стремление к спонтанности, непосредственному физическому контакту с публикой, повышенной действенности искусства выливаются в концепцию карнавализации жизни»¹⁶ — единства страха и смеха, амбивалентности жизни и смерти, возрождения через самоуничтожение.

Katerina I. Stanislavska

(National Academy of Managerial Personnel of Culture and Art,
Kiev, Ukraine)

HAPPENING AS ACTION-SHOW ART FORM OF THE 20th CENTURY

Specifics of modernism and postmodernism as aesthetic ideologies of the 20th century are researched in the article. Basic forms of «action art» are analyzed. Historical evolution of happening form is retraced. Specifics of happening as action-show form are researched.

Примечания

¹ *Деготь Е.* Модернизм // Медианциклопедия ИЗО [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://visaginat.narod.ru/POST/modernism.htm>

² *Маньковская Н. Б.* Эстетика постмодернизма. СПб., 2000. С. 158.

³ *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы» // *Эко У.* Имя розы: Роман. Заметки на полях «Имени розы»: Эссе / Пер. с итал. Е. Костюкович; Предисл. автора; Послесл. Е. Костюкович, Ю. Лотмана. СПб., 1998. С. 636.

⁴ Там же. С. 637.

⁵ *Деготь Е.* Постмодернизм...

⁶ *Фрай М.* Акция // Арт-азбука: Словарь современного искусства [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://azbuka.gif.ru/alfabet/a/action/>

⁷ *Переверзева М.* Хэппенинги Джона Кейджа // *Harmony: Международный музыкальный культурологический журнал* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txid=114>

⁸ *Сартр Ж.-П.* Миф и реальность театра [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.proza.ru/2009/03/18/953>

⁹ *Пыркина Д. А.* Искусство действия // *Диалог искусств.* 2008. № 2. С. 94–95.

¹⁰ *Турчин В. С.* По лабиринтам авангарда. М., 1993. С. 218.

¹¹ *Петров В. О.* Хэппенинг в искусстве XX века // *Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова.* 2010. Т. 16. № 1. С. 213.

¹² *Переверзева М.* Хэппенинги Джона Кейджа...

¹³ *Зонтаг С.* Хэппенинги: Искусство безоглядных сопоставлений // *Мысль как страсть: Избранные эссе 1960–70-х годов* / Сост., общ. ред., пер. с фр. Б. Дубина; Пер. с англ. В. Голышева и др. М., 1997. С. 37–45.

¹⁴ *Еремин М., Уфлянд В., Кукулин И.* Могучая питерская хворь (О Леониде Виноградове и его друзьях) // *Независимое литературное обозрение.* 2005. № 71 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/71/er21.html>

¹⁵ *Зонтаг С.* Хэппенинги... С. 45.

¹⁶ *Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века* / Под ред. В. В. Бычкова. М., 2003. С. 486.