

МИФ И РИТУАЛ КАК ОСНОВА СИМВОЛИКИ ЦВЕТА В СКУЛЬПТУРЕ

Медкова Елена Стоянова, кандидат педагогических наук, искусствовед, научный сотрудник ФГНУ «Институт художественного образования» Российской академии образования, Москва, elena_medkova@mail.ru

• символика цвета • скульптура • парадигма классицизма • язык искусств • ритуал

Проблема цвета в скульптуре является крайне непроработанной. В принципе нет обобщающих работ по скульптуре, в которых бы рассматривался вопрос о закономерностях смены цветовых предпочтений в истории скульптуры. В европейской культуре эта проблема отягощена стойким мифом о том, что цвет противопоказан скульптуре. Расклад мнений варьируется от утверждения о том, что цвет отвлекает от сущностных качеств пластики, до обвинений адептов полихромности в вульгарном вкусе. Источником «бесцветного» видения скульптуры является парадигма классицизма, ратовавшего за чистоту языка разных видов искусств, а та, в свою очередь, восходит к ренессансному мифу о «белой» скульптуре античности, сформировавшемуся на римских мраморных копиях греческой классики. Несмотря на то, что в профессиональном сообществе дискуссия об уместности полихромии в скульптуре отшумела ещё в конце XIX (М. Клиггер) – начале XX в. (А. Архипенко) и в скульптуру современности полихромия вошла как полноправный компонент образной выразительности, в весьма консервативном отечественном культурном сознании мысль о правомочности использования цвета в скульптуре проливается с трудом.

Ещё одним, но уже искусствоведческим мифом, является кочующее по общеметодической учебной литературе трафаретное положение об исключительно декоративной или тектонической роли цвета в скульптуре. Данное положение позволяет вообще выносить проблему цвета за скобки скульптуры, как это делает Б.Р. Виппер, утверждая, что «раскраска и цветные материалы в скульптуре должны быть использованы прежде всего для пластических эффектов, например, для подчёркивания декоративно-

го ритма, тектонических членений, выделения статуи на определённом фоне... полихромия в скульптуре служит не столько самой статуе, сколько её окружению, связи с архитектурой и пейзажем»¹.

Рассмотрение данной проблемы начнём с констатации того, что скульптура изначально была связана с действием ряда ритуалов – ритуалов охотничьей магии и погребальными ритуалами, в которых прото-скульптура (макеты животных, смешанные формы пластической обработки останков человека, фигурки заменителей умершего) имела свой собственный магический смысл и назначение, а цвет исполнял свои символические специфические функции. Например, сложная небесно-подземная структура загробного мира отразилась в сочетании лазурита и обсидиана в изображении ликов божеств смерти, сформированных на основе черепов (1, 2), а зелёный цвет погребальной маски связан с идеей посмертного возрождения на подобию прорастающим зёрнам маиса. Так что, прежде всего, необходимо обратить внимание на самостоятельность символики цвета в скульптуре и её функции.

Полихромия в скульптуре имеет тысячелетнюю историю. Ритуалы охоты и погребения были связаны с магией поддержания круговорота жизни/смерти и обеспечения возрождения/воскрешения как животных, так и человеческого сообщества. Магия краски, прежде всего охры, символизирующей своим красным цветом кровь/жизнь, в этих ритуалах имела большое значение. Косвенным подтверждением роли охры являются неандертальские захоронения, в которых людей в позе эмбрио-

¹ Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. – М., 1970. С. 189–192. // <http://www.twirpx.com/file/1154664/>



Скульптура племён майя и ацтеков, музей в Мехико

на посыпали красной краской, что было залогом перерождения временно уснувшего в утробе Матери-земли человека. Посыпание красной краской скульптурных изображений богов в индуизме, которое практикуется до сих пор в Индии, можно считать далёким отголоском древних магических ритуалов, временно призывающих дух божества и оживляющих его объёмное подобие. В этом же ряду находится и ритуальное обсыпание краской всех прохожих с пожеланием здоровья и молодости во время индийского праздника «Холи».

Данные исторической этимологии дают научно подтверждённый подробный спектр значения краски и цвета. Прежде всего, понятие краски соотносится со словом и речью как первым божественным звуком, несущим жизнь бытию (русск. *белый*, но латыш. *bals* «говорить», русск. цвет, но др.-англ. *sweoan* «говорить»), с божественной силой (др.-англ. *deag* «краска», но русск. *дюжий*), с жертвой, обеспечивающее поддержание жизни, (церк.-слав. *треба* «жертвоприношение», но русск. *рябой*) и судьбой (ирландское *dath* «краска», но лат. *fatum* «судьба»). Далее, цвет связан с жизнью (и.-е. **ker-* «краска», но осет. *soeryn* «жить»), с понятиями дух, душа, дышать (др.-англ. *déag* «краска», но русск. «дух», и.-е. **ker-* «краска», но латыш. *gars* «душа»), с омоложением и обновлением (др.-в.-нем. *varwe* «краска», но тох.А *wir* «новый, молодой»), с исцелением (др.-инд. *varana* «краска», но

русск. *врач, врачевать*), с колдовством (лат. *sandix* «краска», но др.-сев. *seior* «колдовство»)². Можно сказать, что цветовые характеристики являются имманентно присущими свойствами живого мира, знаком его жизненной энергии. О сущностных свойствах цвета свидетельствует и специфика использования слов, означающих цвет в древних культурах. Например, египтологи приводят разные толкования слова «*iwen*». Оно использовалось как для выражения понятия цвета в связи «внешним видом», так и для передачи понятия «сущность», «характерная особенность».

Этап сложения космогонических мифов творения, брачного союза Неба и Земли в лице Богини Неба и Бога Земли отмечен в этимологии пластом смысловых параллелей понятия краски/цвета и слов, обозначающих пару женщина/мужчина (др.-инд. *varana* «краска», но лат. *vir* «мужчина», и.-е. **kel-* «краска», но тох.А *kuli* «женщина»), Любовь как связь верхнего, среднего и нижнего миров (лат. *diligere* «любить» – лат. *ligar* «связывать» – перс. *reng* «краска»)³. С этим периодом связано формирование цветовой триады белый/красный/чёрный. Согласно В.А. Семёнову, «кроманьонцы Восточной Европы активно использовали красный, чёрный и белый красители, составляющие, по согласному свидетельству лингвистов и этнологов, треугольник семиотически значимых для человека и его предков цветов. В первобытных и традиционных культурах кровь выступает как главный детонат «красноты», белый цвет ассоциируется с материнским молоком – символом жизни, чёрный – с продуктами разложения. Более изощрённое толкование цветовой триады мы встречаем в знаменитом памятнике индуизма «Чхандогья упа-

² Маковский М.М. Феномен табу в традициях и в языке индоевропейцев. Сущность – формы – развитие. М., 200. С. 143. Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. М., 1996. С. 198–201.

³ Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. М., 1996. С. 198–201.



Яма

Богиня
со змеями, КритБог Чак,
майя

Кецалькоатль

нишаде», где красный цвет – это цвет первого огня, белый – первичных вод и чёрный – цвет земли»⁴. М.М. Маковский считает, что «мистическая символика краски возникла на основе хроматических оттенков жертвенного огня, причём первоначально индоевропейцы считали основными только три краски – белую (символ неба как потустороннего мира, по которому путешествуют души умерших), чёрную (символ преисподней) и красную (символ божества, жизни, очищения)»⁵.

В ряде космогонических мифов представлена абстрактная объёмная модель космоса в виде трёхцветного мирового яйца с белым верхом (небо), чёрной серединой (земля) и красным низом (подземный огонь)⁶. За Богиней Неба закрепляется белый цвет, позднее – серебряный/голубой, в связи с ночной нижней ипостасью богини. За Богом земли закрепляется красный (подземный огонь) и чёрный (преисподняя) цвета, позднее для небесной ипостаси добавляются золотой/жёлтый как цвета Солнца. Развитие земледельческих культов привело к введению в круг символов зелёного цвета как цвета возрождения вегетативной силы растительности и отвечающих за неё богов плодородия.

Как мы видим, в изначальной цветовой триаде скульптуры уже содержались соотношения цветов, маркирующих структурные этажи мироздания (тектонические характеристики). Закрепление определённых цветов за основными мифологическими персонажами, которые вступали в разные отношения в результате космогенеза, стало основой перекомбинации цветовых сочетаний и установления дополнительных внутренних структурных связей (декоративные аспекты цвета).

Цвет как внутренняя суть скульптурного изображения

Набор вышеперечисленных базовых цветов, дословно отражающих символику уровней жизненной энергии мифологических персонажей, можно в изобилии найти в полихромной скульптуре всего Древнего мира и античности. Статуэтка критской богини со змеями, воплощающая всю вселенную, окрашена в чёрный, охру (квадраты юбки как «низа» вселенной) и белый (грудь – небесное молоко). Чёрный лик и красная терракота архаической скульптуры Аполлона из Вей (Этрурия) свидетельствуют о первичной хтонической природе бога. Индуистский бог подземного мира Яма как бог заходящего солнца, подземного мира и бог, принёсший себя добровольно в жертву, изображается неизменно в сочетании чёрного и красного. Бог пантеона майи, Чаак, бог дождя, молний и грома, подсежного земледелия, изображался с голубым телом (небесные воды) в сочетании с красной терракотой (молния, огонь выжженных под пахоту лесов). Кецалькоатль – «змея, покрытая зелёными перьями», владыка стихий и бог утренней звезды, как небесный бог был окрашен в голубой/зелёные цвета, которые в древности не различали как отдельные цвета. Анубис, хранитель и проводник подземного царства, – неизменно чёрного цвета, а его божественность обозначена золотом (плоть богов, согласно верованиям египтян, была из золота). Скарабей, ежедневно выкатывающий из-под земли золотой шар солнца на просторы небесных полей, – синего цвета.

Тёмная терракота кожи мужских пер-

⁴ Семёнов В.А. Первобытное искусство: Каменный век. Бронзовый век. СПб., 2008. С. 85.

⁵ Маковский М.М. Феномен табу в традициях и в языке индоевропейцев. Сущность – формы – развитие. М., 200. С. 143.

⁶ Там же. С. 146.



Анубис, гробница Тутанхамона



Ожерелье Тутанхамона



Аполлон из Вей, этруски



Крит, маска



Нофрет и Рахотеп



Храм Белой лошади



Белая лошадь, эпоха Тан, Китай

сонажей и белизна светлоликих женщин в египетской скульптуре обнаруживает их архетипичную связь с Богом земли и Небесной богиней (группа Нофрет и Рахотеп). Приведённые примеры, которые можно множить, показывают, что для древних скульпторов цвет не был чем-то внешним по отношению к скульптурному изображению, а имел прямое отношение к сути изображаемого персонажа.

Рассказ мифа на языке цвета

В тотально-ритуальном искусстве Древнего мира окраска могла символизировать не только сущность, но и отношения. Голова Богини из стука (Микены, 14–13 в. до н.э.) расписана в 4 цвета. Белый лик богини соответствует её небесной сути. Красная с чёрным головная повязка/обруч символизирует её брак с богом земли. Этот же бог присутствует в изображении её лица в виде красных солнц на щеках и подбородке. Голубой чепец свидетельствует о небесном характере свадьбы, о том, что именно бог поднялся на небо, а не она снизошла на землю. Цветовой код ожерелья Тутанхамона объединяет две версии мифов о рождении солнца

(золото) из лотоса и его каждодневном выходе из подземного мира (красный) в небеса (синий). Белый цвет скульптурной лошади из храма Белой лошади (Баймасы) повествует о сакральности доставки двумя белыми лошадьми статуи Сиддхартхи Гаутамы и «Сутры из 42 глав» в Китай. Более поздние изображения эпохи Тан этой буддийской святыни добавляет в цветовой код золото солнца и зелень обновления.

На фоне дословного и подробного языка полихромии скульптуры Древнего мира и античности однотонность скульптуры можно объяснить как исключительное явление полного совпадения цвета материала и сущности изображаемого. Золото как овеществлённый солнечный свет был единственным материалом, в котором мог быть воплощён бог солнца инков Инти. Тьма нижнего мира отбрасывала тень на всю заупокойную скульптуру Древнего Египта из твёрдых тёмных пород камня – гранита, диорита, так как она вообще не была предназначена для чьих-либо глаз. Белизна статуэтки правителя Мари-Эбиха II (Шумер) в позе просителя свидетельствует о его особом состоянии молитвенного просветления перед лицом богов. Светоносная белизна мрамора античной



Инти



Египет



Мари-Эбиха



II Запретный город



1



2



Нофрет



Тутанхамон

скульптуры свидетельствовала о полноте победы дневных аспектов бытия в результате отделения надземного мира от подземного. Светоносность мрамора совпала со светоносностью бога Аполлона, которому были посвящены первые «протопортретные» (именные) и вотивные (посвятительные) статуи времён архаики и ранней классики, т.н. «Аполлоны». Посвящение богу, ежедневно восходящему на небосвод, было актом установления между миром потусторонним и по-сторонним вечного посредника, который позволял умершему слиться с живительным солнечным светом и через это слияние продлить своё посмертное присутствие в мире живых – «И в солнечном свете найду я тебя...». В случае с каменным рельефом императорской дороги Юньлуншидяо в Запретном городе, то белизна мрамора совпала с запредельной невидимостью небесной дороги, на которой резвятся 9 драконов и шествует только император Поднебесной.

Функция оживления

Наиболее древние отголоски магии передачи жизненной силы посредством охры/красного цвета сохранилась в памятниках индуизма – вся скульптура или покрыта кра-

сной краской (храм Кайласанатх в г. Канчипурам) (1), или существует на фоне красной основы материи скульптурно-архитектурных конструкций башен-шикар (храм Гангейкондачололапурам, XI в.) (2).

Полихромия древнеегипетской заупокойной портретной скульптуры свидетельствовала о этапах ритуала «сохранения» нетленного образа человека, который был полностью синхронизован с мистериями по сохранению порядка во вселенной. Первая ступень превозмогания смерти и тленного бытия была связана с обретением целостности в ритуальной чистоте и сакральности бытия белого цвета изначального Ничто. Именно об этом свидетельствуют белые одежды Нофрет и Рахотепа, сливающиеся с белизной их вечных престолов перерождения. Идея возврата к точке творения проиллюстрирована дополнительно на языке орнамента на головной повязке Нофрет, на которой воспроизведён миф о рождении солнца из лотоса. Чёрно/красно/белый код цветовой композиции отсылает нас так же к брачному единству Неба и Земли. Следующая ступень восхождения к бессмертию связана с ритуалом «отверзания глаз и уст» для новой жизни единства тела и духа. Отсюда внимание к магическому натура-



Клеобис и Битон



Курос, ранняя классика



Посейдон, классика



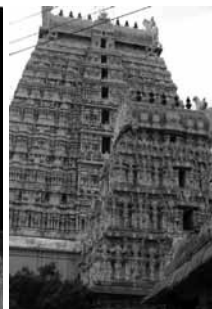
Кора, архаика



Дельфийский возничий



Воины из Риаче, классика



1

лизму повышенной цветности инкрустированных полудрагоценными камнями глаз в египетском портрете как врат бессмертия и новой духовной жизни.

Золото и синяя эмаль посмертной маски Тутанхамона являются знаком последней стадии «пресуществления тела в божественную субстанцию «акх», существующую среди «неуничтожимых» околополярных звёзд»⁷, слияния души с «космическим разумом, которое приводило к созданию сба (звёзды).

В Древней Греции скульптура заупокойных памятников вышла из мрака нижнего мира и заняла своё место в мире живых, через посвящении богу Аполлону. «Посвящая богу его – или свой собственный увековеченный в камне образ, – человек фактически умирал в своём смертном качестве, отдаваясь во власть божества, служа ему и рассчитывая на поддержку с его стороны. Это был своего рода взаимный договор, взаимобмен жизненных сил человека и бога»⁸. Знаком этого божественной жизненности стала светящая белизна, а знаком жизни – имитация телесного цвета, которая достигалась при помощи раскрашивания мраморной скульптуры про-

зрачными восковыми красками (название приёма ганосис, греч. *ganoseos* – блеск, полировка). Бронзовые статуи сами по себе обладали живительным оттенком красноты меди и металлическим блеском божественности (Посейдон). Полихромия сохранялась наиболее упорно в наиболее сакрализованных с точки зрения ритуалов воскрешения частях лица – глазах и губах. Известняковые и мраморные статуи времён архаики сохранили роспись глаз, губ, волос, частично орнаментальной отделки одежды (Кора, архаика). В бронзовых статуях глаза инкрустировались стеклом и полудрагоценными камнями (Дельфийский возничий), ресницы покрывали серебром, губы и волосы – медью и золотом (воины из Риаче).

Тектоническая функция – структура мироздания

Первичная триада белый/красный/чёрный, дополненная голубым, задали структуру цветовых кодов мироздания, в которых существовала скульптура. Однако не всегда задача обозначения места скульптуры в мироздании с помощью цветовых кодов совпадала с понятием тектоники. Для Древнего мира зачастую были характерны атектонические ковровые рельефные композиции. Примером могут служить ворота Иштар (Вавилон), которые представляют

⁷ Кларк Р. Священные традиции Древнего Египта. – М., 2002., С. 401–411.

⁸ Акимова Л.И. Искусство Древней Греции: Геометрика, архаика. – СПб., 2007. С. 298.



2



Ворота Иштар



Парк Бэйхай



Реконструкция египетского храма и Парфенона

исключительно мир небесный и божественный, не подверженный силам тяжести и тектонических закономерностей – божественные звери подобно знакам зодиака палят в их глубинной бесконечной синеве. Нечто подобное было создано в Китае – в синеве небес «Стены девяти драконов» палят драконы (парк Бэйхай, Пекин). Трудно говорить о египетских рельефах, т.к. их раскраска не сохранилась целиком, но согласно реконструкциям, рельефы представляли бесконечный пёстрый текст наподобие папирусным свиткам.

В индуистской архитектуре, полностью уподобленной гигантскому скопищу скульптурных изображений, можно отметить деление на тёмный низ и светлый, сияющий белизной (1) или нежными переливами красок (2), верх, примером чему могут служить шикхары храма Танцующего Шивы в г. Чидамбарам.

Понятие тектонических закономерностей цветовых кодов скульптуры зародилось в Древней Греции. Тьма и свет колонн и интерколумний возносили в небесные выси фронтона изображения богов. Согласно реконструкциям, белые с позолотой (символика солнца и аполлонического начала) статуи богов выступали на красном (архаический вариант лона Богини-матери) или голубом (последующий вариант небес) фо-

не. Ниже фронтона выделялся фриз с красными метопами (заглубление как лоно Богини) и голубыми триглифами (вертикали как символ мужского небесного начала), символизирующими единство и борьбу противоположностей – мужского и женского, земного и небесного, материального и идеального.

Простейший ритм триглифов и метоп являются простейшим примером ритмики декоративных функций в сфере монументальной скульптуры.

Помимо структурных функций по вертикали, цветовые коды выполняют важные функции для обозначения в пространстве внутреннего сакрального и внешнего мирского. При создании статуй внутри храма, воплощающих само божество, использовали коды повышенной сакральности – драгоценные цветные материалы – золото, серебро, драгоценные и полудрагоценные камни, особенно ценные твёрдые породы камня или дерева. Примером могут служить хрисоэлефантинные статуи Зевса и Афины Паллады Фидия, статуя Будды из редкого белого нефрита в храме Нефритового Будды (Шанхай), Чёрная Мадонна из монастыря Монсеррат, в золотых одеждах и серебряном окружении, столь же черноликая бронзовая Мадонна в окружении св. Франциска и св. Антония Донателло и пр.



Реконструкция восточного фронтона Парфенона



Будда (Шанхай)



Монсеррат



Донателло



Чёрная Мадонна



Готическая Мадонна



Алтарь Марьяцкого собора

Скульптура, размещённая по внешнему периметру храма, не наделялась сакральными цветовыми кодами драгоценных материалов и, как правило, могла быть однотонной. Именно эти коды использованы во внешнем оформлении храмов, начиная с Древней Греции и кончая храмами романского и готического стиля, барокко и классицизма.

Закономерности развития

Рассматривая сквозь призму вышеизложенных положений историю скульптуры, в отношении закономерностей активизации полихромных тенденций в пластике можно сказать, что полихромия возникает всегда в связи с усилением символично-дидактических потребностей мифологической парадигмы видения мира любого уровня. Как было показано, базой в этом отношении являются языческие мифологии Древнего мира, куда можно отнести традиционные культуры Индии, Китая и Мезоамерики. Всплеск полихромии, соединяющей мистицизм символа и натурализм дидактики, особенно в сакральном внутреннем пространстве храма, наблюдается в христианском искусстве Западной Европы – романской, готической и барочной скульп-

птуре. В романской скульптуре преобладает яркая цветность народных примитивов и таинство чёрных ликов (образец для Чёрной мадонны Монсеррат). Обилие позолоты в сочетании с натуралистической раскраской лиц деревянных статуй, крытых материей, особенно характерен для готической скульптуры (алтарь Марьяцкого собора). Использование мистической цветности природных материалов характерно для барочной скульптуры при оформлении интерьеров.

Усиление литературного варианта мифологизма в эпоху модерна, постимпрессионизма и модернизма также привело к усилению полихромии в скульптуре. В полихромии этого периода стоит говорить не о символизме, а скорее о метафоризме цвета. Так, красный и пепельные цвета в работе М.А. Врубеля «Роберт и монахи» говорят о тлеющем пожаре страсти, прорывающемся через пепел христианских постулатов. Неопределённое многоцветие серии его керамических работ, связанных с постановкой «Снегурочки», говорит о кипении неопределённых весенних страстей. В работе С.Т. Конёнкова «Эос» двухмерная полихромия даёт возможность передать в скульптуре сам процесс зарождения светоносности белой



Врубель, Роберт и монахи



Врубель, Лель



Конёнков, Эос



Гоген



Гоген,
Будь влюблённой



Нике де сен Фаль, Смерть



Нике де сен Фаль, Парк Таро

зари мрамора в вязкой красноте изначальной жизненной материи хаоса. П. Гоген взял на вооружение тёмную мистику цвета потаённых желаний, основываясь на мифологической текстуре тихоокеанской культуры («Будь загадочной», «Будь влюблённой», женская фигура).

В работах Нике де сен Фаль мифологизм бьёт через край. В скульптурах парка карт Таро она обращается к наиболее древнему архетипу Богини-матери земли с её чёрным ликом, неистощимой питающей энергией (3) и сексуальностью (2), исследует её же чистый небесный образ (1) и её же амбива-

лентный образ в виде смерти, несущей жизнь (Смерть). В последнем случае легко просматриваются исходная образность мифологической скульптуры племён майя и ацтеков, но взятых в совсем другом модусе неиссякаемой энергии бесконечного жизненного потока.

Нике де сен Фаль, Парк Таро

С именем Нике де сен Фаль связано ещё одно важное событие в возрождении мифологического в своей основе действия поливания краской скульптурных объектов.



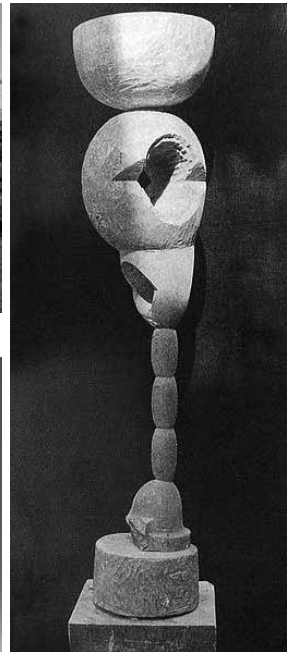
Н. де сен Фаль



Ив Кляйн



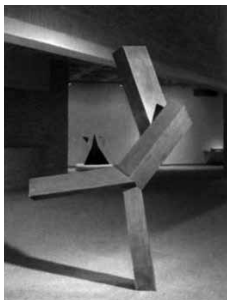
К. Олденбург



Бранкузи, Сократ



К. Олденбург



Д. Шапиро,
Без названия



А. Бранкузи,
Поцелуй

В 60-е годы XX в. она стала одним из значителей направления shooting paintings, когда предложила посетителям бросать стрелы в картину «Портрет моего любовника» или стрелять краской в полотно «Тир». Стрелы и пули разрывали пакеты с краской, кляксы краски растекались по белоснежному гипсу, убивая ненавистный мужской объект и одновременно уничтожая его мертвенную белизну, возвращая ему живительную цветность жизни. Художница по существу возродила древний ритуал убийства/оплодотворения.

С перформансом обливания себя краской связана и цветная скульптура Ив Кляйна, в частности, скульптурный портрет Марсиала Рейса, в котором он представлен в скорлупе потустороннего синего цвета.

Мифология вещи поп-арта также стимулирует полихромью, примером чему являются работы К. Олденбурга «Ложка и вишенка», «Складной нож».

Противоположная линия ставки на однотонность материала в скульптуре начинает преобладать в эпохи отступления от дидактики и рассказа и усиления абстрактных философских установок в религии и мировоззрении. Так, например, отказ от реалий мира, представленных как обманчивые видения майи, в пользу нирваны/небытия привело к тому, что канонические изображения Будды стали принципиально однотонными. Переход мифа на уровень философии в эпоху классической Греции привёл к сосредоточению на чисто пластических идеях в греческой скульптуре, позднее скульптуре эллинизма. Освобождение человека от религиозных оков в эпоху Ренессанса породило чистую философию пластики Микеланджело. Десакрализация мировоззрения в век Просвещения закрепило белизну в скульптуре. XX век продолжил философское направление в абстрактной скульптуре (А. Бранкузи «Сократ», «Поцелуй»), в пластицизме Г. Мура, в конструкциях скульпторов-минималистов (Дж. Шапиро, Без названия). □