Ирина Сахно
(Irina Sakhno) — д-р филол. наук, профессор школы дизайна факультета креативных индустрий НИУ ВШЭ, академический руководитель магистерской программы «Практики современного искусства», главный редактор журнала ВШЭ по искусству и дизайну (HSE University Journal of Art & Design), член общероссийской Ассоциации искусствоведов (АИС).
i.sakhno@hse.ru

Оммаж мухе: инсектные коды в искусстве и моде

Аннотация

В статье рассматривается знак-эмблема «муха» в пространстве ренессансной поэтики и практик моды. Автор размышляет о мухе как о важной аллегорической детали в работах Карло Кривелли, Маттео ди Джованни, Петруса Кристуса, Джованни Франческо Барбьери (Гверчино) и других, интерпретируя этот иконический знак в контексте религиозного и аллегорического символизма той эпохи. Musca depicta — муха, нарисованная на холсте, превращается в стилистический прием, когда художник хочет продемонстрировать свое мастерство, обращаясь к оптической иллюзии — trompe-l'œil. Успех такой детали, как муха, и ее иконографическая ценность определялась техническим мастерством художника, муха поражала воображение зрителя своей подлинностью и приносила славу художнику. В центре внимания автора статьи — инсектные коды, которые в последнее время активно используются в капсульных коллекциях и аксессуарах многих мировых брендов, таких как Patrizia Pepe, Fly London, Pangaia и другие.

Ключевые слова: деталь; musca depicta; невидимое в видимом; религиозный символизм; trompe-l'œil; муха; бренды; мода; аксессуары.

Введение

Мир тайных смыслов и скрытых символов всегда привлекал любознательного зрителя, который стремится расширить горизонты собственного знания и масштабы персонального видения. Не остается в стороне и история искусства. Размышляя о кризисе искусствознания и конце истории искусства, Ханс Бельтинг в 1994 году зафиксировал исчерпанность модели формально-стилистического анализа искусства как «описания сменяющих друг друга стилей» (Belting 1994 [Бельтинг 2024: 37]), на смену которой пришла независимая история искусства, когда художник стал «бенефициаром искусства» (Там же: 43), а мир искусства оказался настолько большим, что «прежний смысл и культурная норма одной-единственной истории искусства стала себя изживать» (Там же: 44). «Новая история искусства» начала формироваться в рамках школы Visual Studies, представители которой предложили новые практики анализа произведений искусства, постепенно преодолевая диктат монодисциплин. С завидной уверенностью исследователи сокрушили прежние рамки аксиоматической историографии искусства, избрав путь «неочевидного видения» (Даниэль Арасс) и формат маргинальных историй. Еще в 1938 году Кеннет Кларк, гуру британского искусствоведения, издал книгу «Сто деталей картин из Национальной галереи» (Clark 1990), в которой со скрупулезной тщательностью изучил и прокомментировал детали, на которые часто зрители не обращают внимания. Вместе с тем деталь и ее аллегорические и метафорические контексты чрезвычайно важны в иконографической схеме, она обнажает внутренние смыслы и демонстрирует красоту визуальных кодов. Французский историк искусства и теоретик новой визуальности Даниель Арасс посвятил детали в истории живописи отдельную монографию, в которой представил панорамный взгляд на эстетические «мелочи» и курьезы, которые долгое время оставались вне поля исследовательского внимания: «Удовольствие, доставляемое „красотой детали“, заслуживало того, чтобы историк его учитывал, — писал он. — Сильно отличающийся от взгляда издалека, взгляд с близкого расстояния, который, по выражению Пауля Клее, „пасется“ на поверхности холста, рождает ощущение некой интимности, идет ли речь об интимности картины, художника или самого живописного творчества» (Арасс 2010: 11).

Деталь, обнаруженная вследствие ближнего пристального взгляда, может рассказать намного больше, чем историк искусства на это рассчитывает. Деталь может не только обозначить присутствие художника, но и обнажить внутреннюю историю картины. И здесь на первый

план выходит скопический режим как определенный режим взгляда, иерархия которого закладывается уже в ранние исторические эпохи. Топика «пристального взгляда», по мысли известного англо-американского искусствоведа Нормана Брайсона, — это особая практика сосредоточенного созерцания изображений. Предлагая концепт двух форм взгляда, ученый различает Gaze как трансцедентальную практику созерцания и узнавания картины, когда взгляд выхватывает следы работы художника и идентифицирует иконографическую схему. Glance же — беглый взгляд, когда режим видения становится аористическим (неопределенным) и протекает не в пространстве, а во времени (Bryson 1983: 95–96). Возникает еще один правомерный вопрос — насколько важен зрительский опыт, способный познать метафизику присутствия и осуществить дешифровку визуальных знаков? Какова роль интерпретатора искусства, мыслящего как детектив от искусства? Так или иначе историк искусства и зритель находятся в пространстве визуальной неочевидности, когда сам текст искусства продуцирует новые форматы поиска скрытых деталей и фрагментов. Герменевтическая традиция дешифровки закодированных посланий и сообщений обнаруживает, с одной стороны, традицию, запрограммированную самим художником, с другой — позволяет выявить вспомогательные символы эпохи и переосмыслить их заново. Важную роль играет «взгляд эпохи»[1], та социальная и культурная практика, которая порождала зримую реальность и специфическую визуальную оптику. Отступая от принципа паноптического взгляда и отказываясь от диктата «всевидящего ока» искусства, обратимся к символическим инсектным кодам, к невидимым деталям и мухе как популярному визуальному знаку в искусстве и моде.

Musca depicta
как иконическая деталь в живописи

Даниель Арасс — блестящий французский искусствовед — в увлекательном исследовании «Деталь в живописи» (1996) посвящает мухе целый раздел, и это немудрено — детали видимого и невидимого в искусстве Ренессанса соответствовали способу восприятия и мистическому желанию человека обнаружить незримое за видимым миром. Совершая «археологические раскопки» в живописи, Арасс находит очень любопытные примеры, когда муха стала устойчивым мотивом в искусстве Кватроченто и вплоть до начала XVI века. Зародившись в Северной Италии, мастерство изображения мухи как форма создания оптической иллюзии и обмана зрения со временем стали

определенным признаком мастерства и декларацией искусности мастера. Успех этой детали и ее иконографическая ценность со временем стали ассоциироваться с искусством обманки — trompe-l'œil, с созданием искусства нереального, анаморфического видения. Ценность картины определялась техническим мастерством художника, муха поражала воображение зрителя своей подлинностью и приносила славу и успех художнику: «Действительно, начиная с XV века, — замечает Арасс, — муха как деталь картины свидетельствует о возникновении художественного мышления, достаточно „современного" для того, чтобы данный мотив развивался на протяжении нескольких веков. Но, возвращаясь к практике живописцев XV века, способствовавших успеху нарисованной мухи, придется признать, что значение названной детали было более сложным, чем то, которое приписывается ей при слишком современном подходе. И эта сложность сама по себе представляет интерес: она знаменует новый статус, обретенный деталью при возникновении миметической живописи» (Арасс 2010: 116–117). Вполне справедливое замечание Арасса отражает протест исследователя против упрощения и однобокой трактовки мухи, потому что перед нами — изменчивая и подвижная деталь, которая обретает свою иконологическую ценность в разных исторических и эстетических контекстах.

Историк искусства Андре Шастель совместно со своими коллегами (Сильвия Ферино-Пагден и Лючия Тордонджо Томази) восстановил историю мухи в европейской живописи, показывая эволюцию этого образа-эмблемы. Если сначала она рассматривалась как шутка и забава художников-иллюзионистов со сложными смыслами, отображающими быстротечность и зыбкость жизни, временность земных радостей, то впоследствии насекомое проходит сложный путь к символике смерти и конечности материи (Chastel et al. 2024). Исследователи и зрители все-таки задаются вопросом, почему именно муха стала источником вдохновения для многих художников XV–XVII веков. Для того чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к мухам Карло Кривелли[2], которые имеют многозначные подтексты и разные уровни интерпретации. Его Мадонны с младенцем — это популярный христианский сюжет, который художник разрабатывал в таких картинах, как «Мадонна с младенцем» (ок. 1480), «Мадонна Ленти» (1472–1473), «Святая Екатерина Александрийская» (1490), «Мадонна с младенцем на троне» (1470) и другие.

В европейском искусствоведении можно обнаружить два подхода к интерпретации мухи в работах Карло Кривелли. Первый связан с идеей репрезентации традиции религиозного символизма

и пробуждения христианского благочестия[3]. Федерико Зери и Элизабет Гарднер, например, считают, что в картине «Мадонна с младенцем» (в коллекции Метрополитен-музея) риторическая история тесно связана с религиозно-мистической интерпретацией: яблоки — символ первородного греха, огурец — аллюзии на историю Иоахана (IV: 6) и Вознесение Христа, большая муха — символ греха и искупления, который можно трактовать в контексте истории младенца Иисуса как олицетворение Страстей Христовых (Federico & Gardner 1971: 23–24). Надо сказать, что в христианской традиции изначально была закреплена традиция ассоциировать муху с демоном, злом и смертью (символ гниения и разложения). Напомним, что Вельзевул (от ивр. בּוּבַז לְעַב) — «повелитель мух», злой дух и подручный дьявола (Сатаны) в христианских представлениях (Cooper 1978: 70). Однако обращает на себя внимание взгляд Мадонны и младенца — совершенно очевидно, что муха для персонажей — агент беспокойства и тревоги. Мадонна испытывает явное отвращение к мухе как грязи, которую необходимо убрать: «Риторика обмана зрения (trompe-l'œil) сделала эту „нарисованную муху" (musca depicta) важной составляющей теории образа, — комментирует Ж. Диди-Юберман, — возникшей позднее на основе этой риторики. Нарисованная муха доказывает в ней всю власть художественного подражания и так называемый „прогресс реалистической детали". Но так бывает лишь при условии, что муха помещена где-то на краю полотна, и потому мы уверены, что можем убрать ее хлопком ладони. А если муху нельзя убрать, если эта муха все там же, как ничто живучая, застывшая как клей перед нашим остолбеневшим взором — то от нее другое зловоние, чем от настоящей мухи. Она пахнет реальностью, а не правдоподобием; от нее несет гнилью. Если она к чему-то прикоснулась, значит, это стало разлагаться. Поэтому эмоция ощущения — уже не мимолетная иллюзия; она неотвязно мешает нам, внушая тревогу (Диди-Юберман 2013: 59).

Чаще всего муху мы можем увидеть на картинах религиозного содержания. На картине «Мистическое распятие», приписываемой Маттео ди Джованни и датируемой 1450 годом, которая сейчас находится в Художественном музее в Принстоне, четыре богослова, словно облака, плывут по золотому фону, созерцая Голгофу. Рядом с крестом находится роковой череп с огромной мухой явно преувеличенного размера и струйкой крови, которая льется из Христа, символизируя его страдания ради искупления грехов человечества. Муха как эмблема земного тлена становится в определенной степени дидактическим посылом — все «суета сует»[4] и томление духа. Череп с мухой — достаточно устойчивый мотив в итальянской живописи

Возрождения и связан с формулой memento mori[5] — художественный троп, напоминающий о неизбежности смерти: помни, что тебе предстоит умереть. Мрачный жрец предупреждает о конце и о необходимости жизни во Христе. В картине итальянского художника эпохи барокко Джованни Франческо Барбьери (Гверчино) 1618–1622 года под названием «Et in Arcadia Ego»[6] (Аркадские пастухи») мы видим двух пастухов, выбирающихся из-под заслона деревьев и склонившихся над черепом с мухой. Мифическая Аркадия как символ греческого поэтического бессмертия, обретает иконографию траурной эмблемы, в которой череп становится почвой для мух, червей и мышей.

Musca depicta — это муха, нарисованная на холсте. Это образ, который проникает в пространство картины, втягивается в область живописца и превращается в один из стилистических и иконографических приемов, доступных художнику. Размышляя о мухах в европейской живописи Ренессанса, Анна Эози замечает, что, как правило, мы видим изображение мух на картинах художников в натуральную величину, что свидетельствует не только о символическом значении этого образа, но и о формировании миметической традиции подражания и копирования, когда перед нами подлинность и реалистичность свидетельствуют о высоком мастерстве художника (Eörsi 2001: 8). Муху на картине Кривелли можно сравнить с наиболее ранней картиной Петруса Кристуса «Портрет картузианца» (1446), которая хранится в Метрополитен-музее в Нью-Йорке. Муха кажется слишком большой, она сидит на каменном парапете над подписью художника и знаменует реальное и иллюзорное пространство одновременно. Муха не только соединяет различные уровни живописного пространства, но и маркирует границу рамы/окна, пространство видимого и невидимого (свет слева мягко выявляет границы неглубокой кельи). С другой стороны, гениальный фигуративный прием Петруса Кристуса, по мнению Марии Луизы Кантони, имеет параллель в давней традиции литературных анекдотов классической Античности, достаточно вспомнить историю о Джотто, рассказанную Вазари[7]. «Анекдоты такого рода не только выдвигают на первый план (как главный критерий качества) техническое мастерство художников как умение подражать природе и соперничать с ней, но и иллюстрируют метахудожественный дискурс, осуществляемый с помощью визуальных средств. В этом случае качество их искусства определяется технической способностью создавать совершенные и обманчивые иллюзии, а также репрезентировать границы этих иллюзий и устройства, которые успешно побуждают зрителей обратить особое внимание на отношения между реальностью и изображениями. Этот анализ некоторых

иконографических и стилистических приемов художников, которые побуждают зрителей входить и выходить из своих воображаемых иллюзий, до сих пор концентрировался, exempli gratia, на хорошо изученном портрете картузианца середины XV века Петруса Кристуса» (Catoni 2021: 21).

Возвращаясь к Кривелли, хочется отметить еще один важный момент. Мы восхищаемся ловкостью и мастерством художника, его визуальными играми и иллюзионистскими трюками. Художник демонстрирует свое мастерство и с помощью интересных текстур: роскошных тканей, которые он часто делал рельефными с помощью техники, называемой pastaglia. Эта техника появляется на нимбах, коронах, мечах, доспехах, драгоценностях и других предметах костюма, размывая границы между иллюзией и реальностью (Kiely 2022). Тромплейными образами можно назвать и гирлянды из фруктов и овощей, а треснувший мраморный карниз был одним из способов добавить в картину элемент all'antica (или «из античности»). Муха имеет двойственную субъектно-объектную природу. Мы в таком случае попадаем в капкан и становимся жертвами визуальной иллюзии — с одной стороны, нам кажется, что муха — это отражение ренессансного натурализма (и хочется ее «смахнуть» и защитить священные образы Марии и младенца Иисуса), с другой — перед нами символическая иконография imago pietatis, которая отсылает нас к страданиям Христа во имя искупления грехов человечества. С помощью техники trompe-l'œil художник играет с границами реальности, демонстрируя неразрывность между реальным и вымышленным пространствами и торжество миметической силы живописи. Муха-тромплей — это не только демонстрация технической виртуозности художника и неоднозначный символ, но и в определенной степени способ манипуляции нашим восприятием.

Даниель Арасс, размышляя о мухах Кривелли, приходит к выводу о том, что мы имеем дело с «двойной системой изображения» (Арасс 2010: 117). В «Мадонне с гвоздикой», например, художник включил ее в систему перспективы, как Петрус в своем портрете картузианца. По мысли исследователя, муха в картине Петруса «представляет собой образное удвоение подписи художника» (Там же: 119). Включенная в драматургию картины, она может быть связана с иконографическим и символическим контекстами картины, служить своеобразным комментарием, уточняющим смысл картины и ее нарративный посыл. Муха — это и мощный иконический знак, обладающий вполне определенной семантикой. По мнению Синтии Томазо, муха в центре картин Карло Кривелли — это главное действующее лицо: «Все

находится в диалоге с ним, превращая животное в нарушителя натурализма в мире метафизики. Мадонна, рожденная земной и ставшая небесной, — единственная, кто может по-настоящему понять такое существо, как муха, возможно, предвидя Судный день, когда она сама вступится за насекомое Вельзевула, бога мух, признав это существо падшим ангелом» (Tomasi 2021). Множество насекомых населяют историю прекрасной живописи натюрмортов: гирлянды цветов, корзины с фруктами, дичь или рыба — все это сопровождается милыми крошечными животными, но для мотива memento mori художники по-прежнему предпочитают мух[8]. Муха на картинах художников не знает границ и иерархий и имеет различные толкования — от христианского предостережения не предаваться мирской суете и жить в благочестии до идеи воплощения мимолетной славы художника, ибо trompe-l'œil как иллюзионистский трюк демонстрировал виртуозность художника, подтверждал его совершенное мастерство[9].

Символические акценты: муха в коллекциях одежды и аксессуаров

Энтомологический тренд в моде берет свое начало в конце 1880-х — 1990-х годах в викторианской Англии, когда в одежде, прическах и сумках стали использовать как засушенных насекомых, так и инкрустированных драгоценными камнями бабочек, жуков, светлячков, пчел, пауков и тому подобных существ. Такое повальное увлечение жучками не только в Англии, но и во многих других европейских странах было вызвано разными причинами — масштабной индустриализацией и урбанизацией, вследствие чего терялась связь с природой и окружающей средой. К тому же XIX век — это развитие естественно-научных знаний, когда интерес к энтомологии особенно возрос, что нашло отражение и в системе моды. Муха традиционно в культурах разных народов обладала отрицательной семантикой и ассоциировалась с хтоническим существом, олицетворяющим подземный мир, нечисть, дьявольских гадов, которые подвергались ритуальному изгнанию. У славян были распространены поверья, что душа во время сна или после смерти покидает человека в виде бабочки, мухи, жучка и может посещать родной дом. Муха совсем не вызывает симпатию и умиление в отличие от божьей коровки, например, но вместе с тем мы встречаем ее во многих коллекциях одежды как некий миметический символ-знак, который поднимается с нижней ступени иерархии красоты и демонстрирует принцип имитации реальности — Ars simia naturae[10]. Можно вспомнить невероятно выразительную брошку-муху

огромного размера из коллекции Эльзы Скьяпарелли 1952 года[11]. В отличие от ее знаменитых бабочек на смокингах муха производила неизгладимое впечатление и символизировала дерзость и изящество «enfant terrible мира моды» (Храмова 2022). Муха Скьяпарелли — эпатажный жест, символ экстравагантности и неординарности самого модельера и дизайнера, которая в своих сюрреалистических фантазиях заходила довольно далеко, нарушая границы нормы и правил. Во многом это было связано с сюрреалистической поэтикой, с установкой на абсурд, разрыв шаблонов и нарушение логики здравого смысла. Размышляя об инсектном коде в русском авангарде, Наталья Злыднева справедливо подчеркивает его связь с телесным кодом и эффектом отчуждения, в том числе и в сюрреалистической мифологии: «Это, в частности, эксплицировано в характерном для авангардной живописи, архитектуры и литературы сближении разноудаленных пространственных масштабов, а также в изменении структуры и качества пространства: оно стало диффузным, расширилось, превратившись в некую телесную множественность, а его физическое поле лишилось гравитации. Таким образом, инсектный код в его пространственно-количественной характеристике описывается второй частью оппозиций целое/дробное, крупное/ничтожное, единое/множественное: он акцентирует мелкое, распыленное, нецелостное начало мира» (Злыднева 2004).

Замечание об уравнивании инсектного и телесного кода в искусстве авангарда кажется нам интересным и плодотворным. Скьяпарелли работала в пространстве свободы и паттернов сюрреалистического поведения, прививка сюрреализма осталась в ней до конца жизни. Муха становится частью габитуса эпохи XX века и тех одежных и ювелирных практик, которые вошли в историю моды и дизайна. С одной стороны, она не несет единого закрепленного смысла. С другой — уходит от негативных коннотаций (гниение, разложение, болезнь и смерть)[12] в сторону позитивных оценок в топике насекомых, обретая в моде особый статус. Семантика инсектного кода заметно эволюционирует, переходя от классических фольклорных интерпретаций к сакрализации низкого. Муха, принадлежащая к обыденной жизни человека и сопровождающая его на протяжении веков, трансформируется в символ-знак, парадоксально утверждающий новые смыслы. Стоит вспомнить здесь и знаменитых мух Gucci, которые стали знаковым символом бренда наряду с пчелой, начиная с 1930-х годов. Хорошо известен факт, что в 1933 году дизайнер Альдо Гуччи предложил использовать изображение мухи как символ, знаменующий богатство и благополучие. Муха как часть нашей экосистемы

привлекла его своей интригующей символикой и стала символом изысканности и роскоши.

Современная мода сняла всякие конвенциональные запреты и табу на муху. Показателен пример Patrizia Pepe — известной итальянской марки мужской и женской одежды, основанной в 1993 году владельцами флорентийской текстильной компании Tessilform (супруги Патриция Бамби и Клаудио Орреа). Создатели бренда не случайно добавили к имени Патриции «Pepe», что в переводе с итальянского означает «перец». Эта звучная формулировка определила философию бренда: острота, актуальность, оригинальность, тщательно продуманные детали. Дизайн одежды Patrizia Pepe очень узнаваем, в каждой детали чувствуется современное настроение. Осенью 2012 года бренд представил свой символ «Fly», что ознаменовало эксклюзивность и знак качества. Следует отметить очень лаконичную визуальную айдентику модного бренда — простой и стильный логотип мухи, выполненный в черно-белой палитре.

Мы видим небольших размеров муху, которую можно рассматривать не только как насекомое, но и как маскарадный костюм или женскую фигуру в платье — перед нами символ с мерцающими значениями. Муха становится знаком бренда, а изящный логотип Fly — тот яркий штрих, который украшает все вещи коллекции, включая и аксессуары. Патриция Бамби в своем бренде воплотила новое представление о женщине — смелой и чувственной, с чувством собственного достоинства. Ее бренд рассчитан на молодежную моду неоспоримой оригинальности. Сочетая практичную повседневность с гламуром и шиком, она воплощает смелые идеи и реализует свои собственные мечты. В интервью Мирьяне Гёдике она так ответила на ее вопрос, как бы она описала свой личный стиль в моде: «Стиль моих коллекций: шикарный, современный, чувственный, характеризующийся деталями, но без излишеств. Удобный, но всегда элегантный и женственный. Поэтому нет никакой разницы между моими творениями и моим личным стилем. Я чувствую себя современной женщиной, которая любит быть очень женственной»[13]. Важную роль в коллекциях бренда играют женские сумки, которые отличаются не только оригинальным дизайном и неожиданной цветовой палитрой, но и изысканной фурнитурой, проработанной до мелочей. Символ мухи в разных вариациях (от маленьких размеров до больших) наполнен определенными смыслами и ассоциациями и придает каждой вещи неповторимый лоск и неповторимость. Визуальные коды знака-символа сигнализируют о преображении, развитии, переменах и актуализируют мастерство дизайнеров.

Слева направо сверху вниз: Платье, инкрустированное насекомыми из коллекции Chanel 2016. Брошь-муха Эльзы Скьяпарелли, 1952. Сумка с логотипом мухи бренда Patrizia Pepe. Браслет-муха из коллекции Lanvin 2013. Сумка с логотипом мухи бренда Patrizia Pepe. Брошь-муха из коллекции Lanvin 2013. Мужские лоферы с фирменным знаком мухи бренда Fly London

Еще одна компания, которая использует в своем логотипе муху, — Fly London, лондонская компания обуви, которая была создана в Великобритании партнерами компании Куаіа Фортунато О. Фредерико (Fortunato O. Frederico) и Ка Лда (Ca Lda)[14]. Благодаря им бренд обрел «второе дыхание», и сегодня он известен во всем мире и производит не только обувь, но и сумки, солнцезащитные очки, изделия из кожи, а недавно они выпустили коллекцию одежды и сумок. Головной офис и производство теперь находятся в Португалии, и компания продолжает бить рекорды по продажам. Успех компании в том, что их продукция рассчитана на молодежь и дизайнеры вдохновляются настроением и актуальными увлечениями этой социальной группы. Философия Fly London проста — разрушать шаблоны и создавать оригинальные продукты, нестандартную, но комфортную обувь, выполненную из качественных материалов. К тому же создатели бренда прекрасно понимают, что стиль никогда не должен идти вразрез со здоровьем ног покупателя, и каждая пара имеет анатомические стельки, обеспечивающие оптимальную поддержку и комфорт в течение всего дня.

Оригинальная айдентика с главным персонажем — мухой добавляет бренду уникальность и неповторимость. Муха располагается как

внутри обуви на стельке, так и на внешней подошве, и эта оригинальная фишка дизайнеров маркирует уникальность и инновационность товара. Муха добавляет обуви элемент эксклюзивности и редкости, демонстрирует уникальное чувство стиля. Обладать парой обуви Fly London — приобрести произведение искусства, потому что покупатель приобретает товар ограниченного выпуска. Компания в качестве одной из своих задач видит реализацию идеи «визуальной эволюции»: «Вдохновленные одним из наших лозунгов „всегда прогрессивный, никогда обычный“, мы объединяем революцию и эволюцию современных технологий, наше творчество и нашу уникальную индивидуальность, чтобы предложить лучший опыт „не ходить, а летать“, о котором вы только могли мечтать»[15]. Осмелимся предположить, что муха в этом контексте символизирует полет вверх — к новым дизайнерским открытиям и достижениям.

Согласно аналитике Fashion Snoops — один из самых уважаемых источников о потребительских тенденциях в fashion industry — энтомологический тренд сегодня как никогда актуален. Ярким примером использования инсектного кода в коллекции стало сотрудничество бренда Pangaia с известным специалистом в области макросъемки Ливоном Биссом, который запечатлел насекомых в мельчайших деталях вплоть до скрытых волосяных фолликул. На худи с насекомыми (Microscopic marvels) мы видим огромного светящегося жука-пилильщика из отряда перепончатокрылых, а на спине — целый мир насекомых уходящих видов. Размышляя о макросъемке, фотограф ответил на вопрос «Каковы ваши ожидания, какие впечатления зрители получат от ваших работ?»: «Я надеюсь, что им понравятся фотографии, и они будут в восторге от образцов. Когда вы показываете кому-то насекомое, скажем, длиной в пять миллиметров, в реальной жизни это одна история, а на моих выставках я представляю их в виде отпечатков высотой до трех метров. И это дает людям совершенно уникальный визуальный опыт. Вы не привыкли видеть [их] в такой детализации и четкости. Я обнаружил, что люди, особенно дети, очарованы этим. Это также дает им возможность изучить эти образцы или это насекомое. Особенно для следующего поколения, они смогут больше ценить насекомых и, надеюсь, поймут, что насекомые делают для людей и как сильно мы от них зависим. Недавно я открыл выставку под названием Extinct & Endangered, съемки которой заняли два года. Она посвящена насекомым и нынешнему кризису, связанному с сокращением численности насекомых и потерей биоразнообразия. Я снимал ее совместно с Американским музеем естественной истории. Ее посетило около 2,5–3 миллионов человек. Я знаю, что это действительно окажет

какое-то влияние, повысит осведомленность об этих проблемах, которые недостаточно освещаются»[16].

Известные бренды тоже не сдают позиций. Так, например, мы видим платье с множеством насекомых, включая мух, в весенней коллекции Chanel 2016 года, бренд Marc O'Polo совместно с берлинской цветочной студией Mary Lennox представили новую капсульную коллекцию с интересным цветочным принтом и насекомыми[17]. Можно вспомнить коллекцию 2013 года Сары Бертон для Alexander McQueen с пчелами и целыми ульями. Загадочные скарабеи, диковинные бабочки, скорпионы и пауки и неожиданные в качестве декора мухи в коллекциях Дриса ван Нотена, Тори Берч и других известных модельеров свидетельствуют о неослабевающем интересе к миру насекомых, который продуцирует уникальные эксперименты и расширяет пространство творческих поисков.

Заключение

Инсектные коды в искусстве и моде — тема неисчерпаемая, как и полисемичный образ мухи, который волнует воображение художников и модельеров на протяжении всей истории человечества. Аллегорический мир насекомых был призван демонстрировать не только дидактические формулы религиозного благочестия в раннехристианском искусстве, но и «обман ума», метафорически отсылающий нас к принципу подражания природе и мастерству художника. Мух можно было найти не только на полотнах художников, но и на полях средневековых манускриптов и часословов в качестве особых элементов декора. Муха как формула символических смыслов приближала к зрителю Божественную бесконечность, преобразовывая видимое в невидимое. Муха — это паттерн, организующий часто перспективу и композиционное построение, к тому же отнюдь не случайный элемент в картине. В пределах одной структурной схемы мы можем наблюдать множественные символические акценты, когда художник приглашает нас к дешифровке визуальных загадок. Можно рассматривать муху как некую риторическую фигуру, значение которой зиждется на скрытом смысле, как некий визуальный знак или метку-деталь с интригующей иконографией. Это образ в искусстве, который всегда таит сокрытую тайну и требует дешифровки. Мода в отличие от живописи аннулирует все намеки на криптографию, потому что энтомологический мир знаком каждому из нас, насекомые — наши соседи на планете. Муха, обнаруживая себя в одежде и аксессуарах, выразительна и понятна, а сама система моды впечатляет нас своим

динамизмом и постоянными трансформациями. Модельеры и дизайнеры, узаконив муху в своей визуальной айдентике и модных коллекциях, убедительно доказали ее право на существование в качестве дерзкого и интеллектуального символа.

Литература

Арасс 2010 — Арасс Д. Деталь в живописи. М.: Азбука, 2010.
Арасс 2022 — Арасс Д. Взгляд улитки: описание неочевидного. М.: Ад Маргинем, 2022.
Баксандалл 2019 — Баксандалл М. Живопись и опыт в Италии XV века: введение в социальную историю живописного стиля. М.: V-A-C Press, 2019.
Бельтинг 2024 — Бельтинг Х. История искусства после модернизма. М., 2024.
Вазари 1550/1568 — Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» в двух изданиях 1550/1568. *www.memofonte.it/ricerche/giorgio-vasari/* (по состоянию на 08.10.2024).
Диди-Юберман 2013 — Диди-Юберман Ж. Соприкасаясь с образами // Артикульт. 2013. № 10 (2). С. 58–62.
Злыднева 2004 — Злыднева Н. Инсектный код русской культуры XX века // Абсурд и вокруг: Сборник статей / Отв. ред. О. Буренина. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 241–259.
Ханзен-Лёве 1999 — Хансен-Лёве О. Мухи — русские, литературные // Utopia czystośći i góiy śmieci / Ed. R. Bobryk, J. Faryno. Warszawa, 1999 (Studia litteraria Polono-Slavica. T. 4).
Храмова 2022 — Храмова Л. Enfant terrible мира моды: правила жизни Эльзы Скиапарелли. *myhandbook.com/pravila-zhizni-elzy-skiaparelli* (по состоянию на 12.10.2024).

Belting 1994 — Belting H. Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach Zehn Jahren. Munchen, 1994.
Bryson 1983 — Bryson N. Vision and painting: the logic of the gaze. Yale University Press, 1983.
Catoni 2021 — Catoni M.-L. Cut as a device. An example from Classical Antiquity // Borders Cuts Images. History and Theory/Engramma n. 179. Editorial L. Bertelli, M. Luisa. La Rivista di Engramma 179 febbraio. P. 17–33.
Chanel 2016 — Chanel S/S, Haute Couture, 2016 (*www.vogue.com/fashion-shows/designer/chanel*) (по состоянию на 12.10.2024)
Chastel et al. 2024 — A. Musca Depicta: The Fly in Painting. Franco Maria Ricci Editore. Milano. Series: Quadreria, 2024.

Clark 1990 — Clark K. National Gallery (Great Britain). 100 Details from Pictures in the National Gallery [1938]. Harvard University Press, 1990.
Connor 2021 — Connor S. Flysight: The Painter and the Fly. *stevenconnor.com/flysight.html* (по состоянию на 08.10.2024).
Cooper 1978 — Cooper J. C. An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols. London, 1978.
Eörsi 2001 — Eörsi A. Puer, abige muscas! Remarks on Renaissance Flyology // Acta Historiae Artium. 2001. No. 42. P. 7–22.
Federico & Gardner 1971 — Federico Z., Gardner E. Italian Paintings: a Catalogue of the collection of The Metropolitan Museum of Art: Florentine School / New York, Metropolitan Museum of Art / Distributed by New York Graphic Society, 1971.
Kiely 2023 — A. Carlo Crivelli: The Clever Artifice of the Early Renaissance Painter. *www.thecollector.com/carlo-crivelli-medieval-renaissance-painter* (по состоянию на 04.09.2024).
Manca 1989–1990 — Manca J. Sacred vs. Profane: Images of Sexual Vice in Renaissance Art // Studies in Iconography. 1989–1990. Vol. 13. P. 145–190.
Marc O'Polo — www.marc-o-polo.com/en-gb/women/inspiration/studio-mary-lennox (по состоянию на 12.10.2024).
Pangaia x Levon Biss 2024 — Официальный сайт Pangaia x Levon Biss *pangaia.com/pages/levon-biss* (по состоянию на 06.09.2024)
Pigler 1964 — Pigler A. La mouche peinte: un talisman // Bulletin du musée hongrois des Beaux-Arts. 1964. XXIV. P. 47–64.
Tomasi 2021 — Tomasi S. The annoying fly and symbolic paintings. 2021. *www.conceptualfinearts.com/cfa/2021/03/08/the-annoying-fly-and-symbolic-paintings* (по состоянию на 02.09.2024).

Примечания

1. Ученик Гомбриха, Майкл Баксандалл, развивая установки своего учителя, написал в 1972 г. книгу «Живопись и опыт в Италии пятнадцатого века. Учебник для начинающих по социальной истории живописных стилей». В ней Баксандалл реконструирует способы восприятия и ментальные ходы (cognitive style, mental equipment) ренессансного зрителя — представителя городской буржуазии во Флоренции XV в., которому были адресованы произведения искусства. Настаивая на том, что способ видения определяется социально-культурной средой зрителя и всем опытом, который он в ней получает (с этим связано его знаменитое понятие «взгляд эпохи»), Баксандалл реконструирует восприятие с помощью текстов того времени: контрактов, писем, проповедей, популярной

религиозной литературы, сочинений гуманистов и даже учебников по математике.

2. Заметим попутно, что муха прочно вошла в лексикон ренессансного и барочного европейского искусства. Достаточно вспомнить таких художников, как итальянцы Винченцо Кампи, Чима да Конельяно, Гвидо Рени, Джованни Франческо Барбьери (по прозванию Гверчино), Якопо да Понте Бассано, французскую и итальянскую художниц барокко — Луизу Муйон и Джованну Герцони, нидерландского художника «золотого века» Балтазара ван дер Аста и других.
3. Достаточно вспомнить мух на картинах религиозного содержания: Матео ди Джованни. Мистическое распятие, 1450; Ханс Бальдунг Грин. Распятие, 1512; Йос ван Клеве. Святой Иероним, 1521; Гверчино «Аркадские пастухи», 1618–1622 и т. д.
4. «Суета сует, сказал Екклесиаст, суета сует, — все суета!» (Еккл. 1: 2).
5. Буквально: «Помни о смерти».
6. В переводе: «Также в Аркадии я нахожусь».
7. История о Джотто ди Бондоне, который решил обмануть своего флорентийского учителя — Чимабуэ Джованни, добавив муху, сидящую на носу написанной им фигуры. Изображение было так реалистично и правдоподобно, что Чимабуэ пытался несколько раз смахнуть и прогнать муху. Рассказанная Джорджо Вазари история принадлежит к традиции шуток/анекдотов, записанных античными авторами, в основном рассказывающих о художниках позднеклассического периода и их уникальных умениях идеально имитировать природу. См.: Вазари 1550/1568.
8. Достаточно вспомнить прекрасные натюрморты Луизы Муайон «Натюрморт со спаржей», 1630 (Художественный институт Чикаго), и Амброзиуса Босхарта Старшего «Ваза с цветами на окне», ок. 1618 (Маурицхёйс, Гаага), «Портрет женщины из семьи Хофер» неизвестного автора, 1470 год (Национальная галерея Лондона), «Ванитас» Бруно Бартеля, 1493–1555, и др.
9. Интерес к мухе в живописи не ослабевает. Об этом свидетельствует большая выставка, посвященная присутствию мухи в искусстве и проведенная весной 2024 г. в Labirinto della Masone в Милане под названием «Musca depicta». Кураторы Сильвия Ферино и Элиза Риццарди собрали экспозицию, прослеживающую многочисленные представления и отражения этого насекомого в искусстве, начиная со школы Джотто и заканчивая современностью. Маленькое насекомое, которое всегда особенно привлекало интеллектуалов, писателей и художников, стало главным героем выставочных залов

Лабиринта. См. об этом подробнее: *www.ilpost.it/2024/05/19/mosche-dipinti-arte-musca-depicta* (по состоянию на 12.10.2024).

10. «Искусство — обезьяна природы» — латинское крылатое выражение, приписываемое Джованни Боккаччо.
11. Отдал дань в 1970-х гг. мухе и Кристиан Диор, выпустив небольшую (5×4 см) брошь, инкрустированную прозрачными кристаллами.
12. А. Ханзен-Лёве пишет: «Как дионисийский символ муха связана со смертью: метафорически — как мотив разложения и превращения тела в труп, а метонимически — как индекс или симптом приближающейся смерти, близкого конца, диссоциации живой плоти в прах и землю» (Хансен-Лёве 1999: 95).
13. Interview with Patrizia Bambi — Designer of Patrizia Pepe // Flair: Fashion Forward. *www.flair-modemagazin.com/fashion/artikel/interview-with-patrizia-bambi-designer-of-patrizia-pepe.html* (по состоянию на 12.10.2024).
14. См. подробнее об истории создания бренда на официальном сайте: *shop-eu.flylondon.com/pages/about-fly* (по состоянию на 12.10.2024).
15. *shop-eu.flylondon.com/pages/visual-evolution* (по состоянию на 12.10.2024).
16. *pangaia.com/pages/levon-biss* (по состоянию на 18.11.2024).
17. *www.marc-o-polo.com/en-gb/women/inspiration/studio-mary-lennox* (по состоянию на 18.11.2024).