

Фотография в творчестве художника В. Шписа

Цель статьи заключается в определении особенностей творческого метода Вальтера Шписа как фотографа. Авторами освещаются предпосылки обращения художника к фотоискусству, в историко-культурном контексте анализируются стилистические особенности фотоиллюстраций Шписа для изданий «Остров Бали: религия и церемонии» (1931) и «Танец и драма на Бали» (1938), а также фотографии для этнографического фильма «Остров Демонов» (1933); выявляются параллели в творчестве В. Шписа и одного из основоположников конструктивизма, художника и фотографа А. Родченко.

Ключевые слова: Вальтер Шпис, искусство русского зарубежья, фотография, этнографическая фотография, фотоиллюстрация, пикториализм, авангард, Александр Родченко, культура Индонезии, искусство Бали.



GALEEVA T. A., SENOKOSOVA A. N.
PHOTOGRAPHY IN THE WORK OF THE ARTIST V. SPIES

The article is devoted to photography in the work of the transnational emigrant artist Walter Spies. The authors highlight the prerequisites for the artist's appeal to photography, analyze the stylistic features of the master's photo illustrations for the publications «The island of Bali: its religion and ceremonies» (1931) and «Dance and Drama in Bali» (1938), as well as the ethnographic film «The Island of Demons» (1933); identify common features of the creative method of W. Spies and one of the founders of constructivism A. Rodchenko.

Keywords: Walter Spies, art of Russian emigration, photography, ethnographic photography, photo illustration, pictorialism, avangard, Alexander Rodchenko, culture of Indonesia, art of Bali, tourism.

**Галеева
Тамара
Александровна**

кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет (УрФУ), Екатеринбург, Российская Федерация

e-mail: tgaleeva@mail.ru



**Сенокосова
Анастасия
Николаевна**

ст. преподаватель кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет (УрФУ), Екатеринбург, Российская Федерация

e-mail: aleksandrova.2121@mail.ru

Русский художник-эмигрант, музыкант и этнограф Вальтер Шпис (1895–1942), считая рисунок и живопись своим основным занятием, обращался к фотографии, как особому медиуму, на протяжении всего творческого пути. Вальтер Шпис родился и вырос в Москве в семье обрусевших немцев, чья династическая история в России насчитывала несколько поколений. Отцом Вальтера был крупный промышленник, почетный консул Лев Романович Шпис (Leon Spies, 1858–1921). Мать художника, урожденная Марта фон Молль (Martha von Mohl, 1863–1946), выросла в Петербурге и приходилась племянницей известному петербургскому архитектору А.А. Парланду (1842–1919). Ранее мы писали о немецком периоде творчества В. Шписа в статье «Влияние российской культуры на художественную самоидентификацию Вальтера Шписа в период эмиграции в Германии (1919–1923)» [4].

Интерес к фотографии как способу изображения, позволяющему запечатлеть нечто едва уловимое, присущее природе объекта, происходил у В. Шписа из стремления ко всестороннему изучению природы в изобразительном искусстве. Занятия фотографией неизменно отмечались исследователями его творчества, но прежде всего в этнографическом, документальном аспектах. Так, в монографиях Х. Родюса [1] и Дж. Стоуэлла [2] фотографическая практика Шписа освещена лишь обзорно, а в книге этнографов М. Хичкока и Л. Норрис [3] рассматриваются лишь фотографии художника из архива лондон-

ского Музея Хорнимана (Horniman Museum), связанные с изданием его книги «Танец и драма на Бали» (1938), анализируются их документальное значение в историко-культурном контексте.

Фотография как художественная форма в творчестве В. Шписа до сих пор не была предметом специального исследования, не проводился стилистический анализ его фоторабот, не выявлялись предпосылки обращения художника к языку фотографии, сюжетные линии, техники и приемы съемки, к которым он обращался. Попытка такого рассмотрения фототворчества В. Шписа предпринята в статье, что представляется актуальным в свете нарастающего интереса к фотографическим практикам в среде русской художественной эмиграции в 1920–1930-х гг.

Истоки интереса В. Шписа к изобразительным возможностям и техническим приемам фотоискусства восходят к периоду его жизни в эмиграции в Германии (1919–1923)¹, а также,

¹ В эмиграции Шпис сумел встроиться в художественную ситуацию своего времени: стал вольнослушателем дрезденской Академии Художеств (Hochschule für Bildende Künste Dresden), сблизился с кругом художников-экспрессионистов. Мастер принимал участие в выставках, был благоприятно воспринят художественной критикой. Живопись Шписа этого времени отмечена тяготением к формальным принципам «новой вещественности» (Neue Sachlichkeit), одна из версий которого определена историком искусства и художественным критиком Ф. Рохом (1890–1965) как «магический реализм». Он первым связал работы Шписа начала 1920-х гг. («Карусель», 1922; «Фигуристы», 1922; «Башкирский пастух», 1923) с «магическим реализмом» в ряду таких важных художников-экспрессионистов, как О. Дикс (O. Dix, 1891–1969) и Г. Гросс (G. Grosz, 1893–1959).

отчасти, к его увлечению кино. Именно в Берлине художник познакомился с выдающимися представителями киноиндустрии, со многими из которых стал дружен, например, с именитым немецким режиссером Ф. Мурнау (F. Murnau) (1888–1931)². Сопровождая Мурнау в поездках на съемочные площадки в районы Центральной и Восточной Европы, В. Шпис изучал эстетические закономерности и технические аспекты кинопроизводства, неразрывно связанного с фотографией. В качестве декоратора и музыканта он принимал участие в съемках ряда фильмов Ф. Мурнау, в том числе — знаменитой киноленте «Носферату. Симфония ужаса». В полотнах немецкого периода В. Шпис стремился воплотить зыбкие воспоминания и представления о России, балансируя между реальностью и чувством тоски по утраченному. Подобный подход наиболее созвучен природе фотоснимка, обладающего одновременно и правдоподобностью, и мнимостью, потому что «ностальгическая картинка прошлого нередко выглядит как фотография, прошедшая обработку» [5, 12]. В композиционном построении живописных работ художник зачастую обращался к языку сферической перспективы, связанной с округлой формой, которую он использовал для расширения угла обзора сложных ракурсов по кино- и фотографическому принципу (картины «Прощание», 1921; «Татарский праздник», 1922, и др.).

Нарастающий внутренний конфликт в творческом сознании В. Шписа, обостренный тоской по Родине, привел к окончательному разрыву с западным миром. Несмотря на благоприятные условия для развития творческой карьеры в Германии, Шпис начал обдумывать варианты отъезда в страны Юго-Восточной Азии. Примечательно, что на выбор художником будущего места жительства — Голландской Ост-Индии (ныне Индонезия) — оказала влияние книга «Бали: земля и люди; танцы, фестивали, храмы» Г. Круаузе (G. Kruuse «Bali: Land und Volk; Tänze, Feste, Tempel», 1920), содержащая фотографии индонезийского острова, крайне впечатлившие Вальтера. В конце лета 1923 г. художник покинул Европу на корабле «Гамбург» и в октябре того же года прибыл в город Бандунг на западе о. Ява (Голландская Ост-Индия, ныне Индонезия).

Одной из особенностей яванского творчества В. Шписа стало обращение к языку фотографии. Исследовательский интерес, любовь к природе и страсть к изучению природы побуждали художника часто путешествовать. В поездках, много снимая привезенной из Германии камерой «Эрланго» (Herlango)³, он использовал фотоснимки в качестве «aide-memoire» («памятной записки») при написании пейзажей. В ряде работ, например, «Калиуранг»⁴ (1923), «Ловцы креветок» (1924), «Деревня с видом на вулкан Сумбинг» (1924) и др., художник совмещает фрагменты пейзажей, сфотографированных с разных точек зрения.

Некоторые из индонезийских путешествий В. Шписа можно назвать настоящими этнографическими экспедициями. В апреле 1925 г. он впервые посетил остров Бали, где был поражен первозданной красотой местной природы, нравами и традициями балийцев. За три недели художник обошел остров пешком, общаясь с крестьянами, ремесленниками, раджами и священниками. На Яву Шпис вернулся с записной книжкой, полной заметок о гамелане, танцах, особенностях балийского декоративно-прикладного искус-

ства и множеством сделанных фотоснимков. В 1926 г. он провёл на Бали уже больше месяца, приняв решение о переезде на остров, которое осуществил в 1927 г.

Постепенно, помимо вспомогательной роли, фотоснимки в творчестве художника приобретают самостоятельное значение. На Бали его работы охватили целый спектр фотографической деятельности: от уличных живых кадров до церемониальной документалистики; от почти абстрактных пейзажей до изображений мельчайших растений, насекомых, раковин; от масштабных массовых сцен до камерных портретов. Неподдельный интерес к балийской истории и культуре определил развитие В. Шписа как фотографа: одним из основных субъектов исследования для него стало ритуализированное сознание балийцев, их быт и традиции. Кроме того, проводимая в то время голландцами политика продвижения Бали в сфере международного туризма первоначально вызывала у В. Шписа симпатию заявленным курсом на «консервацию» балийской культуры — применение мер, направленных на сохранение природных и культурных богатств острова. Неслучайно в конце 1920-х гг. В. Шпис подготовил фотоиллюстрацию к правительственному туристическому изданию — 80-страничной фотокниге «Остров Бали: религия и церемонии» [6]. Книга из 60 фотоиллюстраций размером 23 × 32 см и сопроводительного текста (автор — голландский этнолог и культуролог Р. Горис, 1898–1965), впервые была опубликована в 1931 г. издательством «Королевская навигационная компания на паях» («Royal Packet Navigation Co». Батавия, Ява). Заказной характер издания определил лаконичное сюжетное содержание иллюстраций: фотографии основных достопримечательностей острова (например, храм Пура Бесаких, храм Гоа Гаджа, павильон Керта Госа), религиозных действий (храмовый фестиваль, церемония кремации), сцены танцевально-драматических постановок и повседневной жизни, портреты местных жителей (Иллюстрация 1).

На идейном уровне альбом замышлялся для привлечения внимания европейской публики к историко-культурному наследию острова, в том числе, с целью стимулирования туристических потребностей. Фотографии Шписа были призваны визуально подтвердить бытовавшее в западном мире восприятие Бали как «последнего» или «потерянного рая». Анализируя иллюстрации альбома, примечательно отметить использование Шписом изобразительных и технических приемов пикториализма. Идеалистически трактуя действительность, он сосредотачивает внимание на фотозображении самом по себе как на источнике красоты и эстетического опыта зрителя (Иллюстрация 2).

Подобное романтизированное восприятие Шписом природы близко мастерам Серебряного века, более всех — мирискусникам, которых, по наблюдению А. Ермоловой, сближало с пикториалистами обращение к наследию прошлых эпох, литературе и мифологии, «эстетизм, тоска по прошлому и особый исторический романтизм» [8, 123]. Фотографии Шписа «Храм Пура Сакенан», «Баронг», «Танцовщица легонга» и др., стилистика которых приближена к живописной манере, отличают подчеркнутое внимание к композиции, мягкая тональность, частично размытые контуры, позволяющие убрать второстепенные детали, художественно обобщить образы (Иллюстрация 3).

На портретах «Балиец, пишущий лонтар», «Балиец в шелковой праздничной одежде» герои изображены лирически, будто погруженные в свои мысли (Иллюстрация 4). В. Шпис использовал несколько точек съемки; неожиданным является ракурс со спины в три четверти, поданный снизу вверх, в портрете «Балиец с крисом», акцентирующий единение юноши (Иллюстрация 5).

2 Ф. Мурнау (F. Murnau, 1888–1931) — режиссер, выдающийся представитель немецкого киноэкспрессионизма. В 1920-е гг. всемирно прославился благодаря фильмам «Голова Януса — трагедия на грани действительности» (1920), «Носферату» (1922), «Фантом» (1922), «Человек и ливрея» (1924).

3 Австрийская компания «Эрланго» («Herlango») — крупный производитель и дистрибьютор фототоваров конца XIX — первой трети XX в.

4 Калиуранг (Kaliurang) — поселение, расположенное в центральной Яве, на южных склонах вулкана Мерапи.



Иллюстрация 1. Фрагмент танцевальной постановки «Арджа». Фотография. Фотограф В. Шпис. Конец 1920-х гг. Источник: Р. Горис. Остров Бали: религия и церемонии. 1931 [6, 75]



Иллюстрация 2. Одно из мест паломничества, священный лес Санге. Фотография. Фотограф В. Шпис. Конец 1920-х гг. Источник: Р. Горис. Остров Бали: религия и церемонии. 1931 [6, 39]



Иллюстрация 3. Храм Пура Сакенан. Фотография. Фотограф В. Шпис. Конец 1920-х гг. Источник: Р. Горис. Остров Бали: религия и церемонии. 1931 [6, 8]



Иллюстрация 4. Балиец, пишущий лонгар. Фотография. Фотограф В. Шпис. Конец 1920-х гг. Источник: Р. Горис. Остров Бали: религия и церемонии. 1931 [6, 17]

Правомерно заключить, что, несмотря на коммерческую основу издания, фотоиллюстрации книги «Остров Бали: религия и церемонии» являются не только ценными документальными свидетельствами балийской жизни, но и самостоятельными художественными произведениями.

В 1932 г. В. Шпис приступил к созданию знаковой и масштабной кинематографической работы — фильма «Остров Демонов» (Die Insel der Dämonen), который ныне хранится в Федеральном киноархиве Германии. В съемках кинокартины художник принял участие как сценарист, помощник немецкого кинорежиссера Виктора фон Плессена (Victor von Plessen, 1900–1980), художественный руководитель, постановщик танцев и консультант по этнографическим вопросам, культуре и искусству Бали. Важно отметить, при создании киноленты

Шпис отходит от шаблонов восприятия Бали как объекта тиражируемой экзотики. Экранизация им в фильме балийских танцев и ритуалов дала западному зрителю представление о «настоящем» Бали, не тронутом влиянием западной цивилизации, без поверхностных туристических клише. После успешной премьеры в Берлине 16 февраля 1933 г. «Остров Демонов» много десятилетий оставался основным и наиболее полным визуальным материалом о Бали, рассчитанным на широкую аудиторию.

В работе над фильмом Шпис выступил и в качестве фотографа, снимая профессиональной камерой марки Leika, широко использовавшейся в фотожурналистике. Одним из главных «героев» снимков выступает природа — панорамные виды узорчатых рисовых террас, бескрайний океан, таинственные джунгли — не только



Иллюстрация 5. Балиец с крисом. Фотография. Фотограф В. Шпис. Конец 1920-х гг. Источник: Р. Горис. Остров Бали: религия и церемонии. 1931 [6, 19]



Иллюстрация 6. Фотография для фильма «Остров Демонов» (1933). Фотограф В. Шпис. Источник: личный архив профессора Х. Хинзлер (H. Hinzler). Лейденский университет



Иллюстрация 8. Фотография для фильма «Остров Демонов» (1933). Фотограф В. Шпис. Источник: личный архив профессора Х. Хинзлер (H. Hinzler). Лейденский университет



Иллюстрация 9. Прелюдия к танцевально-драматической постановке «Баронг». Фотография. Фотограф В. Шпис. 1935–1936 гг. Источник: Б. де Зое и В. Шпис. Танец и драма на Бали. 1938 [11, 99]

фон для разворачивающихся событий, но символы естественной гармонии и красоты уникального островного мира (Иллюстрация 6). Большой интерес представляет



Иллюстрация 7. Фотография для фильма «Остров Демонов» (1933). Фотограф В. Шпис. Источник: личный архив профессора Х. Хинзлер (H. Hinzler). Лейденский университет

портретная галерея персонажей фильма, раскрывающих характер балийцев. Примечательны образы, снятые крупным планом: сокращая ракурсное расстояние, художник словно «оживляет» изображения (Иллюстрации 7, 8).

Применяя светотеневые контрасты для заострения эмоциональной составляющей, В. Шпис передает обширную палитру настроений портретируемых — от тревожности и задумчивости до радости и даже экспрессивности, которую можно видеть, например, на фотографиях танцоров постановки кечак. Танец и драма, в которых В. Шпис видел яркое проявление духа народа, представляет особую серию фотоснимков мастера на Бали. Известно более 250 фотографий, запечатлевших сцены балийских танцевально-драматических постановок, музыкантов гамелан-оркестра, актеров и танцоров, костюмы и маски. Часть этих фотографий — 112 фотоиллюстраций, сделанных им фотокамерой Leika, — вошли в фундаментальный исследовательский труд «Танец и драма на Бали» (Dance and Drama in Bali, 1938), написанный В. Шписом в соавторстве с востоковедом Б. де Зое⁵ в 1935–1936 гг. При создании этого новаторского труда они поставили перед собой задачу «познакомить читателей, не имеющих никакого отношения к Индонезии, с различными жанрами балийского театра» [10, 3]. Подчеркнем, в отличие от альбома «Остров Бали: религия и церемонии», книга «Танец и драма на Бали» представляет собой полноценную научную работу, в которой В. Шпис принял участие не только как фотограф, но и автор-исследователь. Книга отражает, в том числе, изменения в оценке им действий по популяризации Бали как туристического центра: «Бали — не последний и не потерянный рай, это дом исключительно одаренных людей, наделенных прекрасным чувством юмора, отличным чувством стиля и гибкостью ума, позволившего им, перенимая многое от разнообразных цивилизационных культур прошлого, сохранять свою самобытность. <...> Турист не способен даже поверхностно понять Бали» [11, 2].

Трансформации затронули и специфику художественного языка фотографий «Танец и драма на Бали»: изобразительные и технические приемы Шписа тяготеют к фотоискусству авангарда. Стремясь передать силу духа

5 Б. де Зое (B. de Zoete/B. de Selincourt, 1879–1962) — востоковед, театральный критик, исследователь танцевальных традиций Южной Азии и Индонезии.

и тел, непоколебимую верность балийцев своим традициям, атмосферу ритуальных таинств, он широко использовал художественные возможности игры света и тени, контрастности состояний. Для достижения подчеркнутой выразительности он экспериментировал с источниками освещения, выставляя их под разным углом (например, фотографии танцев кечак и сангхьянг дедари).

Отдельно отметим работу внутри кадра с разными типами взглядов портретируемых и заострение общей эмоциональной составляющей. Поэтику многих его фотографических образов определяет выхваченность объекта из контекста фона, применение диагональной композиции, верхнего ракурса съемки (серия фотоснимков танца баронг). Другие характерные изобразительно-выразительные средства — акцент на повторяющихся элементах как выражение ритма «естественного единства» (фотографии танцевальных уроков, танца реджанг и др.), принципы распределения тональных масс и пятен — привнесены мастером в фотографию из языка живописи, потому даже его репортажные фотографии отличает особая художественность (Иллюстрация 9).

Обобщая фотографическое наследие В. Шписа, обратим внимание на композиционную схожесть ряда его работ разных лет с фотоснимками одного из лидеров советского и интернационального фотоавангарда 1920-х гг., художника, фотографа, театрального декоратора, дизайнера Александра Родченко (1891–1956). В. Шпис, очевидно, был знаком с нашумевшим творчеством А. Родченко, чьи всемирно известные фотографии славили граждан Советской России. Возможно, Шпис еще в Берлине в 1922 г. посещал «Первую русскую художественную выставку» современного искусства в галерее ван Димена, в числе участников которой был А. Родченко.

Отметим объединяющие черты творческих судеб двух мастеров. В разные годы они принимали участие в оформлении и создании фильмов. В 1920-х гг. оба художника пришли из живописи в фотографию, в которой изначально их привлекла возможность натурного и композиционного исследования. В фотоискусстве они обращались, главным образом, к классическим областям — портрету и репортажу; работали фотоиллюстраторами книг; экспериментировали с освещением и композицией; зачастую опирались на геометрию композиционных схем, но также использовали приемы пикториализма — например, фотоиллюстрации В. Шписа к книге «Остров Бали: религия и церемонии» (1931) и серия «Цирк» Родченко (1941). В портретном жанре общими в художественном языке мастеров является съемка крупным планом и акцентирование взгляда портретируемого — новаторские решения для своего времени. Отражая психологические особенности портретируемых, зачастую используя для этого сокращенное ракурсное состояние, оба художника словно стирали границу между «чужим» и «своим», устанавливая мостик сопричастности зрителя событиям и героям. Действительно, самое большое сходство А. Родченко и В. Шписа обнаруживается именно в ракурсной съемке — это фотографии, сделанные под непривычным углом с разнообразных точек (сверху вниз, снизу вверх, по диагонали), которые отличает особый «оживляющий» изображение ритм, отражающий архитектуру снимка. Подобная форсированная перспектива, по верному замечанию исследователя Е. А. Лаврентьевой, «нивелирует точку земного притяжения, у снимка теперь нет ни верха, ни низа — композиционно он может существовать в четырех вариантах» [12, 114].

Сопоставим подходы мастеров к съемке молодых активных юношей и девушек — знаменитый «Парад физкультурников» (1936) А. Родченко и этнографическую серию «Танец и драма на Бали» (1935–1936) В. Шписа,



Иллюстрация 10. Реджанг (танец). Фотография. Фотограф В. Шпис. 1935–1936 гг. Источник: Б. де Зое и В. Шпис. Танец и драма на Бали. 1938 [11, 51]



Иллюстрация 11. Урок легонга. Фотография. Фотограф В. Шпис. 1935–1936 гг. Источник: Б. де Зое и В. Шпис. Танец и драма на Бали. 1938 [11, 33]



Иллюстрация 12. Действие танцевально-драматической постановки «Баронг». Фотография. Фотограф В. Шпис. 1935–1936 гг. Источник: личный архив профессора Х. Хинзлер (H. Hinzler). Лейденский университет

выполненные в обоих случаях профессиональной камерой Leica. Отметим, что Родченко принимал участие в съемках спортивных парадов на Красной площади с 1928 г., выработав определенный канон спортивной фотографии: съемка под разными углами, акцент на физической мощи человека, движения и повторяющихся элементах. Примечательно, что схожие подходы художник использовал при съемке балийских танцевальных постановок и их репетиций. Как и у А. Родченко, главным «героем» его съемочного процесса становится гибкое

человеческое тело и отдельные его части — руки, ноги, спины, образующие напряженный орнамент или, наоборот, акцентно выделенные в числе общности элементов (Иллюстрации 10–12).

Помимо ритмичности, яркой характеристикой фотографий групповых сцен Родченко и Шписа является разнообразие ракурсов обхвата, зачастую сочетаемых с игрой света и тени, передающих в совокупности динамику движения, оставляя ощущение продолжения действия за кадром. Правомерно заключить, что ракурсы фотографии Шписа из цикла «Танец и драма на Бали» воспевают красоту и силу человека, подобно фотографиям Родченко спортивной тематики. Несмотря на разницу в отношении к наследию прошлого как категории осмысления настоящего, на идейном уровне В. Шпис и А. Родченко сближаются в главном — их творчество пронизано внутренним стремлением к построению нового динамичного мира, объединяющего людей под знаменами искусства.

Заключение

Подводя итог фотографической деятельности В. Шписа, приведем высказывание Вальтера Беньямина, которое видится справедливым в отношении художника: «Фотографы, которые пришли из изобразительного искусства в фотографию не из оппортунистических соображений, не случайно, не ради удобств, <...> своей творческой биографией в определенной степени застрахованы от самой серьезной опасности современной фотографии — ремесленно-художественного привкуса [13, 52]. Ключевые идеи В. Шписа, выраженные в трепетном отношении к культуре Бали и отраженные в фотоискусстве мастера, не утратили значимости. Фотографическая деятельность художника, внесшая существенную лепту в парадигму визуального осмысления балийской культуры, во многом способствовала утверждению известного нам сегодня самобытного образа острова Бали.

Список использованной литературы

- Rhodium H., Darling J. *Walter Spies and Balinese art* / ed. by J. Stowell. — Amsterdam: Tropical Museum, 1980. — 96 p.
- Stowell J. *Walter Spies: a life in art*. — Jakarta: Afterhours books, 2012. — 327 p.
- Hitchcock M., Norris L. *Bali: The Imaginary Museum: The Photographs of Walter Spies and Beryl de Zoete*. — New York: Oxford University Press, 1995. — 205 p.
- Сенокосова А. Н. Влияние российской культуры на художественную самоидентификацию Вальтера Шписа в период эмиграции в Германии (1919–1923) // *Вестн. Том. гос. ун-та*. — 2018. — № 32. — С. 247–265.
- Абрамов Р. Н. *Время и пространство ностальгии* // *Социологический журнал*. — 2012. — Т. 0. — № 4. — С. 5–23.
- Goris R. *The island of Bali: its religion and ceremonies*. — Batavia: Royal Packet Navigation Co, 1931. — 80 p.
- Picard M., Boon J. A. *The Anthropological Romance of Bali, 1597–1972: Dynamic Perspectives in Marriage and Caste, Politics and Religion*. — Cambridge: Cambridge University Press, 1977. — 259 c.
- Ермолова А. А. Возрождение пикториализма в современном фотоискусстве // *Вестн. Моск. гос. ун-та культуры и искусств*. — 2018. — № 1 (81). — С. 119–127.
- Маретина С. А. *Балийцы (этнографический очерк)* // *Страны и народы Востока* / под ред. Д. А. Ольдерогге. Вып. 6. — М.: Наука, 1968. — С. 223–245.
- Hobart M. *Rethinking Balinese Dance* // *Special edition on Indonesian performing arts Indonesia and the Malay World, March 2007*. — P. 2–23.
- De Zoete B., Spies W. *Dance and Drama in Bali*. — Oxford University Press, 1973. — 343 p.
- Лаврентьева Е. А. *Пространство и перспектива* // Александр Родченко и его круг. *Конструктивный мир. Мечты о пространстве*. — М.: МГХПУ им. С. Г. Строганова, 2019. — С. 104–136.
- Беньямин В. *Краткая история фотографии*. — М.: Ад Маргинем Пресс. — 2013. — 144 с.

References

- Rhodium H., Darling J. *Walter Spies and Balinese art* / ed. by J. Stowell. — Amsterdam: Tropical Museum, 1980. — 96 p.
- Stowell J. *Walter Spies: a life in art*. — Jakarta: Afterhours books, 2012. — 327 p.
- Hitchcock M., Norris L. *Bali: The Imaginary Museum: The Photographs of Walter Spies and Beryl de Zoete*. — New York: Oxford University Press, 1995. — 205 p.
- Senokosova A. N. *Vliyanie rossijskoj kul'tury na hudozhestvennyy samoidentifikaciyu Val'tera Shpisa v period emigracii v Germanii (1919–1923)* // *Vestn. Tom. gos. un-ta*. — 2018. — № 32. — S. 247–265.
- Abramov R. N. *Vremya i prostranstvo nostalgii* // *Sociologicheskij zhurnal*. — 2012. — T. 0. — № 4. — S. 5–23.
- Goris R. *The island of Bali: its religion and ceremonies*. — Batavia: Royal Packet Navigation Co, 1931. — 80 p.
- Picard M., Boon J. A. *The Anthropological Romance of Bali, 1597–1972: Dynamic Perspectives in Marriage and Caste, Politics and Religion*. — Cambridge: Cambridge University Press, 1977. — 259 c.
- Ermolova A. A. *Vozrozhdenie piktorializma v sovremennom fotoiskusstve* // *Vestn. Mosk. gos. un-ta kul'tury i iskusstv*. — 2018. — № 1 (81). — S. 119–127.
- Maretina S. A. *Balijcy (etnograficheskij очерк)* // *Strany i narody Vostoka* / pod red. D. A. Ol'derogge. Vyp. 6. — M.: Nauka, 1968. — С. 223–245.
- Hobart M. *Rethinking Balinese Dance* // *Special edition on Indonesian performing arts Indonesia and the Malay World, March 2007*. — P. 2–23.
- De Zoete B., Spies W. *Dance and Drama in Bali*. — Oxford University Press, 1973. — 343 p.
- Lavrent'eva E. A. *Prostranstvo i perspektiva* // *Aleksandr Rodchenko i ego krug. Konstruktivnyj mir. Mechty o prostranstve*. — M.: MGHPU im. S. G. Stroganova, 2019. — С. 104–136.
- Ben'yamin V. *Kratkaya istoriya fotografii*. — M.: Ad Marginem Press. — 2013. — 144 s.

Статья поступила в редакцию в мае 2021 г.

Опубликована в июне 2021 г.

Tamara Galeeva

PhD of Art History, Associate Professor, Head of the Department of Art History, Ural Federal University (UrFU), Yekaterinburg, Russian Federation
e-mail: tgaleeva@mail.ru

Anastasia Senokosova

Senior Lecturer at the Department of Art History, Ural Federal University (UrFU), Yekaterinburg, Russian Federation
e-mail: aleksandrova.2121@mail.ru