

человека, свободный язык, совершенно далекий от принятой классической эстетики. Ведь лишь благодаря развитию и авторитарности западной культуры и всех ее механизмов производства он превратился в язык только «одаренных» людей.

Ksenia Blokhina

State Institute of Art Studies, Russia

THE CONCEPT OF PICTORIAL LANGUAGE IN JEAN DUBUFFET'S THEORY AND PRACTICE

French artist Jean Dubuffet is the creator of a term “art brut” (most of the art brut collection made by the artist, are works of psychiatric patients). Despite the fact that the definition of this concept has rather vague borders, the principle of allocation of art brut in special preferences becomes more logical if we consider it in the context of the theoretical work of the artist and his views on a social function of art. On the basis of such texts of Dubuffet as “Art Brut is preferable to cultural arts”, “Anticulturals positions” and others the report addresses the problem of art as an independent linguistic system. Dubuffet argues that contemporary culture is based on absolute trust to the existing means of expression, the origins of which he sees in antiquity, and to the written language in particular. So, on the one hand, affecting this subject, the artist joins the great debate on the crisis of Western culture, which transformed its language in a rigid system that determines the quality and categories of thought of each member of its society. The problem was discussed by the artist's friends such as A. Artaud, J. Paulhan, M. Blanchot and others. This theme can be clearly illustrated by the series of portraits of Dubuffet and his interpretation of the concept of beauty, which, according to the artist, is to be contrasted with the ancient ideals.

On the other hand, in Dubuffet's texts it is possible to discover lots of common traits with the structuralist approach to language learning. One of the most obvious ones is the artist's definition of the concept of art through the word “langage”, that is according to F. de Saussure, through the concept of “speech activity”. Thus, the artist wanted to emphasize the importance of pictorial language as an integrated, comprehensive activity, as a communicative, cognitive process, rather than aesthetic one. Dubuffet also addresses such issues as objectivity of pictorial language, the problem of professionalism, communication of artistic image with reality, and others.

All this allows us to reveal a completely different aspect of art brut. Art brut allows one to describe the artistic activity as an innate characteristic of every person, free language, which is far from the accepted classical aesthetics. After all, it was only through the development and authoritarianism of Western culture and of its mechanisms of production that art started to be defined as a language only of the “talanted” people.

Milan Prosen

National Theatre of Belgrade, Serbia

THE PARTICIPATION OF RUSSIAN ARCHITECTS AND SCULPTORS IN MAKING ART DECO ARCHITECTURE IN SERBIA

The aim of this paper is to present the participation of Russian architects and sculptors in the emerging and development of the Art Deco style in Serbian architecture, to point out eminent masters and significant monuments, as well as their territorial and quantitative representation. The study is based on analyses of the realized projects, relevant and accessible documents found in archives, museums, publications, photo documentation and private collections.

Art Deco architecture was one of the dominant stylistic phenomena in Serbia between the two world wars. The decorative premises made this essentially modern style suit the refined artistic taste of Serbian social elite, that engaged this style in creation of an image of its representative identity.

In this period Belgrade enrolled architects arriving from Russia, who followed local artistic demands oriented toward decorative but modern architectural form. Art Deco in Serbia was based on modernization of construction and building form, nevertheless focused on the facade styling, enriched with ornaments, stylized reliefs, sculptures and fine-detailed ironwork.

Architects Medvedev, Stashevski, Papkov were adherents of the style of softened, rhythmical and ornamentally-rich architecture and developed a specific version of ornamental Art Deco. Roman Verhovskoj repeatedly interpolated elements of Art Deco style in his works, which are especially pronounced in sculptural decor of the ossuary constructed for the perished Russians in Belgrade. Vladimir Zagorodnjuk enriched many public and appartement buildings with reliefs. Viktor Lukomski designed the Palace of the Patriarchate of the Serbian Orthodox Church and the State hotel on Avala.

Russian artists' sculptural oeuvre of Art Deco style in Belgrade ranges from memorials to the fallen soldiers to the representations of dance that adorned the entrance of cinema "Belgrade". Creating the interior of the most elite cinema in the city, architect Grigorij Samojlov brought to Belgrade the spirit of Hollywood and the style of elaborate Art Deco, thus marking Belgrade's place on the "architectural" map of the world — the one comparable in importance to that of Paris, New York, Madrid, Casablanca, Havana and Mumbai. Art Deco architecture marked the period between the two world wars, becoming the most explicit form of positive creative global connections. In emanations of this style in Serbia, Russian artists were of great importance.

Просен Милан

Национальный театр Белграда, Сербия

Роль русских архитекторов и скульпторов в создании стиля Ар-деко в архитектуре Сербии

Цель доклада — представить роль русских архитекторов и скульпторов в возникновении и развитии стиля Ар-деко в архитектуре Сербии, выделить наиболее значимые памятники, указать имена выдающихся мастеров, а также оценить степень их участия в территориальном и количественном отношении. Исследование основано на анализе осуществленных проектов и соответствующих архивных документов, публикаций, фотографий, материалов музеев и частных коллекций.

Ар-деко был одним из доминирующих стилистических направлений в Сербии между двумя мировыми войнами. Декоративность этого по сути модернового стиля соответствовала рафинированным вкусам сербской социальной элиты, которая использовала его как средство создания собственного репрезентативного образа. В этот период в Белграде работали архитекторы из России, которые, отзываясь на местные художественные запросы, ориентировались на декоративную, но современную интерпретацию архитектуры. Ар-деко в Сербии был основан на модернизации конструкции и строительных форм, но все же акцентировал оформление фасадов, непременно обогащенное орнаментами, стилизованными рельефами, скульптурами и великолепными литыми решетками.

Архитекторы Медведев, Сташевский, Папков — приверженцы стиля лиричной ритмизованной архитектуры — развили своеобразную версию орнаментального Ар-деко. Элементы Ар-деко неоднократно включал в свои работы Роман Верховской. Они особенно очевидны в скульптурном убранстве усыпальницы погибших русских воинов в Белграде. Владимир Загороднюк дополнил рельефами декор многих общественных и жилых зданий. Виктор Лукомский создал дворец патриархии Сербской Православной Церкви и отель на горе Авале.

Образный диапазон скульптурного наследия русских мастеров в Белграде простирается от мемориалов павшим воинам до изображения танца, которое украшало вход в кинотеатр «Белград». Создавая интерьер самого элитного кинотеатра города, архитектор Григорий Самойлов привнес в него атмосферу Голливуда и изысканно-замысловатый стиль Ар-деко, таким образом отметив место Белграда на архитектурной карте мира — место, сопоставимое

по важности с Парижем, Нью-Йорком, Мадридом, Касабланкой и Мумбаи. В период между двумя мировыми войнами архитектура Ар-деко стала наиболее явной формой позитивных творческих международных связей. В сложении локального варианта этого стиля в Сербии роль русских архитекторов была чрезвычайно велика.

Шик Ида Александровна

Государственный Эрмитаж, Россия

«Старинная параноидная стена» Леонардо да Винчи в сюрреалистической фотографии

«Уроки Леонардо, предлагавшего своим ученикам нарисовать то, что видят они на старой, в трещинах, стене — общезначимое, но достаточно характерное для каждого, — пока еще не поняты во всей своей глубине», — писал А. Бретон. Идея использования случайного образа в поисках вдохновения или ответов на запросы бессознательного активно применялась в искусстве сюрреализма. В сюрреалистической фотографии мотив «старинной параноидной стены» (пользуясь термином А. Камиен-Каждан) получил различные прочтения.

Фотограф может выхватывать из реальности готовые изображения (работы Brassai из серии «Граффити» 1933–1956 гг.), показывая, как фактура стены участвует в создании образа, или легко считываемые формы (Э. Медкова «Глаза» 1962 г., «Торс» 1965 г., К. Д. Лафлин «Волшебная гора» 1955 г.). Название при этом служит зрителю ориентиром для прочтения работы.

Поверхность с богатой фактурой и случайными изображениями может подаваться и как эстетически самоценный объект, приближаясь к абстракции. Зачастую зрителю не дается никаких явных подсказок — ему предлагается развить свой собственный, говоря словами А. Бретона, «дар параноической интерпретации» (Ф. Соммер «Найденная живопись» 1949 г., снимки из цикла А. Ножички «Дополнительные свидетельства» 1958–1961 гг.).

Живописная фактура стены также может использоваться фотографом в качестве элемента произведения (например, как фон), нередко обрастающего историко-культурными аллюзиями, которые зрителю предстоит прочесть (Ф. Соммер «Макс Эрнст» 1946 г., К. Д. Лафлин «Голова в стене» 1945 г.).

Все эти работы объединяют такие важные для сюрреализма концепты, как найденный объект, автоматизм и ассоциации. Применение «уроков Леонардо», таким образом, позволило фотографам-сюрреалистам показать, что сюрреальность есть непосредственная часть самой реальности, нуждающаяся лишь в раскрытии и осмыслении.

Ida Shik

The State Hermitage Museum, Russia

LEONARDO DA VINCI'S "OLD PARANOID WALL" IN SURREALIST PHOTOGRAPHY

“Leonardo’s lessons suggesting that the pupils should draw what they see on an old cracked wall — valid, but rather characteristic for everyone — are still not understood in all the depth”, — A. Breton wrote. The idea of an incidental image used in order to find inspiration or some replies to requests of the unconscious was actively applied in the surrealist art. In the surrealist photography the motif of “an old paranoid wall” (using A. Kamien-Kazhdan’s term) received various readings.

A photographer can snatch out complete pictures from the reality (some works from Brassai’s series “Graffiti” 1933–1956), showing how a wall texture participates in creation of the image, or easily read forms (E. Medkova “Eye” 1962, “Torso” 1965, K. J. Laughlin “The magic mountain” 1955). Thus, a title serves as a reference point for a viewer’s interpretation of the work.