

Конференции

«Маска и образ. Коды культуры от античности до современности»

X Ротенберговские чтения
Памяти Е. И. Ротенберга (1920–2011)

Государственный институт
искусствознания, Москва
12 декабря 2023 года

Евгения Шидловская

Ежегодная конференция, посвященная памяти выдающегося отечественного историка искусства Е. И. Ротенберга, отметила в 2023 году свой десятилетний юбилей. Опираясь на неоднократно повторяемое ученым утверждение о том, что «историк искусства обязан мыслить культурой в целом», организатор чтений, Сектор классического искусства Запада, где ведутся исследования изобразительного искусства, архитектуры, музыки и театра, не случайно выбрал столь широкую комплексную тему «Маска и образ. Коды культуры от античности до современности». Участникам конференции была предоставлена возможность обратиться к рассмотрению темы маски в разных видах искусств, в различных культурах и исторических эпохах.

По традиции конференцию открыла директор Института искусствознания Н. В. Сиповская. В своем приветственном слове она акцентировала внимание на универсальности темы, интересной программе, охватывающей многие виды искусства, обширной географии, большом хронологическом диапазоне заявленных докладов. Было отмечено, что междисциплинарный подход к искусству как большому мощному художественному процессу, органически развивающе-

муся в русле своих закономерностей и смыслов, всегда присутствовавший в работах Е. И. Ротенберга, остается, утверждается и динамично развивается в темах и программах Ротенберговских чтений.

Далее заведующий Сектором классического искусства Запада Д. В. Трубочкин поделился личными воспоминаниями о Евсее Иосифовиче, а также отметил, что тема «Маска и образ», охватывающая многие виды искусства и различные регионы художественной культуры, очень «ротенберговская» и целиком соответствует тезису «мыслить культурой в целом».

Научная часть конференции была открыта докладом Д. В. Трубочкина (ГИИ; ГИТИС, Москва) «Интерпретация маски в европейском классическом театре», в котором было особо подчеркнуто, что феномен маски, относящийся к театру и к культуре в целом, представляет собой безбрежное поле для исследования. В рамках чтений была рассмотрена проблематика античной театральной маски, в основном, периода от VI до III века до н. э., обозначены наиболее значимые и интересные ее аспекты, сформулированы основные тезисы.

Маска была охарактеризована как древнейший инструмент передачи смыслов, начиная с ритуальной маски в религиозных обрядах, таких как культ Диониса. Основное внимание автора было сосредоточено на театральной маске. В античной зрелищной культуре существовало две традиции – игра в маске и игра с открытым лицом. Маска была важным элементом выразительности актера в классических театральных жанрах – трагедии, комедии, сатирической драме, в которых ее использование являлось нормой. (Ил. 1.) Трагедия занимала особое место в античном театре: именно в этом жанре были созданы первые театральные маски, близкие по своей физиогномике к «нейтральным».

Важное место в докладе было уделено игре актера в маске. Умение актера, не меняя маску, передавать различные чувства, являлось важным средством выразительности в античной культуре. Была представлена преемственность этой античной традиции в более поздней театральной практике – в том числе итальянской комедии масок. В предложенном Д. В. Трубочкиным анализе материала было продемонстрировано, как имевшая глубокие истоки техника

актерской выразительности через маску, развивавшаяся еще с древнейших времен, проявилась в театре последующих веков. Маска позволяет актеру транслировать широкий спектр переживаний героя, переходя от одних эмоциональных состояний к другим: в доказательство этого тезиса докладчик привел примеры из современной театральной практики, продемонстрировав медиа материалы и сопроводив их своими комментариями.

Доклад М. И. Сви́дерской (ГИИ; МГУ им. М. В. Ломоносова, Москва) «Травестия как культурный код в европейской живописи Нового времени XVII–XVIII веков» показал травестию как нечто большее, чем обычное переодевание, и поднял вопрос о роли травестики именно как культурного кода¹.

Автор обратила особое внимание на возникновении конфликта идеального и реального, на специфику противоречий, характерных для травестики, что открывает новый взгляд на стилевые особенности европейской живописи того времени. В докладе был дан глубокий, чрезвычайно интересный и тонкий анализ таких произведений живописи, как «Больной Вакх» Караваджо (1593–1594, Галерея Боргезе, Рим), «Вакх» Караваджо (1596–1597, Галерея Уффици, Флоренция), «Триумф Вакха» («Пьяницы») Веласкеса (1628–1629, Прадо, Мадрид), «Блудный сын в таверне» («Автопортрет с Саскией на коленях») Рембрандта (1635, Галерея старых мастеров, Дрезден), «Автопортрет с Саскией» Рембрандта (1636, офорт), «Аллегория живописи» («Искусство живописи») Вермера (1666–1668, Музей истории искусства, Вена; ил. 2), «Девушка с жемчужной сережкой» Вермера (около 1665, Маурицхейс, Гаага). Подобный анализ сквозь призму травестики позволил увидеть ее как механизм, который дал художникам возможность выходить за рамки традиционного, выявить тенденции нового способа художественного мышления в искусстве, где внутренние коллизии и противоположности не сглаживались, а наоборот, порой заострялись, в отличие от искусства Возрождения с его гармонией идеального и реального. Тем самым поднятая тема помогла исследованию культурного кода, нового видения в интерпретации образов и сюжетов в европейской живописи Нового времени.

1 Расширенный вариант доклада М. И. Сви́дерской будет опубликован в одном из ближайших номеров «Искусствознания».



1. Античные маски трагедии и комедии
Римская мозаика. II в.
Капитолийские музеи, Рим



2. Ян Вермер. Аллегория живописи (Искусство живописи). 1666–1668
Холст, масло. 120 × 100
Музей истории искусства, Вена

После обзорных докладов Д. В. Трубочкина и М. И. Сви́дерской, задавших тон конференции и обозначивших два ее основных направления — театральное и изобразительное искусство/архитектура, — участники и гости конференции заслушали доклад Н. Ю. Вавиной (ГИИ; ГИТИС, Москва) «“Формы для лиц”. Маски в итальянских представлениях XV–XVI веков», который был посвящен практике использования масок или сознательного отказа от него. В нем речь шла именно о масках театральных, отсылающих к античной традиции и первым попыткам гуманистов не только теоретически, но и практически применить традицию, некогда свойственную Древней Греции и Риму.

Было отмечено, что средневековая наука была знакома с маской и считала ее театральным атрибутом, поэтому в большинстве определений театра и «театрики» как одного из механических искусств учителя церкви и лексикографы упоминали или даже с разной степенью подробности описывали античные маски. В первой половине XV века



3. Джорджо Вазари. *Портрет Лоренцо Великолепного*
Около 1533–1534
Дерево, масло. 90 × 72
Галерея Уффици, Флоренция



4. Питер ван дер Борхт
Великан (De reus Antigoon)
Офорт из кн: Торжественный
въезд эрцгерцога Эрнста
Австрийского в Антверпен
14 июня 1594 года.
Антверпен, 1594–1595

карнавальные маски упоминаются флорентийским епископом Антонино Пьероцци, в числе дозволенных развлечений. Автором был поставлен вопрос, с какого именно момента интерес гуманистов к театральной маске перешел из теоретической в практическую плоскость. В этой связи был подробно рассмотрен первый случай использования маски во флорентийских священных представлениях, в частности в представлении «Вознесение» в церкви Санта Мария дель Кармине в 1439 году. Далее сквозь призму этой традиции Н. Ю. Вавилина обратилась к опыту взаимодействия гуманистов с театральной маской, подробно остановившись на трактате «Четыре диалога об искусстве сценических представлений» (1556–1586) Леоне да Сомми и к постановке «Царя Эдипа» Софокла в театре Олимпико (1585), где отказ от масок был обоснован как с теоретической, так и с практической точки зрения.

В следующем выступлении — И. В. Климова (ГИИ, Москва) «Роль маски в нидерландских торжественных въездах XVI — первой половины XVII века» — была поднята тема маски в зрелищной культуре Северной Европы. Отправной точкой стала одна из гравюр Питера ван дер Борхта, иллюстрирующая издание памятной книги «Торжественный въезд эрцгерцога Эрнста Австрийского в Антверпен 14 июня 1594 года» с изображением Великана в сопровождении трех персонажей. (Ил. 4.) Был дан обстоятельный анализ этой композиции, где все три фигуры прикованы цепью к основанию трона, на котором восседает Великан. В центре находится полуобнаженный мужчина с горящими факелом в руке, по сторонам от него две женщины, одна из них держит кузнечные меха, другая — сердце. В контексте тематики данной конференции особого внимания заслуживает вторая женская фигура с сердцем и двумя масками (одна помещена около ее головы, вторая около опущенной левой руки), поскольку поднимает проблему использования маски не только в торжественных въездах, но и в театральных постановках и изобразительном искусстве Нидерландов XVI–XVII веков. Это небольшого размера «нейтральные» маски, лишённые какой-либо эмоции, с отверстиями для глаз и рта.

В докладе были кратко освещены факты создания декоративных строений и элементов праздничной архитектуры торжественного въезда 1594 года с привлечением памятной книги (*Descriptio publicae gratulationis*, 1595) городского секретаря Антверпена Иоганна Бохиуса, проиллюстрированной 31 гравюрой Питера ван дер Борхта и различных письменных источников, связанных с подготовкой въезда.

Далее были рассмотрены многочисленные произведения нидерландского изобразительного искусства второй половины XVI — XVII веков, где встречаются маски: маска как театральный атрибут (Питер Брейгель Старший, Криспин ван де Пассе, Питер Кодде, Самюэль ван Хогстратен), как аллегория суеты (Адриан ван де Венне, Ян Букхорст), как атрибут мифологического персонажа (Мартен ван Хемскерк, Якоб де Баккер, Питер Пауль Рубенс), как атрибут аллегорического персонажа (Мартен де Вос, Ян Саделер, Питер Хофт, Габриэль Метсю, Корнелис Корт, Иероним Вирикс). На основе обширного иконографического материала И. В. Климовой было высказано предположение, что фигура с двумя масками и сердцем на гравюре Питера ван дер Борхта 1594 года является персонификацией обмана.



5–6. Женские маски японского Театра Но XVIII в. Дерево, белый, черный, красный пигменты. 21,6 × 14
Музей Метрополитен, Нью-Йорк
Фотографии, показывающие изменение выражения лица в зависимости от угла наклона маски по отношению к наблюдателю

Тему маски в истории театра XVI–XVII веков в контексте шутовской культуры продолжила А. Р. Старикова (ГИИ, Москва) в докладе «Пикельгеринг: маска и образ», в котором прослеживалась трансформация комического персонажа театра «английских комедиантов» Пикельгеринга, перешедшего в иноязычную театральную среду немецкой сцены сначала в качестве маски, а затем, с появлением в этих труппах немецкоговорящих актеров, оформившегося в самостоятельный образ. Пикельгеринг (*pickled herring* – маринованная селедка) был представлен как шутовской герой, комическая фигура с присущими ей ужимками, гримасами и прочими выходками, демонстрировавшими импровизацию актера как в английских, так и в немецких труппах. Став значимым элементом театрального искусства того времени, он способствовал более глубокому и яркому восприятию персонажей и сюжета зрителями.

Став полноправным членом немецких трупп, Пикельгеринг продолжил свою жизнь, выйдя впоследствии на русскую театральную сцену, где был лишен своих характерных черт в силу отсутствия словесного компонента. Несмотря на подобную трансформацию, он привлекал русскую публику своей зрелищностью и акробатическими номерами. Автором доклада было показано, как, перейдя в русскоязычную сценическую среду, Пикельгеринг обрел полнокровный образ в качестве новой невербальной маски, став неотъемлемой частью художественного процесса в истории театральной культуры.

Предложенная Е. А. Артамоновой (ГИИ; МФТИ, Москва) тема «Маски в испанском театре Золотого века на примере комедий Кальдерона» перенесла участников и слушателей конференции на юг Европы. В докладе были рассмотрены и проанализированы типы масок таких малоизвестных комедий, как «Иосиф среди женщин», «Молчание – золото», «Остерегайтесь спокойной воды», «Виноградник Господа» и других.

Реализация настоящей научной работы стала возможна благодаря тому, что исследовательской группой GRISO Университета Наварры под руководством Игнасио Арельяно за последнее время было открыто и отредактировано множество комедий испанского театра Золотого века. Опираясь на этот оцифрованный материал, который стал теперь доступен исследователям, Е. А. Артамонова смогла развеять миф о том, что в испанском театре якобы не было масок – в сохранившихся многочисленных архивных документах имеются описания реквизитов трупп, где есть договоры на аренду костюмов и масок. Также она напредила, что первое литературное упоминание маски можно встретить в романе М. Сервантеса «Дон Кихот». Благодаря документам, имеющимся теперь в распоряжении ученых, можно судить, сколько раз упоминается слово «маска» у различных авторов – докладчиком была представлена статистика, показывающая, что у Кальдерона оно упоминается многократно. В заключение Е. А. Артамонова отметила, что феномен маски в творчестве П. Кальдерона представляет один из интересных аспектов в широкой исторической панораме испанского театра Золотого века.

Выступление Ю. А. Балдиной (ГИИ; ГАЦТК им. С. В. Образцова, Москва) «Маски *commedia dell'arte* в спектаклях Джорджо Стрелера» продемонстрировало, как выдающийся итальянский режиссер, основатель Театра Пикколо в Милане после окончания Второй мировой

войны приступил к реформированию итальянской театральной системы. На тот момент она существовала в условиях «застоя» в развитии национального театра. Как и Карло Гольдони, Стрелер черпал энергию и вдохновение в *commedia dell'arte*. По замыслу режиссера, Новый театр должен был восстановить потерянные театральные традиции и тем самым генетически соединить новое сценическое искусство со старым. Впервые представленная в июле 1947 года в Театре Пикколо комедия Гольдони «Арлекин — слуга двух господ» стала для Стрелера настоящим исследовательским полигоном: в докладе было показано, как выдержав 11 редакций, «Арлекин» прошел нелегкий путь от нарочитой театральности к реалистическому, эпическому и, наконец, к метатеатру. Ю. А. Балдиной были затронуты и другие спектакли Стрелера, где также были использованы маски *commedia dell'arte* («Ворон» Гоцци, «Буря» Шекспира).

Театральная часть конференции завершилась выступлением Е. Б. Морозовой (ГИИ; ГИТИС, Москва) «Японская театральная маска — образы и смыслы», которое было посвящено появлению, развитию и формированию масочной традиции в японской культуре. В докладе было отмечено, что начало этой традиции в Японии относится к VI–VIII векам, хотя культура маски восходит к далекой древности, когда она отражала силы сверхъестественного мира и являлась своеобразной концентрацией мысли о ритуале. Маска передавала различные смыслы и образы культуры, игровое начало жизни. На примере масок Театра Но (ил. 5–6) была рассмотрена ритуальная маска Окина (Старца) с бородкой, слегка прищуренными глазами и приоткрытым ртом как олицетворение древней энергии прародительницы — ее надевают в особых случаях, например на Новый год. Также были проанализированы сцены воздаяния благодарности как момента трансформации человека в божество, когда перед тем, как надеть белую маску, состоящую из трех частей, актер проходил обряд очищения.

Подчеркнув тот факт, что в японской культуре маска населяла практически все сферы земного обитания, Е. Б. Морозова отметила, что за время своей многовековой истории маска проходила различные стадии, испытывая влияние и китайской, и корейской масочной культуры. Помимо того, как использовалась маска актером в спектакле, ею были рассмотрены типы масок, а также проанализировано религиозное и эстетическое влияние на характер их изображения.



7. Франц Кляйн. Прижизненная маска Л. ван Бетховена. 1812
Дом-музей Бетховена, Бонн



8. Франц Кляйн. Бюст Л. ван Бетховена 1812. Музей истории искусства, Вена

Доклад Л. В. Кириллиной (ГИИ; МГК им. П. И. Чайковского, Москва) «Посмертный образ гения: маска и памятник» поднял тему маски в несколько необычном ракурсе — в запечатлении внешнего облика знаменитых композиторов. Эти изображения почти всегда носили символический и мемориальный характер. Тема их увековечения оформилась в XVIII веке, когда возник культ гения и некоторые музыканты стали приравниваться к «великим мужам», наряду с правителями и полководцами. Стремление сохранить подлинный облик гения привело к появлению гипсовых масок, как правило, посмертных. Запечатленный в них облик сильно отличался от образа, в котором потомки желали представлять себе великих музыкантов. Подобные маски были сняты с усопших Моцарта (1791, не сохранилась), Гайдна (1809) и Бетховена (1827).

Далее Л. В. Кириллина уделила особое внимание образу Бетховена, отметив, что существовало две маски, снятые с лица композитора. Первая — в период его жизненного и творческого взлета; Франц Кляйн снял ее для создания наиболее достоверного бюста композитора (1812). (Ил. 7–8.) Именно она повлияла на множество изображений композитора с напряженным лицом и сурово сжатыми губами —



9. Жорж де Латур. *Шулер с трефовым тузом*. 1630–1634
Холст, масло. 97,8 × 156,2
Художественный музей Кимбелла,
Форт-Уорт

образ, который впоследствии стал типичным для представлений о Бетховене и в живописи, и в скульптуре. Посмертная же маска в качестве прототипа не использовалась, поскольку представляет собой скорее артефакт, чем художественный образ. В ходе доклада Л. В. Кириловой были рассмотрены различные портреты Бетховена (Ф. Кляйна, 1812; Л. Р. Летрона, 1814; Й. Штилера, 1820; Э. Хенеля, 1845; Маска в храме Бетховена в Бадене, 1927; статуи Боннского карнавала 2014 года, где было выставлено 700 пластиковых фигур улыбающегося Бетховена). В заключение автором доклада были выделены стадии монументализации образа гения: максимальная достоверность (маски прижизненные и посмертные, портреты с натуры), посмертная идеализация, тиражирование образа (с отходом от достоверности и с его широким использованием), постмодернистская карнавализация (игры с массовым сознанием), превращение образа гения в маску, участвующую в нескончаемой игре.

Вечернее заседание, на котором были представлены доклады, освещающие проблематику маски в изобразительном искусстве, архитектуре и медиа было открыто выступлением М. А. Демидовой (ГИИ, Москва) «Реальность — маска притчи. Об интерпретации аллегорических сюжетов в нескольких картинах Жоржа де Латура». По сложившейся еще в 1930-е годы традиции этого лотарингского живописца часто относят к «художникам-реалистам XVII века». Автором доклада было подчеркнuto, что, несмотря на эту характеристику, надолго закрепившуюся за творчеством Латура, не следует упускать из вида наблюдение, сделанное Джоном Рупертом Мартином о том, что реализм, или даже натурализм, искусства XVII столетия имел аллегорический характер и часто «был связан с метафизическим видением мира».

В докладе были рассмотрены сюжеты картин Жоржа де Латура, где за правдоподобно показанными бытовыми сценами прочитываются аллюзии на евангельские притчи или содержатся наблюдения почти мистического характера. Такие картины, как «Шулер» (два варианта — Лувр, Париж, и Художественный музей Кимбелла, Форт-Уорт; ил. 9) и «Гадалка» (Музей Метрополитен, Нью-Йорк), явно отсылают к евангельскому рассказу о блудном сыне, что неоднократно отмечалось многими специалистами, в том числе и отечественным историком искусства В. Н. Прокофьевым. Подобные трактовки данного сюжета можно найти у многих современников лотарингского художника, однако именно его интерпретация обладает уникальной психологической остротой при соединении традиционной фабулы и сиюминутно происходящей сцены. Аналогичным образом сюжет картины «Женщина, ловящая блоху» (Музей истории Лотарингии, Нанси) встречается у караваджистов (Трофим Биго, Геррит ван Хонтхорст), однако и в этом случае решение Латура оказывается весьма необычным. В контексте подобного анализа было проведено сравнение полотен «Кающаяся Магдалина» Караваджо (1593, Галерея Дория Памфили, Рим) и «Кающаяся Магдалина» Жоржа де Латура (1640–1645, Лувр, Париж). Также М. А. Демидовой была рассмотрена картина Латура «Платеж» (начало XVII в., Львовская галерея искусств) и высказано предположение, что за ее сюжетом может стоять евангельская притча о неверном управителе.

Тема маски в изобразительном искусстве XVII века была продолжена Т. Г. Шовской (ГИИ, Москва), обратившейся к эскизам театральных костюмов. В докладе «Образы и маски комедии дель арте в эскизах Лудовико Оттавио Бурначини» ею был проанализирован материал из корпуса рисунков и гравюр, значительную часть которых составляют эскизы театральных костюмов к придворным увеселениям, таким как карнавалы, турниры, балеты.

Как предполагают исследователи, эти эскизы были объединены самим Бурначини в альбом *Maschere* («Маски»), где это название употребляется в значении «образ», «персонаж». Часть эскизов из папки «Маски» представляет персонажей комедии дель арте, и в них Бурначини выступает знатоком итальянской комедии и ее героев. Персонажи на эскизах составляют группы, которые находятся во взаимодействии, что, возможно, с той или иной степенью достоверности фиксирует реально разыгранный диалог или сценку. Каждый из героев итальянской комедии получает у Бурначини новую разработку. Образ Панталоне распадается на два типа — Старый Панталоне и Панталоне Маньифико. Первый изображен горбатым стариком с заложенной за спину рукой в костюме, характерном для венецианского купца, второй своей характерной позой выдает влияние Жака Калло. Дзанни показан в экзотическом костюме, явно навеянном влиянием китайской культуры. Пульчинелла — неаполитанская маска — перебравшись на север, меняет свой простой наряд на тяжелый кафтан с пуговицами, одежда Капитана отличается изысканностью, а цикл «Переодевания Арлекина» отражает процесс трансформации этого образа. (Ил. 10.) Подход Бурначини к интерпретации героев комедии дель арте отличается немалым разнообразием, точностью и подробностью разработки — костюмы переданы с большим вниманием к деталям, фактурам и материалам. Т. Г. Шовской было продемонстрировано, что свойственный барокко вкус к гротеску пронизывает все аспекты творчества Бурначини и ярко проявляется в образах серии «Маски», и возможно, именно у Бурначини гротеск впервые приобрел то значение, которое чаще всего вкладывается в это понятие сегодня.

Программу конференции продолжила К. Л. Лукичева (ГИИ, Москва), выступившая с докладом «Образ и маска в живописи Франсиско Гойи — онтологические и аксиологические аспекты». Соглашаясь с современным взглядом, признающим, что развитие живописной манеры испанского мастера находится в русле его вели-



10. Лудовико Оттавио Бурначини Арлекин в *Mi-Parti*. Фрагмент эскиза с тремя фигурами Вторая половина XVII века Карандаш, акварель, бумага. 16,5 × 22,3. Театральный музей, Вена



11. Франсиско Гойя. *Бродячие комедианты*. 1793 Холст, масло. 43 × 32 Прадо, Мадрид

ких предшественников — Эль Греко и Веласкеса, автор утверждает, что при всей значимости экспериментальной новизны техники Гойи, уникальность его творчества следует искать в другом. С ее точки зрения, Гойя — один из немногих, кому удалось решительно отодвинуть установившиеся горизонты и границы европейского искусства, включив в его сферу темы, которые до этого лишь редко и робко проявлялись. Предвещающая экзистенциально-антропологический поворот в искусстве с последних десятилетий XIX века, эти темы направлены на экстерниоризацию, невиданной глубины и масштаба, внутреннего мира человека. Гойя систематически изучает человеческую психику в экстремальных ситуациях экзистенции, когда сознание



12. Маскарон *Лев*. Усадьба Усачёвых-Найденовых на ул. Земляной Вал 1829–1831



13. Маскарон *Протей* Дом А. В. Шугаевой в Фурманном переулке 1903–1904

и подсознание причудливым образом переплетаются. Специфической чертой этого ракурса является интерес не к индивиду и индивидуальности, а к коллективному сознанию и коллективному бессознательному. Подлинная цель мастера — пробиться туда, где покоится архетипическая составляющая психики, мышления, поведения.

В этом плане семантически значимыми становятся образы умышленных и заключенных, атмосфера сумасшедших домов и тюрем, мир человеческого воображения, породившего иррациональную сферу. Истину о человеке Гойя ищет, всматриваясь в него, когда тот переживает крайние, пороговые состояния. Часто художник приближается к визуализации всего этого с помощью театрального начала — через маски, ролевые воплощения и игры. Его интересует та жесткая инверсия, когда человек, брошенный в нечеловеческие условия, теряет способность оставаться разумным существом и превращается в жуткую человеческую маску. (Ил. 11.)

Этот аспект живописи Гойи К. Л. Лукичева выявляла на примере картин, изображающих сцены с людьми и ведьмами из пьес той эпохи, и на циклах, посвященных сумасшедшим домам и тюрьмам. Основные характеристики подхода художника были исследованы на сравнении со схожими по тематике произведениями У. Хогарта, И.-Г. Фюсли, Т. Жерико.

Далее в ходе конференции была поднята тема «Античные маскароны в системе смыслов русской архитектуры XIX — начала XX века», с которой выступила С. С. Морозова (РГГУ, Москва). Маскароны как форма декора в системе убранства обычно не становились предметом специального исследования в то время, как они являются важной частью архитектуры, и их функция не ограничивается лишь одной декорацией. Доклад был посвящен рассмотрению роли, места и сюжетам маскаронов в процессе формирования образа античности в русской архитектуре указанного периода.

Данная проблематика была освещена докладчиком в следующих аспектах: маскарон как лицо архитектуры; месторасположение маскаронов на фасаде в качестве замковых камней над оконными проемами в качестве своеобразного знака проницаемости для человеческого взора; маскарон как обозначение границы между внутренним и внешним пространством; маскарон как маска, маркирующая границу двух миров, позволяя проявиться сакральному во внешнем облике здания; маскароны как зримое проявление процесса обращения быстротекущего времени в вечность; маскароны со львами как непобедимыми охранителями и символами веры; львиные маскароны в искусстве русского классицизма; маскароны как живые существа; маскарон — маска — человеческая личность; маска как чистая структура. Эта проблематика была рассмотрена на примере таких памятников с маскаронами как усадьба Гагарина на Поварской (Д. Жиллярди, 1821–1829), усадьба Усачёвых-Найденовых на Земляном Валу (Д. Жиллярди, 1829–1831; ил. 12), Купеческий дом в Старосадском переулке (К. В. Терский, 1878), дом А. В. Шугаевой в Фурманном переулке (И. Г. Кондратенко, 1903–1904; ил. 13), Адмиралтейство (А. Д. Захаров, проект 1806–1811) с маскаронами Ф. Ф. Щедрина, жилой дом в Романовом переулке (А. Ф. Мейснер, 1895–1898), Торговый дом товарищества М. С. Кузнецова на Мясницкой (Ф. О. Шехтель, 1893–1903). В ходе доклада было продемонстрировано, что особая связь маскарона как элемента декоративного убранства фасадов с онтологией маски во многом определяет особенности интерпретации античной темы и внесение дополнительных акцентов в смысловую структуру русских городов эпохи классицизма на примере Москвы и Санкт-Петербурга.

Тему маски в скульптуре продолжила А. Ю. Вершинина (ГИИ, Москва) с докладом «Ужасный лик вечности: крик и онемение маски Медузы», в котором была прослежена эволюция смысла образа



14. Поль Дардьё. *Вечная боль*. 1913
Гипс тон. Музей Орсе, Париж

от апотропея в древности до «лика Вечности» в эпоху ранней модерности.

Античная традиция определила типологию апотропного изображения Медузы Горгоны — горгонейона, с различной эмоциональностью выражения: вакхическим эмоционализмом архаики и аполлонической мерностью классики. Образ Медузы стал символом сочетания постоянства и изменчивости, приспособляясь к контексту и отзываясь на запрос той или иной эпохи. Ее маска неизменно демонстрировала высокую адаптивность, допуская различные интерпретации. Во времена Средневековья Медуза была символом греховности, однако уже в эпоху Ренессанса этот опыт был усложнен

(А. дель Верроккьо, Я. Сансовино) и, игнорируя существовавший миф, ренессансные художники получили возможность связать этот образ со своей личностью, примерив маску Медузы на себя (А. Мантенья, П. да Караваджо). Со временем Медуза Горгона стала частью актуальной модели «неистового сатурнианства», а ее крик начал ассоциироваться с божественным неистовством (М. М. да Караваджо) или меланхолией (Б. Челлини).

Далее в работах Д. Л. Бернини и А. Кановы обозначилась скоротечность красоты и вечный ужас. С усложнением драматургии образ Медузы нередко стал переходить в разряд аллегорий, заполняя пространство архитектуры (П. Пюже, А. Квеллинус, А. Шлютер и другие), и даже политизировался: мотив «жатва смерти» (у Д. Крукшенка), слияние крика ужаса Медузы и ярости Гения войны («Марсельеза» Ф. Рюда).

Позднее у А. Бёклина Медуза впадает в транс, у П. Дардьё (ил. 14), А. Кро и Ф. фон Штука открытие глаз ее маски сопровождается онемением в переживании вечной боли на пороге смерти. Наряду с трагедией у того же Ф. фон Штука, а также у Ж.-Ж. Карриеса и А. Обера рождается маска «вакхического финала Ада». А «Маска Медузы» А. Вильдта может считаться символом «безгласной речи» и пустоты. В заключение своего доклада А. Ю. Вершинина подчеркнула, что протомодернистские версии Медузы Горгоны завершили историю эволюции маски: от тотема, апотропея, амулета, как инструментов коммуникации, связанных с эмблематикой, к символизации, где важны принципы неопределенности и антиутилитаризм.

Выступление В. В. Левшенкова (СПбГУ, Санкт-Петербург) «Блюдо Сергея Чехонина “Ужас” 1922 года — аллегория революции, уничтожающей православие» перенесло участников и слушателей Ротенберговских чтений в Россию послереволюционной эпохи. Предметом его научного исследования стало фантазмагорическое произведение декоративного искусства исключительное по своему темпераменту, отличающееся оригинальным языком и завуалированным смыслом, включающим всевозможные подтексты, аналогии и аллегории и представляющим собой неограниченное поле для интерпретаций. (Ил. 15.)

Ранее Э. Ф. Голлербахом в очерке «Новые произведения С. Чехонина» (1922) было дано только описание этого блюда без анализа мотивов росписи. Автором доклада был отмечен контрастный набор

живописных средств, к которым прибегает мастер: графическое изображение головы чудища с растрепанными волосами, создающими хаос, гармоничная пейзажная зарисовка с храмовыми и церковными постройками с золочеными крестами, стилизованная под Древнюю Русь, «новый» вариант трактовки архитектурных строений в виде храмов, иконных горок и шатровых деревянных колоколен. В создании головы-гримасы чудовища очевиден отсыл к маскам японского Театра Но, изображающих, в числе прочих, яростных демонических существ. Обращение к маске в данной работе не является исключением. В разных интерпретациях оно проходит через весь творческий путь Сергея Чехонина – хорошо известны его эскизы обложек, заставки, виньетки, фронтисписы и экслибрисы с масками, а также фарфоровые сервизные предметы с росписью «Роза с маской».

В докладе Г.И. Губановой (РГУ им. А.Н. Косыгина, Москва) «Феномен групповой маски: истоки, варианты, смыслы» была поднята проблема функционирования устойчивой группы персонажей-образов, которую автор определила как групповую маску. Была выделена гибридность маски-образа, построенная на сочетании разных кодов, и подчеркнута значимость числового кода как маркера сущностных особенностей определенной групповой маски. Г.И. Губанова рассмотрела истоки формирования групповой маски и ее трансформацию в различных эпохах и видах искусств от древности до настоящего времени, а также отметила постепенное углубление психологических характеристик. Использовались понятия: ритуал, обряд, архетипические основы образов, амплуа, характер.

На примере групповой маски из четырех персонажей автор доклада показала, как числовая характеристика соотносится с архетипической основой этой группы, а мифологема «тетраморф» послужила инструментом анализа в контексте четверичности как культурной универсалии.

Также было выделено количественное понятие множества для маркирования наибольшей по количеству группы, лишенной индивидуальных черт. Было затронуто психологическое явление особого восприятия лица. Отсутствие черт лица при болезни лицевой слепоты было сопоставлено с построением образа безликости или образа протолица в искусстве.

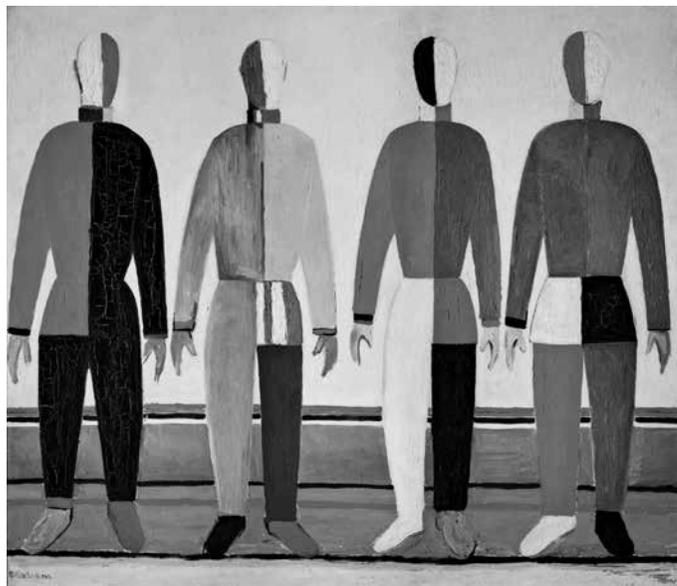
Апробация такого подхода производилась на материале творчества К.С. Малевича: «Сложное предчувствие (Торс в желтой рубашке)»



15. Сергей Чехонин. Блюдо Ужас. 1922
Фарфор, надглазурная роспись,
позолота. Диаметр 36
Частное собрание

(1932), «Голова крестьянина» (1934) и первой российской постановки-реконструкции «Победы над солнцем» по мотивам Театра футуристов 1913 года (автор концепции и режиссер Г.И. Губанова), а также перформансов по мотивам Театра футуристов. (Ил. 16.)

В завершение конференции прозвучал доклад А.Л. Юргеновой (ГИИ, Москва) «Модель, персонаж, герой на фотографии», в котором были затронуты вопросы современной коммуникации в контексте



16. Казимир Малевич. *Спортсмены*.
1928–1932
Холст, масло. 142 × 164
Государственный Русский музей

цифровой фотографии. В научной литературе нередко отмечается смешение понятий модель, герой и персонаж в случаях, когда нужно обозначить изображенного на фотоснимке человека. По мнению автора, это связано с неоднозначностью отношений между фотографом, объектом съемки и рождающимся на снимке образом. Особенно тесное переплетение их ролей очевидно при создании любительских фотоизображений.

«Модель» предполагает наиболее пассивное положение портретируемого и более активную роль фотографа. Такое соотношение в большей степени соответствует фэшн-фотографии, где природные данные модели используются как основа для создания образа, расходящегося с социально-психологическими чертами ее личности. Понятие «герой» возникает в области профессионального художественного портретирования и одновременно в области любительской фотографии, создаваемой для предъявления другим в социальных

сетях. Выкладывая на своей странице собственное фото, пользователь становится «героем», чья жизнь является центром притяжения для других. «Персонаж» применительно к фотоизображению может иметь два значения. Во-первых, при создании фотографии человек может примерять на себя образ персонажа из любимого кинофильма, книги или повторять какой-то имиджевый образ. Во-вторых, автор страницы в социальной сети выстраивает саморепрезентацию, отмеченную устойчивыми чертами. При этом создаваемый образ не в полной мере соответствует реальной личности (а иногда и полностью расходится с ней). Другой аспект — это прочтение фотографического образа как обобщения, совпадающего с расхожим представлением о некоем социальном типе или субкультуре. Понятие «персонажа» оказывается близко к функции «маски», за которой прячется пользователь социальной сети, или которая наделяется теми или иными характеристиками аудиторией (например, при создании мемов). В ходе доклада были приведены примеры фотографий, демонстрирующие понятия Модель, Персонаж, Герой, особенности «надевания» маски в игровых фотосессиях, а также специфика постановочной фотографии и фэшн-фотографии.

Проведенная конференция позволила осмыслить способы интерпретации маски в разных видах искусств, изучить ее принципиальную связь с театром и ритуалом, исследовать многообразие смыслов, связанных с маской в мировой культурной практике. Несмотря на то что маска является древнейшим инструментом актерской выразительности, театр не является ее первооткрывателем: маску использовали в ритуалах задолго до изобретения театра. И все же, появившись в театре, маска уже не покидала его и со временем превратилась в его наиболее узнаваемый символ. По сей день в репертуаре театров всего мира можно найти спектакли, в которых используются маски. Однако практика театра не исчерпывает всего богатства культурных смыслов маски. В изобразительном искусстве, литературе и философии Востока и Запада маска относится к числу постоянных, архетипических тем и образов — от древности до XXI века. По сути, маска превратилась в фундаментальную культурную метафору с широчайшей областью значений.