Искусство Евразии. 2025. № 1 (36). С. 108–119. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (1), pp. 108–119. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 730
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.01.007

Новое мифическое воображение: возрождение архетипов в творчестве Д.Д. Каминкера

Глазов Игорь Валерьевич

Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация
glazzov@gmail.com, SPIN-код (Science Index): 5991-1743

Аннотация. Статья посвящена изучению роли мифа в современном искусстве России на примере творчества известного скульптора Дмитрия Давыдовича Каминкера, в произведениях которого значительное место занимает проблематика функционирования мифа в обществе и культуре. Указывая на определяющую роль мифа как ключевого механизма, обусловливающего действия массового сознания в глобальной социальной и культурной жизни XX века, автор ставит актуальную для творческой практики современных художников проблему преодоления репрессивного характера, который принимает миф в эту эпоху. В статье последовательно рассматриваются ключевые проекты художника. Особое внимание уделяется тому, как элементы различных мифологических систем перекликаются с культурными и социальными реалиями нашего времени, создавая многослойные нарративы, которые отражают сложность современного существования. Характерным для творческого метода Каминкера является работа сериями, объединенными единым замыслом в художественные проекты, включающие в себя элементы обряда, мистического действа, сакрализованной театральности и современного перформанса. Художник создает целостную картину современного мира, предлагая зрителю задуматься о своем месте в нем. Автор статьи показывает, что Каминкер использует миф не в качестве средства обогащения художественного языка, а сущностно, для объяснения человеческого опыта, оперируя универсальными темами, такими как любовь, страдание, поиск смысла и идентичности. В заключение делается вывод о том, что миф в работах Каминкера служит для осмысления и интерпретации актуальных социальных и культурных вопросов, что делает его творчество значимым вкладом в современное искусство.
Ключевые слова: современное российское искусство, скульптура, перформанс, миф, Дмитрий Каминкер

Для цитирования: Глазов И.В. Новое мифическое воображение: возрождение архетипов в творчестве Д.Д. Каминкера // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 1 (36). С. 108–119. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.01.007. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1154.

© Глазов И.В., 2025

Original article

New mythical imagination: the revival archetypes in the work of D.D. Kaminker

Igor V. Glazov

Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation
glazzov@gmail.com, SPIN-code (Science Index): 5991-1743

Abstract. The article is devoted to the study of the role of myth in modern Russian art using the example of the work of the well-known sculptor Dmitry Davydovich Kaminker, in whose works the problems of the functioning of myth in society and culture occupy a significant place. Pointing to the defining role of myth as a key mechanism that determines the actions of mass consciousness in the global social and cultural life of the 20th century, the author poses a problem that is relevant for the creative practice of contemporary artists: overcoming the repressive nature that myth takes on in this era. The study consistently examines the artist's key projects in which mythical imagination is manifested. Particular attention is paid to how these elements of various mythological systems echo the cultural and social realities of our time, creating multi-layered narratives that reflect the complexity of modern existence. Characteristic of Kaminker's creative method is working in series, united by a single concept in artistic projects that include elements of ritual, mystical action and sacralized theatricality. The author of the article analyses how D. Kaminker uses myth as a tool to explain human experience, allowing viewers to come into contact with universal themes such as love, suffering, the search for meaning and identity. Through archetypes and mythological subjects, the artist recreates a holistic picture of the modern world, inviting viewers to think about their place in it. It is concluded that myth in Kaminker's works not only enriches the artistic language, but also serves as an important means for understanding and interpreting current social and cultural issues, which makes his work a significant contribution to contemporary art.
Keywords: modern Russian art, sculpture, performance, myth, Dmitry Kaminker

For citation: Glazov, I.V. (2025) 'New mythical imagination: the revival archetypes in the work of D.D. Kaminker', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 108–119. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.01.007. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1154. (In Russ.)

Введение

С глубокой древности и до современности мифология как форма коллективного знания передает культурные и социальные нормы, формируя общую картину мира. Искусство использует мифологические образы и темы, чтобы исследовать сложные вопросы, связанные с реальностью, чувственным и рациональным восприятием, а также с языком и культурой, и служит средством объективизации и передачи этого знания. И сегодня мифология, объясняющая природу бытия и реальности через символические нарративы, остается важным инструментом для понимания человеческого опыта и самовыражения в условиях постмодернистской культуры. Среди многочисленных работ, посвященных мифологизму в современном искусстве и культуре можно выделить труды А.Ф. Лосева [1], Е.М. Мелетинского [2], С.П. Батраковой [3], В.Б. Мириманова [4], В.Б. Кошаева [5]. Можно вполне согласиться с замечанием В.М. Найдыша, что «при всей значимости исторической тенденции демифологизации культуры похоже, что мифологические пласты культуры не могут быть полностью исчерпаны рациональными структурами и в глубинах человеческой духовности скрываются основания, постоянно воспроизводящие мифопоэтическую наглядную образность» [6, с. 6].

Рассмотрение феномена мифа и его рецепции в пространстве современного российского искусства — тема весьма актуальная, она и определила *цель* настоящей статьи — анализируя творческую эволюцию художника проследить специфику существования феномена мифа в русском искусстве XX – начала XXI века. В качестве исследуемого материала выбраны скульптурные произведения, созданные в различных техниках и материалах на протяжении почти полувека выдающимся современным скульптором, членом-корреспондентом РАХ, заслуженным художником РФ Дмитрием Давыдовичем Каминкером.

Постановка проблемы. Важно отметить принципиальное различие между мифологическими представлениями древних и той новой мифологией, которая начала складываться в европейской культуре в эпоху романтизма. В мифологической картине мира древних определение миропорядка выражается через переживание непосредственной сопричастности, нераздельности природы человека, погруженного в круговорот первичных стихий. Социальные отношения в этой картине мира отображаются через ритуал, который определяет содержательные и организующие ресурсы мифа и подразумевает непосредственное восприятие мира во всей его целокупности, характерное для «детского» состояния человека и человеческого рода. Познание окружающего мира при этом связано с самопознанием неразрывной экзистенциальной связью. Для первобытного сознания характерно цикличное ощущение времени, в котором события настоящего соотносятся с мифическим временем — прошлым, пра-временем, от которого они получают санкцию на существование. Эта традиционная картина мира сохраняет свое значение на протяжении всей истории человечества, оставаясь практически неизменной, в том числе и в европейской культуре, вплоть до эпохи Просвещения. В XIX веке миф становится предметом критики, связывающей его появление с узостью умственного горизонта древних, которые не могли логически правильно объяснить явления окружающего мира и поэтому описывали их в сюжетах мифов. Только в конце века миф был вновь открыт как способ представления человеческого бессознательного, и с этого момента начинается его новая история. Миф в XX веке становится отражением психической реальности и предписывает способы поведения, управляя механизмами массового сознания.

В этой оптике он воспринимается как своего рода природа, как творящее, живое начало. Ключевым фактором современного мифотворчества выступает история. Мифологическая актуализация истории сообщает историческим событиям эпический масштаб, придавая их сюжетам космогонический характер. Однако между самовоспроизводящимся культурным мифом древности и мифом современным есть существенное различие, на которое указал Р. Барт: «Функция мифа — удалять реальность, вещи в нем буквально обескровливаются, постоянно истекая бесследно улетучивающейся реальностью, он ощущается как ее отсутствие. Миф превращает реальность в знак, похищая у означающего предмета его собственную историю, он утрачивает память о том, как он был сделан, и тем самым утрачивает человеческий смысл» [7, с. 54]. Более того, как отметили Ж. Делёз Ж. и Ф. Гваттари: «Памятник не поминает и торжествует нечто происшедшее, а сообщает будущему слуху те стойкие ощущения, которые воплощают в себе событие: вновь и вновь повторяющееся страдание людей, их вновь и вновь творимое возмущение, их вновь и вновь возобновляемую борьбу. В самом ли деле всё тщетно, раз страдания длятся вечно, а революции не переживают собственной победы? Но ведь успех революции заключается только в ней самой, в тех самых вибрациях, слияниях и открытиях, которые она дала людям в тот момент, когда совершалась, и которые сами по себе составляют вечно становящийся памятник, подобно кургану, в который каждый новый путник приносит по камешку. Победа революции имманентна и заключается в тех новых связях, что она устанавливает между людьми, даже если они оказываются не более долговечными, чем образующий ее материальный расплав, и скоро уступают место расколу и предательству» [8, с. 204–205]. Под предательством здесь следует понимать не забвение революции, а как раз наоборот — память о ней. Таким образом, идея вечного возвращения, характерная для мифического сознания, в современном мифе, основанном на социальной истории, превращается в дурную бесконечность, которая убивает рациональность и язык. Миф, обладая свойством замещать природу и принимая символический характер, становится средством регламентации социокультурного поведения.

На протяжении всего XX века в европейской культуре предпринимались попытки обуздать стихию вырвавшегося из небытия мифа. Р. Барт, проводя параллели между современными мифологиями и идеологией, предложил решение: «Так что, возможно, лучшее оружие против мифа в свою очередь мифологизировать его, создавать искусственный миф; такой реконструированный миф как раз и оказался бы истинной мифологией. Если миф — похититель языка, то почему бы не похитить сам миф? Для этого нужно лишь сделать его исходным пунктом третичной семиологической цепи, превратить его значение в первый элемент вторичного мифа» [7, с. 296]. В художественной

практике это осуществимо путем обращения к творческому воображению, разрушающему дурную бесконечность мифа.

Сила воображения заключается в создании ассоциаций, позволяющих связать прошлое с настоящим, и логики, устанавливающей причинные связи между событиями. Но, поскольку воображение следует логике, оно, кроме реального, захватывает и возможное, зачастую делая его более существенным и искажая историю. Пресловутый лозунг «Вся власть воображению!», по сути, приводит к отрицанию любых ценностей, объявлению равнозначности всех вещей мира, лишая их права на существование. Ограничить власть воображения можно обращением к памяти. В архаическом обществе память выполняла функцию своего рода иммунитета, защищая человека от повторения разрушительных действий. Как указал М. Элиаде, «именно в этом проявляется самое большое различие между современным человеком и представителем архаического общества: для первого события необратимы, для последнего это совсем не очевидно» [9, с. 23].

Но ответ постмодернизма состоит в радикализме далеко не художественных практик, в которых изображение, визуальная презентация лишается своего онтологического основания, собственно образа. Это можно увидеть в работе Армана «Скелет Ахилла» (1960), которая представляет собой коробку с обувными колодками, пример, демонстрирующий невозможность защититься от тирании репрессивного мифа, творимого оторванным от своего означающего знаком чисто эстетическими средствами.

Таким образом, можно сформулировать вопрос об идейном содержании произведения искусства, принципиально отличающемся от содержания формального, которое представляет собой просто способ комбинирования форм. Этот метод состоит в умении пользоваться формами, скрытыми в художественной памяти творца, которые позволяют выразить любой образ, рожденный его фантазией. Действительно, если понимать миф как форму рационального, тогда его можно полагать имманентным нашему опыту. В этом качестве он занимает промежуточное положение между природой и культурой, восполняя на основе опыта недостающие элементы картины мира. Такой творческий метод можно описать как своего рода конструктивизм прежде всего потому, что ему свойственно представление мира через онтологически развивающиеся индивидуальные конструкты. Уникальность эпохи заключается в том, что конкретика мифа пребывает в движении, задействуя его ресурсы для преодоления конфликта противопоставления материи и духа. Тогда качества равновесия творческих потенциалов, образной содержательности этих двух начал приводят к перерастанию принципа образного мышления из чисто мифологического в структурно-пластический. Он в значительной степени характеризует творчество известного современного скульптора Дмитрия Давыдовича Каминкера.

Этот художник рассматривает скульптуру как средство для преодоления отчуждения в современном обществе через сакрализацию изначально культурно-нейтральных пространств современного города. Идеология его творчества выражена через соотношение с различными художественными системами XX века. Искусствовед Е.В. Василевская пишет: «При всех усилиях произведения Каминкера трудно вписать в одну из предложенных современным искусством схем. Некоторые из существующих направлений, наверное, могли бы претендовать на его к ним причастность. Традиционный реализм увидел бы в нем “своего” — в повышенной содержательности и неизменной фигуративности; “неоклассицизм” — в пристрастии к мифологическим и библейским образам; соц-арт — в гротесковости, социальной заостренности и использовании примет и знаков советского образа жизни (работы конца 1980-х – начала 1990-х годов); поп-арт — в обыгрывании реди-мейдов и т.п. Однако Каминкер, хотя и применяет отдельные, уже апробированные современным искусством приемы, умудряется тактично увернуться от полного подчинения той или иной арт-стратегии. В этом-то и состоит основная тактика художника, обеспечивающая ему обособленность и параллельность пути» [10].

Преобразовывая историческую интенцию в природу, миф создает свою собственную описательную систему, задача которой — манипуляция реальностью. Чтобы преодолеть это его свойство, нужно использовать его метаязык как основу для нового мифа — вторичного по отношению к исходному. Конструирование мифа представляет сложную задачу для художника, поскольку для начала ему нужно выйти за границы того мифа, в котором он сам пребывает, а для этого необходимо осознать его культурно-историческую обусловленность и способы его истолкования. Каминкер находит выход, расширяя круг своего художественного восприятия от истории искусства, где предметы ограничены специфическими формами, в целом до культуры, включающей в себя всё окружающее человека многообразие визуальных форм. Мифическое воображение, которое необходимо для интерпретации мира, опирается на визуальную культуру, восстанавливая разрушенные причинно-следственные связи между миром «вещей в себе» и нашим о них представлением. Именно это выступает условием существования художественного объекта в его целостности. Динамику

художественных поисков скульптора можно проследить на примере нескольких его наиболее значительных проектов, связанных с представлением нового мифического воображения в искусстве скульптуры.

Методы исследования. В работе применен визуально-семиотический метод, в его бартовской интерпретации, что позволяет выявить смыслы, заложенные в произведении, проследить метаморфозы сюжетов и героев на пути актуализации мифологического начала в работах скульптора. Применение метода дополняется художественно-историческим подходом, позволяющим конкретизировать анализ художественных произведений через сопоставление их с историческим и культурным контекстом эпохи.

Несмотря на то что Д.Д. Каминкер — большой художник, обладающий узнаваемой манерой, автор многочисленных установленных в России и за рубежом монументов, его творчество практически не нашло отражения в отечественном искусствоведении. Этим фактом определяется *научная новизна* настоявшей статьи, где впервые анализируется ряд этапных произведений мастера.

Особенности творческого метода Д.Д. Каминкера

В середине 1980-х годов Дмитрий Каминкер получил мастерскую в Шувалово, одном из дачных пригородов Санкт-Петербурга. Художник говорит, что прямое погружение горожанина в сельский быт придало мощный импульс его творчеству. Ключевыми для него становятся понятия пространства и среды, особенно важные для скульптора. Кроме того, переселение из города очистило восприятие, придало ему естественность и целостность, утраченную под воздействием городской среды. Здесь начал складываться художественный метод, во многом определивший стилистику произведений Д.Д. Каминкера. Достаточно долгое время Дмитрий Давыдович зарабатывал себе на жизнь, работая мастером по увеличению скульптур для мэтров советской пластики. Этот процесс требует изготовления деревянного каркаса. Каминкер признавался, что каркас, с его выраженными силовыми линиями, своеобразной «формульностью», острой композицией, всегда привлекал его больше, чем завершенная работа. Каркас, служащий основанием для скульптуры, начинает приобретать в его работах самостоятельное значение. Он идеально вписался в авторскую концепцию скульптуры как организующего пространство элемента, работая одновременно на просвет и силуэтом, формой, отграничивающей и разграничивающей пространство. Кроме того, создание каркаса, предполагающее работу в дереве, позволяет использовать методы, сходные с лепкой, то есть набор формы из элементов, блоков, и методы, сходные с высеканием скульптуры из камня.

Обращение к дереву имело еще одну причину: Шувалово стало для Каминкера своеобразной Каррарой, где старые, отслужившие свой век предметы и заброшенные деревянные дома заменили собой мрамор знаменитых каменоломен.

Важным определяющим моментом стала работа на открытом пространстве, вне мастерской, необходимость обеспечить восприятие скульптуры в естественной, природной среде, заставить «настоять на своем», невзирая на великолепное природное окружение, превосходящее бесконечным многообразием изменчивых форм всё созданное руками человека.

Этапы развития мифологической темы в творчестве Д.Д. Каминкера

Начало сложного процесса деконструкции мифа сознанием современного человека было положено в проекте «Жар-птица за забором», реализованном в 1990 году в Торонто (ил. 1–2). Представленный в рамках программы «Художник года», поддержанной правительством Канады, проект «Жар-птица за забором» (*Firebird: Beyond the Fence*) представлял собой своеобразный парк скульптур посреди делового центра города. Обнесенное забором пространство было наполнено объектами, воспроизводящими мир образов, в котором причудливо сочетались детские воспоминания («Девочка, наряжающая елку» (*Wishful Child*), «Юный герой» (*Young Hero)*), герои сказок («Старый герой» (*Old Hero*), «Жар-птица» (*Firebird*)), а также элементы сельского быта. Всё это было собрано на месте при помощи добровольцев, натаскавших досок с окрестных заброшенных ферм, а также с использованием привезенных из дома предметов — номеров домов, предупредительных табличек и другого подобного «утиля».

Использование материала из разобранных домов, фирменный прием автора, насыщает нарочито грубые формы скульптур теплом человеческого бытия. Этому способствуют и характеризующие среду элементы: телеграфные столбы, натянутые через двор бельевые веревки, собачья будка и, конечно, забор. Любопытно, что забор, окружающий выставку, изначально был создан с целью привлечь посетителей, привыкших смотреть на всё из окон проезжающих машин. В то же время, огороженное, это место приобрело новые измерения, цельность, свойственную детским воспоминаниям как отдельного человека, так и человечества вообще, детство которого понимается в смысле «времени грез» в мифологических представлениях австралийских аборигенов. Память представляет собой функцию особого мира, в котором

1. **Д.Д. Каминкер. Фрагмент инсталляции «Жар-птица за забором»**.
1991.
Дерево, железо, коллаж.
Не сохранилась

2. **Д.Д. Каминкер. Мальчик на санках.** 1987. Дерево, железо. 250 × 140 × 100. Собственность Министерства культуры Российской Федерации

сосуществуют прошлое, настоящее и будущее. В проекте «Жар-птица за забором» Каминкер работает как сценограф, выстраивающий фантастическую мизансцену в театре общечеловеческой памяти. Это разложение мифа, первый этап делания, превращение были обратно в сказку, юного героя в мальчика, летящего на санках, а ужасного Сфинкса, загадки которого не смог разгадать никто,— в Жар-птицу. В это же время определяется основное направление творческого поиска: личный миф человека в мире, творимый на протяжении всей жизни мастера, и в связи с ним — обращение к темам мифов вечных.

Следующий этап — восстановление утраченного порядка, возрождение. Здесь происходит возвращение вещам их истинных значений, преодолевается господство симулякра через синтезирование времени и логический анализ языка. Действительно, классическое понимание традиции, составляющее основу социокультурной идентичности, предполагает неизменность культуры, однако такое понимание приводит к чудовищным катастрофам XX века. Следует представить традицию и конструктивно, динамически, творчески ее переосмыслить «ради дыхания, ради пророческой речи, уже навеянной не только до Платона, не только до досократиков, но и не доходя до всякого греческого истока…» [11, с. 104]. Решению этой задачи посвящен следующий большой проект — цикл «Античный миф в русской деревне», представленный на выставке в Русском музее в 1999 году (ил. 3).

Именно через обращение к античности началось движение Каминкера к освоению мифологического. Очевидно, этому способствовало хорошее знакомство с материалом античных мифов, а также произведениями греческой и римской скульптуры, равно как и скульптуры европейского классицизма, широко представленных в Санкт-Петербурге. Античный мотив возвращения, трактованный во всём диапазоне его возможных реализаций, становится одним из ведущих в творчестве художника этого периода. Каминкер раскачивает маятник памяти: казарменный, коммунальный быт, с одной стороны, и рафинированные, астрономически далекие от этого темы классической античности, с другой,— такова амплитуда его колебания. Намеренно грубая трактовка фигур Одиссея, Пенелопы, Антигоны, несомненно снижает героический пафос, но одновременно снимает историческую дистанцию, делая их полноправными «жителями» русской деревни. Живое, искреннее отношение к мифу, характерное для народной поэзии произвольное комбинирование героев и сюжетов, нарочитые временные и стилистические несоответствия наполняют работу пронзительным человеческим чувством. Это достигается предельным напряжением брутальных объемов, покрытых кровельным железом, сколоченных гвоздями, стянутых мотоциклетными цепями, связанных веревками в какой-то отчаянной попытке удержать распадающийся материал, с «вживленными» в них элементами предметных форм повседневного быта, ставящего своеобразное тавро времени на тела скульптур. В то же время использование подлинных античных амфор, предоставленных Эрмитажем, и свежескошенного сена раздвигает границы времени, неразрывно связанного с местом, занимаемым скульптурными объемами, которое, в свою очередь, структурирует пространство, путем его «ограничения как от- и разграничивания»[1]. Художник погружается в пучину времени, соединяя природу, социальную составляющую и вечные архетипы человеческого бытия.

Развитием мифологической темы на новом уровне стал большой проект «Сны табачного капитана» (1993–2000), в рамках которого создавалось оформление Центра культуры в г. Хольстебро в Дании (ил. 4–5). Здесь Каминкер апроприирует мировой миф, создавая гигантский скульптурный ансамбль. Дания известна своими чрезвычайно ценными этнографическими коллекциями, собранными моряками в дальних походах. Эти коллекции подсказали концепцию Центра — собрать вместе знаковые элементы различных культурных (скульптурных) традиций, сделать их доступными восприятию современного человека.

Европейская традиция скульптурного декора органично сочеталась с «дизайнерской» минималистической современной архитектурой бюро «3X Nilsen». Сложные формы скульптур по контрасту с большими гладкими плоскостями стен придали пространству Центра столь необходимую визуальную насыщенность. В целом благодаря Центру удалось создать среду, изменившую культурный статус скромного городка.

Практически задача создания экстерьерной скульптуры привела к дальнейшей разработке художественного метода. Если работы художника предыдущего периода отличает, несмотря на «каркасность», материальная тяжеловесность, то теперь конструкции становятся графичными, подобными арабескам, читаемые на просвет, они делаются зрительно легкими, почти невесомыми. Благодаря этому они как бы парят, работая не только крупными массами, но и силуэтом, что особенно важно для скульптуры, устанавливаемой на большой высоте.

Работая в начале 1990-х годов на острове Бали для проекта «Сны табачного капитана», художник

[1] Выражение, использованное М. Хайдеггером в книге «Искусство и пространство» для описания процесса формообразования в скульптуре [12, с. 313].

3. **Д.Д. Каминкер. Фрагмент инсталляции «Античный миф в русской деревне».** 1995. Дерево, железо, сено. Не сохранилась

4. **Д.Д. Каминкер. Модель декоративной скульптуры для Центра культуры и конгрессов в г. Хольстебро. Дания.**
1999.
Гипс, дерево.
250 × 120 × 100.
Собственность автора

5. **Д.Д. Каминкер. Модель декоративной скульптуры для Центра культуры и конгрессов в г. Хольстебро. Дания.**
1999.
Гипс, дерево.
250 × 120 × 100.
Собственность автора

столкнулся с практиками изготовления ритуальных скульптур, в создании которых участвовала вся община. Этот подход, в корне отличный от западного декорационного отношения к скульптуре, позволил Каминкеру переосмыслить свое отношение к творческой деятельности. Он начал ощущать себя шаманом, вдыхающим жизнь в архетипы мировых мифов и воплощающим их в современных формах. Создание скульптуры становится частью мистериального, «хорового действа», объединяющего участников и зрителей. Если для постмодернизма основой акционизма была идея разрушения, то в творчестве Каминкера ведущее значение приобретает идея синтеза, искупления. Она нашла свое воплощение в нереализованном проекте «Мавзолей», который должен был состояться в Дании в рамках одного из городских летних фестивалей в г. Орхусе в 1999 году. Проект был посвящен десятилетию падения Берлинской стены, и кроме Дмитрия Каминкера в нем участвовали Ханс Круль из Дании и Том Гиллеспи из Уэльса. Предполагалось соорудить из морских сорокафутовых контейнеров мавзолей-зиккурат, на вершине которого на символический костер возложить сделанную из кровельного железа скульптуру — тело воина, завернутое в плащ. Полое изнутри, оно должно было разогреваться специальными горелками до почти прозрачного состояния. В самом зиккурате делался проход, выложенный ледяными блоками. На террасах, составленных из контейнеров, предполагалось организовать выступления политиков, таких, в частности, как Гельмут Коль, Михаил Горбачев и королева Дании, а также рок-групп и военных оркестров. В день окончания фестиваля скульптуру, снятую с зиккурата, должны были погрузить на колесницу и, отвезя к реке и положив в лодку, отправить в плавание. За ночь зиккурат разбирался, и на площади оставалась лишь медленно тающая глыба льда. В связи с начавшейся войной в Югославии проект не удалось реализовать. Очевидно, что смысловая нагрузка работы выходила далеко за пределы политического события, послужившего формальным поводом к ее созданию. Этот нереализованный проект, несущий элементы первобытной мистерии, можно считать в какой-то

мере подводящим итоги исканиям 1980–1990-х годов и замыкающим советский этап искусства России XX века.

Выводы

Противопоставленные нигилистическому пафосу радикальных художественных практик, поиски нового гуманизма и новой гармонии, обращенные к человеку, рассудку, нравственности и обществу, возвращают очищенное от демиургических претензий мифическое сознание в искусство XX века. Это возвращение не только подчеркивает значимость человека как рационального существа, но и акцентирует внимание на его способности к самосознанию и самоосмыслению.

Творчество Д.Д. Каминкера позволяет определить особенности этого возращения: целостность мировосприятия, стоицизм и сознательное следование гуманистической традиции европейского искусства. Они, в свою очередь, формируют новый подход к восприятию искусства, где акцент делается на внутреннем мире человека, его моральных и этических ценностях, а не на внешних, зачастую абстрактных концепциях. В таком контексте искусство становится не просто отражением реальности, но и средством для исследования человеческой природы, ее глубин и противоречий.

В противовес характерному для некоторых теорий XX века представлению о человеке как о чисто телесном существе, руководствующемся во взаимодействии с окружающим миром инстинктивной волей, в своем творчестве Д.Д. Каминкер возвращает человеку его рациональность. Он подчеркивает, что человек не является лишь продуктом биологических импульсов, а обладает способностью к мышлению, рефлексии и этическому выбору. Это возвращение к рациональности и гуманизму открывает новые горизонты для художественного самовыражения, где искусство становится инструментом для диалога о смыслах, ценностях и будущем общества.

Творчество Каминкера демонстрирует стремление к созданию гармонии между индивидуальным и коллективным, личным и общественным, что является важным шагом в поисках новой человечности. Это искусство, в котором человек вновь обретает свое место не как объект, а как субъект, способный к активному участию в формировании своей судьбы и судьбы общества в целом.

Список источников

1. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995. 320 с.
2. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Восточная литература РАН, 2000. 406 с.
3. Батракова С.П. Искусство и миф. Из истории живописи XX века. М.: Наука, 2002. 213 с.
4. Мириманов В.Б. Искусство и миф. Центральный образ картины мира. М.: Согласие, 1997. 327 с.
5. Кошаев В.Б. Онтософия искусства христианского мира I – начала II тыс. н. э. М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023. 619 с.
6. Найдыш В.М. Философия мифологии. XIX – начало XXI в. М.: Альфа М, 2004. 544 с.
7. Барт Р. Мифологии / пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. М.: Академический Проект, 2008. 351 с.
8. Делёз Ж. Гваттари Ф. Что такое философия? / пер. с фр. и послесл. С. Зенкина. М.: Академический Проект, 2009. 261 с.
9. Элиаде М. Аспекты мифа / пер. с фр. В.П. Большакова. М.: Академический Проект, 2010. 251 с.
10. Василевская Е.В. Слепой гребец // Дмитрий Каминкер. Каталог выставки в Государственном Русском музее / сост. Т. Мантурова. СПб.: [б. и.], 1999. Без пагинации.
11. Деррида Ж. Письмо и различие / пер. с франц. А. Гараджи, В. Лапицкого и С. Фокина; сост. и общ. ред. В. Лапицкого. СПб.: Академический проект, 2000. 432 с.
12. Хайдеггер М. Искусство и пространство // Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления / сост. и пер. с нем. В.В. Бибихина. М.: Республика, 1993. С. 312–316.

References
1. Losev, A.F. (1995) *Problem of symbol and realistic art.* Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
2. Meletinsky, E.M. (2000) *The poetics of myth.* Moscow: 'Eastern Literature' of the Russian Academy of Sciences. (In Russ.)
3. Batrakova, S.P. (2000) *Art and myth. From the history of painting of the 20th century.* Moscow: Nauka. (In Russ.)
4. Mirimanov, V.B. (1997) *Art and Myth. The central image of the world picture.* Moscow: Soglasiye. (In Russ.)
5. Koshaev, V.B. (2023) *Ontosophy of the art of the Christian world of the 1st – early 2nd millennium AD.* Moscow: Russian State University of Design and Applied Arts. (In Russ.)
6. Naidysh, V.M. (2004) *Philosophy of mythology. 19th – early 21st century.* Moscow: Alpha M Publ. (In Russ.)
7. Barthes, R. (2008) *Mythologies.* Moscow: Academic Project. (In Russ.)
8. Deleuze, G. and Guattari, F. (2009) *Quést-ce que la philosophie?* Moscow: Academic Project. (In Russ.)
9. Eliade, M. (2010) *Aspects of myth.* Moscow: Academic Project. (In Russ.)
10. Vasilevskaya, E.V. (1999) 'Blind rower', in Manturova, T. (comp.) *Dmitry Kaminker. Catalogue of the exhibition at the State Russian Museum.* Saint Petersburg: s. n. (In Russ.)
11. Derrida, J. (2000) *Writing and difference.* Saint Petersburg: Academic Project. (In Russ.)
12. Heidegger, M. (1993) 'Art and space', in Heidegger, M. *Time and being: articles and speeches.* Moscow: Republic, pp. 312–316. (In Russ.)

Информация об авторе
Глазов Игорь Валерьевич, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Российская Федерация, glazzov@gmail.com, SPIN-код (Science Index): 5991-1743.

Information about the author
Igor Valerievich Glazov, Cand. Sc. (Art History), Senior Researcher, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation, glazzov@gmail.com, SPIN-code (Science Index): 5991-1743.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 25.12.2024; одобрена после рецензирования 05.02.2025; принята к публикации 06.02.2025.
The article was received by the editorial board on 25 December 2024; approved after reviewing on 05 February 2025; accepted for publication on 06 February 2025.