УДК 008

Антонова В.Д.

выпускник

направление «Графический дизайн и брендинг»

Международный институт дизайна и сервиса

(г. Челябинск, Россия)

НОРМАТИВНОЕ И ТАБУИРОВАННОЕ В ИСКУССТВЕ: ТРАНСФОРМАЦИЯ ГРАНИЦ ДОПУСТИМОГО

Аннотация: *цель исследования - определить, как художественная форма, место показа и реакции зрителей влияют на границы допустимого в искусстве. На материале «Поклонения волхвов» Иеронима Босха, «Страшного суда» Микеланджело и инсталляции «Тонкость» Кары Уокер сопоставлены способы изображения культурного различия, наготы и расовых стереотипов. В работе сочетаются визуальный анализ и историко-культурное сопоставление условий создания и восприятия произведений. Научная новизна состоит в выделении трёх механизмов формирования границы допустимого: включения образа культурного различия в иконографический канон, институционального ограничения видимости тела и публичного оспаривания культурного стереотипа. Установлено, что оценка изображения зависит от его функции, пространства показа и того, кто может изменить изображение или условия его восприятия.*

Ключевые слова: *иконографический канон, художественное табу, церковная цензура, расовая репрезентация, зрительское восприятие, граница допустимого, искусство.*

Введение.

Границы допустимого в искусстве проявляются в выборе сюжетов, способах изображения и условиях показа. Религиозное произведение может следовать принятому сюжету и при этом вызывать возражения из-за трактовки человеческого тела. Современная инсталляция может использовать расовый стереотип, чтобы сделать его предметом критики, сохраняя возможность буквального прочтения. Цель статьи — выявить, как форма изображения и

обстоятельства его показа определяют отношение к нему как к допустимому или запретному.

Материал исследования составляют три произведения. Образ Бальтазара у Босха позволяет проследить, как художественный канон включает и обозначает культурное различие. История «Страшного суда» даёт возможность рассмотреть конфликт вокруг наготы в конкретном сакральном пространстве. Инсталляция Кары Уокер показывает, как расовый стереотип становится материалом художественной критики. В каждом случае анализируются композиция и детали произведения, функции первоначального места показа и документированные реакции, если они известны. Такое сопоставление выявляет различия между способами установления границ допустимого в трёх исторических ситуациях.

Обсуждение и результаты.

Нормативное и табуированное в искусстве.

Под нормативным понимается совокупность ожиданий, которые регулируют выбор художественных средств и восприятие произведения. Одна из форм закрепления таких ожиданий — канон. Е. А. Кузнецова рассматривает художественный канон как систему правил и образцов, исторически связанную с развитием стилей и жанров [2, с. 106–108]. В религиозной живописи повторяющаяся схема позволяет зрителю узнать сюжет по расположению фигур и атрибутам. Внутри этой схемы художник может менять жесты, костюм и другие детали, сохраняя читаемость сцены.

Под табуированным в данной статье понимаются сюжеты или способы изображения, публичное предъявление которых ограничено значимыми для сообщества религиозными, нравственными или социальными нормами. Для понимания природы этих ограничений важна двойственность табу, выделенная З. Фрейдом: запрет может ограждать сакральное или указывать на то, что воспринимается как опасное и нечистое [4, гл. II]. А. Н. Яныкина различает табу и запрет, обращая внимание на то, что пересмотр прежних границ в

художественной культуре может приводить к формированию новых [5, с. 219–221].

Канон, табу и цензура описывают разные стороны отношения общества к образу. Канон задаёт узнаваемый способ изображения. О действии табу можно судить по устойчивому характеру ограничений или по характеру санкции, последовавшей за их нарушением. О цензуре можно говорить, когда ограничение принимает вид решения, меняющего доступ к произведению или его вид. Это различение позволяет рассматривать случай Босха как пример действия канона, случай Микеланджело как документированное вмешательство в произведение, а случай Уокер как спор о пределах критического использования насильственных стереотипов.

Иероним Босх. Бальтазар в «Поклонении волхвов».

В центральной части триптиха из собрания Прадо, написанного около 1494 года, три волхва приносят дары Младенцу (рис. 1) [6]. В евангельском рассказе (Мф. 2:1–12) происхождение каждого из волхвов не указано. В западноевропейской иконографии образ темнокожего Бальтазара закрепился в позднем Средневековье и был связан с представлением о разных частях света, признающих Христа [3, 8]. Поэтому его присутствие в сакральной сцене следует рассматривать в контексте сложившейся традиции Богоявления.



Рисунок 1. Иероним Босх. «Поклонение волхвов».
Центральная створка триптиха, ок. 1494 г. Масло,
дерево. Музей Прадо, Мадрид (P002048). Репродукция:
Web Gallery of Art / Wikimedia Commons, общественное достояние [6].

Бальтазар расположен справа от Богоматери и Младенца со стороны зрителя. Его фигуру выделяют светлое одеяние, украшения и шарообразный сосуд с птицей. Если позы двух других волхвов направляют взгляд к Младенцу через жест поднесения даров, то стоящий Бальтазар ещё ожидает своей очереди. Белая одежда и отчётливый силуэт отделяют его от тёмного проёма хижины. Композиция сохраняет за ним роль одного из дарителей и одновременно подчёркивает особенности его облика.

Д. Хиггс Стрикленд рассматривает триптих в контексте позднесредневековых представлений о религиозном и культурном различии [8]. Придать отдельным деталям однозначное значение трудно: например, птица и плод на сосуде допускают несколько толкований. Для аргумента статьи достаточно наблюдения, что принадлежность Бальтазара к группе волхвов сочетается с визуальным подчёркиванием его отличия. Значение этого различия следует связывать прежде всего с исторической иконографией. Изображение даёт основания говорить о способах обозначения культурной дистанции, тогда как вопрос об отношении художника к изображённому персонажу остаётся открытым.

Микеланджело. Нагота и цензура в «Страшном суде».

Фреска «Страшный суд», созданная в 1536–1541 годах на алтарной стене Сикстинской капеллы, строится вокруг фигуры Христа-Судьи [11]. Его жест организует движение окружающих фигур. Внизу воскресшие обретают тела, а осуждённые низвергаются. Повороты, напряжение и движения тел связывают отдельные группы в целое. М. Б. Холл предлагает рассматривать телесность фрески в связи с богословской темой воскресения [7, с. 95–112]. В таком прочтении физическое возвращение к жизни получает видимое выражение в фигурах, поднимающихся из могил.

Спор вызвало изображение обнажённых тел именно на алтарной стене. Музеи Ватикана приводят свидетельство Вазари о возражениях папского

церемониймейстера Бьяджо да Чезена, который считал такого рода наготу неподобающей для папской капеллы [1, 11]. Его оценка показывает, что один и тот же живописный приём мог восприниматься по-разному в зависимости от назначения пространства. Для толкования сюжета важна выразительность тела, а для критика первостепенное значение имели требования к благопристойности сакрального изображения.

В 1564 году было принято решение прикрыть часть фигур. Даниеле да Вольтерра написал драпировки поверх некоторых участков фрески, позднее появились и другие дополнения [1, 11]. Цензура в этом случае изменила вид уже существовавшего произведения и сохранила его в прежнем месте. По этой причине история фрески позволяет проследить, как разногласия о допустимой форме изображения перешли в институциональное решение. Наследие этого решения можно увидеть в самом произведении: часть добавленных драпировок сохранилась, и история спора стала частью истории образа.

Кара Уокер. Расовый стереотип в инсталляции «Тонкость».

В 2014 году Кара Уокер представила инсталляцию «Тонкость, или Чудесный сахарный ребёнок» (A Subtlety, or the Marvelous Sugar Baby) на территории бывшего завода Domino в Бруклине. Проект был организован Creative Time. Центральным образом стала покрытая белым сахаром фигура женщины в облике сфинкса. В развёрнутом названии художница посвятила работу людям, чьим трудом производился сахар, от тростниковых полей до кухонь Нового Света [9]. Материал и место показа связывали изображение с историей производства сахара, в том числе с использованием труда порабощённых людей на плантациях. Этот контекст позволял поставить вопрос о том, чей труд оставался скрытым за потреблением продукта.

В образе сфинкса соединены черты двух исторических стереотипов: чернокожей домашней работницы в платке и гиперсексуализированной чернокожей женщины. На это сочетание указывает куратор проекта Нато Томпсон [12]. Масштаб фигуры придаёт ей монументальность, а белая сахарная

поверхность соотносит её с товаром, изготовлению которого посвящена работа. При обходе скульптуры зритель видел разные стороны образа. Дистанция и угол обзора меняли соотношение между торжественным обликом сфинкса и утрированной телесностью фигуры.

Некоторые посетители фотографировались рядом со скульптурой в сексуализированных позах. Э. Дж. Массер отмечает, что часть зрителей критиковала как саму работу, так и способы взаимодействия публики с ней [10, с. 153–174]. Разные реакции показывают, что критическое предъявление стереотипа может вызвать его повторение в поведении публики и одновременно сделать это поведение предметом обсуждения. Инсталляция делает эту возможность частью вопроса о том, как зритель смотрит на изображённое тело и какую роль в его восприятии играет выставочный контекст.

Сопоставление произведений.

Сопоставление трёх произведений выявляет, где именно возникает граница допустимого. У Босха она проходит внутри системы иконографических признаков: включение темнокожего Бальтазара в сцену Богоявления совместимо с подчёркиванием культурного различия. В случае Микеланджело границу определила церковная инстанция, получившая возможность изменить изображение. У Уокер спор об этических пределах образа разворачивается в пространстве выставки и продолжается в зрительских реакциях. По этой причине свидетельства по трём случаям имеют разный статус: композиционное наблюдение, документированная правка и зафиксированные эпизоды восприятия.

Пространство показа во всех случаях участвует в формировании смысла. Религиозный формат триптиха делает фигуру Бальтазара частью действия Богоявления. Алтарная стена капеллы придаёт особую значимость требованиям, на которые ссылались критики наготы. Бывшее сахарное производство у Уокер связывает материал скульптуры с историей труда. Поэтому оценка допустимости

требует учитывать, для какой ситуации предназначено изображение, кто интерпретирует его и какие последствия имеет эта интерпретация.

Для сопоставления важно различать, на каком этапе возникает граница допустимого. У Босха она проявляется при создании изображения: фигура Бальтазара включена в последовательность поднесения даров, а её отличительные признаки заданы цветом одежды, украшениями и положением в композиции. Во фреске Микеланджело граница становится видимой после завершения произведения, когда решение церковной инстанции меняет отдельные участки уже существующего изображения. В случае Уокер она проявляется и после встречи с произведением: фотография фиксирует выбранный ракурс и позу посетителя, а затем может восприниматься вне выставки. Поэтому предметом сравнения выступает конкретное действие с образом: создание, изменение или повторное предъявление.

Это различие влияет и на выбор свидетельств. В случае Босха положение фигуры и детали наряда можно непосредственно наблюдать, но их смысл требует обращения к истории иконографии [3, 8]. Сохранившиеся драпировки на фреске Микеланджело свидетельствуют о материальном вмешательстве. Критерий, которым руководствовались его инициаторы, устанавливается по письменным свидетельствам и истории принятия решения [1, 11]. Для оценки восприятия инсталляции Уокер существенны отдельные задокументированные реакции и критические высказывания. Они позволяют установить, какие формы взаимодействия с образом вызвали спор, а выводы об отношении всей аудитории потребовали бы иных данных [10, с. 153–174].

Место показа во всех трёх случаях направляет внимание, но делает это разными способами. В центральной створке триптиха «место» Бальтазара определяется внутри композиции: его светлый силуэт выделяется на фоне тёмного проёма, а жест с даром связывает его с остальными волхвами. Во «Страшном суде» значение имеет положение самой фрески на алтарной стене. Возражение по поводу наготы связано с назначением капеллы и обращено к тому, что прихожанин или участник службы видит в конкретном пространстве.

На фабрике Domino посетитель мог выбирать точку обзора, двигаться вокруг сфинкса и превращать отдельный вид в самостоятельный снимок. Зрительская свобода внутри инсталляции стала одним из условий её неоднозначного восприятия.

Параллель между Микеланджело и Уокер позволяет уточнить роль телесности в споре. Во фреске церковное решение изменило доступную зрителю поверхность, оставив на ней след истории цензуры. В инсталляции предметом обсуждения стало и то, как зритель сам меняет смысл увиденного, когда выбирает ракурс, позирует или показывает снимок другим людям. Такой переход от вопроса «что изображено» к вопросу «кто и как определяет условия видимости» позволяет рассматривать границы допустимого как часть истории произведения, включая его создание, показ и последующее восприятие.

Заключение.

На рассмотренном материале выделяются три механизма формирования границ допустимого: включение образа культурного различия в иконографический канон, институциональное ограничение способа изображения тела и критическое переиспользование расового стереотипа. Их различение позволяет точнее описать, как исторические нормы действуют в искусстве и почему сходные изобразительные средства могут приобретать различные значения в зависимости от места показа. При оценке конкретного произведения следует соотносить его тему с художественной формой, назначением пространства и характером документированных реакций. Выводы относятся к трём рассмотренным произведениям и показывают, какие вопросы можно поставить при анализе других случаев.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / пер. с итал. А.Г. Габричевского, А.И. Венедиктова. М.: Альфа-книга, 2017. 1278 с. URL: https://search.rsl.ru/ru/record/01008879827 (дата обращения: 15.11.2026)
2. Кузнецова Е.А. Художественный канон в изобразительном искусстве // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. № 1 (15). Ч. 2. С. 106–108. URL: https://www.gramota.net/article/hss20120126/fulltext (дата обращения: 15.11.2026)
3. Кукин М. Поклонение волхвов: какие неожиданные повороты делали художники, изображая Рождество // Фома. 2023. № 1 (237). URL: https://foma.ru/poklonenie-volhvov-kakie-neozhidannye-povoroty-delali-hudozhniki-izobrazhaja-rozhdestvo.html (дата обращения: 15.11.2026)
4. Фрейд З. Тотем и табу / пер. с нем. А.М. Боковикова. М.: Академический проект, 2020. 159 с. URL: https://e.lanbook.com/book/132363 (дата обращения: 15.11.2026)
5. Яныкина А.Н. Роль табу в художественной культуре конца XX – начала XXI века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2016. № 12 (74). Ч. 2. С. 219–221. URL: https://www.gramota.net/article/hss20161762/fulltext (дата обращения: 15.11.2026)
6. Bosch H. The Adoration of the Magi (Поклонение волхвов). Центральная створка триптиха. Ок. 1494. Музей Прадо, Мадрид. Инв. P002048. URL: https://aaeportal.com/?id=27385. Репродукция: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:BoschTheEpiphanyTriptychCenterPanel.jpg (дата обращения: 15.11.2026)
7. Hall M.B. Michelangelo's Last Judgment as Resurrection of the Body: The Hidden Clue // Michelangelo's Last Judgment / ed. by M.B. Hall. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. P. 95–112. URL: https://assets.cambridge.org/052178/0020/frontmatter/0521780020_frontmatter.htm (дата обращения: 15.11.2026)
8. Higgs Strickland D. The Epiphany of Hieronymus Bosch: Imagining Antichrist and Others from the Middle Ages to the Reformation. London: Harvey Miller Publishers, 2016. URL: https://www.brepols.net/products/IS-9781909400559-1 (дата обращения: 15.11.2026)
9. Kara Walker's A Subtlety («Тонкость» Кары Уокер) // Creative Time. 2014. URL: https://creativetime.org/projects/karawalker/ (дата обращения: 15.11.2026)
10. Musser A.J. Queering Sugar: Kara Walker's Sugar Sphinx and the Intractability of Black Female Sexuality // Signs: Journal of Women in Culture and Society. 2016. Vol. 42. No. 1. P. 153–174. URL: https://doi.org/10.1086/686756 (дата обращения: 15.11.2026)
11. The Last Judgement (Страшный суд) // Vatican Museums. URL: https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/cappella-sistina/giudizio-universale.html (дата обращения: 15.11.2026)
12. Thompson N. Curatorial Statement (Кураторский текст) // Creative Time. 2014. URL: https://creativetime.org/projects/karawalker/curatorial-statement/ (дата обращения: 15.11.2026)

Antonova V.D.
graduate
field of study: «Graphic Design and Branding»
International Institute of Design and Service
(Chelyabinsk, Russia)

NORMS AND TABOOS IN ART: SHIFTING BOUNDARIES OF ACCEPTABILITY

Abstract: *the study aims to determine how artistic form, exhibition setting, and audience responses shape boundaries of acceptability in art. Drawing on Hieronymus Bosch's «Adoration of the Magi», Michelangelo's «The Last Judgment», and Kara Walker's installation «A Subtlety», it compares depictions of cultural difference, nudity, and racial stereotypes. Visual analysis is combined with a historical and cultural comparison of the circumstances in which the works were created and received. The study's original contribution lies in identifying three mechanisms that define boundaries of acceptability: incorporating representations of cultural difference into the iconographic canon, institutionally restricting the visibility of the body, and publicly challenging cultural stereotypes. The findings show that judgments of an image depend on its function, exhibition setting, and who has the power to alter the image or the conditions of its reception.*

Keywords: *iconographic canon, artistic taboo, church censorship, racial representation, audience reception, boundaries of acceptability, art.*