

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М.В. ЛОМОНОСОВА
ФАКУЛЬТЕТ ИСКУССТВ
LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY
FACULTY OF ARTS

**ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ
ИСКУССТВА
THEORY AND HISTORY
OF ART**

*Научный журнал
Science Magazine*

№ 1/2026

Журнал включен в «Перечень рецензируемых научных изданий,
в которых должны быть опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук,
на соискание ученой степени доктора наук»

The journal is included in the "List of peer-reviewed scientific publications
in which the main scientific results of dissertations for the degree
of candidate of science, for the degree of doctor of science"
should be published

Издательство «БОС»
Publishing House BOS

УДК 7.01; 7:001.8; 7.03; 7:001.12
ББК 87.8; 85
И86

И86 Теория и история искусства: № 1/2026 / Гл. ред. А.П. Лободанов. — М.: Издательство «БОС», 2026. — 280 с., ил.

Журнал публикует статьи и материалы по актуальным проблемам теории и истории искусства.

Для специалистов, студентов гуманитарных факультетов вузов и широкого круга читателей.

Ключевые слова: искусство, искусствоведение, семиотика; теория, история и педагогика искусства; литература, музыка, театр, хореография, живопись, творчество.

Информация об опубликованных статьях предоставляется в систему РИНЦ согласно договору № 26-02/2021 от 2 февраля 2021 г. с ООО «Научная электронная библиотека».

ISSN 2411-0795 © Фонд поддержки науки и искусства «Дом Якоби», 2025
© Факультет искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, 2025
© Издательство «БОС», 2026
© Авторы статей, 2026

УДК 7.01; 7:001.8; 7.03; 7:001.12
ББК 87.8; 85

Theory and History of Art. № 1/2026 / Ed. by A.P. Lobodanov. — Moscow: Publishing House BOS, 2026. — 280 p., il.

The journal includes articles on contemporary issues in the history and theory of art.

Intended for specialists, students in the humanities and general public.

Key words: art, art history, semiotics; theory, history and pedagogy of art; literature, music, theatre, choreography, painting, creativity.

Information about published articles is provided to the RSCI system in accordance with contract No. 26-02 / 2021 dated February 2, 2021 with Scientific Electronic Library LLC.

ISSN 2411-0795 © House of Jacobi Foundation for the Support of Science and Art, 2026
© Faculty of Arts, Moscow State University Lomonosov, 2026
© Publishing house BOS, 2026
© Authors of articles, 2026

ISSN 2411-0795

Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова
Факультет искусств



Научный журнал

ТЕОРИЯ и история искусства

№ 1/2026

Издательство «БОС»
2026

Содержание

Редколлегия	6
ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВА: МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ АСПЕКТЫ	
<i>А. П. Лободанов</i>	
Принцип интегративности в музыковедении (к 140-летию со дня рождения Бориса Владимировича Асафьева)	9
<i>Е. И. Кононенко</i>	
Произведение искусства и его исследователь: к определению дистанции	22
<i>В. Б. Кошаев</i>	
К вопросу историографии народного искусства. Часть 1. Тенденции в оценке содержания	46
<i>Г. В. Денисова, А. Каланки</i>	
Семантика культурного ландшафта Неаполя в художественном контексте России и Италии	90
<i>И. А. Гусейнова, К. Ю. Решетников</i>	
Культурная специфика советской эпохи: языковой аспект	106
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ, ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА	
<i>Л. С. Фадеева</i>	
Нерукотворный образ спасителя в ростово-суздальской иконописной традиции	128
<i>Д. А. Севостьянов</i>	
Сюрреализм в живописи: опыт структурного анализа	141
<i>Д. В. Артамонов, А. В. Марков</i>	
Медиум-центрированный анализ практики Алексея Беляева-Гинтовта	160
<i>И. А. Шук</i>	
Noir et blanc. Черный цвет в петербургском фарфоре XX–XXI веков	175
<i>И. А. Стеклова, До Ан</i>	
Активизация модернистских тенденций в китайской архитектуре досоциалистического периода	214
ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО	
<i>Ван Чжунсин</i>	
К вопросу о соотношении текста, перформанса и типологии ролей	247

Content

Editorial Board	6
THEORY AND HISTORY OF CULTURE AND ART: INTERDISCIPLINARY ASPECTS	
<i>A. P. Lobodanov</i>	
The Principle of Integrativity in Musicology (On the 140th Anniversary of Boris Asafiev)	9
<i>E. I. Kononenko</i>	
The Work of Art and Its Researcher: Towards a Definition of Distance	22
<i>V. B. Koshaev</i>	
On the Historiography of Folk Art. Part 1: Trends In Content Assessment	46
<i>G. V. Denissova, A. Calanchi</i>	
Semantics of the Cultural Landscape of Naples in Russian and Italian Fiction	90
<i>I. A. Guseynova, K. Yu. Reshetnikov</i>	
Cultural Specifics of the Soviet Epoch: The Linguistic Aspect	106
FINE ARTS, DECORATIVE AND APPLIED ARTS, AND ARCHITECTURE	
<i>L. S. Fadeeva</i>	
The Holy Face of the Savior in the Rostov-Suzdal Iconographic Tradition	128
<i>D. A. Sevostyanov</i>	
Surrealism in Painting: An Experience of Structural Analysis	141
<i>D. V. Artamonov, A. V. Markov</i>	
A Medium-Centered Analysis of Alexey Belyaev-Gintovt's Practice	160
<i>I. A. Shik</i>	
Noir et blanc. The Colour Black in St. Petersburg Porcelain of the 20th–21st Centuries	175
<i>I. A. Steklova, Duo An</i>	
The Intensification of Modernist Trends in Chinese Architecture of the Pre-Socialist Period	214
THEATRICAL ART	
<i>Wang Zhongxing</i>	
On the Relationship Between Text, Performance, and Role Typology	247

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор — **ЛОБОДАНОВ Александр Павлович**

*д-р филол. наук, проф. (ВАК РФ),
декан факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова,
зав. кафедрой семиотики и общей теории искусства*

Заместитель главного редактора — **Денисова Галина Валерьевна**

*д-р культурологии, проф. факультета искусств МГУ
имени М.В. Ломоносова*

Заместитель главного редактора — **Кошаев Владимир Борисович**

*д-р искусствоведения, проф. (ВАК РФ), проф. факультета
искусств МГУ имени М.В. Ломоносова*

Ответственный секретарь — **Заднепровская Галина Викторовна**

*д-р искусствоведения, проф. факультета искусств МГУ
имени М.В. Ломоносова*

ЧЛЕНЫ РЕДКОЛЛЕГИИ:

Владышевская Татьяна Феодосьевна

д-р искусствоведения

Гергиева Лариса Абисаловна

народная артистка Российской Федерации

Даниленко Борис Олегович

*канд. богословия, протоиерей, приглашенный проф. факультета искусств МГУ
имени М.В. Ломоносова*

Зенкин Константин Владимирович

д-р искусствоведения, проф. (ВАК РФ)

Ли Цзяньфу

канд. искусствоведения (ВАК РФ), доц. факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Рыжинский Александр Сергеевич

д-р искусствоведения, проф. (ВАК РФ)

Савельев Юрий Ростиславович

д-р искусствоведения, проф. факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Стеклова Ирина Алексеевна

д-р искусствоведения, проф. факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Швидковский Дмитрий Олегович

д-р искусствоведения, проф. (ВАК РФ)

МЕЖДУНАРОДНЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

Брумфилд Уильям Крафт

PhD, приглашенный проф. факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Ван Ювэй

*канд. искусствоведения (ВАК РФ),
приглашенный доц. факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова*

Гардзонио Стефано

PhD, приглашенный проф. факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Лоруссо Сальваторе

PhD, приглашенный проф. факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

EDITORIAL BOARD

Editor-in-chief — **Alexander P. LOBODANOV**

Doctor of Sciences in Philology, professor, Higher Attestation Commission of the Ministry of Education and Science of Russian Federation; Dean of the Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University; Head of the Faculty of Semiotics and Theory of Art

Deputy editor-in-chief — **Galina V. Denissova**

Doctor of Sciences in Cultural Studies, professor, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University

Deputy editor-in-chief — **Vladimir B. Koshaev**

Doctor of Arts, Professor (Higher Attestation Commission of the Russian Federation), professor, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University

Executive secretary — **Galina V. Zadneprovskaya**

*Doctor of Sciences in Art History, professor
Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University*

EDITORIAL BOARD STAFF:

*Tatyana F. Vladyshevskaya
Doctor of Sciences in Art History*

*Larisa A. Gergieva
Honoured Artist of the Russian Federation*

*Boris O. Danilenko
PhD in Theology, archpriest, visiting professor, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University*

*Konstantin V. Zenkin
Doctor of Sciences in Art History, professor, Higher Attestation Commission of the Ministry of Education and Science of Russian Federation*

*Li Jianfu
Doctor of Sciences in Art History, Higher Attestation Commission of the Russian Federation, associate professor, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University*

*Alexander S. Ryzhinsky
Doctor of Sciences in Art History, professor, Higher Attestation Commission of the Ministry of Education and Science of Russian Federation*

*Yuri R. Savelyev
Doctor of Sciences in Art History, professor, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University*

*Irina A. Steklova
Doctor of Sciences in Art History, professor, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University*

*Dmitry O. Shvidkovsky
Doctor of Sciences in Art History, professor, Higher Attestation Commission of the Ministry of Education and Science of Russian Federation*

INTERNATIONAL EDITORIAL BOARD STAFF:

*William Kraft Broomfield
PhD, visiting professor, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University*

*Wang Youwei
Doctor of Sciences in Art History, Higher Attestation Commission of the Ministry of Education and Science of Russian Federation; visiting associate professor, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University*

*Stefano Garzonio
PhD, visiting professor, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University*

*Salvatore Lorusso
PhD, visiting professor, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University*

*Теория и история культуры, искусства:
междисциплинарные аспекты*

УДК 78.08
ББК 85.317

**ПРИНЦИП ИНТЕГРАТИВНОСТИ
В МУЗЫКОВЕДЕНИИ**

*(к 140-летию со дня рождения
Бориса Владимировича Асафьева)¹*

А. П. ЛОБОДАНОВ

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
Факультет искусств

Россия, 125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3, стр. 1
info@artsmsu.ru

Аннотация

Статья посвящена рассмотрению музыковедения как разновидности словесности. Выделяя три типа основных контактов слова и музыки, автор сосредоточивает внимание на историческом анализе третьего типа — описании семантики и стиля музыкальных произведений в музыковедческих и критических публикациях — и показывает, что «словарь», описывающий музыку, оперирует теми же понятиями и терминами, что и «словарь» изобразительного искусства. Отмечается, что одновременное возникновение в обоих этих видах искусства стилистических движений, обозначаемых одними и теми же терминами, говорит о том, что авторы произведений и критики воспринимали понятия, в частности авангардизм, модернизм, с одной стороны, и неоклассицизм, с другой, как веление духа времени, отмечающего начало XX века.

Отмечая сложности, возникающие при описании произведений музыкального искусства в их содержании и стиле, автор иллюстрирует

¹ В основе статьи лежит доклад, прочитанный на Пленарном заседании Международной научной конференции «Искусство и наука об искусстве» (МГУ имени М. В. Ломоносова, факультет искусств) 2 декабря 2024 г.

возможности разработки средствами языка содержания музыкальных образов на примере научно-критического творчества выдающегося композитора, музыковеда, искусствоведа и педагога Бориса Владимировича Асафьева (1884–1949).

В методологии анализа автор опирается на принципы интегративного искусствоведения, рассматривая терминологический межпредметный параллелизм словаря разных видов искусства начала XX века в аспекте социальной психологии, в философском и семиотическом осмыслении.

Автор приходит к выводам о том, что, во-первых, задача представить себе предмет музыкального содержания может решаться, по-видимому, на основе принципа интегративности, который обеспечивается системностью искусствоведческого анализа. Во-вторых, системность же достигается путем сочетания межпредметных смысловых связей единого объекта изучения – искусства. В-третьих, системность искусствоведческого анализа позволяет выявить по меньшей мере две основные исторические универсалии развития искусства.

Ключевые слова: интегративное искусствоведение, принцип интегративности, музыковедение, словесность, системность искусствоведческого анализа, искусство, исторические универсалии развития искусства, социальная психология, социальная семиотика, Б. В. Асафьев.

THE PRINCIPLE OF INTEGRATIVITY IN MUSICOLOGY (On the 140th Anniversary of Boris Asafiev)

A. P. Lobodanov

Lomonosov Moscow State University, Faculty of Arts
125009, 3, Bolshaya Nikitskaya str., Moscow, Russian Federation
info@artsmsu.ru

Abstract

The article approach musicology as a type of literature. Distinguishing between three types of basic contacts the word and music might establish, the author focuses on the historical analysis of the third type, which is the description of the semantics and style of musical works in musicological and critical publications. The article shows that the 'dictionary' describing music uses the same concepts and terms as the 'dictionary' of visual arts. It is noted that the simultaneous emergence of stylistic movements in both art forms, which are referred to using the same terms, implies that the authors of the works and critics perceived the concepts of avant-garde and modernism, on the one hand,

and neoclassicism, on the other, as the embodiment of the spirit of the epoch, which marked the early 20th century.

Acknowledging the difficulties that arise when describing works of musical art in terms of their content and style, the author illustrates the possibilities of developing the content of musical images using the language of science and criticism through the scientific and critical work of the outstanding composer, musicologist, art historian, and teacher Boris Vladimirovich Asafyev (1884–1949).

The methodology implied in the analysis relies on the principles of integrative art history, considering the terminological interdisciplinary parallelism of the vocabulary of different types of art in the early 20th century through the lenses of social psychology, philosophy, and semiotics.

The author draws the conclusion that, firstly, the task of imagining the subject of musical content can be solved, apparently, on the basis of the principle of integrativity, which is ensured by the systematic nature of art criticism analysis. Secondly, the systematic approach may be achieved by combining the intersubjective semantic connections of a single object of study — art. Thirdly, the systematic nature of art criticism analysis allows for the identification of at least two main historical universals of art development.

Keywords: *integrative art studies, the principle of integrativity, musicology, literature, art criticism analysis, art, historical universals of art development, social psychology, social semiotics, B. V. Asafiev*

Не подлежит сомнению, что музыковедение, как и другие виды искусствovedения, — это особая разновидность словесности. Исторически словесное описание музыки разрабатывалось преимущественно в области специальной терминологии, предназначенной в первую очередь для нужд композиторской практики и музыкальной педагогики. Были выработаны достаточно ясные определения, касающиеся звуковысотности, гармонии, темпов и метров, названий инструментов, музыкальных форм и их структуры и др. Описание же музыкальных произведений в их содержании и стиле, авторском и исполнительском, их идейно-художественной направленности, по сути дела, лишено жестких терминов, поэтому сложно.

Задача представить себе предмет музыкального содержания может решаться, по-видимому, на основе принципа интегративности, который обеспечивается системностью искусствovedческого

анализа. Системность же достигается путем сочетания межпредметных смысловых связей единого объекта изучения — искусства.

В рамках статьи, представив в первой ее части терминологический межпредметный параллелизм словаря разных видов искусства начала XX века, далее дам краткую иллюстрацию возможностей разработки средствами языка содержания музыкальных образов на примере научно-критического творчества выдающегося композитора, музыковеда, искусствоведа и педагога Бориса Владимировича Асафьева [4].

1.

Существует три типа основных контактов слова и музыки:

а) называние разных элементов системы музыки в обучении (область специальной терминологии);

б) знаковый ансамбль слова и музыки в вокальном и музыкально-сценическом искусстве;

в) описание семантики и стиля музыкальных произведений в музыковедческих и критических публикациях.

Исторический ракурс анализа названного выше третьего типа показывает, что «словарь», описывающий музыку, оперирует теми же понятиями и терминами, что и «словарь» изобразительного искусства. Так, выделяются, с одной стороны, термины, характеризующие общие стилевые течения, к примеру, в XX веке: *импрессионизм, авангард, модернизм, экспрессионизм, неоклассицизм, неофольклоризм* (термин *неофольклоризм*, по-видимому, должен корреспондировать с живописными понятиями *индизм* и *регионализм*); с другой стороны, – термины и понятия, характеризующие более дробные течения: *футуризм, абстракционизм, сюрреализм, конструктивизм, конкретная (вещественная) музыка, новая музыка, минимализм и т. д.* Таким образом, музыкальный словарь выделяет те же *основные* течения, что и словарь изобразительного искусства. Как и в словаре живописи, отношения *авангардизм / модернизм*, подразумевавшие принципиальный разрыв с традицией, близки к полным синонимам; отмечается, что с течением времени термин *модернизм* синонимизируется с терминами *новая музыка* и *музыкальный авангардизм*. А вот термин *экспрессионизм* понимается в музыке иначе, чем в живописи. В

живописи с ним сопряжена идея субъективно-авторского переживания. В музыке же *экспрессионизм* более связан, по-видимому, с характером воздействия на аудиторию.

Эта картина распределения основных терминов в принципе отвечает структуре живописной терминологии. Следовательно, данные течения, в своей основной части, являются общими движениями стиля, охватывающими все виды искусства. Рассмотрение и анализ содержательных составляющих этих стилевых движений, их взаимосвязей, взаимодействий и взаимопроникновений ложатся в основу *интегративного искусствоведения*.

Если музыка описывает мир как движение, происходящее одновременно в душе человека и окружающем его пространстве, используя для этого звуковую среду обитания, а живопись использует световую среду обитания человека, и если при этом обнаружится, что в этих обеих средах одновременно возникают стилистические движения в искусстве, обозначаемые одними и теми же терминами, то это значит, что авторы произведений и критики воспринимали понятия *авангардизм*, *модернизм*, с одной стороны, и *неоклассицизм*, с другой, как веление духа времени, отмечающего начало XX века.

Модернизм в период своего появления (конец XIX – начало XX века) заявил о себе как о принципиально новом течении и в изобразительном, и в музыкальном, и в хореографическом искусстве; стилистика этого течения должна была сменить старое, «классическое» (конвенциональное) искусство.

В аспекте социальной психологии существенно здесь не то, что это новое искусство вытесняло старое, а то, что новое искусство *внедряло новые принципы психологии воздействия* на общество таким образом, что стало формировать аудиторию искусства модернизма не только в ее вкусах, но и в смысле конструктивно-психологического изменения самой аудитории.

В философском осмыслении *в искусстве ставилась проблема времени*. В семиотическом же аспекте важно отметить, что в модернизме членение знаков на фигуры, допустимое по условиям материала определенного вида искусства, предполагает *переход за грань возможностей понятийного обсуждения произведения*, поскольку выводит реципиента за пределы конкретной понятийной

связи с тем, что изображено и что прозвучало, иначе — с референтом изобразительного и музыкального знаков. Таким образом, модернизм апеллирует к таким структурам смысла, которые, *с точки зрения психологии, представляют собой предсознательные психоэмоциональные состояния человека*. Но поскольку модернизм как серия формальных приемов обращается к предсознательным состояниям в знаковой форме, он тем самым расширяет семантику знака, углубляя его до вызывания предсознательных состояний, и расширяет сам предмет музыкального содержания.

Разработка знаков изображения, а также музыкальных и танцевальных знаков в художественном языке модернизма с необходимостью *предполагала появление новой аудитории*, хорошо осведомленной в технике создания таких художественных произведений, т. е. наличие не рядового, массового, а элитарного реципиента.

Обращение же к широкой аудитории всегда требует возвращения к канону, поскольку такая аудитория воспринимает художественное произведение на основании традиции и сложившегося индивидуального и социального опыта. Так и в изобразительном, и в музыкальном, и в хореографическом искусстве рождаются *неоклассицизм* (например, музыка к «белым» балетам Дж. Баланчина: «Блудный сын» С. С. Прокофьева, «Аполлон Мусaget» И. Ф. Стравинского), *неофольклоризм* («Жар-птица» и «Петрушка» Стравинского, музыка Прокофьева и хореография балета «Каменный цветок»), *неореализм* (музыка Прокофьева, Асафьева к хореодрамам, так называемым «драмбалетам») и другие подобные ветвления этого общего течения. Термин *неофольклоризм* явно характеризует поставангардистское развитие стиля и предстает как перемещение моментов образной мотивации произведения в область переработки впечатлений от народной музыки под углом зрения *новой*, более тяготеющей к будущему *тенденции* музыкальной выразительности, которая соединяется с фольклорными заимствованиями, своеобразной «народностью» музыкального творчества. Следовательно, нельзя сказать, что это течение не несло в себе черт нового и было простым обращением к старому.

Творцы этого времени, работавшие с обновленной традицией, преследовали идею отбора особых выразительных черт, представленных, например, в живописном *пуризме* (рис. 1).



Рис. 1. Амеде Озанфан. Аккорды (*Purism Art. Accords*). 1922

Они старались удерживать в изобразительном искусстве единство образа и реального мира, а в музыке — соотношение интонации и социальных умонастроений эпохи (ярчайший пример — опера Д. Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда»), в хореографии — соотношение танцевально-поведенческого образа и его динамики в стилистике *вещественного искусства* (ярчайшие примеры — постановки К. Я. Голейзовского, например, «Иосиф Прекрасный», и Ф. В. Лопухова, например, «Болт», 20–30-х гг.). По существу, производился выбор из состава канонических средств художественной выразительности таких приемов, которые были бы понятны и интересны массовому зрителю и слушателю благодаря тому, что комбинации фигур этих знаков-образов выполнялись каноническими художественно-изобразительными средствами. Так музыкальный словарь отмечает те же изменения в стилистике, когда музыкальное сочинительство, предназначенное узкой аудитории, переходит к сочинительству, предназначенному для более широкой аудитории.

Таким образом, бесспорным представляется следующее положение: содержательная ценность этого музыкального сегмента науки и педагогики в области искусства состоит в изучении в **единой** хронологической последовательности смыслового и стилистического развития всего ядра основных видов искусства: слова, театра, музыки, хореографии и изображений.

Системность искусствоведческого анализа обнаруживает две исторические универсалии развития искусства, первую из которых я обозначу так: *новации и новаторы являются таковыми в той степени, в какой они признают себя наследниками традиции.* Безусловно, в современной музыке развиваются новые формы музыкального выражения, появляются новые гармонические и интонационные сочетания, по-новому используются динамические акценты и агогика для передачи нового музыкального содержания. Однако некоторые современные композиторы (да и художники и сценографы) выделяют себя из музыкальной традиции путем негативного отношения к ней.

Вторую историческую универсалию, предугаданную Б.В. Асафьевым, можно обозначить так: *современное искусство (музыкальное, танцевальное или изобразительное) «вбирает», «впитывает» в новые визуальные образы и в новые смысловые интонации отзвуки тех конкретных социальных ситуаций, в которых они создаются, в которых живет, в частности, музыка, и в которых она воспринимается слушателями.*

Как известно, область музыки, как в содержательном, так и в техническом плане, в XXI веке значительно расширилась. Помимо чисто инструментальной, вокальной, вокально-инструментальной, сценической и др. музыка приобрела и иные контакты со сценой. Это — мультимедийные драматические, оперные и балетные спектакли и кино. Возникла возможность сочетания звучания и света в художественном произведении, когда не световой ряд (как в кино), а звуковой ряд порождает световые эффекты как аллюзии на музыкальное звучание (разработка этой экспериментальной техники, как хорошо известно, была начата А. Н. Скрябиным).

Такой тип контактов между противоположными материальными сущностями впоследствии был усовершенствован: в массо-

вой музыке как средстве массового воздействия на аудиторию для того, чтобы вызвать в ней сменяющие друг друга переживания, а также в мультимедийных сценических постановках, перформансах и других знаковых ансамблях.

В результате этих процессов новые гармонические сочетания и новые интонационные контуры становятся эмоциональным и психологическим содержанием современного музыкального искусства. Таким образом формируется «интонационный фонд эпохи, который отражает свойственные данному времени и культуре умонастроения и психологические установки».



Рис. 2.

*Борис Владимирович
Асафьев*

2.

Ярким проявлением системности музыковедческого анализа были критические и теоретические труды Б.В. Асафьева, в ранние годы писавшего научно-исследовательскую прозу под псевдонимом Игорь Глебов.

Своими работами Асафьев как бы положил начало новому языку музыкознания, решая при этом ряд сложнейших языковых задач. Дело в том, что язык музыки и музыкальные образы далеко отстоят от словесных образов. Различие и взаимное отталкивание содержания музыкальных образов и содержания образов, доступных средствам языкового выражения, потребовало фактически переделки языка музыкально-критического описания, придания ему фи-

лософского смысла и своеобразного «отстранения» от узуальных значений слов.

Обратимся к одному примеру — к старой, но существенной для нашего анализа статье «Грядущая эра новой музыки» [3], в которой И. Глебов представляет читателю новых композиторов

(новых для того времени) — С. С. Прокофьева, А. Н. Скрябина, И. Ф. Стравинского, А. К. Лядова, А. В. Александрова, Н. Я. Мяскового — на фоне разбора предшествующего музыкального творчества композиторов-классиков, таких как П. И. Чайковский, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков, М. И. Глинка, А.Н. Верстовский, с одной стороны, и музыкальных новаторов западной музыки, таких как, например, А. Шёнберг, Р. Штраус, Э.-В. Корнгольд — с другой.

Композиционная структура статьи в целом напоминает композицию научного эссе; синтаксис статьи также свойственен сфере ученой речи. Есть и нарождающиеся штампы музыковедческих описаний, и художественные «арабески».

Например, Асафьев пишет: «Перед музыкальными астрологами восходили в звенящей дали незримые раньше светила. Загадочный блеск обольстительной прозрачной яви “Золотого Петушка” очаровал мысль и чувства всех близких музыке. Суровая драма величественного псалма С. И. Танеева в “стройном дерзании” своих могучих замыслов повела наш слух навстречу тайнам мироздания, в те сферы, где витала, создавая знаменитую оду, интуиция екатерининского поэта и «где открылось “томимому духовной жаждой” умозрению Пушкина видение, запечатленное в “Пророке”» [3, с. 5].

Это своеобразные свободные словосочетания, дающие представление о типе музыкальной образности, стремящейся «ухватить словами» музыкальное содержание. Выражение «перед музыкальными астрологами восходили в звенящие дали незримые раньше светила» предполагает, что музыкальная мысль получила новый импульс для создания нового музыкального содержания. Далее фраза «загадочный блеск обольстительной призрачной дали “Золотого Петушка”» подтверждает мысль о том, что Римский-Корсаков трактует сюжет Пушкина как далекое в близком, как бытовые реалии, смысл которых состоит во влиянии небытовых, внепредметных сил. Далее следует трактовка: «суровая драма» Танеева «повела наш слух навстречу тайнам мироздания», где «открылось «томимому духовной жаждой» умозрению Пушкина видение, запечатленное в “Пророке”». Это подтверждает мысль о том, что мировоззрение новых (для того времени) авторов, вы-

разившееся в музыкальных образах, расширилось и стремилось охватить космические явления и описать их проявления в посюстороннем мире.

Приведу пример глубинного проникновения в музыкальную образность произведения Стравинского, данного средствами и возможностью языковой интерпретации: «В мистериях “Весны священной” Стравинский, все же, посмел явить “полуночным людям” страшный зов, несшийся в зареве зари близкой революции с необъятных равнин и долин его родины. И никогда еще в музыке не звучала весна — в тайне произрастания, в буйном хмеле любовного исступления, в диком восторге соприкосновения человека со стихийными силами земли, в радении и в истоме — как в наглом своеволии ритмов и гармоний, в причудливом изломе мелодики и чарах оркестрового колорита великого действия, вырвавшегося у русского композитора из таинственных глубин его психики и открывшего в нем дар проникновения в первобытную природу человека, лишь поверхностно прикрытую лоском цивилизации» [3, с. 5–6].

В этом фрагменте, как и во всех других сочинениях И. Лебова о музыке, проявляется своеобразие его языка, выражающее желание передать поэтическими образами музыкальные. «Стравинский... посмел явить “полуночным людям” страшный зов... с необъятных... долин его родины». Так И. Глебов представляет разработку фольклорных мотивов «Весны священной» Стравинского и поясняет, что этот зов состоит «в тайне произрастания, в буйном хмеле любовного исступления, в диком восторге соприкосновения человека со стихийными силами земли». Как видим, в прозаическом научном синтаксисе средствами выбора слов воплощен поэтический образ. И здесь же дана «техника» создания этого образа: «наглое своеволие ритмов и гармоний», «причудливый излом мелодики», «чары оркестрового колорита».

Вслед за этим идет характеристика музыки Прокофьева (смысловой центр статьи): «... стихийно-прекрасная ослепительно полнозвучная в своем шествии к радости и солнцу “Скифская сюита” Сергея Прокофьева. И в его же творчестве в жутком обличье и в дикой поступи зареяли, ликуя, завывли и закружились “бесы” в

причудливых личинах и искривленных позах, суется, гримасничая и дразнясь» [3, с. 6]. Наверное, это самое точное описание и манеры письма Прокофьева и содержания его «Скифской сюиты».

Характеризуя становление индивидуальной литературно-исследовательской манеры Асафьева, М. Г. Арановский подчеркивал, что «ведущую роль сыграло то обстоятельство, что он все же был композитором. Его слух и музыкальная память были переполнены музыкальными звучаниями, которые нередко становились содержанием его музыкально-литературных работ. Эмпирическое композиторское начало руководило его мыслью, вело его за собой, когда возникала задача того или иного словесного описания» [1, с. 62]. Вспомним, как сам Асафьев писал о процессе своего научно-критического творчества: «Мой язык проистекает из этого постоянного соблазна воплотить музыку в слове, а не пересказывать “программы”. Я всегда ищу выражений, но ищу совсем не мучительно на бумаге, а до записывания, мысля о музыке про себя, почти без понятий, даже не могу сам объяснить точно как. Потом, после долгих нервных колебаний, чувствую, что что-то готово. Тогда я сажусь и пишу залпом, без помарок, которых не терплю, и без эскизов и копий. Все материалы, строго проработанные, имею в голове и записей черновых не терплю. Вот приблизительно процесс моей работы» [2, с. 31].

Достижения Б. В. Асафьева в области образного описания музыкального содержания сочетались в его трудах [4] и со стандартными композиционными приемами научного эссе, и с устоявшейся фразеологией общеэстетической критики, развивая и углубляя язык этой критики, например: «Вот главное из только что минувшего и, конечно, не изжитого и не претворенного в полной мере, но лишь заслоненного великим действием, разыгранным самой жизнью». К подобным штампам примыкают и устоявшиеся словосочетания: «непреложный факт», «сложный путь», «творческий процесс», «параллелизм и взаимодействие», «противоборство и просачивание двух основных течений», «воздействие быта, среды, модных влияний», «факт приятия», «обширное поле для исследований и важных выводов», «в широком масштабе» и др. Характерно, что эти и подобные выражения автор употребляет там, где речь идет *не о содержании музыкального произведения, а*

о процессе музыкального творчества, об организации музыкального сочинительства. К этим «социологическим» словосочетаниям добавляется и выражение «художественные красоты», бытовавшее в 20–40-е годы в работах создателей языка эстетической критики XX столетия.

Начинания Б. В. Асафьева в разработке средствами языка содержания музыкальных образов, его научно-критическое творчество в этом направлении, к сожалению, не были поддержаны, и язык описания музыки, танца, живописи с точки зрения передачи образного строя как бы заглох, а язык стандартных композиций научных эссе, язык ученой фразеологии и синтаксиса и «красивости» выражения орнаментального характера, напротив, получили развитие.

Список литературы

1. Арановский М. Г. Концепция Б. В. Асафьева // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 6. С. 61–85.
2. Асафьев Б. В. Биографическое // Материалы к биографии Б.В. Асафьева / Сост. А. Н. Крюков. Л., 1981. 264 с.
3. Асафьев Б. В. Грядущая эра новой музыки // К новым берегам. 1923. № 1. С. 5–13.
4. Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 1–5. М.: АН СССР. 1952–1957.
5. Лободанов А. П. Семиотика искусства. 5-е изд. М.: Изд-во Московского университета, 2026. 670 с.

References

1. Aranovskij M. G. Konceptiya B. V. Asaf'eva [The concept of B.V. Asafiev]. *Iskusstvo muzy'ki: teoriya i istoriya*, 2012, no. 6, pp. 61–85. (In Russ.)
2. Asaf'ev B. V. Biograficheskoe. Materialy k biografii B. V. Asaf'eva [Biographical notes. Materials concerning the biography of B. V. Asaf'ev]. Comp. by A. N. Kryukov. L., 1981. 264 p. (In Russ.)
3. Asaf'ev B. V. Gryadushchaya era novoj muzyki [The coming era of new music]. *K novym beregam*, 1923, no. 1, pp. 5–13. (In Russ.)
4. Asaf'ev B. V. Izbrannyye trudy [Selected works]. Vol. 1–5. Moscow,

AN SSSR Publ., 1952–1957. (In Russ.)

5. Lobodanov A. P. *Semiotika iskusstva* [Semiotics of art]. 5th ed. Moscow, Moscow University Press, 2026. 670 p. (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Лободанов Александр Павлович, доктор филологических наук, профессор, Почетный академик Российской академии художеств, декан факультета искусств МГУ имени М. В. Ломоносова, заведующий кафедрой семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М. В. Ломоносова.

ABOUT THE AUTHOR

Alexander P. Lobodanov, Doctor of Philological Sciences, Professor, Honorary Academician of the Russian Academy of Arts, Dean of the Faculty of Arts at Lomonosov Moscow State University, Head of the Department of Semiotics and General Theory of Art at the Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University.

УДК 7.067

ББК 85.1

ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА И ЕГО ИССЛЕДОВАТЕЛЬ: К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ДИСТАНЦИИ

Е. И. КОНОНЕНКО

Государственный институт искусствознания
Россия, 125375, г. Москва, Козицкий переулок, д. 5
j_kononenko@inbox.ru

Аннотация

В статье продолжено¹ рассмотрение отношений субъекта и объекта исследований применительно к искусствоведению. Ревизия представлений об объекте в русле метазнания особенно актуальна с учетом дискуссии о кризисе искусствознания, постоянного обращения исследователей к ограниченному количеству произведений и создания вокруг последних целого «информационного поля», представленного в виде нескольких концентрических «зон дистанцирования», определяемых количеством и качеством промежуточных источников выводных суждений. В «зоне А» первоисточником выступает непосредственный объект (произведение), в «зоне В» он подменяется суждением об объекте, в «зоне С» происходит уже интерпретация интерпретации.

Ситуация усложняется при сравнительных исследованиях, когда субъект имеет дело с несколькими объектами и вынужден пользоваться источниками, находящимися в разных качественных зонах нескольких информационных полей, накладывающихся друг на друга.

Обращается внимание на изменение исследовательской оптики по мере дистанцирования от первоисточника и подмены непосредственного изучения объекта опорой на информацию, полученную из опосредованных источников и часто искаженную. В результате уровень проверяемости и воспроизводимости исследований снижается до критической отметки. На конкретных примерах демонстрируются «потеря факта» и появление псевдонаучных концепций, не подкрепляемых знанием материала.

Ключевые слова: объект и субъект исследования, произведение искусства, интерпретация, методы научного исследования, метазнание, псевдонаука.

¹ См. Кононенко Е. И. Произведение искусства и его исследователь: границы (со)общения // Теория и история искусства. 2025. № 3. С. 14–38.

THE WORK OF ART AND ITS RESEARCHER: TOWARDS A DEFINITION OF DISTANCE

E. I. Kononenko

State Institute for Art Studies

125375, 5, Kozitsky pereulok, Moscow, Russian Federation

j_kononenko@inbox.ru

Abstract

This article continues its examination of the relationship between subject and object of research in art studies. Revisiting ideas about the object within the context of metaknowledge is particularly relevant given the debate about the crisis of art studies, the constant recourse of researchers to a limited number of works, and the creation of an entire “information field” around them, represented by several concentric “zones of distancing” determined by the quantity and quality of intermediate sources of inferential judgments. In “zone A” the primary source is the immediate object (the work), in “zone B” it is replaced by a judgment about the object, in “zone C” an interpretation of the interpretation occurs.

The situation becomes more complicated in comparative studies, when the subject deals with several objects and is forced to use sources located in different qualitative zones of several information fields that overlap each other.

Attention is drawn to the change in research optics as we distance ourselves from the primary source and replace direct study of the object with reliance on information obtained from indirect sources and often distorted.

As a result, the level of verifiability and reproducibility of research is declining to critical levels. Specific examples demonstrate the “loss of fact” and the emergence of pseudoscientific concepts unsupported by scientific knowledge.

Keywords: *object and subject of research, work of art, interpretation, methods of scientific research, metaknowledge, pseudoscience*

Симптомы «кризиса искусствознания» с разной аргументацией и убедительностью диагностируются уже несколько десятков лет [2; 3; 5; 20; 22]. Сами искусствоведы вынуждены констатировать бессистемность подходов, формализацию методов, диффузию понятийного аппарата, растворение в смежных дисциплинах. Они говорят о том, что заимствованные методы не дают «хотя бы относительно полного анализа произведения, и даже их совокупность не способна создать целостного представления об

изучаемом объекте», а исследования «могут страдать субъективностью и даже некомпетентностью» [10, с. 13–14].

Любая дисциплина нуждается в саморефлексии, для чего полезно обратиться к метазнанию в целом и задаться вопросами: 1) что именно мы знаем о том, что мы (казалось бы) знаем? 2) откуда именно мы это знаем? В первую очередь ревизии должны подвергнуться сами источники нашего знания. Переоценка опыта и акцентирование внимания на том, с чем искусствоведению приходится иметь дело, вполне оправданы. Я уже демонстрировал постановку ряда вопросов, необходимых для определения особенностей коммуникации с произведениями искусства (во всяком случае, некоторыми)², но поднятая тема нуждается в развитии.

Следует различать непосредственный *объект* и наше *знание об объекте*, сложившееся в процессе его изучения и в результате выделения различных исследовательских задач, применения различных инструментов, методов, подходов и т. д. Второе — уже «продукт познавательной активности субъекта», и оно «всегда в той степени не соответствует объекту, в которой все эти познавательные инструменты искажают его» [19, с. 7–8].

Названия значительной доли всех современных искусствоведческих исследований содержат слово «как»: «Что-то как что-то», «Одно как фактор (отражение, репрезентация, феномен, явление, компонент) другого». Сама постановка подобного вопроса предполагает, что объект исследования (или его часть) рассматривается как элемент, пример или аналог чего-то иного (причем это «иное» — уже другой объект). «Как» в данном случае подразумевает включение объекта в какое-то множество. Анализируемый объект может стать аргументом для иных исследований в зависимости от избранных свойств, тем, целей, задач, методов, склонностей конкретных ученых, может быть включен в другое множество.

² «Под “произведениями искусства” в данном случае подразумеваются памятники, являющиеся объектами изучения университетской истории искусства, традиционно ориентированной на изобразительное искусство <...>. Это, конечно, не значит, что работа с произведениями других видов искусства <...> лишена необходимости осознания условностей и ограничений; просто они имеют другие природу и характер, а изучение фактического материала <...> порождает совершенно иные коммуникативные ситуации» [7, с. 16–17].

Другой способ создания научной (или околонаучной) темы — помещение объекта исследования в некий «контекст», причем без уточнения, подразумевается ли под этим последним просто некий фон (сообразное объекту окружение, каким-либо образом избранное и ограниченное автором) или же пресуппозиция, обеспечивающая законченность и наличие смысла. В названиях диссертаций по искусствоведению в качестве «контекста» может выступать практически что угодно: «формирование», «развитие», «ключевые направления», «историография», «взаимодействия», «преобразования», «национальные традиции» (примеры взяты из реальных названий диссертаций).

Безусловно, и сравнительные, и контекстные исследования — важная часть гуманитарных дисциплин в целом и искусствоведения в частности. Предполагается, что ситуационные сопоставления позволяют оценить различные свойства объекта, а изменение «контекста» приравнивается к эксперименту. Изменение дистанции, границ поля сбора данных, «фоновое» множество позволяет иначе взглянуть на сам объект. Важно только, чтобы исследователь задумывался о своем месте по отношению к объекту исследования, о направлении взгляда и угле обзора, — от этого зависит, окажется ли объект на переднем плане, заслоняя собой почти весь фон, или же будет перемещен на задний план (а то и на его периферию) и сам будет формировать «контекст» для чего-то иного. Выбор позиции субъекта (исследователя) по отношению к объекту, т. е. уже определение предмета, — задача индивидуальная и конкретная, диктуемая целым рядом обстоятельств.

В нашем случае сам объект остается неизменным, меняются только настройки исследовательской «оптики» (дистанция, угол зрения, композиция кадра, фокусировка, выдержка, диафрагма, освещение, фильтры и т. д.). Эксперимент ментален (за исключением технико-технологических экспертиз), и это требует его особой чистоты, четкой последовательности, грамотной фиксации. Именно на это направлены обязательные разделы авторефератов, диссертаций и описаний проектов: цели, задачи, новизна, актуальность, методы, структура работы. Это «лабораторный журнал», полнота и правильность заполнения которого позволяют не только получить впечатление о качестве проведенной работы, но и (в

идеале) повторить ментальный эксперимент и принять (или подвергнуть критике) выводы, без чего проделанная научная работа бессмысленна.

С. Ю. Штейн выделил в предмете исследования то, что соответствует изначальному объекту (*real*), и то, что появляется в результате «искажающего действия познавательной активности» (*fantom*) [19, с. 8] (рис. 1). Предложенная схема наглядно демонстрирует «обрастание» объекта дополнительной «фантомной» информацией, с чем исследователю безусловно следует считаться. Необходимо, однако, отметить, что разделение объекта и предмета — едва ли не методическое ноу-хау отечественной науки, и его порой сложно объяснить на других языках (в определениях объекта и предмета путаются даже опытные ученые). Кроме того, можно усомниться, действительно ли «предметная область» включает в себя объект целиком (*real*). Нас, однако, интересуют не объектно-предметные связи, но дистанция между объектом и субъектом.

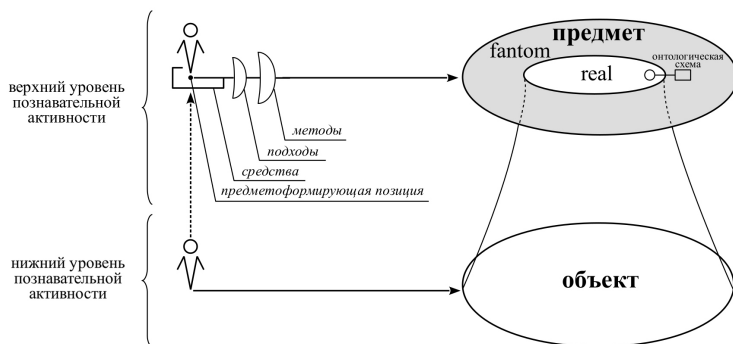


Рис. 1. Объектно-предметные отношения на различных уровнях познавательной активности субъекта (по С. Ю. Штейну)

Последовательное дистанцирование исследователя от изучаемого памятника можно продемонстрировать с помощью схемы, представленной в виде концентрических «зон» (рис. 2). В центре

ее — непосредственный первоисточник, факт (лат. *factum* — совершившееся), исходные данные (*data*), достоверность которых не подвергается сомнению. В разных дисциплинах факты различны: документы, произведения искусства, литературные тексты, наблюдаемые явления, количественные и качественные данные и т. д. Именно они определяются как объекты изучения в зависимости от конкретных научных дисциплин и сохраняют свою «объектность» вне зависимости от ментальных действий субъекта и даже от его наличия.

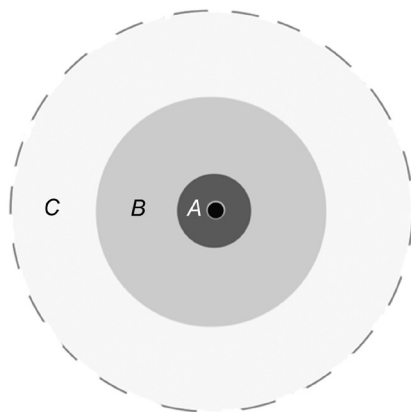


Рис. 2. Зоны дистанцирования исследователя от памятника

«Зона А»

Первоисточник должен восприниматься как условие, не подвергающееся изменениям и не нуждающееся в доказательствах. Однако в большинстве научных дисциплин факт, будучи однажды введенным в научный обиход, продолжает оставаться объектом изучения: анализироваться, уточняться (измерения, датировка, авторство, состав, последовательность и т. д.), проверяться (в т. ч. на предмет подлинности), сопоставляться с другими фактами для выяснения сходства/различия, причины/следствия (в т. ч. «как» и «в контексте»). В каждой отрасли знания, дисциплине, направлении исследований существуют собственные методы изучения фактического материала. Подчеркнем: в гуманитарных науках речь идет исключительно о ментальных операциях, и результат изучения никак не влияет на сам объект.

Результаты такого изучения сами могут стать аргументами, подобно тому как доказанная теорема используется для доказа-

тельства других теорем и кладется в основу решения конкретных задач. Отметим, что для этого — вне квалификации исследователя — требуется исполнение логического закона достаточного основания и соблюдение принятых в формальной логике требований к аргументам. Чтобы стать в дальнейшем аргументом, исследовательские выводы должны опираться непосредственно на имеющиеся факты и быть получены в результате применения определенного метода, следовательно — быть проверяемыми и воспроизводимыми.

Вот эти качественные, проверяемые, методически выверенные исследования, опирающиеся непосредственно на первоисточник, уточняющие представление о нем, образуют на схеме «зону А». Субъект не может занять место исследуемого объекта, но в идеале должен стремиться к максимальной близости к объекту. Качество исследований во многом обеспечивается возможностью обращения непосредственно к оригиналу [7, с. 29]. «Зона А» в искусствоведческих исследованиях — это ареал прежде всего «прикладников» и «вещевиков», имеющих возможность общаться с произведениями не через стекло витрин: музейных работников, хранителей, экспертов, реставраторов, коллекционеров, кураторов выставок.

Здесь следует оговорить, что несколько поколений советских ученых, занимавшихся зарубежным искусством, были вынуждены изучать его почти исключительно по книгам и репродукциям. Впечатления от редких командировок на международные конференции и попутного беглого знакомства с музейными коллекциями оставляли след на десятилетия, привезенные каталоги изучались коллегами, сделанные для лекций слайды передавались по наследству ученикам. Проблему эту прекрасно осознавали... и игнорировали: показательным примером является запротоколированная в 1936 году дискуссия при обсуждении доклада А. С. Гущина. Его коллега В. Н. Аникеева «отметила, что вопрос использования репродукций для полноценного анализа художественного произведения представляет определенные сложности. Ряд искусствоведов, отмечает В. Н. Аникеева, строят определенные концепции о целом художественном процессе, пользуясь репродукциями. Однако искусствовед не может строить свою работу на основе

такого материала <...>. А. С. Гущин возражает В. Н. Аникеевой <...> “Дело не в том, чтобы видеть памятник обязательно в оригинале, а в том, чтобы на него настоящими глазами смотреть. Ведь если вы художнику дадите хорошую фотографию картины, то он по хорошей фотографии расскажет, каковы цвета и краски на этой картине”» [17, с. 41–42]. Замечу — речь шла еще о черно-белой фотографии...

Работа с объектом «по картинкам» безусловно оправдана и неизбежна в случае недоступности памятника; следует лишь признавать ограниченность и опосредованность этих возможностей. Так функционировало почти все отечественное (и не только) искусствознание (во всяком случае, та его часть, которая занималась зарубежным искусством). На кафедрах собирались архивы амбротипов, фотопластин («стёкол»), диапозитивов, журнальных репродукций, которые становились наглядным материалом для лекций и аргументами для статей и книг. Выдающиеся историки искусства умудрялись создавать научные работы о западном и восточном искусстве, не имея возможности видеть оригиналы, — многие из моих учителей впервые выехали за границу уже в пенсионном возрасте и дали поводы для многочисленных анекдотов о том, насколько реалии не совпадали с их ожиданиями. Не так давно в Академии художеств была проведена конференция «Российские исследователи зарубежного искусства»³, и в докладах о большинстве ученых вскользь отмечалось: «не выезжал», «не видел», «не довелось посетить»... Интересно, что труды тех, кому «не довелось», до сих пор используются как отправные точки для новых исследований: «заочное» знакомство с описываемыми памятниками, не предполагавшее иного и у читателя, компенсировалось тщательностью анализа и методической выверенностью выводов. Или советские искусствоведы действительно «смотрели настоящими глазами»?

В пору моего студенчества на семинарах преподаватели предлагали на выбор список произведений в качестве объектов исследования. Одни студенты спешили в музей знакомиться с памятником (некоторые, не впечатлившись, старались поменять

³ <https://rah.ru/news/detail.php?ID=61852>.

задание), другие шли в библиотеку, чтобы оценить имеющуюся библиографию. Выбор маршрута во многом определял метод дальнейшей работы: первые отталкивались от собственного впечатления, дополняли и корректировали его при дальнейшем изучении историографии; вторые попадали в зависимость от чужих оценок, заполняли алгоритмы описания готовыми цитатами, уже позже сопоставляли полученную информацию с самим памятником. Бывало, писали и «по картинкам»: моя одноклассница, выполнив курсовую о хрестоматийной иконе, впервые воочию увидела объект своего исследования на специально организованном походе в закрытую тогда на многолетний ремонт «Третьяковку» и была шокирована тем, насколько созданное ею по репродукциям и книгам описание отличалось от непосредственного впечатления.

Безусловно, оба «маршрута» — «через музей» и «через библиотеку» — равно возможны. Исследователь должен осознавать, от чего именно он отталкивается, отделять собственное впечатление и полученное благодаря собственному опыту уникальное знание от результатов чужих исследований.

«Зона В»

В «зону В» мы перешли, указав на самую возможность «маршрута через библиотеку», т. е. изучения не самого памятника, а литературы о памятнике. Значительная часть научной информации носит характер выводных суждений, является результатом осмысления и переосмысления уже кем-то полученных данных. Логическим средством получения выводных знаний является умозаключение, т. е. ментальная операция, посредством которой из заданных суждений выводится иное суждение, определенным образом связанное с исходным. И здесь уже возможны варианты.

Во-первых, речь идет о *мыслительной операции*, т. е. *субъективном* процессе, и автор волен выбирать направление поиска, определять интересующие его связи, сопоставления и контексты сообразно с целями и задачами работы (с учетом оговоренных ограничений коммуникации с памятником [7]). Во-вторых (и это главное), получаемое умозаключение опирается *не на факт, а на заданные суждения*. И хотя предполагается, что эти суждения основаны на первичном факте, тем не менее отношение получаемого

го умозаключения (вывода) к факту уже опосредованное, и между ними стоит чье-то суждение. Включение избирательного субъективного фактора (направление поиска, авторитетность использованного суждения, квалификация автора и т. д.) приводит к некоторой вариативности получаемых выводов. Происходит переход от исследования факта к его *интерпретации*.

Возникает проблемная ситуация, во многом стимулирующая всю научную деятельность, — формулируются проблемы, сталкиваются методы изучения, предлагаются варианты прочтения, истолкования, реконструкции; необходимые допущения приводят к рождению гипотез. Это нормальная, «штатная» ситуация, без которой невозможно развитие любой науки: «множественность интерпретаций и даже конфликт интерпретаций является не недостатком или пороком, а достоинством понимания, образующего суть интерпретации» (П. Рикёр) [16, с. 8]. Принципиально важно, что в «зоне В» происходит отход от первоисточника и *базирование выводов на опосредованных суждениях* (своих либо чужих).

Сам исследователь должен критически оценивать аргументированность своих суждений и гипотез. Пожалуй, наиболее деликатным способом такой самокритики является подача допущения в качестве вопроса. Например, даны три факта: 1) в греческих колониях Северного Причерноморья найдено большое количество импортированных аттических ваз; 2) соседство эллинов и скифов породило целую индустрию предметов, отвечавших нуждам и вкусам скифских заказчиков; 3) находки аттических ваз вне эллинизированной зоны незначительны. Сопоставление этих фактов вызвало вопрос: в чем причина малой востребованности греческой керамики у скифов? Конкретный ученый предлагает свое объяснение проблемной ситуации («или материал “глина” был сочтен слишком “бедным” для репрезентационных нужд <...>, или же изображения на вазах были непонятны или не оценивались по достоинству... или и то, и другое одновременно»), но оговаривает: «Если мы примем этот вопрос в качестве гипотезы, она породит последующие вопросы и предположения, а именно...» [21, с. 94]. При всей аргументированности суждений оговорка «если примем в качестве гипотезы» четко отделяет основания для суждений от самих суждений. Кроме того, исследователь, констатируя фак-

ты, предлагает варианты ответов, формулируя проблему и демонстрируя ее развитие, создавая тем самым отправную точку для исследований другого специалиста, в той же степени владеющего приведенной аргументацией и очевидно доверяющего предложенным выводным суждениям [12].

Главное — степень удаления от факта и осознание этого удаления. Одно дело, когда исследователь владеет всей информацией о факте, доказывает одну «теорему» с помощью другой, сам проверяет всю последовательность промежуточных суждений и, как правило, способен убедить потенциального оппонента в достоверности выводов. Другое — когда информация о первоисточнике получена «из вторых рук». Добросовестный автор вернется к первичному факту и проследит цепочку суждений, заново проделает всю работу предшественника и, согласившись с его выводами, продолжит работу. Другой же воспринимает чужие выводы как данность, *подменяя факт суждениями о факте*, и кладет их в основу собственных интерпретаций.

Если все промежуточные суждения верны, если их последовательность подчинена законам логики и методам научного познания, если выводы корректируются обращением к первоисточнику, то можно говорить о нормальном научном процессе, хотя активизация субъективного фактора неизбежно будет затруднять проверяемость и воспроизводимость. Если же нет — происходит искажение информации: по мере удаления от первоисточника кажущиеся малозначительными детали игнорируются, допущений становится все больше и больше, аргументация равновероятных гипотез не пересекается, выводы противоречат друг другу... Вокруг объекта формируется целое «информационное поле» прочтений, толкований, интерпретаций, косвенных связей, гипотетических построений, которые, однако, еще сохраняют опосредованную связь с объектом посредством удлиняющихся (и соответственно теряющих прочность) цепочек суждений и умозаключений, которые все же в разной степени аргументированы, воспроизводимы, имеют право на существование.

Положение той или иной интерпретации или гипотезы в пределах «зоны В», ее удаленность от первоисточника определяется исключительно аргументированностью, методической последова-

тельностью ее получения, количеством и степенью вероятности сделанных допущений. При этом дополнительная аргументация, применение других методов, опровержение или подтверждение гипотез, появление новых данных должны изменять положение той или иной выводной информации относительно первоисточника.

«Зона С»

Исследования в «зоне А» опираются непосредственно на первоисточник и служат основой для интерпретаций в «зоне В». Такие интерпретации, располагаемые даже на ее отдаленной периферии, устанавливают связь с первоисточником посредством более или менее громоздкой, но методически верной последовательности умозаключений и сохраняют необходимые атрибуты научной работы, что позволяет им существовать в качестве сомнительного варианта, ошибочной версии, бездоказательной гипотезы, заблуждения, но все же на правах научной информации, в пределах познавательного процесса.

На внешней границе «зоны В» разрывается связь с первоисточником, утрачиваются проверяемость и воспроизводимость логической последовательности умозаключений, и ошибочные версии и бездоказательные гипотезы становятся основой дальнейшей интерпретации. Здесь начинается безудержный разгул версий, допущений, предположений и домыслов, граничащих с вымыслом, но тем не менее внешне оформляемых как аргументированная гипотеза. Что для одного лишь предположение, для другого – исходные данные. Версии, родившиеся в «зоне В», выступают в качестве базы для построения умозаключений по принципу доказательства на основании уже доказанного (а на самом деле – лишь озвученного).

Очень напоминает прием Сократа, который в логике называется «опровержение тезиса», а в геометрии — «доказательство от противного»: допустить истинность защищаемого оппонентом тезиса и показать противоречие следствий допущения объективным условиям; только в данном случае из фразы «Допустим, что утверждение верно, тогда...» куда-то исчезает «Допустим, что...» (или «Если примем в качестве гипотезы...»).

Я уже демонстрировал, как предложенная сто лет назад Б. Н. Засыпкиным неверная датировка позволила связать строительство мечети в Кефе с Синаном. Авторитет исследователя оказался столь велик, а возможность атрибуции крымского памятника великому османскому зодчему показалась настолько привлекательной, что, несмотря на аргументированную передатировку, категорически исключающую участие Синана, базирующийся на ложных посылах тезис до сих пор порождает сопоставления с более поздними сооружениями; при этом допускается существование аргументов, противоречащих имеющимся источникам, на основании этого допущения делается очередное предположение, и выводы уже из этого предположения становятся базой для дальнейших спекуляций [6, с. 284–286].

«Зона С» — это ничем не ограниченное поле интерпретации. Неудивительно, что при подобной двойной интерпретации сам объект исчезает за ненадобностью: если факты не подтверждают теорию, от них надо избавиться. Полет мысли опирается уже не на факты, а исключительно на выводные суждения, воспринимаемые некритически, не проверяемые и тем более не воспроизводимые, в лучшем случае подкрепляемые сносками, наделенными статусом источников и достаточных аргументов. Из «зоны С» выплескивается поток «контента» с практически нулевой научной ценностью, зачастую являющегося компиляцией чужих текстов, снабженных поверхностными комментариями, связками, скороспелыми выводами.

К сожалению, по этому принципу штампуются и статьи в рецензируемых журналах, и монографии с грифом «научное издание», и диссертации, в которых нет не только новизны, интересного предмета, оригинальной исследовательской «оптики», но и самого объекта исследования (несмотря на наличие требуемого формального определения такового). Единственное, что может прервать эту последовательность — «внутренний тормоз» исследователя, способность вовремя остановить полет мысли, оценить в соответствии с положениями эпистемологии достоверность исходных данных и получаемых выводов.

Отметим, что предложенная С. Штейном схема развития объектно-предметных связей также подразумевает «вторичное

искажение познаваемого» и вариативность интерпретаций различными субъектами [19, с. 10] (рис. 3); однако, выделяя несколько «уровней познавательной активности», автор оптимистично полагает сохранение в исследованиях объекта (*real*). На деле, по мере увеличения дистанции в «зоне С» происходит не переход познания на новые уровни, а нарастание информационного шума и трансформация объекта изучения вплоть до его полного «растворения» в двойных и тройных интерпретациях.

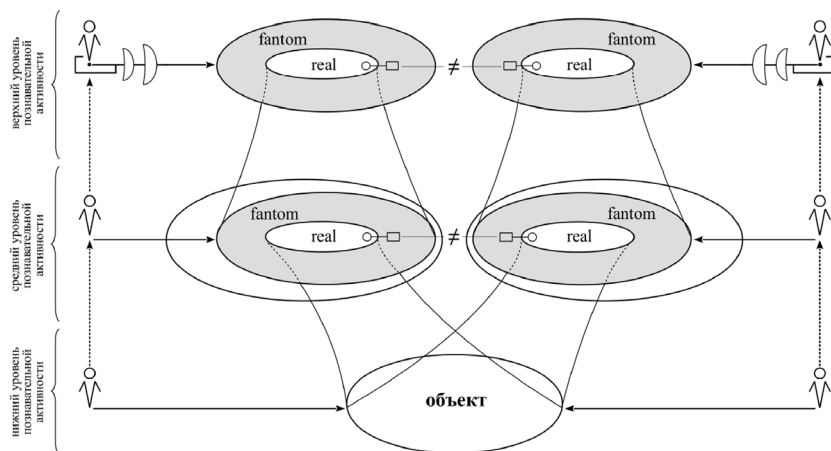


Рис. 3. *Вариативность интерпретаций на «среднем» уровне познавательной активности (по С. Ю. Штейну)*

К «зоне С» приходится отнести значительный корпус легких «исследований», которые, к сожалению, безосновательно объявляются «культурологическими», на деле же оказывающимися «культурографическими». Их авторы не утруждают себя ни проверкой данных, ни обращением к первоисточникам; результат ментального эксперимента появляется раньше, чем изучаются аргументы, а тексты превращаются в поверхностные компиляции, разбавляемые рассуждениями о «культурных кодах», «соматических объектах», «дискурсах», «парадигмах» и т. д. Подобные «труды» компрометируют культурологию как дисциплину, настаивающую на том, что она имеет свой объект, задачи и методы.

Приходится согласиться с тем, что «культурологические построения без знания “матчасти” часто оборачиваются полной катастрофой и иллюзией знаний» [11, с. 11].

Например, объектом реальной статьи становятся «сакральные образы Мальтийского ордена тамплиеров» [18]. Само сочетание этих слов — откровенная чушь, уровень безграмотности которой поймут не только медиевисты, но и любой выпускник истфака, и «широкий читатель, интересующийся историей Средних веков»⁴. Первый вопрос: почему специалист, который пишет статью, об этом не знает и даже не проверяет информацию? Перед нами искусствовед, плохо учивший историю и даже не способный осознать отсутствие объекта исследования. Второй вопрос: как исследование несуществующего объекта появилось в рецензируемом журнале? «Мальтийский орден тамплиеров» оказывается таким же индикатором псевдонаучной симуляции, каким полтора десятилетия назад стал знаменитый «Корчеватель», привлекая внимание к масштабной проблеме фальсификаций [15].

Пожалуй, наиболее утрированный пример «исследований» в «зоне С» — творения А. М. Жабинского, «искусствоведа» и «автора культурологических книг», прежде всего «Другой истории искусства от самого начала до наших дней»⁵. Опираясь на «новую хронологию» А. Т. Фоменко (которую приходится признать хоть и критикуемой, но все же имеющей аргументы гипотезой и относить к «зоне В»), автор пересматривает историю искусства («все, что нужно сделать, это сложить “гармошку”, и перед нами предстанет единая, “объемная” история искусства»), вводит понятие «стилистический параллелизм» и на его основании сопоставляет схожие лишь по избранным критериям произведения (обычно

⁴ Напомню: тамплиеры (Орден бедных рыцарей Иерусалимского храма) и госпитальеры (Орден братьев иерусалимского госпиталя св. Иоанна Крестителя, позже — Орден Родосских рыцарей, Орден Мальтийских рыцарей) — это ордена не просто разные, с отдельными уставами, основанные в разное время и имевшие разные задачи, это соперники. Орден тамплиеров был упразднен в 1312 г., госпитальеры существуют до сих пор, но на Мальте оказались только в 1530 г. См.: [13].

⁵ Я не даю постраничных ссылок на работы данного автора, поскольку правильное оформление аппарата автоматически повлечет повышение индекса их цитирования в РИНЦ.

этим развлекаются студенты-искусствоведы на семинарах первого курса). «Аргументация» виртуозно проста: «Это портрет **девушки из Фаюма**, написан он в Египте в III веке. Он мало чем отличается и от работ, найденных в Помпеях (но нарисованных якобы на сто-двести лет раньше), и от портретов художников итальянского “Возрождения” XIV–XV веков, выполненных через тысячу лет. Я утверждаю: ВСЕ приведенные здесь работы созданы художниками разных стран приблизительно в одно и то же время, в XIV веке или около него»; или: «Если же сложить “гармошку” <...>, то бюст Аристотеля окажется выполненным в 1325 году, за девяносто лет до статуи святого из композиции “Четверо святых”, а не за тысячу семьсот сорок лет до нее. И такая дата логичнее, понятнее, и не скрою своего отношения — приятнее. То есть душой ее принять проще». Замечу, что «приблизительно около», «приятнее» и «принять душой проще» — это никак не критерии научного анализа, но можно спрогнозировать появление очередной порции «исследований», вдохновленных «положениями» и «достижениями» «объемной истории искусства». Историки жестко отреагировали на «теорию гармошки» [1], но книжкам с картинками у нас доверяют охотнее, чем научной критике.

В предисловии к книге указано: «Заслуга Жабинского в том, что он показал неестественный вид традиционной истории, опираясь на материальные свидетельства: произведения изобразительного искусства». Однако «опорой» в данном случае служат не свидетельства, а тщательно подобранные цитаты (без ссылок) — то, что и характеризует «зону С». Ранее тот же автор на основании сравнения репродукций уже лишил арабскую архитектуру полутысячи лет развития, а китайскую живопись — целого тысячелетия [8, с. 59–60]; теперь пришла очередь всей истории искусства: став благодаря «гармошке» «объемной», она перестала быть историчной.

Почти полвека назад Х. Зедльмайр видел очевидную угрозу для истории искусства в том, «что в своем распространении по множеству направлений она может утратить ту высокую степень близости к наглядному образу, какая была достигнута к 1930-м годам <...> Этот наглядный элемент должен быть, однако, непременно удержан на новой ступени познания, иначе начальные при-

обретения обернутся в конечном итоге утратой. Ибо средоточие искусства (и, следовательно, его истории), то, на чем оно основывается и покоится, — это наглядный образ произведения» [4, с. 37]. Увы, «утрату середины» можно диагностировать применительно и к искусствоведению (во всяком случае, отечественному), если иметь в виду сердцевину информационного поля, образуемого обозначенными «зонами» вокруг первоисточника.

Помимо удаления от объекта, для большинства работ, относимых к «зоне С», характерны некритическое отношение к цепочке выводных суждений, подмена тезисов и выводов, создание дымовой завесы из наукообразных терминов и перечисления заимствованных из смежных дисциплин, но так и не использованных методов. Именно такие тексты, авторы которых грубо и безнаказанно пренебрегают стандартами научной работы, вызывают в адрес искусствоведческих исследований в целом упреки в поверхностности и некомпетентности [10, с. 13–14].

Оценка дистанцирования от объекта и уровня достоверности используемых источников-«посредников» принципиально важна при любом сравнении и сопоставлении, особенно учитывая значение компаративных методов и в изучении произведений искусства, и в расширении круга аргументов при междисциплинарных исследованиях [9; 14; 23]. При сопоставлении различных фактов окружающие их «информационные поля» накладываются друг на друга, пересекаясь некоторыми характеристиками, приводимыми аргументами, методами исследования, гипотезами и т. д. Как и в какой степени осуществляется это наложение — зависит от конкретного исследователя, целей, задач, доказательной базы исследования.

Самый «лабораторно чистый» случай — сравнительный анализ двух памятников в «зоне А», когда к каждому из них исследователь имеет непосредственный доступ и работает с данными, которые может получить и перепроверить лично. Ситуация соприкосновения «зон В» — сопоставление произведений по чужим описаниям, опора исключительно на результаты исследований предшественников. Здесь принципиально важен уровень доверия к «вторичным источникам». Наложение «зон С» — сравнение готовых интерпретаций, использование не результатов исследований,

а субъективных оценок, опора на неподтвержденные гипотезы; такой алгоритм работы не только не исключает, но даже предполагает тенденциозность в подборе аргументов — среди обилия кем-то предложенных мнений, формулировок, суждений предпочтение отдается либо тем, которые подтверждают предлагаемую «концепцию», либо тем, с которыми удобно спорить (рис. 4).

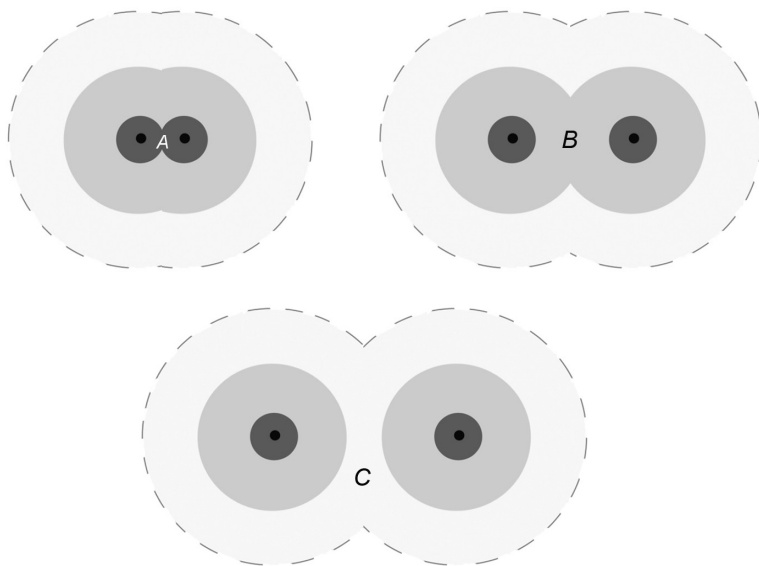


Рис. 4. *Сопоставление двух объектов в разных зонах дистанцирования*

Однако такая схема верна только в случае, когда позиция исследователя равноудалена от аргументов, одинаково дистанцированных от первоисточников. На практике так бывает крайне редко. Чаще удаление исследователя от двух аргументов не одинаково: например, музейное произведение сопоставляется с аналогом из другой коллекции по каталогу, отчету, публикации; об одном памятнике прочитано в добротной научной работе, а привлекаемая параллель «реконструируется» по вольной интерпретации; один объект лично сфотографирован во всех деталях, представление о

другом создается по единичным чужим снимкам или старым репродукциям... Такова обычная исследовательская практика: не все источники доступны в одинаковой степени, не все памятники каталогизированы и изучены в равной мере, не все выводные суждения заслуживают доверия.

Если же к сравнению привлекаются несколько аргументов разного уровня достоверности, их «информационные поля» образуют сложные комбинации, а позицию субъекта следует определять где-то внутри паутины линий, соединяющих на схеме объекты, исследования и вольные интерпретации данных.

На самом деле, конечно, от исследователя не требуется создавать схемы «информационных полей», похожие на модели молекул, и вычислять свое место на линиях, соединяющих позиции привлекаемых источников на радарных диаграммах или иных графических представлениях. Но коль скоро мы диагностируем кризисное состояние привычных методов искусствovedения и признаем количественную ограниченность имеющихся объектов исследования, следует в первую очередь задуматься о соотношении первоисточников и всей цепочки «посредников» в получении выводов; возможно, это не тупик, но лишь кризис роста. Речь идет о том, чтобы периодически проводить ревизию используемых данных, отдавать себе отчет в том, что привлекаемые аргументы могут находиться в разных «зонах достоверности», отличать первоисточники от «фантомной» информации, отделять собственное знание объекта от чужих выводных суждений.

Список литературы

1. *Акимов В. В.* Жабинский, или Апофеоз агрессивного невежества [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://samlib.ru/a/akimow_wadim_wadimowich/o_jabinskom.shtml (дата обращения: 28.12.2025).
2. *Бембель И. О.* В поисках метода. К вопросу кризиса архитектуроведения // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствovedение. 2020. № 2. С. 323–339.
3. *Бернштейн Б. М.* «Кризис искусствознания» и институцио-

- нальный подход // Советское искусствознание. 1991. Вып. 27. С. 269–297 (269–271).
4. Зедльмайр Г. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства / пер. Ю. Н. Попова. СПб.: Аxioma, 2000 [1958].
 5. Козлова Ю. Методология искусствознания в ситуации современного кризиса культуры // Современные проблемы искусствознания: взгляд молодых. М.: ГИИ, 2016. С. 5–11.
 6. Кононенко Е. И., Зиливинская Э. Д. Большая мечеть Кефе в османском архитектурном контексте // Искусствознание. 2022. № 2. С. 258–293.
 7. Кононенко Е. И. Производство искусства и его исследователь: границы (со)общения // Теория и история искусства. 2025. № 3. С. 14–38.
 8. Кононенко Е. И. Факты, ОБС, ДДМ: Опыт классификации аномалий научной работы // Реальность и субъект. 2001. Т. 5. № 1. С. 55–60.
 9. Мацневский И. Сравнительное искусствознание — XXI век. К введению в проблематику // Сравнительное искусствознание — XXI век. Вып. 1. СПб.: РИИИ, 2014. С. 6–24.
 10. Мягих С. Искусствоведческая рефлексия в постмодернистском дискурсе (О некоторых проблемах современного искусствознания) // Современные проблемы искусствознания: взгляд молодых. М.: ГИИ, 2016. С. 12–17.
 11. Наталия Сиповская: «Искусство отвечает только на те вопросы, которые перед ним ставит человек» // Вокруг ЖэКа. 2024. № 12. С. 8–20.
 12. Петракова А. Е. Понимали ли скифы и меоты сюжеты афинских расписных ваз? // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2024. № 4. С. 126–133.
 13. Печникова Р. Ю. Мальтийский орден в прошлом и настоящем. М.: Наука, 1990.
 14. Прокопцова В. П. Компаративизм в практике и теории искусства // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. 2012. № 2 (18). С. 59–68.
 15. Разеев Д. Н. Возможен ли семантический тест на аутентичность научного произведения? // Мысль. 2015. Вып. 19. С. 52–60.

16. Рикер П. Герменевтика, этика, политика. Московские лекции и интервью / ред. И. Вдовина. М.: Академия, 1995.
17. Сапанжа О. С. Всемирная история искусств в контексте развития советской исторической науки 1930-х гг.: к вопросу создания учебника «История западно-европейского искусства» 1940 г. // Вестник Томского государственного университета. 2024. № 500. С. 36–46.
18. Смирнова А. М. Метод случайной итераций фрактального искусства при исследовании детерминированного алгоритма В. Серпинского в сакральных образах Мальтийского ордена тамплиеров // Известия высших учебных заведений. Технология легкой промышленности. 2023. № 1. С. 72–79.
19. Штейн С. Ю. Объект и предмет. Методологические замечания к выявлению дисциплинарной идентичности искусствоведения // Артикульт. 2018. № 32 (4). С. 6–29.
20. Штейн С. Ю. Проблема дисциплинарной идентичности искусствоведения // Искусствознание: Наука, Опыт, Просвещение. М.: ГИИ, 2019. С. 10–22.
21. Ягги О. Аттическая краснофигурная керамика в Северном Причерноморье: особенности распространения, восприятия, использования // Боспорские исследования. 2017. Вып. 35. С. 89–98.
22. Belting H. Das Ende der Kunstgeschichte? München: Deutscher Kunstverlag, 1983.
23. Sunarto B. Comparative study in the paradigm of art research and art creation // Creativity Studies. 2023. Vol. 16. № 2: P. 604–623.

References

1. Akimov V. V. Zhabinskiy, ili Apofeozy agresivnogo nevezhestva [Zhabinsky, or the Apotheosis of Aggressive Ignorance]. Available at: https://samlib.ru/a/akimow_wadim_wadimowich/o_jabinskoy.html (app. 28.12.2025). (In Russ.)
2. Bembel' I. O. V poiskah metoda. K voprosu krizisa arkhitekturovedeniya [In Search of a Method. On the Crisis of Architectural Studies]. *Vestnik Sankt-Petersburgskogo universiteta. Iskustvovedeniye*, 2020, no. 2, pp. 323–339. (In Russ.)
3. Bernshtein B. M. «Krizis iskusstvoznaniya» i institutsional'nyy pod-

- khod ["The Crisis of Art Criticism" and the Institutional Approach]. *Sovetskoye iskusstvoznaniye*, 1991, iss. 27, pp. 269–297. (In Russ.)
4. Sedlmayr H. *Iskusstvo i istina. Teoriya i metod istorii iskusstva* [Art and Truth. Theory and Method of Art History]. St. Petersburg: Axio-ma, 2000 [1958]. (In Russ.)
 5. Kozlova Yu. *Metodologiya iskusstvoznaniya v situatsii sovremenno-go krizisa kul'tury* [Methodology of art history in the situation of the modern cultural crisis]. *Sovremennye problemy iskusstvoznaniya: vzglyad molodykh*. Moscow: SIAS, 2016, pp. 5–11. (In Russ.)
 6. Kononenko E. I., Zilivinskaya E. D. Bolshaya mechet' Kefe v os-manskom arkhitekturnom kontekste [The Great Mosque of Kefe in the Ottoman architectural context]. *Iskusstvoznaniye*, 2022, no. 2, pp. 258–293. (In Russ.)
 7. Kononenko E. I. Proizvedeniye iskusstva i yego issledovatel': granit-sy (so)obshcheniya [The Work of Art and Its Researcher: The Lim-its of Communication]. *Teoriya i istoriya iskusstva*, 2025, no. 3, pp. 14–38. (In Russ.)
 8. Kononenko E. I. Fakty, OBS, DDM: Opyt klassifikatsii anomalii nauchnoy raboty [Facts, OBS, DDM: Experience of classification of anomalies of scientific work]. *Real'nost' i sub'yekt*, 2001, vol. 5, no. 1, pp. 55–60. (In Russ.)
 9. Matsievskiy I. *Sravnitel'noye iskusstvoznaniye — XXI vek: K vve-deniyu v problematiku* [Comparative Art History — 21st Century: An Introduction to the Problematic]. *Sravnitel'noye iskusstvoznaniye — XXI vek*. Issue 1. St. Petersburg: RIII, 2014, pp. 6–24. (In Russ.)
 10. Myagkih S. *Iskusstvovedcheskaya refleksiya v postmodernistskom diskurse* (O nekotorykh problemakh sovremennogo iskusstvoznaniya) [Art criticism reflection in postmodernist discourse (On some problems of contemporary art criticism)]. *Sovremennye problemy iskusstvoznaniya: vzglyad molodykh*. Moscow: SIAS, 2016, pp. 12–17. (In Russ.)
 11. Nataliya Sipovskaya: «Iskusstvo otvechayet tol'ko na te voprosy, kotoryye pered nim stavit chelovek» [Natalia Sipovskaya: "Art only answers the questions that a person poses to it"]. *Vokrug ZheKa*. 2024, no. 12, pp. 8–20. (In Russ.)
 12. Petrakova A. E. Ponimali li skify i meoty syuzhety afinskikh raspisnykh vaz? [Did the Scythians and Maeotians understand the

- themes of Athenian painted vases?]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury*. 2024, no. 4, pp. 126–133. (In Russ.)
13. Pechnikova R. Yu. Mal'tiyskiy orden v proshlom i nastoyashchem [The Order of Malta in the past and present]. Moscow: Nauka, 1990. (In Russ.)
14. Prokoptsova V. P. Komparativizm v praktike i teorii iskusstva [Comparativism in the practice and theory of art]. *Vestnik Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*. 2012, no. 2 (18), pp. 59–68. (In Russ.)
15. Razeyev D. N. Vozmozhen li semanticheskiy test na autentichnost' nauchnogo proizvedeniya? [Is a semantic test for the authenticity of a scientific work possible?]. *Mysl'*. 2015, iss. 19, pp. 52–60. (In Russ.)
16. Ricoeur P. Germenevtika, etika, politika. Moskovskiy lektzii i interv'yu [Hermeneutics, Ethics, Politics. Moscow Lectures and Interviews]. Moscow: Akademia, 1995. (In Russ.)
17. Sapanzha O. S. Vsemirnaya istoriya iskusstv v kontekste razvitiya sovetской istoricheskoy nauki 1930-kh gg.: k voprosu sozdaniya uchebnika «Istoriya zapadno-yevropeyskogo iskusstva» 1940 g. [World history of art in the context of the development of Soviet historical science in the 1930s: on the issue of creating the textbook “History of Western European Art” in 1940]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2024, no. 500, pp. 36–46. (In Russ.)
18. Smirnova A. M. Metod sluchaynoy iteratsiy fraktal'nogo iskusstva pri issledovanii determinirovannogo algoritma V. Serpinskogo v sakral'nykh obrazakh Mal'tiyskogo ordena tampliyerov [Method of random iterations of fractal art in the study of the deterministic algorithm of V. Sierpinski in the sacred images of the Maltese Order of the Templars]. *Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedeniy. Tekhnologiya legkoy promyshlennosti*, 2023, no. 1, pp. 72–79. (In Russ.)
19. Shteyn S. Yu. Ob'yekt i predmet. Metodologicheskiye zamechaniya k vyyavleniyu distsiplinarnoy identichnosti iskusstvovedeniya [Object and subject. Methodological remarks on the identification of the disciplinary identity of art criticism]. *Artikult*, 2018, no. 32 (4), pp. 6–29. (In Russ.)

20. Shteyn S. Yu. Problema distsiplinarnoy identichnosti iskusstvovedeniya [The Problem of Disciplinary Identity of Art Studies]. *Iskusstvovedeniye: Nauka, Opyt, Prosveshcheniye*. Moscow: GII, 2019, pp. 10–22. (In Russ.)
21. Jaeggi O. Atticheskaya krasnofigurnaya keramika v Severnom Prichernomor'ye: osobennosti rasprostraneniya, vospriyatiya, ispol'zovaniya [Attic red-figure ceramics in the Northern Black Sea region: features of distribution, perception, use]. *Bosporskiye issledovaniy*, 2017, iss. 35, pp. 89–98. (In Russ.)
22. Belting H. *Das Ende der Kunstgeschichte?* München: Deutscher Kunstverlag, 1983.
23. Sunarto B. Comparative study in the paradigm of art research and art creation. *Creativity Studies*, 2023, vol. 16, no. 2, pp. 604–623.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Кононенко Евгений Иванович, доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором искусства стран Азии и Африки Государственного института искусствознания.

ABOUT THE AUTHOR

Evgeny I. Kononenko, Doctor of Art History, Professor, Head of the Department of Asian and African Art at the State Institute of Art Studies.

УДК 7.01
ББК-1

К ВОПРОСУ ИСТОРИОГРАФИИ НАРОДНОГО ИСКУССТВА

Часть 1.

Тенденции в оценке содержания

В. Б. КОШАЕВ

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
Факультет искусств
Россия, 125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3, стр. 1
koshaev@gmail.com

Аннотация

Народное искусство является составной и уникальной частью национального художественного наследия как формы общественного сознания, которая выражает в художественном виде образы совокупных исторических норм коллективного, мифологического, родового мышления народа.

Интерес к народному искусству сегодня огромен, и это великое культурно-историческое явление нуждается в создании единой теории народного искусства, которая вобрала бы в себя аспекты его формирования и специфику понимания в научной литературе. Однако не все аспекты теории в оценке народного искусства развиты в полной мере. До настоящего времени неполно разработаны теоретические основы художественного содержания. Отдельные вопросы межвидовой специфики народного искусства долго определяли узкое толкование художественного содержания, например, с точки зрения материала, техники его обработки, качеств приемов (резьбы и росписи по дереву), при очень общей трактовке фигур иконографии. Отсутствует литература, где широко исследовались бы вопросы соответствия образа, времени бытования вещей, идейных планов художественного воплощения. А это уже вопрос исторической периодизации, глубина которой до сих пор также не обозначена. К этому нужно прибавить отсутствие четкой соотнесенности с материалами этнографии, а также археологии, при том, что эта связь по факту изобразительных графем вполне очевидна.

Помимо оценки историографического содержания предполагается публикация второй части, где автор рассмотрит аспекты общей теории народоискусствознания.

Ключевые слова: народное искусство, историография, междисциплинарность, история народного искусства, теория народного искусства

ON THE HISTORIOGRAPHY OF FOLK ART Part 1: Trends In Content Assessment

V. B. Koshaev

Lomonosov Moscow State University, Faculty of Arts
125009, 3, Bolshaya Nikitskaya str., Moscow, Russian Federation
koshaev@gmail.com

Abstract

Folk art is an integral and unique part of national art as a form of social consciousness, expressing in artistic form the images of cumulative historical norms of the collective, mythological, and tribal thinking of a people. Currently the interest in folk art is enormous, so a unified theory of folk art, encompassing different aspects of its formation and various interpretations outlined in literature, is to be devised in order to approach this complex cultural and historical phenomenon. However, not all theoretical aspects of folk art assessment have been fully developed. To date, theoretical foundations of artistic content remain insufficiently elaborated. Thus, certain issues regarding interspecific connections of folk art have long used a somewhat narrow interpretation of artistic content, approaching it, for example, in terms of material, processing techniques, or the level of technique perfection (wood carving and painting), which leaves little space for iconographic analysis. There is a lack of literature that comprehensively explores the correspondence of image, the time of objects' existence, and the ideological plans of artistic expression. This issue, in turn, poses a question of historical periodization, which has not yet been elaborated exhaustively and profoundly enough. Additionally, the field observes the lack of a clear correlation between ethnographic and archaeological materials — despite their obvious connection. The evaluation of historiographical content provided in the present research is supposed to be followed by the second part to explore key aspects of general folk art studies.

Keywords: folk art, historiography, interdisciplinarity, history of folk art studies, theory of folk art studies

Изменения в народном мировоззрении за последние два с половиной столетия, происходившие под действием социально-исторических факторов, отозвались в народном искусстве расширением тем и мотивов декора, сменой приемов исполнения и

организации изображений, всего образного строя предметно-пространственной среды. Семантика древних образов и значение символов, наделенных прежде многообразием и значимостью трактовок у разных этносов в теме космогонических значений, за этот период переменяется в образных значениях (референциях), ввиду ослабления прежнего технологического уклада, которому сопутствует мифопоэтическое содержание канона фигуративности — «морфемы». Существенное значение теперь имеет средневековый канон «метаморфема», и нововременной канон «антропоморфема» [11].

Тем не менее, поскольку трансформация отечественной культуры не происходила мгновенно, пределы народного искусства в отношении его воспроизводства на условиях ручного технологического уклада завершаются только на рубеже 30–40-х годов XX века, в момент учреждения индустриального типа общественной жизни в виде первых пятилеток. С этого времени можно говорить о завершении предела народного искусства как ведущего для крестьянской жизни способа передачи определенного смысла, ценностей, идей. Именно в этот момент народное искусство в образном отношении принимает в качестве главной художественно-эстетическую функцию. К сегодняшнему дню произошла постепенная утрата языкового ониматета образной системы. Это не происходило равномерно, и даже в настоящее время сохраняется культурная кодификация в ее аутентичной сакральности, прежде всего у малочисленных народов, где сохраняется традиционное производство. Но в целом культурный архетип народного искусства изменился, т. к. изменилось общественное содержание, технологическая оснащенность и духовная сакральность в характере религиозного паллиатива.

В этом случае важнейшее значение имеет культурный код.

Культурный код — это язык, в том числе и искусства. И нарратив культурного кода как традиции представлен в двух видах: языках этносов и языке нации. Стоит вопрос уточнения природы искусства в соответствии с кодами-языками, в том числе художественными.

В общем виде нужно отметить, что эстетическое содержание народного искусства, которое в своем пределе соответствует до-

индустриальному типу мышлевдохновенного созерцания, в сложном сочетании идейного и утилитарно-практического смыслов образует единство художественно-образной системы. Эта система включает конструктивные качества, отличающиеся традиционностью, и многочисленные интерпретации архетипических вариантов графем-композиций. Она показывает особенности мастеров в наблюдении прекрасного в аспектах его «традиционности» — условий и правил, восходящих к аутентичным верованиям.

Эти нормы получили определение фольклора, которое может быть применено и к искусству визуальному, предметному. Причиной, со всей очевидностью, является изменение именно технологического уклада. В отношении к нему и фольклор, и народное искусство типологически характеризуются домануфактурным типом производства, общинным характером жизни и формами духовных представлений о должном. В неявной форме это стало объектом, в том числе, дискуссий западников и славянофилов и приобрело с середины XIX века важное значение для определения путей национальной культуры.

В художественной форме это можно проследить на примере фарфора. Екатерина Великая, вдохновившись подаренным Фридрихом II настольным украшением — многофигурной аллегорической композицией из неглазурованного фарфора, и понимая духовный масштаб своих владений, повелела создать серию фарфоровых статуэток «Народы России», основанную на этнографических исследованиях в XVIII веке русских и европейских путешественников и отражающую многообразие культур. Ею же, в 1780 году, была инициирована коллекция, выполненная модельмейстером Императорского фарфорового завода Яковом Ивановичем Рашеттом (Жан-Домиником Рашеттом), который создает на основе иллюстраций из описаний путешествий И. И. Георги около 100 мужских и женских фигур, представляющих различные народы России: «Калмычка», «Самоед», «Киргиз» и др.

В начале XIX века, с 1809 по 1831 год, на Императорском фарфоровом заводе (ИФЗ) в скульптурной модельной мастерской рождается удивительная коллекция. Ее автор, Степан Степанович Пименов (1784–1833), — это, пожалуй, наиболее значимая фигура в истории русского художественного фарфора. Примером служит

невероятная по красоте и разнообразию «Водоноска», которая отличается особой «державностью» (фото 1).



Фото 1. Скульптура «Водоноска». Императорский фарфоровый завод. 1810-е годы. Фарфор; роспись

Более объемная коллекция из 74 моделей и 148 фигур фарфоровой пластики создана по повелению Николая II выдающимся скульптором Павлом Каменским, который был выпускником и наставником в Академии художеств. В основе — вновь этнографические данные и реальные костюмы из коллекций Музея антропологии и этнографии (Кунсткамеры) и Русского музея.

«Образ народа» — так можно охарактеризовать интерес к наследию прошлого, что ярко проявилось и в костюмированном бале, проведенном 11 и 13 февраля 1903 года в Зимнем дворце Санкт-Петербурга, устроенном по инициативе Александры Федоровны и приуроченном к 290-летию Дома Романовых. Около четырехсот человек явились в костюмах «допетровского времени» (XVII века), свидетельствуя торжество русского узорочья и высокий строй художественного понимания образного торжества (фото 2), а страна еще не ведала, какие испытания ей уготованы.

Это есть следствие сложных дискуссий в XIX веке, работы исследователей, а в художественном отношении —тенденций сбора и систематизации с 60-х годов в бытность директорства В. И. Бутовского в Строгановском училище технического рисования.



Фото 2. Николай II и Александра Федоровна в костюмах эпохи царя Алексея Михайловича и царицы Марии Ильиничны

Скажем так, это вершина того интереса, благодаря которому родилась эта художественная тема. Но собственно народное искусство более объемно в сути самой художественности.

Например, внутренняя специфика художественной формы обусловлена синтезом практического (искусство для человека) и образного (искусство о человеке). При этом А. Н. Афанасьев в своем трехтомном издании («Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований, в связи с мифическими сказаниями других родственных народов», изданном в Москве в трех томах в 1865–1869 годах) характеризовал художественный аспект «способностью крестьянского ума во всем находить аналогию». То есть отметим, что для народного искусства XIX века все чаще становится обычным об-

ращение к метафорике «сюжетных» сцен росписи, отчасти резьбы. Это, в сочетании с прежними символично-магическими фигурами и композиционным построением, дает богатую и причудливую картину, обнаруживающую стремление мастеров отыскать новые выразительные возможности линии, пятна, цвета. То есть в поисках декоративности мастера в ряде случаев отказываются от прежних, в известной мере канонизированных геометрических композиций и создают декор свободный, не связанный ни с осевыми, ни с центричными построениями. Это в некоторой степени обусловлено заменой резьбы по дереву на роспись. Соответственно меняется декоративный строй изображения и повышается его экспрессивность.

Двадцатое столетие изменило отношение к народному искусству, которое приняло вид ручных мануфактур и форму профессионального сценического феномена.

Сегодня общей проблемой «народного искусства» является отсутствие разработанной академической терминологии, словарей и энциклопедий по искусству народов России. Существует необходимость сопоставления народного искусства и искусства народа.

Например, само определение: «Народное искусство — это преимущественно утилитарное или декоративное искусство, создаваемое небогатыми социальными слоями крестьян, ремесленников и торговцев, проживающих в сельских районах цивилизованных, но не высокоразвитых промышленных обществ...» [14] поражает безыскусностью формулы. В частности, отсутствует упоминание, что народ — это не вопрос людей богатых и небогатых, а общность, обладающая отмеченным выше двоичным культурным кодом. В этом состоит проблема суверенных форм культурной идентичности — этнической (народной) и национальной (государственной), существующей независимо от социального статуса каждого ее члена. Все вместе объединено общим представлением об этических правилах или, в общем виде, национального этоса, имеющего значение не утилитарного, но культурного содержания, в его социокультурных, природо-производственных и космогонических (этно-нациорелигиозных) представлениях о мире.

Подобные формулировки тиражируются в среде образования — их авторы берут на себя смелость говорить о народном в категориях бытовой повседневности, при этом достаточно абстрактно. Очевидно, что народное — это во вторую очередь факты промысловой деятельности, а в первую — предстояние пред тем, что больше нашего мира.

Скорее всего, это все-таки незнание того, чем действительно является народное искусство. Отсутствие осведомленности объясняется, очевидно, слабой академической оснащенностью научного знания, и это порождает несогласованность факторов традиций и сопровождается неопределенностью использования потенциала традиции в отраслях культуры, промышленности, авторском праве, введением в необходимом ракурсе материалов в школьные и вузовские программы, для чего и нужна научная определенность и знание фактического материала.

Можно отметить, что интерес к народному наследию сегодня не ограничивается прямым использованием традиций ремесел в современной художественной, предметной или сценической практике. Стремление к пониманию народного искусства основано на потребности осознания этических норм, эстетических ценностей, «философии» представлений жителей прошлого, в общем виде как части глобального мировоззренческого этоса. Содержательная сторона народного искусства представлена в виде частных вопросов этнографии, истории, ручного или мануфактурного производства, часто и в отсутствии семиотического анализа знаковых систем. Большой интерес и запрос на фигуративность и узорочье народного существует в дизайне. То есть план народного искусства интересует и разные дисциплины, и разные виды искусства. И художественное содержание в целостности невербальной феноменальности остается часто в сфере поверхностных описаний, без анализа глубинной связи, определяющей синхронизм содержания и формы в народном искусстве, то есть как итог по отношению к содержанию идеалов и представлений, регламентирующих жизнь социума на протяжении многих столетий или даже тысячелетий.

Решение вопросов в таком плане соединено с решением ряда проблем и прежде всего центральной проблемы научной

методологии. В частности, существует этаж культурологических основ, где важно уже не эмпирическое описание объекта, а закономерности «цивилизационного обновления» художественного мира. Поэтому существенно в первую очередь рассмотреть то, как на протяжении длительного времени изменяются концепции и способы изучения вопросов, касающихся народной жизни, труда, искусства.

Анализ народного искусства характеризуется постепенным выделением предмета исследования из контекста вопросов культуры и материальной жизни народа:

I. XVIII — конец XIX века — время концептуальных идей во взглядах на судьбы народа, возникновение этнографии, экономическая обусловленность интереса к ремеслу.

II. Вторая половина XIX — начало XX века — интерес к изобразительности в народном искусстве.

III. 20–30-е годы XX века — ряд теоретических положений прикладного искусства как руководства к практике, выделение специфических особенностей народного искусства, вопросы семантики.

IV. 40–80-е годы XX века:

1. расширение географии знания о народном искусстве;
2. семантические основы народного искусства;
3. вопросы содержания, специфика «художественного образа в декоративно-прикладном искусстве».

I. Первый выделенный период (XVIII — конец XIX века) характеризуется постепенным развитием общественной точки зрения на судьбы народа: от идей Ломоносова, работ Татищева, от первых трудов по этнографии («Первая сводная работа о народах России», 1776 г.), от первых этнографических материалов, полученных в результате экспедиций в конце XVIII века, к способам изучения в начале XIX столетия, к противостоянию «прогрессивно-разночинной, революционно-демократической точки зрения и реакционной, консервативной, выражающей интересы господствующих классов» [22, с. 11].

Начавшийся в России в конце XVIII века медленный процесс формирования капиталистических отношений достигает к концу 30-х годов XIX века такого уровня, что приводит к кризису того,

что названо в истории и политологии «самодержавно-крепостническим режимом». Благодаря проходившему в этих условиях процессу социальной дифференциации общества усиливается классовое размежевание между различными течениями общественной мысли, которые до этого находились «в стадии аморфного становления» [27, с. 6]. В этих условиях развивается этнография, которая за столетие, к середине XIX века, когда во вновь образованном Русском Географическом Обществе (1845 г.) впервые отчетливо провозглашены ее основные положения, утверждается как наука, получившая официальное признание [22, с. 8]. «Внимательное изучение истории этнографической мысли показывает, что она всегда развивалась в связи с общеисторической идеей. В ней находили свое отражение взгляды и интересы определенных общественных слоев» [18, с. 9]. Элементы демократизации (а скорее, идеализации) во взглядах на судьбы народа имели основу для существования и среди консервативных сил. В частности, дворянство в стремлении сохранить существующие отношения и упрочить свое положение нашло основу для этого в концептуальных идеях славянофильства, которое «сделало крестьянина центральной фигурой общественной жизни» и, несмотря на консерватизм социальной позиции, стремилось прежде всего «объективно понять существо исторического и культурного пути развития России, утверждая принципиальную самобытность судеб и культуры русского народа в сравнении и с Западом, и с Востоком» [11, с. 116]. «Только народ сохраняет духовный характер, нравственные особенности нации. И потому судьба каждого народа делается предметом, достойным исследования до самого его семейного источника» [27, с. 30].

«В исследовательском отношении первая половина XIX века характеризуется тем, что некоторый интерес, проявляемый к деревенскому искусству небольшой группой прогрессивного, главным образом мелкого дворянства, нашел выражение в литературе, в наблюдениях и описаниях народных нравов и обычаев, даже в народной музыке, но обошел крестьянское изобразительное искусство» [21, с. 450].

В предреформенные 30-е и послереформенные 60–70-е годы социально-исторические сдвиги, вызвавшие подготовку и проведение реформы, расширили знакомство с крестьянским бытом, а

вместе с тем и с «народным изобразительным искусством». В эти годы проводится ряд экспедиций, и в периодической литературе встречаются наблюдения отдельных лиц. Вопросами народного искусства начинают заниматься «Общество древнего искусства» и «Археологическое общество» в Москве и Петербурге [21, с. 451]. В середине XIX века, в значительной мере благодаря организующей роли «Русского географического общества», русские этнографы переходят от «кустарнолюбительских методов Снегирева и Сахарова» к планомерному и методическому сбору материала, к изучению его под углом определенных общих концепций. Вопросами народной культуры занимаются Даль, Бессонов, Максимов, Терещенко, Киреевский, Якушкин, Рыбников, Ефименко, Худяков, Прыжов [22, с. 233]. В 1864 году при Московском университете было образовано «Общество любителей естествознания» (ИОЛВНЭ), первым крупным мероприятием которого явилась организация Всероссийской этнографической выставки и проведение славянского съезда в 1867 году, который, безусловно, повысил интерес к материальной культуре народа.

Условия социального развития общества предопределили вызревание идеи самобытности, самостоятельности народного искусства, которое вплоть до 70–80-х годов рассматривалось в рамках вопросов этнографии.

Определяющую роль в этом сыграла наука о народности, теоретиком которой был Ф. И. Буслаев (фото 3): «Наука о народности, возникшая во второй половине XIX века, изучает народность на материале этнографии, фольклора и изобразитель-

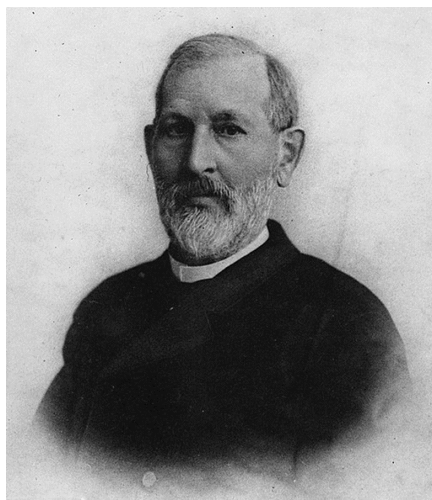


Фото 3. Федор Иванович Буслаев
(1818–1897).

*Выпускник Московского
университета (1838)*

ного искусства. Она была явлением временным, но совершенно закономерным. Фольклористика и наука о народном искусстве, прежде чем стать самостоятельными, должны были каждая четко определить специфику своего предмета исследования: показать, что народная поэзия и народное искусство, обладая этнографической, исторической, археологической ценностью, являются прежде всего творчеством, причем своеобразным, опирающимся на свои законы» [7, с. 11]. Ф. И. Буслаев устанавливает важнейшие принципы русского народного творчества: «коллективность», «традиционность», «вариантность».

Коллективность он характеризует как безличный процесс эпического безразличия, традиции связывает с идейной стороной, с содержанием как наиболее устойчивым и общим моментом в творчестве.

Форму он считает более подвижной, служащей проводником новшеств, исходящих от личности.

Вариантность порождается в народном творчестве, и одним из важнейших признаков русского народного искусства он считает «орнаментальность». Основным критерием народности творчества Федор Иванович полагает слияние в одном лице создателя и потребителя художественного произведения [7, с. 18].

Изменение общественной точки зрения на судьбы народной культуры во второй половине XIX века совпало с экономическими интересами государства.

Концептуальное содержание идей общественного мировоззрения сыграло важную роль в повышении интереса к народному искусству, но не менее важное значение в этом вопросе принадлежит необходимости в изучении условий жизни, труда крестьян, составляющих в это время большинство населения России, специфики ремесла. Именно экономическая обусловленность была решающим фактором при изучении региональных уровней развития промыслов и постановки вопросов совершенствования системы ремесел: «Кустарные промыслы, помогая переносить дефицит земледельческих семей, обеспечивают взнос податей и повинностей». «Отхожие промыслы и кустарная промышленность составляют для крестьян неизбежную необходимость и во многих местах едва ли не главный источник дохода. ... Развитие же ку-

старных промыслов при наших климатических условиях лучше всего может обеспечить благосостояние крестьян и дать им лишний заработок, без которого они существовать не могут» [25, вып. 12, с. 1].

Первый опыт систематического изучения крестьянских промыслов относится к началу 50-х годов XIX столетия. В это время Министерство государственных имуществ поручило особым комиссиям по возможности собрать точные сведения о крестьянских промыслах и о кустарной промышленности. Результаты по одиннадцати губерниям были опубликованы в «Материалах для статистики России». Позднее, по инициативе Военного министерства, в течение нескольких лет издавались «Материалы для географии и статистики Российской империи». В 1871 году Центральный статистический комитет стал собирать сведения о кустарных промыслах, обратившись к содействию губернских статистических комитетов, в результате чего появился ряд монографий по отдельным губерниям во «Временнике Российской Империи». Наконец, по ходатайству в 1870 году первого Всероссийского съезда «фабрикантов, заводчиков и лиц, интересующихся отечественной промышленностью», была создана Комиссия по исследованию кустарной промышленности России, куда вошли представители от Министерства финансов, Министерства государственных имуществ, Министерства внутренних дел, а также обществ: Географического, Вольного экономического, Московского общества сельского хозяйства, Русского технического и Общества содействия русской промышленности и торговли [24, вып. 1–2, с. 1]. Прделанная Комиссией работа, результаты которой были опубликованы в шестнадцати томах «Трудов Комиссии по изучению кустарной промышленности России» (фото 4), выпущавшихся с 1879 по 1886 годы, осталась, по мнению Комиссии, незавершенной. Тем не менее в этих трудах заключено немало сведений как по вопросам общего характера: определения места кустарных промыслов, их экономической природы, вероятных путей развития, так и частных определений особенностей ремесленного производства.

В художественно-исследовательской проблематике сегодняшнего дня эти сведения могли бы оказать большую помощь.

Однако в целом анализ «Трудов» позволяет говорить о некоторых особенностях в постановке именно экономических исследований, которые необходимо учитывать при изучении народного искусства. В первую очередь необходимо отметить односторонний подход, который органически развивался и в отношении к кустарным промыслам как к зачаткам промышленного производства. В программе исследований [25, вып. 1–2, с. 10] намечалось обратить внимание на способы организации промыслов, на условия сбыта, капитал, т. е. сама постановка вопроса предполагала рассмотрение уже достаточно развитых ремесел по изготовлению изделий на продажу и почти целиком исключала тот уровень производства, который присущ натурально-

му хозяйству. Так, в «Трудах» совершенно отсутствуют сведения по Архангельской и Олонецкой губерниям (за исключением некоторых: лесопромышленного, разведения льна, охотничьего), в то время как, по другим сведениям, «на Каргопольщине изделий из дерева и бересты изготовляли великое множество». «Из узких берестяных полос плели солоницы, корзины, бураки и зобеньки — заплечные кошель, наподобие рюкзаков, сапоги и даже куртки. Для хлеба делали блюда-плетенки и украшали их росписью. Из сосновой дранки мастерили корзины, коробка, лукошки» [10, с. 8].



Фото 4. *Труды Комиссии по исследованию кустарной промышленности в России: Вып. 1–16. — СПб., 1879–1887. — Источник электронной копии: ПБ. Вып. 4. — № 2 тип. В. Киришаума, 1880*

Другой пример необъективной оценки состояния промыслов на местах свидетельствует о том, что власти губернских, уездных, волостных управ зачастую не представляли себе точно, какие сведения, интересующие Комиссию, необходимо подать. В результате очень часто сообщения о наличии и состоянии ремесел сводились к следующему: «А если и есть крестьяне, занимающиеся кустарной промышленностью, то промыслы эти до того разнообразны и незначительны, что невозможно указать ни на одно селение, в котором была бы распространена кустарная промышленность в размерах, достойных внимания» [23, вып. 2, с. 3]. Это сообщение Владимирской земской управы опровергается сведениями, представленными Д. И. Кайгородовым в сообщении на заседании «Лесного общества» в 1878 году, в котором говорится, что Владимирская губерния — один из крупнейших центров по тележному промыслу; в 120 селах население занято производством посуды, в 136 селениях изготавливают изделия из лыка и коры, плетут корзины и другие вещи, в большом количестве изготавливаются гребни прядильные и т. д. [23, вып. 2, с. 9].

В общих чертах анализ исследований кустарных промыслов по изготовлению изделий из дерева дает основание говорить о наличии разных уровней ремесла в XIX веке: от присущих натуральному хозяйству до развитых, подчиняющихся товарным отношениям, что в дальнейшем приводит ко все большему разделению труда и ужесточению конкуренции между частными предпринимателями, а также, в рамках отношения с промыслами, между государством и частными торговцами: скупщиками, крупными промышленниками и местным зажиточным населением. В результате этого в 80-е годы во многих городах по инициативе земств и «Комитетов для развития сельского хозяйства» открываются склады кустарных изделий, которые призваны были регулировать отношения между производителем и потребителем. Новая форма творчества по образцам, новые приемы исполнения декора, скорость, податливость мысли техническому исполнению — все это способствует изменению, и часто очень значительному, в традициях искусства.

II. Одним из первых (начиная с 50-х годов XIX века) обращается к памятникам народного бытового творчества (лубок, ар-

хитектурное резное дерево, вышив-ка) В. В. Стасов (фото 5). Впервые поставив в русской науке вопрос о социальной неоднородности древнерусского искусства, он поднимает проблему изучения содержания и происхождения орнамента, намечает некоторые приемы исследования бытового народного искусства, вытекающие из специфики его природы. Понимая орнамент как своеобразную знаковую систему, В. В. Стасов предлагает изучить ее содержание, учитывая назначение декорированного предмета. Он систематизировал памятники, учитывая состав орнаментированных изделий, условия бытования, материал, технику (в народной вышивке), а также ориентировочно региональную принадлежность с характерными для каждой группы признаками [7, с. 15].

Однако, в отличие от фольклора, древней иконописи и книжной графики, народное бытовое искусство в целом (и изделия из дерева в особенности) не стало предметом изучения. «...Духовное начало, непосредственная связь с моральными идеалами, известные художественно-творческие принципы (коллективность, традиционность, вариантность) почти не связывались с произведениями бытового искусства» [7, с. 15].

Алексей Александрович Бобринский — праправнук Екатерины II и Г. Г. Орлова, в 1870–1872 годах учился на юридическом факультете Петербургского университета, затем начал государственную службу в канцелярии Комитета министров. В 1886–1917 годах — председатель Император-

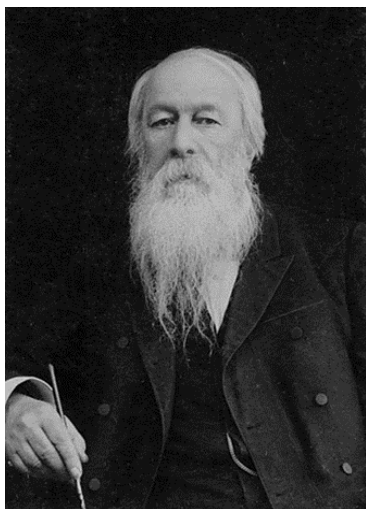


Фото 5. Владимир Васильевич Стасов (1824–1906).

Историк искусства, художественный и музыкальный критик, Почётный академик по разряду изящной словесности Петербургской академии наук

ской археологической комиссии, член зарубежных археологических обществ, член Комитета для изучения Средней и Восточной Азии. В 1889 году — вице-президент Академии художеств. В 1894 году — председатель Вольного экономического общества, министр земледелия (с 21 июля по 14 ноября 1916 года). Автор издания Народные русские деревянные изделия. Предметы домашнего, хозяйственного и отчасти церковного обихода. Вып. I–XII. — М., 1910–1914.



Фото 6. *Алексей Александрович Бобринский (1852–1927).*

Начало XX века представлено в исследованиях именем А.А. Бобринского, автора труда «Народные русские деревянные изделия» (фото 6) [2]. Труд этот, сохраняя характер популярного издания, служит своеобразной переходной ступенью, конкретизирующей методы исследований народного искусства применительно к изделиям из дерева. Определяя понятие «народное» через то, «что народ сооружает сам на месте, у себя дома для удовлетворения повседневных потребностей духовных и материальных, своего собственного бытия», А. А. Бобринский ставит ряд вопросов. Он обращается к содержанию фиксируемых в народном искусстве

образов, анализируя историческое их движение, и делает вывод о том, что «русское деревянное производство в ранние годы своей жизни развивалось на почве, вскормившей романский стиль, и тем самым заполучило много мотивов...». Он отмечает, в частности, «некоторую долю фантастических животных», а также «некоторые типы птиц и львов». Подробно останавливается на изображениях всадника, широко распространившихся в церковном искусстве, на изображении птицы с головой человека, «олицетворяющей у древних египтян душу умершего». Такой ход рассуждений свидетельствует о том, что рассмотрение искусства не исключает вопросы происхождения и эволюции образов, распространенных в XIX столетии, хотя бы и в первом приближении, в приемах научных гипотез. Кроме этого, автор отмечает зависимость изображения от материала: «Простой инструмент заставляет мастера волей-неволей считаться с физическими свойствами данного материала...». При этом он выделяет резьбу «кругом выпуклую» в церковном искусстве (Нил Столбенский, Георгий Победоносец), а, говоря о типах прялок, отмечает прялки, не имевшие в то время адреса посылок (ныне именуемые как «грязовецкие»), называя их «прорезными» и определяя тем самым характер предмета в используемой технике [2].

В законченном виде это положение появляется позднее, в 20-е годы, и связано с именами В. С. Воронова, А. И. Некрасова, А. В. Бакушинского, Н. Щекотова, теоретическим обобщением которых обязано современное искусствоведение и которые внесли неоценимый вклад в науку в 20–30-е годы нашего столетия.

Известны семь положений теоретико-методического характера, установленных в этот период и сыгравших важную роль в развитии науки о народном искусстве в послевоенный период.

1. Анализ художественной природы произведений декоративно-прикладного искусства, учитывающий его назначение, характер материала и техники исполнения. Анализ направлен на выявление эстетического содержания художественно-технологических приемов, образного строя произведения.

2. Понятие коллективности, традиционности, вариантности народного творчества.

3. Изучение народного искусства по региональному принципу.

4. Историко-культурное по своей направленности изучение народного искусства отдельных художественных центров.

5. Проблема исследования социального состава народного искусства.

6. Изучение индивидуального начала в народной художественной культуре.

7. Теория эволюции искусства [7].

В Москве в 1921 году в Историческом музее была открыта огромная по размерам и высокому художественному достоинству выставка изделий крестьянского искусства. Посвященная только народному творчеству, она впервые показала уникальные произведения мастеров русской деревни XVII–XIX веков. Ее организатором был В. С. Воронов, который оказался блестящим экспозиционером и одновременно основоположником отечественной науки о народном изобразительном искусстве, т. к. материалы выставки стали основой его книги «Крестьянское искусство», изданной в 1924 году (фото 7). Здесь автор описал все основные виды крестьянского искусства: резьбу и роспись по дереву, вышивку и ткачество, керамику, металл, набойку, игрушки.



Фото 7. Василий Сергеевич Воронов (1887–1940)

Василий Сергеевич Воронов — сотрудник Государственного исторического музея с 1919 года. В 1936 году Василий Сергеевич ушел в Научно-исследовательский институт художественной промышленности по изучению современных народных промыслов, где трудился до конца жизни.

Фактически В. С. Воронов весьма системно обозначил художественные направления в крестьянском искусстве, их стилистические особенности, а также предложил классификацию по материалу и технике обработки, что сопровождается тонкими художественными характеристиками по содержанию образных впечатлений. Фактически ученый стал основателем науки о народном искусстве в Советской стране. Т. Д. Зубова в выводах своего труда, посвященного анализу творческого наследия В. С. Воронова, А. И. Некрасова, А. В. Бакушинского, указывает, что, по существу, эти ученые определили границы предмета исследования, задачи и методику его изучения, основную проблематику народной художественной культуры [7].

В год выхода книги В. С. Воронова о крестьянском искусстве была опубликована еще одна книга — «Русское народное искусство» [16] А. И. Некрасова (фото 8). В ней Алексей Иванович весьма содержательно характеризует понятийные конфликты вопроса теории, и в этом смысле он обозначил проблему в факторах ее неопределенности, что предполагало перспективу изысканий. Содержательная сторона народного искусства охарактеризована им в принципах производственной, социологической, а также экономической точек зрения. Основой такого подхода он назвал этнический момент. В частности, автор отмечал значительную трудность в изучении русского народного искусства, в котором сложно обозначить сколько-нибудь точное определение материала, составляющего предмет изучения. Каковы памятники, которые следует отнести в эту область, и что отсюда следует удалить.

Алексей Иванович Некрасов — российский историк отечественного народного художественного наследия России (XVIII–XIX вв.), один из крупнейших искусствоведов советского периода. Его отец был литератором, дед — священником в храме Христа Спасителя в Москве. Семья состояла в родстве с поэтом Н. А. Некрасовым.

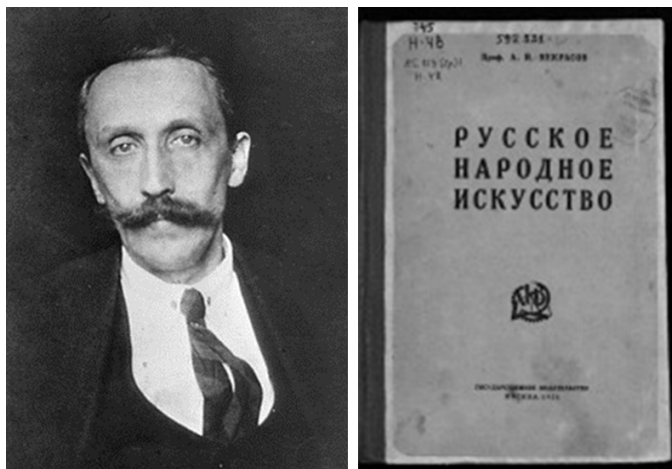


Фото 8. *Алексей Иванович Некрасов (1885–1950).*

Алексей Иванович — удивительный по глубине трактовки народного искусства исследователь. Он много трудился в вузах Москвы, Нижнего Новгорода, Костромы и других городов. Также был заведующим отделом древностей в Румянцевском музее (1918–1919), консультантом Кинокомитета по искусствознанию (1918). Главным местом научно-педагогической деятельности Некрасова в 20-х годах XX века оставался Московский университет (с 1918 года — 1-й МГУ).

Интересы Алексея Ивановича были весьма широки. Тема русского народного искусства соседствовала с искусством древнерусской архитектуры, искусством Византии. Это помогало панорамному видению законов искусства. Он отмечал в своей книге, что «понятие “народного” искусства не подвергалось какому-либо анализу, а принималось как что-то само собой разумеющееся, “понятное”, требующее, в крайнем случае, не вскрытия своей природы, а лишь поверхностной характеристики с приведением образцов искусства в качестве иллюстрации» [16, с. 7]. И, что очень важно, Алексей Иванович подмечает описательное несовершенство текстов: «недостаток анализа стремится скрыть за суждением вкуса, обусловленным лишь силой и проникновен-

ностью художественного восприятия. Лучшие и наиболее меткие из работ по русскому народному искусству, появившиеся в последнее время, не чужды совершенно особого, слегка восторженного стиля в изложении, по-видимому, осуществляющегося бессознательно для самих авторов» [16, с. 7]. В целом можно присоединиться к оценке А. И. Некрасова, которую он давал народоискусствознанию.

Нам, в свою очередь, важно отметить, что акцент на технических приемах не должен заслонять проблему иконографии, поскольку именно структура иконы учитывается в общем строе впечатлений поверхности и объема, формирует вертикали и горизонталь графических фигур и общей компоновки композиции. Особо следует подчеркнуть вопрос о «сюжетных» изображениях, не получивший, как представляется, полноценной характеристики до настоящего времени, а также о важной роли семантических основ в понимании художественно-образной природы искусства.

Совокупности представлений в целом, эстетическому и психологическому восприятию посвятил свое творчество А. В. Бакушинский (фото 9).



Фото 9. Анатолий Васильевич Бакушинский (1883–1939).
Профессор Московского университета (1-й МГУ, 1924–1939)
кафедры теории и истории искусств факультета общественных
наук и кафедры истории русского искусства этнологического
факультета

А. В. Бакушинский — русский и советский искусствовед, теоретик и практик эстетического воспитания, исследователь психологии творчества и психологии восприятия искусства, знаток музейного дела, критик, организатор народных промыслов и педагог. Как цельная натура, Анатолий Васильевич обладал удивительной универсальностью интересов. Доктор искусствоведения в МГУ (1936), он трудился также в Цветковской (1917–1925) и Третьяковской (1924–1939) галереях в Москве, разрабатывая методику подготовки экскурсоводов и принципы эстетического воспитания, в частности, детей.

Одним из первых рассматривает «сюжетные» изображения в народном искусстве как отражение изменившихся условий жизни Г. Л. Малицкий в работе «Бытовые мотивы и сюжеты народного искусства (в росписи и резьбе)» (Казань, 1923), но далее классификации изображений по «сходным мотивам» он не идет (фото 10).

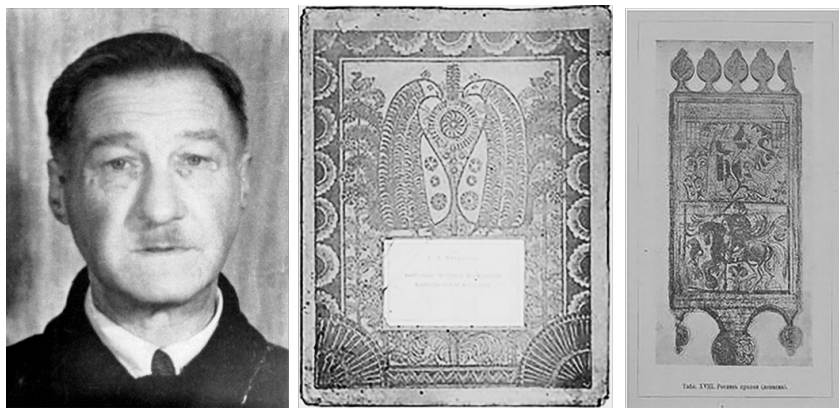


Фото 10. *Георгий Леонидович Малицкий (1886–1953)*

Г.Л. Малицкий — видный российский и советский музеевед, педагог и ученый секретарь Государственного исторического музея, один из основоположников отечественного музееведения. В 1911 году, после блестящего окончания

Императорского Московского университета, он остался на кафедре русского языка и словесности историко-филологического факультета для получения профессорского звания и был приглашен работать в Исторический музей им. Императора Александра III помощником по описанию рукописей. Параллельно с музейной работой он занимался научной деятельностью в университете, что выразилось в его статьях и научных докладах в Славянской комиссии Московского археологического общества, Обществе истории литературы, Обществе друзей Исторического музея.

Георгий Леонидович делает попытку очертить круг тем и отдельных образов, которые «могли быть почерпнуты народными художниками из окружающей их действительности прямо или через то или иное посредство, например, через лубочные картинки», и пытается выработать систему, в которой могли бы быть классифицированы сюжетные изображения. В характеристике изображений Г. Л. Малицкий использует прием описания того, что составляет, по его мнению, содержание самих композиций [12].

Вопрос о сюжетных изображениях актуален и в настоящее время. Это связано с тем, что динамика композиционных изменений, внутренние перестройки декоративно-изобразительной системы в различиях доиндустриального и индустриального времени не стали в целом предметом пристального исследования, не поставлены в отношения типологической специфики и характеристики сюжета, который сохраняет в большинстве случаев знаково-символическую образность далекого мифологического прошлого, но в то же время показывает стремление к эмоциональной живости и способность к преобразованию невероятного в достоверное, а в характере отдельных образов — воспроизведение «картин жизни», не только готовых, переложенных в изобразительную «форму», но порой взятых из окружающей жизни.

В отношении «сюжетов» уже В. С. Воронов отмечает расширение идейного содержания, отразившегося в бытовой росписи широким распространением бытовых сюжетов и мотивов, которые являются, если не в области формально-композиционной,

то в области идейно-психологической, главными темами крестьянской росписи всех ее наиболее характерных видов.

Проблема здесь в том, что народное искусство и собственно изобразительность — это две разные, именно типологические, модели миропонимания. Первая — мифо/космологическая, вторая — антропологическая. Созданные народом гениальные шедевры важно оценить в условиях перехода образной системы от мифопоэтического человека к человеку историческому. Для этого важно понимание культурологических и семиотических законов художественной формы. И это пока методологическая проблема. С точки зрения методологии речь должна идти о переходе мифородового субъекта образной системы в схеме «человек — община» в нововременное измерение, где исторический человек превращается в человека национального. Но и здесь есть проблема, поскольку национальный человек мог возникнуть только на основе средневековой конвенции древнего и средневекового времени. Предстоит еще уточнить эти моменты.

В частности, важные материалы содержатся в исследованиях В. А. Городцова, который организовал первую археологическую экспозицию в истории Государственного исторического музея, разработал важнейший вопрос — он провел классификацию археологических культур бронзового и железного века на территории Восточной Европы (ямная культура, катакомбная культура, срубная культура, волосовская культура, фатьяновская культура, сейминско-турбинская культура, дьяковская культура и др.). Организовал первую археологическую экспозицию в истории Государственного исторического музея (фото 11).

Углубление в вопросы образности наметил Л. А. Динцес в виде семантических трактовок образа в народном искусстве. Доктор искусствоведения, профессор Л. А. Динцес в 1930-х годах трудился в Центральном научно-исследовательском институте реставрации и одновременно преподавал в Московском государственном университете (фото 12). Известный археолог и искусствовед, основатель и первый заведующий Отделом народного искусства Русского музея, в 1929 году опубликовал статью по орнаменту Триполья. А в 1939 году в журнале «Советская этнография» опубликовал статью «Народные художественные ремес-

ла Ленинградской области». Уже в этот период описание тех или иных образов связано с привлечением широких исторических материалов: фольклорных, археологических, письменных источников. Значение семантики для искусствоведения с тех пор постоянно возрастает.

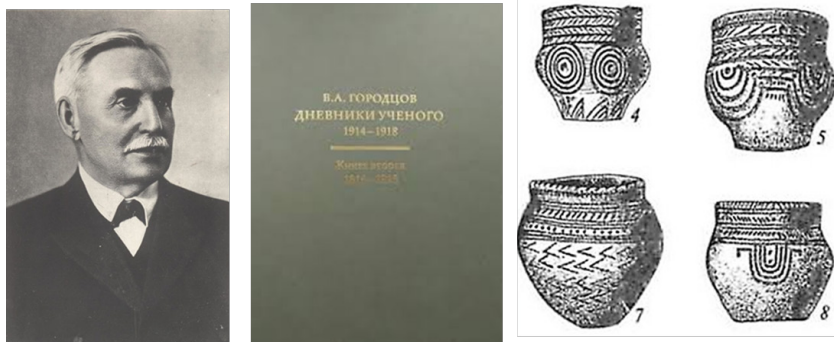


Фото 11. Василий Алексеевич Городцов (1860–1945).
Историк, археолог. Профессор МГУ, в 22 года закончил Московское пехотное юнкерское училище. С 1880 по 1906 год состоял на военной службе и сотрудничал в научных обществах и организациях.



Фото 12. Лев Адольфович Динцес (1895–1948)

Художественный образ представляется полнее и глубже, если ясна смысловая основа, значение декоративных, орнаментальных композиций.

IV. Правильность концепции народного искусства 20–30-х годов подтверждается всеми исследованиями, проводившимися в послевоенные годы и позднее. Расширение географии знания, историко-культурная направленность исследований, новый экспедиционный материал свидетельствуют о верном понимании значения народного искусства. Это направление не утратило значения вплоть до 80-х годов. Здесь много сделано М. Н. Каменской, С. К. Жегаловой, Н. В. Тарановской, О. В. Кругловой, Г. Бочаровым. Изучение индивидуального начала в народной художественной культуре отражено в работах О. С. Поповой, С. К. Жегаловой, О. В. Кругловой, Б. И. Коромылова и мн. др. В послевоенные годы активно разрабатываются понятия коллективности и вариантности. Этими вопросами занимаются Е. Яковлева, Т. Разина и др.

Расширение географии исследований показывают работы Г.И. Охрименко (Забайкалье), Н. И. Каплан (Алтайский край), В.А. Барадуллина (Урал). К этому направлению примыкают труды по отдельным промыслам, например, И. А. Авериной (Городецкая резьба и роспись), или видам декора А. И. Скворцова (сквозная резьба жилищ Верхнего Поволжья).

В большинстве работ авторы в оценке художественного образа и мастерства выражения пользуются теорией назначения, влияния (заимствования), техники исполнения. Можно отметить, что в таком подходе к анализу народного искусства зачастую выставляются не главные и весьма сомнительные аргументы (вопрос о заимствовании) или неполные (вопрос о назначении) закономерности сложения и воспроизведения искусства.

Зависимость художественного выражения от назначения представляется тоже не до конца ясной, так как не определен формальный характер самой зависимости, ее художественный «механизм». Заимствование в большинстве случаев подчиняется некоторым единым идейным установкам. Кроме того, в искусстве всегда важен «гений места»: географические и родовые особенности ремесла. Наиболее полно исследованы технические особенности резьбы и росписи.

То есть анализ изображений по мазку, штриху, порезке не может характеризовать процесс отображения в целом, поскольку самоценность декора в материальном выражении вторична по отношению к сложившимся на основе определенных смыслов фигур изображениям, хотя существует и обратный процесс воздействия. Воля мастера заключена в пределах композиций, изменение которых, по выводам археологов, прослеживается до эпохи неолита и связано с изменением общественного мировоззрения.

Указанный аспект заставляет обратить внимание на вопросы семантики. Привлекавшая исследователей еще в начале века (А. А. Бобринский), а в 20–30-е годы уже на более конкретном материале связанная с упомянутыми именами В. С. Городцова и Л. А. Динцес, семантика в одном значении безотносительна к художественной интерпретации и в таком виде представлена в работах А. К. Амброза, А. И. Равдоникаса, А. Б. Рыбакова и др.

Вместе с тем В. И. Фалеева, И. Шангина, И. Я. Богуславская учитывают семантическую зависимость, но вопросы касаются преимущественно вышивки. Дискуссия на страницах журнала «ДИ СССР» в 70-х годах выявила неразработанность этой части науки о прошлом народа. Упрощенный подход к вопросам семантики в искусстве снижает ценность верных по направлению исследований.

Центральными положениями нового уровня исследований стали вопросы художественного образа в прикладном искусстве, содержание народного искусства, которые поставили А. Б. Салтыков, А. К. Чекалов, В. М. Василенко.

А. К. Чекалов — российский искусствовед (фото 13). В 1953 году А. К. Чекалов окончил Московское высшее художественно-промышленное училище имени Строганова (теперь — Российский государственный художественно-промышленный университет имени С. Г. Строганова) по специальности «Художественная обработка дерева». Преподавал в Строгановском училище.

С 1966 года он заведующий кафедрой истории искусства, изучал народную материальную культуру Русского Севера.

А. К. Чекалов выделяет два уровня, две формы существования образа. «Большой правдивый образ состоит из отдельных художественных и эстетических образов, в слитности своей отра-

жающих всю сложность жизни и мировоззрения в зависимости от того, насколько слиты в нем производственно-техническая основа, материальный быт, духовные интересы общества» [28, с. 27]. Целостность художественного образа понимается автором в сочетании «двух уровней»: в отдельном предмете, в организации и эстетизации материальной среды. Кроме того, с течением времени изменяются и «особенности восприятия искусства» (следовательно, представления о самом образе — В. К.). Таким образом, понятие художественного образа должно оцениваться, по мнению А. К. Чекалова, в следующих значениях: художественный образ отдельного предмета, художественный образ материальной среды и большой образ в динамике восприятия искусства.

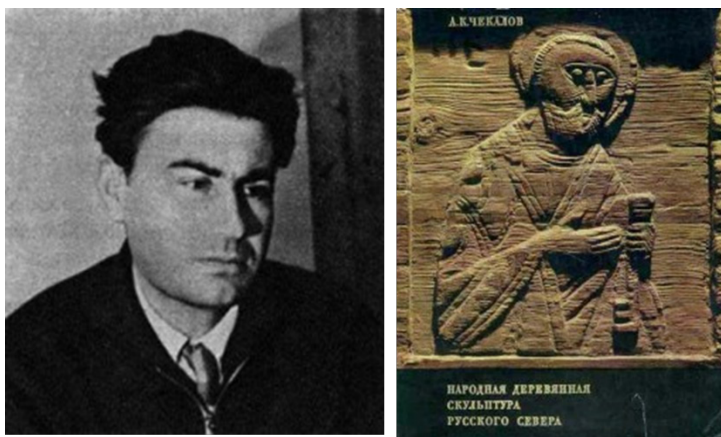


Фото 13. Александр Калимович Чекалов (1928–1970).

В начале 1950-х годов участвовал в экспедициях на Таманском городище под руководством Б. А. Рыбакова. Его книга «Народная деревянная скульптура Русского Севера», по сути, бесценна.

Погиб в одной из экспедиций по Русскому Северу

Исследований, которые бы реконструировали особенности восприятия жителя XIX века в совокупности социального отражения, психологии и физиологии, и далее сравнивали бы его с последующим восприятием, не проводилось. Сама проблема вос-

приятия народного искусства не получила даже приблизительные контуры решения. Как мыслил и чем был воодушевлен человек прошлого — этот вопрос еще не решен и сегодня.

Что касается раскрытия «производственно-технических навыков», то вопрос обусловлен характером материального быта, который в общем виде характеризуется уровнем развития производительных сил и производственных отношений общества и определением роли и места здесь того или иного класса. Предметно-средовое единство, формирующее тип художественного видения, находит отражение в некоторых работах, но в конкретных сопоставлениях не рассматривалось.

Очевидно, что в «духовных интересах» отражена социальная направленность народного искусства. «Духовные интересы» можно представить как сочетание эстетических значений искусства: с одной стороны, эстетика материала, конструкции, изготовления; а с другой — эстетика мировоззрения, тесно слитая с этическими началами жизни, являющимися своеобразной формой ее регламентации. Последний аспект фундаментально раскрывается в работах М. А. Некрасовой и В. М. Василенко.

В. М. Василенко — советский историк искусства, поэт, доктор искусствоведения, профессор (фото 14). Родился в г. Холм Псковской губернии в семье военных. Детство провел в Санкт-Петербурге. С 1921 года жил в Москве. Под руководством А. В. Бакушинского учился на искусствоведческом отделении Московского университета в 1926–1930 годах, а также в Высших государственных художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС) (1929). Он — сотрудник НИИ кустарной и художественной промышленности (1932–1941). В 1930-е годы участвовал в восстановлении и переориентации художественных промыслов Мстеры, Холуя, Федоскина, Городца, Хохломы, Холмогор, Тобольска. Участвовал в экспедициях по изучению народного искусства Азербайджана, Дагестана, Украины. С 1940 года — член Союза художников СССР. С 1942 года преподавал в МГУ: читал лекции по народному и прикладному искусству. С 1946 года — доцент, был репрессирован. С 1957 года — член редколлегии журнала «Декоративное искусство СССР». Кандидат искусствоведения (1944, диссертация «Северная резная кость (Холмогоры,

Тобольск, Чукотка)»); доктор искусствоведения (1970, диссертация «Русское народное искусство XVIII–XIX веков: художественная культура русской деревни»).

Виктор Михайлович пишет: «Народные крестьянские вещи выделяются своей наполненностью, содержанием. Под ним понимается не только внешний сюжет или тема, сколько внутренняя суть произведения искусства, раскрывающаяся при его восприятии... Содержание в народном искусстве определялось прежде всего жизненным смыслом, затем более глубоким его осознанием, когда в нем находят еще скрытый смысл, отчего он становится по-новому значительным и, главное, в народном искусстве содержание, в его окончательном значении, раскрывается в полном единстве всего изображаемого с предметом, с его художественной формой, с его назначением, свойствами материала» [4].



Фото 14. Виктор Михайлович Василенко (1905–1991)

В работах В. М. Василенко (фото 14) по народному искусству в «Избранных трудах о народном творчестве X–XX веков» (1974), в разделе «Русское прикладное искусство. Истоки и становление (I в. до н. э. — XIII в. н. э.)» (1977), отмечается, что со-

держание крестьянского искусства заключено в совокупности жизненного (житейского) смысла, философского (мировоззренческого), образного в целом и художественного смысла. В последнем значительное место отводится характеристике изображений со стороны их трактовки: через геометрический орнамент, как одну из первоначальных форм, идет путь к формам растительного орнамента, с фигурами человека, зверей, птиц, изображениям действия (жанром), разворачивающегося во времени. В характеристике изображений В. М. Василенко указывает на то, что в XVIII–XIX веках еще продолжали в разных видах сохраняться языческие представления: обычаи, фольклор, с которыми «изобразительное искусство не было вдалеке». В сюжетах выделяются два аспекта:

- сохранение древних образов, их жизнь в народных изделиях;
- новое их понимание, новое истолкование, «не только зрительное, но и фактическое». Вопрос содержания крестьянского искусства, поставленный В. М. Василенко, по существу касается вопроса, как изучать народное искусство далее: приемы структурного анализа предшествуют рассмотрению народного искусства в совокупности его составных.



Фото 15. Александр Борисович Салтыков (1900–1959)

Кроме работ А. К. Чекалова и В. М. Василенко, указанные аспекты затрагиваются в трудах А. Б. Салтыкова

А.Б. Салтыков — историка искусства, музейного деятеля, художественного руководителя Гжельского народного керамического промысла (1934–1955). В 1922 году Александр Борисович окончил Историко-филологический факультет Московского университета, и это был последний выпуск, который учился по дореволюционной программе у старых профессоров, многие из которых были высланы за границу (фото 15).

А. Б. Салтыков в 50-е годы занимался вопросами художественной природы прикладного искусства, проблемой образа, отношением иллюзорности и декоративности.

В большинстве работ авторы в оценке художественного образа и мастерства выражения пользуются методологией назначения, влияния (заимствования), техники исполнения. Можно отметить, что в таком подходе к анализу народного искусства зачастую выставляются не главные (вопрос о заимствовании) или не полные (вопрос о назначении) закономерности сложения и воспроизведения искусства.

Зависимость художественного выражения от назначения представляется не до конца ясной, так как не определен формальный характер самой зависимости, ее художественный «механизм» и сами основания для формирования тех или иных суждений.

Можно задать вопрос: назначение — это только функциональная (утилитарная) категория? Или это сфера художественно-образного постижения, важного как образный синтез контекста изделия, присущий народной культуре? Эта неопределенность сегодня привела к юридической казуистике. Народные художественные промыслы и закон об их сохранении призваны решить культурно значимыми средствами налоговые послабления. При этом отсутствует дифференциация промыслов, в которых одна часть обусловлена высокой долей ручного труда, а другая фактически существует в индустриальной парадигме тиражирования. Также вопрос заимствования в большинстве случаев подчиняется простому использованию готовых графических, изобразительных структур, что показывает весьма упрощенную картину «заимствования».

В целом можно отметить, что наиболее полно исследованы технические особенности резьбы и росписи, а также другие технологии. Но вместе с тем очевидно, что анализ изображений по мазку, штриху, порезке не может характеризовать процесс отображения в целом, поскольку сама ценность декора в материальном выражении вторична по отношению к сложившимся на основе определенных смыслов изображениям, хотя существует и обратный процесс воздействия. Воля мастера заключена в пределах композиций, изменение которых, по выводам археологов, прослеживается до эпохи неолита и связано с изменением общественного мировоззрения.

Указанный аспект заставляет обратить внимание на вопросы семантики. Привлекавшая исследователей еще в начале века (А. А. Бобринский), а в 20–30-е годы уже на конкретном материале связанная с именами В. Городцова и Л. Динцеса, семантика (археология, этнография) в одном значении безотносительна художественной интерпретации и в таком виде представлена в работах А. К. Амброза, А. И. Равдоникаса, А. Б. Рыбакова и др. Вместе с тем В. И. Фалеева, И. Шангина, И. Я. Богуславская учитывают семантическую зависимость, но вопросы касаются преимущественно вышивки. В целом, в трактовке знакового содержания прослеживается некоторая упрощенность. Дискуссия на страницах журнала ДИ СССР в 70-х годах XX века выявила неразработанность этой части науки о прошлом народа. Упрощенный подход к вопросам семантики в искусстве снижает ценность верных по направлению исследований.

Уникальные реконструкции образов в русском народном искусстве получила в исследованиях И. М. Денисова в рамках этнографии, суммированные в кандидатской диссертации «Семантический контекст фито-антропоморфных образов русской народной вышивки» [6] (фото 16). Эти и другие материалы содержат уникальные характеристики в области семантики в целом. Часть исследований обобщена в разделе «Мосты времен: космологические архетипы в традиционной культуре» в книге «Древнерусская космология» [5]. Материалы представляют объемную историческую и хронологическую панораму научных реконструкций, посвященную анализу архаических представлений о мироздании через призму народных традиций и символики.



Фото 16. Ирина Михайловна Денисова

Ирина Михайловна Денисова — кандидат исторических наук (2007), окончила исторический факультет Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, кафедру этнографии, специализация — русская традиционная культура. Научный руководитель — доктор исторических наук С. А. Арутюнов. С начала 1980-х годов — старший научный сотрудник Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства. С 1989 года — работа в отделе русского народа Института этнологии и антропологии РАН. С середины 80-х годов сначала во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства, а с 90-х годов — сотрудник Института этнологии и антропологии имени Н. Н. Миклухо-Маклая РАН. Экспедиции для сбора этнографического материала в Вологодскую, Архангельскую, Новгородскую, Костромскую, Ярославскую, Калужскую, Рязанскую области.

Раскрытию наиболее общих, фундаментальных категорий народного искусства и, по сути, выведению идеи народного искусства в ранг отечественного культурного кода посвятила свои исследования М. А. Некрасова (фото 17). С 1949 по 1958 год она обучалась на Отделении истории и теории искусства исторического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова, затем в аспи-

рантуре при НИИ художественной промышленности под научным руководством М. В. Алпатова и А. Б. Салтыкова, а с 1958 по 1965 год работала в редакции журнала «Декоративное искусство» и в Правлении Союза художников СССР. С 1965 года она занималась научно-педагогической работой в НИИ изобразительных искусств РАХ в должностях научного сотрудника и руководителя Отдела декоративного и прикладного искусства.

Мария Александровна оформила глубоко национальное понимание целостности, самостоятельности и, можно сказать, суверенности традиции в народном искусстве. Ею сформулированы следующие позиции:

1. Народное искусство как мир целостности [19].
2. Народное искусство как тип культуры и тип художественного творчества [13, 18].
3. Народное искусство как образная система [17].
4. Народное искусство – духовная культура. Его место в современном мире [16].



Фото 17. Мария Александровна Некрасова (1928–2025)

Мария Александровна Некрасова — советский и российский искусствовед, художественный критик и педагог, доктор искусствоведения, профессор (1993). Член Союза художников СССР, академик РАХ, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, лауреат Государственной пре-

мии РСФСР имени И. Е. Репина. С 1965 года на научно-педагогической работе в НИИ изобразительных искусств РАХ.

Фундаментальное достижение М. А. Некрасовой состоит в том, что ее идеи — это основа значимых государствообразующих факторов культуры. Это базируется, скажем так, на телеологическом понимании феномена народного искусства как суверенного художественно-образного феномена, составляющего то, что принято именовать теперь культурным кодом в формах фольклорной и изобразительной традиции. Объяснить это обстоятельство важно. Кодовым значением обладает язык, и народы вовсе не случайно именуются языками. Именно значительное число языков является своего рода защитой от активного разрушения общенациональной культуры, чему соответствует идея самостоятельности типа художественного творчества и чему отвечают аналитические критерии: вопрос о родовой сущности.

В представленном, далеко не полном, ретроспективном обзоре работ по народному искусству отмечена тенденция того, как постепенное разделение знания позволяет выделить круг нерешенных, но актуальных вопросов, в том числе и в настоящее время, в частности, раскрытия художественного содержания. Изобразительные закономерности и непосредственно к ним примыкающий вопрос о синтаксическом уровне художественной формы лишь косвенно получали выражение в работах исследователей и сводились главным образом к общим оценкам в соответствии изображения форме предмета и указанию связи в направлениях линий, характера и размера пятна, ритмических закономерностей и др. Попытки определения структурных закономерностей, если и предпринимались, то либо сопутствовали иным проблемам, либо сводились к значительному упрощению внутреннего строения до «простых абстрактных форм» и их комбинаций. Так, например, в книге С. Л. Раппопорта «Неизобразительные формы в декоративном искусстве» [20], где говорится о процессе создания «художественно-полноценной абстрактной формы». В целом, при верном определении содержания искусства в совокупности «предметно-конкретных», «эмоциональных», «идейных» сторон, здесь весьма упрощено понимается строение прикладного искусства.

Предлагаются абстрактные схемы, акцентируя внимание на классических случаях орнаментальных решений. Однако далее автор неожиданно сводит закономерности к простому пересчету «элементарных геометрических составных: линейных, фигурных и объемных, комбинации которых дают «простые», «сложные» и «комбинированные» образования. Отмечая, что источником всех этих элементов является, в конечном счете, природа (автор ссылается на положение Ф. Энгельса о том, что «результаты геометрии представляют из себя не что иное как естественные свойства различных линий, поверхностей, их комбинаций...», встречаемых в природе), автор решает вполне конкретную задачу: доказывает объективное существование «абстрактных форм» в декоративно-прикладном искусстве, но вместе с тем не замечает взаимосвязи формального выражения композиций с условиями их сложения в отношении к содержанию идей, мировоззрения. Внутренние качества изображения — «динамические» и «статические» — справедливо связываются с понятием ритма орнаментального ряда и, акцентируя этим внимание на особенностях собственно изобразительных, автор по существу рассматривает художественную сторону изображений вне связи с условиями их сложения.

Кроме этого, необходимо также рассмотреть подробно положение о зависимости художественного содержания от назначения не в отношении функций вещей, а из тех ограничений, которые обусловлены типологическими программами образа (матрицей бытия). Это, во-первых, позволит более ясно представить характер взаимосвязи, а во-вторых, послужит основанием для анализа структуры образа в народном искусстве из телеологической причинности произведения.

В соответствии с целью важно, во-первых, рассматривая историографию изучения народного искусства, выделить аспекты проблемной теоретико-методологической ситуации; во-вторых, рассмотреть тенденции декоративной системы в ее архетипических основаниях; в-третьих, рассмотреть структурные составляющие целой композиции и выявить художественно-типологические принципы декора (виды и условия взаимосвязи частных композиционных структур); наконец, рассмотреть приемы и средства художественной выразительности: декоративность и упорядочен-

ность форм декора. Важно также сказать о дидактике в использовании результатов исследования.

Народные традиции, широко представленные в музейных коллекциях, дают яркую картину развития искусства, необходимую для решения вопросов художественного наследия. Определенная степень изученности основных ремесленных центров облегчает анализ вопросов художественного содержания.

Существующие теоретические аспекты и методика исследований, собственно, позволяют дифференцировать вопросы по уровням рассматриваемых связей. Народное искусство важно рассматривать в аспектах «художественный образ в народном искусстве», «родовые основания и ономатет народного искусства» и др. Эстетика представлений и эстетика материала, конструкции, композиции составляют художественно-образное содержание народного искусства, в структуре которого можно выделить:

1. изобразительные закономерности, которые важно рассматривать с точки зрения смены композиционных построений и развития их структурных составляющих. Здесь можно поставить вопрос об удлинении исторической шкалы изобразительности;
2. тектонические закономерности важно оценить как результат наложения композиционных структур, имеющих различные источники происхождения: композиция внешнего образа — изобразительные и декоративные фигуры — и композиция фигур в архитектурных правилах конструктивного решения;
3. средства художественного синтеза, приемы художественной выразительности. Под средствами художественной выразительности обозначены декоративность, которая рассматривается по сущности, функциям, а также понимается как «особая форма обобщения», «аналог мыслительной абстракции». Кроме того, приемы упорядоченности в виде организованно-выразительных элементов играют большую роль в синтезе изделия.

На повестке дня также остро стоят вопросы типологии искусства, понимание канона в онтологической специфике народного искусства. Соответственно, важно отметить, что в вопросах

теории, а также уточнении тезауруса народного искусства существует проблема системного теоретико-методологического основания, что позволяет говорить о перспективе создания самостоятельного раздела — народоискусствознания.

Список литературы

1. Бакушинский А. В. Художественная культура национальностей СССР и примитивное искусство / А. В. Бакушинский // Искусство народов СССР: Сборник. Вып. ГАХН. М., 1927.
2. Бобринский А. А. Народные русские деревянные изделия. Предметы домашнего, хозяйственного и отчасти церковного обихода. Вып. 1–ХП. М., 1910–1914.
3. БСЭ. Изд. 3-е. Т.17. М., 1974.
4. Василенко В. М. О содержании в русском крестьянском искусстве XVIII–XIX веков / Русское искусство XVIII — первой половины XIX века. Материалы и исследования. Под редакцией Т.В. Алексеевой. М.: *Искусство*, 1971. С. 133–188.
5. Денисова И. М. Мосты времен: Древнерусская космология / Отв. ред. Г. С. Баранкова. СПб.: Алетейя, 2004. С. 368–472.
6. Денисова И. М. Семантический контекст фито-антропоморфных образов русской народной вышивки. Дисс. ... к.и.н. М.: ИЭА им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН, 2006. 315 с.
7. Зубова Т. Д. Изучение народного искусства в 20–30-х гг. (В.С. Воронов, А. И. Некрасов, А. В. Бакушинский) / Дисс. ... канд. искусствоведения. М., 1977.
8. Искусство ансамбля. Предмет, интерьер, архитектура, среда. М., 1989.
9. Кожин В. В. О главном наследии славянофилов // Вопросы литературы, 1969, № 10. С. 116–136.
10. Кораблев С. И. Этнографический и географический очерк г. Каргополя со словарем особенностей тамошнего наречия. М., 1851.
11. Кошаев В. Б. Типология искусства // Теория и история искусства. 2020. № 3/4. ФИ МГУ имени М. В. Ломоносова. С. 44–74.
12. Малицкий Г. Л. Бытовые мотивы и сюжеты народного искусства. Казань, 1923. 44 с.

13. Народное искусство России в современной культуре / под ред. М. А. Некрасовой. М., 2003.
14. Народное искусство, традиционные ремёсла / Энциклопедия. URL: <https://gallerix.ru/pedia/> (обращение 21.11.2025).
15. Некрасов А. И. Русское народное искусство / А. И. Некрасов. М.: Гос. изд-во, 1924. 212 с.
16. Некрасова М. А. Народное искусство как образная система. М.: Изобразительное искусство, 1982.
17. Некрасова М. А. Народное искусство как часть культуры. Теория и практика. М., 1983.
18. Некрасова М. А. Народное искусство России: народное творчество как мир целостности. М., 1982.
19. Раппопорт С. Л. Неизобразительные формы в декоративном искусстве. М.: Советский художник, 1968. 271 с.
20. Соболев Н. Н. Русская народная резьба по дереву. М.-Л.: Академия, 1934. 477 с.
21. Токарев С. А. История русской этнографии. Дюоктябрьский период. М.: Наука, 1966. 455 с.
22. Труды Комиссии по исследованию кустарной промышленности в России: Вып. 1–16. Санкт-Петербург, 1879–1886. Вып. 4. Тип. В. Киршбаума, 1880. [284] с.
23. Труды съезда деятелей по кустарной промышленности в Санкт-Петербурге. СПб., 1910.
24. Труды III Всероссийского съезда деятелей по кустарной промышленности в Санкт-Петербурге. СПб., 1912.
25. Уханова И. Н. Народное декоративно-прикладное искусство северо-русских городов конца XVII – середины XIX в.: Автореф. дис. ... докт. ист. наук. Л., 1985. 43 с.
26. Холодный В. И. Раннее славянофильство как реакция на противоречия эпохи 40–50-х годов XIX в. : Дис. ... канд. филос. наук. М., 1977. 180 с.
27. Чекалов А. К. Есть ли художественный образ в прикладном искусстве // Искусство, 1963, № 6. С. 24–31.

References

1. Bakushinskij A. V. Hudozhestvennaya kul'tura nacional'nostej SSSR i primitivnoe iskusstvo [Artistic culture of the nationalities

- of the USSR and primitive art]. *Iskusstvo narodov SSSR: Sbornik*. Iss. GAKHN. Moscow, 1927. (In Russ.)
2. Bobrinskij A. A. Narodnye russkie derevyannye izdeliya. Predmety domashnego, hozyajstvennogo i otchasti cerkovnogo obihoda [Russian folk wooden products. Items of household, economic and partly church use]. Iss. 1–12. Moscow, 1910–1914. (In Russ.)
 3. Bol'shaya Sovetskaya Enciklopediya [Great Soviet Encyclopedia]. 3rd ed., vol. 17. Moscow, 1974. (In Russ.)
 4. Vasilenko V. M. O sodержanii v russkom krest'yanskom iskusstve XVIII–XIX vekov [On the content in Russian peasant art of the 18th – 19th centuries]. *Russkoe iskusstvo XVIII — pervoj poloviny XIX veka. Materialy i issledovaniya*. Ed. T.V. Alekseeva. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971, pp. 133–188. (In Russ.)
 5. Denisova I. M. Mosty vremen: Drevnerusskaya kosmologiya [Bridges of times: Old Russian cosmology]. Ed. G.S. Barankova. St. Petersburg, Aletheya Publ., 2004, pp. 368–472. (In Russ.)
 6. Denisova I. M. Semanticheskij kontekst fito-antropomorfnyh obrazov russkoj narodnoj vyshivki [Semantic context of phyto-anthropomorphic images of Russian folk embroidery]. PhD diss. Moscow, IEA im. N.N. Mikluho-Maklaya RAN Publ., 2006. 315 p. (In Russ.)
 7. Zubova T. D. Izuchenie narodnogo iskusstva v 20–30-h gg. (V.S. Voronov, A.I. Nekrasov, A.V. Bakushinskij) [The study of folk art in the 1920s–1930s. (V.S. Voronov, A.I. Nekrasov, A.V. Bakushinsky)]. PhD diss. Moscow, 1977. (In Russ.)
 8. Iskusstvo ansamblya. Predmet, inter'er, arhitektura, sreda [The art of the ensemble. Object, interior, architecture, environment]. Moscow, 1989. (In Russ.)
 9. Kozhinov V. V. O glavnom nasledii slavyanofilov [On the main heritage of the Slavophiles]. *Voprosy literatury*, 1969, no. 10, pp. 116–136. (In Russ.)
 10. Korablev S. I. Etnograficheskij i geograficheskij ocherk g. Kargopolya so slovarem osobennostej tamoshnego narechiya [Ethnographic and geographical sketch of Kargopol with a dictionary of features of the local dialect]. Moscow, 1851. (In Russ.)
 11. Koshayev V. B. Tipologiya iskusstva [Typology of art]. *Teoriya i istoriya iskusstva*, 2020, no. 3/4, FI MGU imeni M. V. Lomonosova, pp. 44–74. (In Russ.)

12. Malickij G. L. Bytovye motivy i syuzhety narodnogo iskusstva [Everyday motifs and plots of folk art]. Kazan, 1923. 44 p. (In Russ.)
13. Nekrasova M. A., ed. Narodnoe iskusstvo Rossii v sovremennoj kul'ture [Folk art of Russia in modern culture]. Moscow, 2003. (In Russ.)
14. Narodnoe iskusstvo, tradicionnyye remyosla [Folk art, traditional crafts]. *Enciklopediya*. Available at: <https://gallerix.ru/pedia/> (accessed 21.11.2025). (In Russ.)
15. Nekrasov A. I. Russkoe narodnoe iskusstvo [Russian folk art]. Moscow, Gos. izd-vo Publ., 1924. 212 p. (In Russ.)
16. Nekrasova M. A. Narodnoe iskusstvo kak obraznaya sistema [Folk art as a figurative system]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1982. (In Russ.)
17. Nekrasova M. A. Narodnoe iskusstvo kak chast' kul'tury. Teoriya i praktika [Folk art as part of culture. Theory and practice]. Moscow, 1983. (In Russ.)
18. Nekrasova M. A. Narodnoe iskusstvo Rossii: narodnoe tvorchestvo kak mir celostnosti [Folk art of Russia: folk art as a world of integrity]. Moscow, 1982. (In Russ.)
19. Rappoport S. L. Neizobrazitel'nye formy v dekorativnom iskusstve [Non-representational forms in decorative art]. Moscow, Sovetskij hudozhnik Publ., 1968. 271 p. (In Russ.)
20. Sobolev N. N. Russkaya narodnaya rez'ba po derevu [Russian folk wood carving]. Moscow-Leningrad, Akademiya Publ., 1934. 477 p. (In Russ.)
21. Tokarev S. A. Istoriya russkoj etnografii. Dooktyabr'skij period [History of Russian ethnography. Pre-October period]. Moscow, Nauka Publ., 1966. 455 p. (In Russ.)
22. Trudy Komissii po issledovaniyu kustarnoj promyshlennosti v Rossii [Proceedings of the Commission for the Study of Handicraft Industry in Russia]. Iss. 1–16. St. Petersburg, 1879–1886. Iss. 4. St. Petersburg, Tip. V. Kirshbauma Publ., 1880. 284 p. (In Russ.)
23. Trudy s'ezda deyatelej po kustarnoj promyshlennosti v Sankt-Peterburge [Proceedings of the Congress of Figures on the Handicraft Industry in St. Petersburg]. St. Petersburg, 1910. (In Russ.)
24. Trudy III Vserossijskogo s'ezda deyatelej po kustarnoj promyshlennosti v Sankt-Peterburge [Proceedings of the III All-Russian

- Congress of Figures on the Handicraft Industry in St. Petersburg]. St. Petersburg, 1912. (In Russ.)
25. Uhanova I. N. Narodnoe dekorativno-prikladnoe iskusstvo severo-russkikh gorodov konca XVII - serediny XIX v. [Folk decorative and applied art of the North Russian cities of the late 17th - mid-19th centuries]. Abstract of Doctoral diss. Leningrad, 1985. 43 p. (In Russ.)
26. Holodnyj V. I. Rannee slavyanofil'stvo kak reakciya na protivorechiya epohi 40–50-h godov XIX v. [Early Slavophilism as a reaction to the contradictions of the era of the 40–50s of the XIX century]. PhD diss. Moscow, 1977. 180 p. (In Russ.)
27. Chekalov A. K. Est' li hudozhestvennyj obraz v prikladnom iskusstve [Is there an artistic image in applied art]. *Iskusstvo*, 1963, no. 6, pp. 24–31. (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Кошаев Владимир Борисович, доктор искусствоведения, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М. В. Ломоносова, лауреат Премии Правительства РФ в области культуры, заслуженный деятель искусств Удмуртской Республики.

ABOUT THE AUTHOR

Vladimir B. Koshaev, Doctor of Art Studies, Professor of the Department of Semiotics and General Theory of Art at the Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University, Laureate of the Russian Government Prize in the Field of Culture, Honored Artist of the Udmurt Republic.

УДК 7.036.1

ББК 85.147

СЕМАНТИКА КУЛЬТУРНОГО ЛАНДШАФТА НЕАПОЛЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ КОНТЕКСТЕ РОССИИ И ИТАЛИИ

Г.В. ДЕНИСОВА

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Факультет искусств

Россия, 125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3, стр. 1

g.v.denisova@gmail.com

А. КАЛАНКИ

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Факультет искусств

Россия, 125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3, стр. 1

Аннотация

Статья посвящена изучению образа Неаполя в русле сложившейся гуманитарной научной традиции исследования географических пространств С. С. Аверина, Н. А. Арутюновой, А. Г. Габричевского, С. Гардзонио, Г. З. Каганова, М. С. Казана, С. Ю. Неклюдова, Н. И. Толстой, В. Н. Топорова, А. Я. Флиера, П. А. Флоренского, Т. В. Цивьян и др. Эти исследователи рассматривают данную проблематику в историко-культурном ключе и аргументировали восприятие топонимического образа как элемента дискурса. Развивая мысль о топонимических текстах, авторы утверждают, что «итальянский текст» в русской культуре (и русский «неаполитанский текст» не является исключением) сформировал разнообразные коннотативные смыслы, через призму которых сам этот «текст» воспринимается как целостное образование, нередко вступая в противоречие с образами, создаваемыми в современной итальянской культуре.

Авторы базируются на методологии культурологического анализа стилевых и мировоззренческих тенденций основных творцов современного итальянского «неаполитанского текста» (Э. Ферранте, Р. Савьяно и др.) в сравнении с восприятием города И. В. Гюте и Ф. Стендалем, с одной стороны, и Неаполитанского королевства русскими путешественниками в XIX веке (прежде всего, на материале переписки братьев Булгаковых) — с другой. Образ Неаполя, созданный в «русской неаполитане», анализиру-

ется в сравнении с творчеством Р. Савьяно, романами Э. Ферранте и др. в рамках понимания «мифа» как нарратива с реализующимся сюжетом в определенном пространственно-временном отрезке, в рамках которого возникают несущие мировоззренческую установку мифологемы.

Ключевые слова: образы Италии, культурный ландшафт, восприятие, русская культура, итальянская культура, «итальянский текст», «неаполитанский текст», топонимический нарратив, топонимический текст, семантика нарратива, миф, мифологема

SEMANTICS OF THE CULTURAL LANDSCAPE OF NAPLES IN RUSSIAN AND ITALIAN FICTION

G.V. DENISSOVA

Lomonosov Moscow State University, Faculty of Arts
125009, 3, Bolshaya Nikitskaya str., Moscow, Russian Federation
g.v.denissova@gmail.com

A. CALANCHI

Lomonosov Moscow State University, Faculty of Arts
125009, 3, Bolshaya Nikitskaya str., Moscow, Russian Federation

Abstract

The article studies the image of Naples within the humanities paradigm of exploring geographical spaces, following after S. Averin, N. Arutyunova, A. Gabrichesky, S. Gardzonio, G. Kaganov, M. Kagan, S. Neklyudov, N. Tolstaya, V. Toporov, A. Flier, P. Florensky, T. Tsivyan. These scholars approached the question from a historical-cultural perspective and concluded toponymic image to be an element of discourse. Advancing the research in the field, the authors ponder on the concept of “toponymic texts”. They claim that in Russian culture the “Italian text” — including the “Neapolitan text” — has generated diverse connotative meanings, and is now being viewed through the prism of the set of all these meanings, thus becoming part of an integral entity. Not infrequently, though, the resultant “text” may come into contradiction with the meanings generated within contemporary Italian culture. The authors exploit cultural analysis to approach stylistic and ideological tendencies observed in modern Italian “Neapolitan texts” (E. Ferrante, R. Saviano, etc.) as compared to the images of the city created by J. W. von Goethe and F. Stendhal, on the one hand, and those of Kingdom of Naples as seen by Russian travelers in the 19th century, primarily based on the correspondence of the Bulgakov brothers, on the other. The image of Naples created in the “Russian Neapolitana” is compared with the works of R. Saviano and E. Ferrante; in this contrastive analysis the image of Naples is viewed as a “myth”, considered as a narrative including

a plot unfolding in under specific spatio-temporal conditions, which determine the way worldview-shaping mythologemes emerge.

Keywords: *images of Italy, cultural landscape, perception, Russian culture, Italian culture, "Italian text", "Neapolitan text", toponymic narrative, toponymic text, narrative semantics, myth, mythologem*

Введение

Исследование образа географических пространств в гуманитарных науках имеет давнюю традицию его рассмотрения в историко-культурном ключе (см., например, труды С. С. Аверинцева, Н. Д. Арутюновой, М. М. Бахтина, А. Г. Габричевского, С. Гардзонио, Г. З. Каганова, Ю. М. Лотмана, М. С. Кагана, С. Ю. Неклюдова, Н. И. Толстой, В. Н. Топорова, А. Я. Флиера, П. А. Флоренского, Т. В. Цивьян и др.). Единый образ «Италии» создается объединением отдельных локусов городов и территорий в определенный исторический момент. Еще в середине XIX века, по описанию А. Н. Веселовского, «Италия, как целое, была абстрактом; существовала масса мелких республик и тираний, с местными интересами и борьбою, с трагическими дворцовыми анекдотами, человеческими и вместе с тем мелкопоместными; им недоставало широкого народного фона» [4, с. 52].

В целом, в русской культуре глубоко укоренен «итальянский текст» [16], а сам образ *Италии в русской картине мира неразрывно связан с именем писателя и искусствоведа П. П. Муратова, который внес неоценимый вклад в ее культурное понимание. Впервые посетив Италию в 1908 году, Муратов писал: «Италия принадлежит к великим темам, не устающим привлекать мысль и воображение различных людей и сменяющихся поколений. Это целый мир, и каждый, кто вступает в него, проходит в нем отдельной дорогой»* [11, с. 174].

Понятие «итальянский текст в русской культуре» вмещает в себя широкий круг текстов, обнаруживающих эксплицитные и имплицитные переключки. Более того, русский «итальянский текст» сформировал собственный устойчивый словарь и разнообразные коннотативные смыслы, через призму которых сам этот «текст» воспринимается как устойчивое целостное образование,

т. к. сочетает в себе стабильность и динамику, которые обеспечиваются воспроизведением типичных характеристик топонимического текста [8]. «Итальянский текст» включает в себя другие топонимические тексты, самыми крупными из которых являются «венецианский текст», «римский текст» и др., среди которых особо выделяется «неаполитанский текст».

Рассматривая образ города как систему, Ю. Р. Горелова выделяет две среды: культурно-антропологическую и природную, т.е. группу факторов вещно-предметного мира (в срезе образа города ведущей будет архитектурно-градостроительная среда) и группу ментальных установок горожан, проявляющихся в рефлексии и оценке пространства. В свою очередь, визуальные (изобразительное искусство) и текстовые знаковые системы (поэтическое творчество) формируют образ через репрезентацию определенного географического пространства [6, с. 19].

Любопытна классификация географических образов Д. Н. Замятина, представленная в двух вариантах: первый — формальный, из репрезентирующих источников (СМИ, нарративные, повествовательные и научные тексты); второй — содержательный, где важнейшим критерием выступает центр образа с доминированием географических символов и архетипов, с ядром географического знака (символа), который притягивает иные виды (негеографические, парагеографические) [12, с. 270–271]. Кроме того, географические образы предлагается классифицировать по принадлежности к сфере человеческой деятельности: «культурно-географические образы (КГО); историко-географические образы (ИГО), политико-географические образы (ПГО), социально- и экономико-географические образы (СЭГО). Как инвариант описанной выше содержательной классификации ГО рассматривается классификация, включающая следующие классы: геокультурные образы, геоисторические образы, геополитические образы и геосоциальные и геоэкономические образы» [там же, с. 271].

По мнению О. А. Лавреновой, при возникновении в культуре устойчивых ассоциаций с историческими событиями, артефактами или объектами природного ландшафта, топонимы становятся метафорами, символами и знаками: «“Гроздь”“ сигнификативных и денотативных дискрипторов каждой метафоры одновременно

образуют семантические “поля” не только в лингвистическом и культурологическом, но и в их географическом понимании — через метафорическое использование топонима они формируют смысловую “ауру” соответствующего географического объекта. Это своего рода дискурсивная практика культуры по отношению к пространству» [15, с. 46].

Исходя из сказанного, «топонимический текст» можно понимать как вид культурного текста, который в той или иной степени создает образ территории (топонима) и инкорпорирует его в социо- и лингвокультурное пространство. При этом данный текст будет характеризоваться стилевой полифонией, поскольку ориентируется не столько на хронотоп текста, сколько на его топохрон.

Географический образ определенной территории часто дополняется культурными аспектами (символами, архетипами, кодами культуры), присущими данной территории. Это относится не только к литературным произведениям, но также включает музыку, архитектуру, изобразительное искусство, кинематограф и прочее, что придает им символический, а не просто ландшафтно-климатический или экономический характер [31, с. 29]. В этом смысле можно утверждать, что воссоздание топонимического текста (как любого «текста») — это всегда в той или иной мере акт мифотворения [9].

Основные установки современного понимания мифологии определены в работе Б. М. Мелетинского «Поэтика мифа» (1976), где особо подчеркивается, что «новейшие интерпретации мифа выдвигают на первый план миф (и ритуал) как некую емкую форму или структуру, которая способна воплотить наиболее фундаментальные черты человеческого мышления и социального поведения, а также художественной практики» [18, с. 10]. Обращаясь к расширению понимания мифа, ученый обращал особое внимание на отказ от ориентации на образы подлинной (первичной) мифологии, но на приравнивание всякой традиции к мифологической и с ориентированностью ее семантической системы исключительно на прошлое [Там же, с. 171].

Важными в этой теории являются положения о характере отражения действительности в мифах, который обусловлен замкнутостью символической системы. На это специфическим обра-

зом влияет образное мышление, которое «...обладает известной гибкостью и свободой, так что гомология социальной структуры и символических конфигураций может быть весьма приблизительной, даже обращенной, перевернутой и т. п.» [Там же]. В результате процесса мифологизации происходит преломление форм жизни и создается некая «новая фантастическая высшая реальность», которая воспринимается как идеальный прообраз этих форм (то есть архетип в широком смысле этого слова) [Там же]. Такое понимание мифа и мифотворчества лежит в основе современных исследований в области мифопоэтической модели мира, а также может учитываться при анализе разных типов мифов (от этнических до политических).

«Неаполитанский текст»

Италия в разные периоды служила историческим и культурным фоном, способным возвращать к истокам, и часто идеализировалась: «Иногда Италия представляется мне моей собственной квартирой. Вот ее приемная — Венеция... Вот моя библиотека и картинная галерея — Флоренция. Вот мой деловой кабинет — Милан. Вот Рим — моя святая святых, склад ценностей неизреченных, собранных моими предками и мной преумноженных... А вот мой балкон — это Неаполь» (из статьи М. А. Осоргина «По этапам экскурсантских мытарств», 1912) [23, с. 29].

На культурное становление «образа Неаполя» существенное влияние оказали «Итальянское путешествие» И. В. Гёте и дневник путешественника «Рим, Неаполь, Флоренция» Ф. Стендаля, где Неаполь наполнен философией «*dolce vita*». Как отмечает О. В. Разумовская во вступительной статье к книге Гёте: «Неаполь показался ему [Гёте] нескончаемым шумным карнавалом, праздником жизни, который слегка утомившийся поэт был рад покинуть» [5, с. 4]. Таким же веселым и карнавальным предстает Неаполь у Стендаля, который, в отличие от Гёте, в какой-то момент даже испугался, что его лишат возможности пребывания в этом городе. Подходы классиков к созданию образа Неаполя значительно отличаются. Оставив вопрос реальности пребывания Стендаля в Неаполе за рамками исследования, отметим, что в его записях весь образ города формируется через призму театра, где

между представлениями и светскими сплетнями успевает проявиться ментальность неаполитанцев. Из его впечатлений: «Неаполь — крупная столица, вроде Парижа», а остальные крупные города чуть больше Лиона [24]. В связи с образом Неаполя важно упомянуть «вечный Везувий», который входит в географический образ и как символ, и как знак, в том числе, может выступать как метафора: «Везувий, из которого валил дым, все время был по левую руку от нас, я молча радовался, что наконец собственными глазами вижу это чудо» [5].

В русском «неаполитанском тексте» довольно характерные образы Неаполя созданы в переписке братьев Булгаковых, Александра и Константина Яковлевичей, которые находились в дипломатических миссиях Российской империи в начале XIX в. В первом же письме из Неаполя в Вену Александр Яковлевич в 1802 году сообщает: «Вижу Везувий из своих окон <...> Всякий день <...> езжу в театр, прогуливаюсь, езжу за город...» [3, с. 17]. Проводя анализ их переписки, И. А. Поплавская отмечает, что в ней театр выступает не только как феномен культуры, но и как метафора игры, связываемая с характером неаполитанцев, с их неприятием будничного [20, с. 174]. В этой переписке создается единый топохрон Неаполя — города, современного автору, города — хранителя сакрального наследия. В целом, создаваемый топохронный образ имеет доминантные черты текстов «русской неаполитаны», возникших в ходе «паломничества» русской интеллигенции в Италию.

Исследователи русских неаполитанских текстов сходятся во мнении, что «неаполитанский локус представлен в двойном обличье — как жизнерадостная земля, богатая чудесами и источник диковинок, но и как место грязи, гнусности и крайних страданий, резко контрастирующих с солнечной безмятежностью его жителей» [2, с. 223]. Данная бинарная оппозиция «неаполитаны» обуславливает риторическую модальность сочинений Роберто Савьяно, прежде всего, в вышедшей в 2006 году книге «Гоморра» [22, с. 352], являющей собой образец «нового журнализма» с соблюдением всех формальных признаков документальной прозы. Книга Савьяно — «путеводитель по истории и современности самого депрессивного региона Италии и [...] патетическая ламентация

объятого смятением рассказчика, оплакивающего итальянское общество, которое само не знает, что уже давно живет в постапокалиптических условиях — уже свершившейся социальной катастрофы. [...] И, надо сказать, ездить после этой книги по Италии как раньше — с муратовскими «Обрами» под мышкой — как-то странно» [7].

Представленный Савьяно образ Неаполя перекликается с романами итальянской писательницы Элены Ферранте «Неаполитанский квартет», где пространство выступает основной смысловой доминантой, позволяя анализировать сам художественный текст как геопоэтику, поскольку в нем происходит «...пересечение пространственных координат с историческими и культурными моделями» [17, с. 136]. «Неаполитанский квартет» представляет собой тетралогию, куда входят романы «Моя гениальная подруга» (2011), «История нового имени» (2012), «Те, кто уходят и те, кто остаются» (2013), «История о пропавшем ребенке» (2014), а также отчасти «Лживая взрослая жизнь» (2019). Все они были успешно экранизированы Паоло Соррентино.

В «Неаполитанском квартете» представлен деструктивный образ Неаполя, его профанный хронотоп, связанный с повседневной жизнью неаполитанца в небольшом квартале Рионе Лузатти («... город буквально крошился, будто слепленный из песочного теста, он не выдерживал смены времен года, жары, холода и особенно гроз. Разбитые мостовые, огромные лужи. На улицы выплескивались потоки воды с нечистотами и мусором, кишачие всеми мыслимыми и немыслимыми паразитами» [28, с. 20]) и — одновременно — иконический культурный образ города («Он показал мне площадь Карла III, Королевский приют для бедных, Ботанический сад, виа Фория, музей, провел по виа Константинополи к Порт'Альба, пьяцца Данте, виа Толедо. <...> Он показал мне пьяцца Гарибальди и строящуюся станцию метро. Это было незабываемо» [Там же, с. 138–139]). Это лежит в основе мистической оппозиции бытового образа Неаполя и его культурно-исторического образа. Опираясь на эту дихотомию, Ферранте создает определенную эмоциональную атмосферу произведения, где город выступает как один из его героев. Именно это кардинально разное отношение к Неаполю становится основной пружиной сюжета и

важной характеристикой главных героинь (Лену и Лилы). И именно в пространственном отношении выстраиваются приоритеты Лену: вырваться из квартала, затем из Неаполя, не вернуться в Неаполь и не вернуться в квартал. А для Лилы, которая не сумела «выбраться из квартала», в момент ее наибольшей душевной травмы образ Неаполя становится своеобразным «спасательным кругом». При этом не Лиле, а Лену принадлежат такие слова в конце романа: «Ах, какой это город! ... Блистательный, великолепный город! Здесь говорят на всех языках, здесь столько построено и столько разрушено! ... Здесь есть Везувий, и он каждый день напоминает нам о том, что величайшие свершения властителей и шедевры искусства могут в считанные секунды исчезнуть с лица земли, сметенные огнем и разверзшейся землей, засыпанные пеплом и поглощенные морем» [Там же. С. 446].

Известно, что автор придает использованию в своих произведениях неаполитанского диалекта особое внимание. Представляя роман «Лживая взрослая жизнь» [29], в одном из интервью Ферранте отмечает: «Неаполь — сложный город, который нельзя описать литературной или социологической формулой <...> Неаполь немыслим без его диалектного звучания»¹. Неслучайно одним из главных требований Ферранте к экранизации стало использование неаполитанского диалекта, которым изъясняются герои в книге. Это потребовало введения субтитров даже для итальянского зрителя, что позволило не только визуализировать виды кварталов Неаполя, но и услышать его самобытный голос.

В традицию антигётевских «Итальянских путешествий» или антимуратовских «Образов Италии» встраиваются и другие современные произведения. Например, несовершенство модели идеальной страны под названием Италия очевидно проступает и со страниц этнографически-жизненного нарратива «Чувство капучино» Н. Де Анджелис [10, с. 319], действие которого разворачивается в крошечном альпийском местечке Триальда, показывающем быт «маленькой Италии», далекой от знаменитых галерей и музеев.

¹ The Elena Ferrante Interview // ELLE [Электронный ресурс]. — Режим доступа <https://www.elle.com/culture/books/a33834141/elena-ferrante-interview-the-lying-life-of-adults/> (дата обращения: 15.12.2025).

Заключение

Сопоставляя образ Неаполя, созданный в «русской неаполитане», с сочинениями Р. Савьяно или романами Э. Ферранте, можно отметить, что, несмотря на значительный временной отрезок, разделяющий эти тексты, в них сохраняется оппозиция иконического образа Неаполя с его символическими топонимами и «карнавальная» картинкой солнечного края и реального образа города, отличающегося социальной несправедливостью, конфликтами, материальной и духовной нищетой, от которого исходит эсхатологическая угроза. Понимание «мифа» как нарратива с реализующимся сюжетом в определенном пространственно-временном отрезке, в рамках которого возникают несущие мировоззренческую установку мифологемы, позволяет сделать более общий вывод о том, что если современная итальянская проза показывает Италию как единственную в мире лабораторию, способную порождать Боттичелли и Берлускони одновременно [33, с. 162], то в основе современного художественного восприятия Италии в России по-прежнему лежит искусственная модель края бесконечной «*dolce vita*».

Список литературы

1. Анциферов Н. П. Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Быль и миф Петербурга. М.: Книга, 1991.
2. Боттески К. Земной рай: Неаполь в описаниях русских путешественников рубежа XIX–XX веков // Имагология и компаративистика. 2024. № 22. С. 220–245.
3. Булгаков А. Я. Переписка. Т.1. Москва: Захаров, 2010.
4. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Москва, Высшая школа, 1989.
5. Гёте И. В. Итальянское путешествие 1786–1788 гг. // Сайт «Сказки Германии» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://vbaden.blogspot.com/p/1786-1788.html> (дата обращения: 15.12.2025).
6. Горелова Ю. Р. Образ города в восприятии горожан: монография. М.: Институт Наследия, 2019.

7. Данилкин Л. А. «Афиша», 23.11.2009 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://daily.afisha.ru/authors/lev-danilkin> (дата обращения: 23.11.2025).
8. Денисова Г. В. Выдающиеся выпускники Московского университета в Италии: диалог культур // Теория и история искусства. 2024. № 3/4. С. 122–142.
9. Денисова Г. В. Особенности передачи интертекста в переводных русских и итальянских художественных фильмах / Денисова Г. В., Шевлякова Д. А. // Вестник Московского университета. Серия 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2025. № 3. С. 81–95.
10. Де Анджелис Н. Чувство Капучино. СПб.: Амфора, 2013.
11. Зайцев Б. К. Дни. М.—Париж, 1995.
12. Замятин Д. Н. Моделирование географических образов. Смоленск: Ойкумена, 1999.
13. Кара-Мурза А. А. Знаменитые русские о Неаполе. М.: Издательство Ольги Морозовой, 2016.
14. Кулешов В. И. Литературные связи России с Западной Европой в XIX в. (первая половина). М.: Изд-во Московского университета, 1976.
15. Лавренова О. А. Семантика культурного ландшафта и поэтические метафоры // Международный журнал исследований культуры. 2011. № 4 (5). С. 41–46.
16. Левин Ю. Д. О русском поэтическом переводе в эпоху романтизма // Ранние романтические веяния. Из истории международных связей русской литературы. Л.: Наука, 1972. С. 222–284.
17. Лушников Г. И., Чибирева Е. И. Два Неаполя в художественном контексте: контрастный образ города // *Litera*. 2020. № 1. С. 135–149.
18. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000.
19. Полещук Л. З. «Петербургский текст» и петербургский миф в концепции В. Н. Топорова // Вестник Костромского государственного университета. 2008. № 14 (1). С. 98–101.
20. Поплавская И. А. Неаполитанское королевство и Россия в начале XIX в.: на материале переписки братьев Булгаковых // Имагология и компаративистика. 2022. № 17. С. 170–191.

21. Ревзина О. Г. Образы городского и природного пространства в русской и итальянской культуре и литературе // Диалог культур: «Итальянский текст» в русской литературе и «русский текст» в итальянской литературе. М.: Институт рус. яз. им. В. В. Виноградова РАН, 2013. С. 201–214.
22. Савьяно Р. Гоморра Р. М.: Гелеос, 2010.
23. Соловьев В. М. Русские на чужбине. Неизвестные страницы истории жизни русских людей за пределами Отечества XX–XX вв. М.: Центрполиграф, 2011.
24. Стендаль Рим, Неаполь, Флоренция // Сайт «LB» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://1.librebook.me/rome_naples_et_florence/vol1/1?ysclid=ml107fw42h92075359 (дата обращения: 15.12.2025).
25. Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы. СПб: Искусство-СПб, 2003.
26. Ферранте Э. Моя гениальная подруга. Москва: Синдбад, 2018.
27. Ферранте Э. История нового имени. Москва: Синдбад, 2018.
28. Ферранте Э. Лживая взрослая жизнь. М.: АСТ, CORPUS, 2020.
29. Ферранте Э. Те, кто уходит, и те, кто остается. Москва: Синдбад, 2018.
30. Чеботарева Н. И. Роль культурного фактора в формировании международного имиджа государства // Культура: теория и практика. 2017. № 4 (19). С. 19–30.
31. Чибирева Е. И. Образ Неаполя в нарративе Элены Ферранте // Мир науки, культуры, образования. 2019. № 2(75). С. 518–520.
32. Severgnini B. *La testa degli italiani*. Milano: Bompiani, 2006.

References

1. Antsiferov N. P. *Dusha Peterburga. Peterburg Dostoevskogo. Byl' i mif Peterburga* [The Soul of Petersburg. Dostoevsky's Petersburg. True Story and Myth of Petersburg]. Moscow, Kniga Publ., 1991. (In Russ.)
2. Botteschi C. *Zemnoi rai: Neapol' v opisaniyakh russkikh puteshestvennikov rubezha XIX–XX vekov* [Earthly Paradise: Naples in the Descriptions of Russian Travelers at the Turn of the

- 19th–20th Centuries]. *Imagologiya i komparativistika*, 2024, No. 22, pp. 220–245. (In Russ.)
3. Bulgakov A. Ya. Perepiska [Correspondence]. Vol. 1. Moscow, Zakharov Publ., 2010. (In Russ.)
 4. Veselovsky A. N. Istoricheskaya poetika [Historical Poetics]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1989. (In Russ.)
 5. Goethe J. W. Ital'yanskoe puteshestvie 1786–1788 gg. [Italian Journey 1786–1788]. *Skazki Germanii* [Fairy Tales of Germany]. Available at: <https://vbaden.blogspot.com/p/1786-1788.html> (accessed: 15.12.2025). (In Russ.)
 6. Gorelova Yu. R. Obraz goroda v vospriyatii gorozhan [The Image of the City in the Perception of Its Residents]. Moscow, Heritage Institute Publ., 2019. (In Russ.)
 7. Danilkin L. A. Afisha, 23.11.2009. Available at: <https://daily.afisha.ru/authors/lev-danilkin> (accessed: 23.11.2023). (In Russ.)
 8. Denisova G. V. Vydayushchiesya vypuskniki Moskovskogo universiteta v Italii: dialog kul'tur [Outstanding Graduates of Moscow University in Italy: A Dialogue of Cultures]. *Teoriya i istoriya iskusstva*, 2024, no. 3/4, pp. 122–142. (In Russ.)
 9. Denisova G. V., Shevlyakova D. A. Osobennosti peredachi interteksta v perevodnykh russkikh i ital'yanskikh khudozhestvennykh fil'makh [Peculiarities of Intertext Transmission in Translated Russian and Italian Feature Films]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 19: Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya*, 2025, no. 3, pp. 81–95. (In Russ.)
 10. De Angelis N. Chuvstvo Kapuchino [The Feeling of Cappuccino]. Saint Petersburg, Amfora Publ., 2013. (In Russ.)
 11. Zaitsev B. K. Dni [Days]. Moscow–Paris, 1995. (In Russ.)
 12. Zamyatin D. N. Modelirovanie geograficheskikh obrazov [Modeling of Geographical Images]. Smolensk, Oikumena Publ., 1999. (In Russ.)
 13. Kara-Murza A. A. Znamenitye russkie o Neapole [Famous Russians about Naples]. Moscow, Olga Morozova Publ., 2016. (In Russ.)
 14. Kuleshov V. I. Literaturnye svyazi Rossii s Zapadnoi Evropoi v XIX v. (pervaya polovina) [Literary Connections of Russia with

- Western Europe in the 19th Century (First Half)]. Moscow, Moscow University Press, 1976. (In Russ.)
15. Lavrenova O. A. Semantika kul'turnogo landshafta i poeticheskie metafory [Semantics of Cultural Landscape and Poetic Metaphors]. *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniy kul'tury*, 2011, no. 4(5), pp. 41–46. (In Russ.)
16. Levin Yu. D. Orusskom poeticheskom perevode v epokhu romantizma [On Russian Poetic Translation in the Era of Romanticism]. *Rannie romanticheskie veyaniya. Iz istorii mezhdunarodnykh svyazei russkoi literatury* [Early Romantic Tendencies. From the History of International Connections of Russian Literature]. Leningrad, Nauka Publ., 1972, pp. 222–284. (In Russ.)
17. Lushnikova G. I., Chibireva E. I. Dva Neapolya v khudozhestvennom kontekste: kontrastnyi obraz goroda [Two Naples in the Artistic Context: A Contrasting Image of the City]. *Litera*, 2020, no. 1, pp. 135–149. (In Russ.)
18. Meletinsky E. M. Poetika mifa [The Poetics of Myth]. Moscow, Vostochnaya literatura RAS Publ., 2000. (In Russ.)
19. Poleshchuk L. Z. «Peterburgskii tekst» i peterburgskii mif v kontseptsii V. N. Toporova [“Petersburg Text” and the Petersburg Myth in the Concept of V. N. Toporov]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2008, no. 14 (1), pp. 98–101. (In Russ.)
20. Poplavskaya I. A. Neapolitanskoe korolevstvo i Rossiya v nachale XIX v.: na materiale perepiski brat'ev Bulgakovykh [The Kingdom of Naples and Russia at the Beginning of the 19th Century: Based on the Correspondence of the Bulgakov Brothers]. *Imagologiya i komparativistika*, 2022, no. 17, pp. 170–191. (In Russ.)
21. Revzina O. G. Obrazy gorodskogo i prirodnogo prostranstva v russkoi i ital'yanskoi kul'ture i literature [Images of Urban and Natural Space in Russian and Italian Culture and Literature]. *Dialog kul'tur: «Ital'yanskii tekst» v russkoi literature i «russkii tekst» v ital'yanskoi literature* [Dialogue of Cultures: The “Italian Text” in Russian Literature and the “Russian Text” in Italian Literature]. Moscow, V. V. Vinogradov Russian Language Institute RAS Publ., 2013, pp. 201–214. (In Russ.)

22. Saviano R. *Gomorra* [Gomorra]. Moscow, Geleos Publ., 2010. (In Russ.)
23. Solovyov V. M. Russkie na chuzhbine. Neizvestnye stranitsy istorii zhizni russkikh lyudei za predelami Otechestva XX–XX vv. [Russians in Foreign Lands. Unknown Pages of the Life History of Russian People Outside the Fatherland in the 19th–20th Centuries]. Moscow, Tsentrpoligraf Publ., 2011. (In Russ.)
24. Stendhal. Rim, Neapol', Florentsiya [Rome, Naples and Florence]. *LB*. Available at: https://1.librebook.me/rome__naples_et_florence/vol1/1?ysclid=ml107fw42h92075359 (accessed: 15.12.2025). (In Russ.)
25. Toporov V. N. Peterburgskii tekst russkoi literatury [The Petersburg Text of Russian Literature]. Saint Petersburg, Iskustvo-SPb Publ., 2003. (In Russ.)
26. Ferrante E. Moya genial'naya podrugа [My Brilliant Friend]. Moscow, Sindbad Publ., 2018. (In Russ.)
27. Ferrante E. Istoriya novogo imeni [The Story of a New Name]. Moscow, Sindbad Publ., 2018. (In Russ.)
28. Ferrante E. Lzhivaya vzroselaya zhizn' [The Lying Life of Adults]. Moscow, AST, CORPUS Publ., 2020. (In Russ.)
29. Ferrante E. Te, kto ukhodit, i te, kto ostaetsya [Those Who Leave and Those Who Stay]. Moscow, Sindbad Publ., 2018. (In Russ.)
30. Chebotareva N. I. Rol' kul'turnogo faktora v formirovanii mezhdunarodnogo imidzha gosudarstva [The Role of the Cultural Factor in Shaping the International Image of the State]. *Kul'tura: teoriya i praktika*, 2017, no. 4 (19), pp. 19–30. (In Russ.)
31. Chibireva E. I. Obraz Neapolya v narrative Eleny Ferrante [The Image of Naples in the Narrative of Elena Ferrante]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya*, 2019, no. 2(75), pp. 518–520. (In Russ.)
32. Severgnini B. La testa degli italiani [The Head of the Italians]. Milano, Bompiani, 2006. (In Italian.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

Денисова Галина Валерьевна, доктор культурологии, заместитель декана по научной работе и развитию, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.

Каланки Андреа, аспирант факультета искусств Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.

ABOUT THE AUTHORS

Galina V. Denisova, Doctor of Culturology, Deputy Dean for Research and Development, Professor at the Department of Semiotics and General Theory of Art, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University.

Calanchi Andrea, PhD student, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University.

Все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.
Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

УДК 304:008

ББК 71

КУЛЬТУРНАЯ СПЕЦИФИКА СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ: ЯЗЫКОВОЙ АСПЕКТ

И. А. ГУСЕЙНОВА

Московский государственный лингвистический университет

Переводческий факультет

Россия, 119034, г. Москва, ул. Остоженка, д. 38

ginnap@mail.ru

К. Ю. РЕШЕТНИКОВ

Военный университет им. князя Александра Невского МО РФ

Факультет иностранных языков

Россия, 123001, г. Москва, ул. Большая Садовая, д. 14

cyrilreshe@yandex.ru

Аннотация

Исторические предпосылки, динамика и конкретные аспекты российской и евразийской языковой ситуации советского периода, в том числе языковое строительство, обновление общественно-политической лексики, встречные спонтанные процессы в диапазоне от трансформации русского просторечия до преобразования титульных языков советских республик, являются темами фундаментального и научно-прикладного исследования. Подобные изыскания проводятся на новом уровне знаний с учетом неоднозначного опыта (пост)перестроечных штудий, в рамках которых критическое осмысление культурной специфики СССР воспринималось как один из шагов на пути интеграции постсоветского пространства в глобальный мир. В предлагаемой статье освещаются методологические вопросы, связанные с разработкой данной проблематики в контексте формирования России как государства-цивилизации, обладающей культурными ресурсами, призванными формировать современное коммуникативно-дискурсивное пространство в разных типах среды. Актуальность статьи вызвана необходимостью переосмысления советского и постсоветского наследия с учетом глобальных изменений в культурной сфере. При этом анализ осуществляется на основании имеющихся языковых фактов. Авторы статьи используют комплексную методику, основанную на выборке эмпирических языковых фактов, характеризующих язык советской эпохи, элементах дискурс-анализа и контент-анализа, дефиниционного и контекстуального анализа. Результаты исследования состоят в том, что выявлены языковые средства маркирования

культуры советской эпохи в разных видах современного институционального дискурса, транслируемого в открытом публичном пространстве: в политическом, медийном, маркетинговом и рекламном.

Ключевые слова: советская цивилизация, культурный трансфер, институциональный дискурс, политический дискурс, маркетинговый дискурс, дискурс СМИ, ценностные смыслы

Статья подготовлена в рамках реализации государственного задания по НИР «Идентичность России как государства-цивилизации: политический, духовный, социальный аспекты», шифр FSZG-2025-0004. Регистрационный номер: 1025021700071-2-6.3.1.

CULTURAL SPECIFICS OF THE SOVIET EPOCH: THE LINGUISTIC ASPECT

I. A. Guseynova

Moscow State Linguistic University

Faculty of Translation and Interpreting

119034, 38, Ostozhenka St., Moscow, Russian Federation

ginnap@mail.ru

K. Yu. Reshetnikov

Prince Alexander Nevsky Military University of the Ministry of Defense of the
Russian Federation

Faculty of Foreign Languages

123001, 14, Bolshaya Sadovaya str., Moscow, Russian Federation

cyrilreshe@yandex.ru

Abstract

The historical background, dynamics and specific aspects of the Russian and Eurasian language situation of the Soviet period including language construction, updating of socio-political vocabulary and spontaneous counter processes ranging from the transformation of the Russian vernacular to the transformation of the titular languages of the Soviet republics are the topics of fundamental and applied scientific research. Such research is conducted at a new level of knowledge, taking into account the ambiguous experience (post) Perestroika studies, in which a critical understanding of the cultural specifics of the USSR was perceived as one of the steps towards integrating the post-Soviet space into a global world. The proposed article highlights methodological

issues related to the development of this issue in the context of the formation of Russia as a state-civilization with cultural resources designed to form a modern communicative and discursive space in different types of the environment. The relevance of the article is caused by the need to rethink the Soviet and post-Soviet heritage, taking into account global changes in cultural sphere. In this case, the analysis is carried out on the basis of available linguistic facts. The authors of the article use a comprehensive methodology based on a selection of empirical linguistic facts characterizing the language of the Soviet era, elements of discourse analysis and content analysis, definitional and contextual analysis. The results of the study are that the linguistic means of labeling the cultural aspect of the Soviet era have been identified in various types of modern institutional discourse broadcast in an open public space: in political, media, marketing and advertising.

Keywords: *Soviet civilization, cultural transfer, institutional discourse, political discourse, marketing discourse, media discourse, value meanings*

This research is part of the state assignment for the research project “The Identity of Russia as a Civilization-State: Political, Spiritual, and Social Aspects”, project code FSZG-2025-0004. Registration number: 1025021700071-2-6.3.1.

Введение

В проводимом исследовании мы рассматриваем феномен советской цивилизации с учетом ее культурфилософских и культурно-языковых особенностей. По нашим наблюдениям, основным источником культурного трансфера знаний о языке советской эпохи становится современный дискурс СМИ. При этом предпочтение отдается мнениям и взглядам «медийных лиц» или представителей шоу-бизнеса. Одновременно следует отметить стабильный интерес массового реципиента к архивным материалам, в том числе к фото- и видеофрагментам, с помощью которых удалось зафиксировать советскую эпоху. Этот материал носит объективный характер, особенно в тех случаях, когда он содержит «событийный» комментарий, не содержащий оценочного мнения или суждения. Чрезвычайно интересен для современного массового реципиента кинофонд, который включает кинофильмы разного периода времени, относящиеся сегодня справедливо к жанру советского кино. Особую популярность

также приобретают сериалы, призванные реконструировать советскую эпоху. Такое жанровое многообразие соответствует вкусовым предпочтениям и интересам разных целевых аудиторий, обеспечивает их максимальный охват и знакомит с культурной спецификой советской цивилизации. В этом смысле представляется важным проследить события, явления культуры, политический контекст и иные обстоятельства, чтобы выявить те фрагменты и элементы эпох, которые были сохранены и применены в *советской цивилизации*.

Язык советской эпохи

Под институциональным дискурсом понимается «языковой дискурс, рассматриваемый в аспекте своего вербального и невербального, то есть деятельностного выражения. Он оформлен такими языковыми средствами, которые придают ему как речемыслительному продукту институциональный характер, предполагающий формальную данность и легитимность институтов— определенных общественных организаций, регулирующих деятельность и социальные отношения на основе экономических, правовых, этических и т. п. норм» [11, с. 16]. Применительно к институциональному дискурсу в целом нам представляется важным поделить некоторые наши наблюдения, которые в дальнейшем служат основой для наших обобщений касательно тенденций употребления языка советской эпохи в современных российских текстах.

Наше *первое наблюдение* связано с усиленным применением самых разнообразных коммуникативных практик, поддерживающих реализацию разных видов культурно специфичного воздействия в институциональном дискурсе. Существенно увеличилось количество научных сочинений, в которых рассматриваются коммуникативно-дискурсивные стратегии, направленные на оптимизацию усилий в области культурного менеджмента для достижения прагматического эффекта и формирования общественного мнения по отношению к определенным событиям и явлениям объективной реальности. В статье С. Ю. Семеновой «Возможности субстантивных структур для представления параметрической информации из текста» (2016) детально описы-

ваются количественные и качественные параметры, формирующие информационную структуру текста. По ее мнению, «для извлечения параметрической информации из текста необходимо изучение и описание соответствующей лексики» [19, с. 36] и, шире, «некоторых других релевантных групп лексики» [19, с. 36]. Иными словами, лексические единицы содержат, помимо своего основного значения, коннотативные смыслы, определяющие культурное содержание. Они раскрываются в зависимости от контекста и возможностей его интерпретации массовым реципиентом. Существенную роль при этом играют оценочный компонент и смыслы, имеющие отношение к социокультурным стратам — тем социокоммуникативным группам, которые используют данные лексемы.

Многие современные российские ученые отмечают, что «распознавание салиентности образа и его фокуса связано с обнаружением лингвистических, лингвопрагматических показателей выделенности и когнитивно-психологических средств распределения внимания» [11, с. 90]. Применительно к исследованию пласта лексики советской эпохи и советизмов это означает, что маркерами салиентности в культурной сфере могут выступать, например, различного рода оценочные атрибуты, положение номинации в предложении с позиции тема-рематических отношений, различные графические маркеры, служащие обозначению знаков препинания и т. п. Указанные признаки подразумевают «обнаружение имплицитных смыслов конструируемого образа» [11, с. 90]. Употребление языка советской цивилизации способствует формированию культурфилософского образа мира у массового реципиента.

Наше *второе наблюдение* связано с тем, что в институциональном дискурсе сферы культуры выделяются наиболее востребованные форматы его реализации с учетом специфики коммуникационных каналов, служащих распространению и передаче институционально значимой информации: 1) институт маркетинга и рекламы; 2) институт СМИ.

Наше *третье наблюдение* связано с соблюдением определенных правил или конвенций, при упоминании лексем, маркирующих культурную специфику советской эпохи. Так,

например, давая определение понятию *колхоз* — «производственное сельскохозяйственное объединение, основанное на отчуждении индивидуальных крестьянских хозяйств и принудительном труде» [8, с. 208], — вводится историческая справка, описывающая переустройство деревни, создание коллективизированных хозяйств, необходимых для преодоления разрухи и построения основ экономики в 1920-е и 1930-е годы. Понятие *колхоза* употребляется со словами, формирующими определенный контекст и одновременно новый язык целой эпохи. *Колхоз* вводится на фоне таких терминов, как *коммуна, товарищество, трудодень, посевная, профессии дояра, свинаря, комбайнера, битва за урожай* и других. Из всего вышеперечисленного следует тенденция интенсивного употребления клише, определенных формул и штампов, служащих выражению культурной специфики советской эпохи.

Наше *четвертое наблюдение* обусловлено изменениями, сопровождающими формирование культуры постсоветского пространства. Приведем конкретные языковые примеры: устойчивое клишированное словосочетание претворять в жизнь, которое было характерно для печатной прессы 1980-х гг.; *поджигатели войны*, служившее в 1980-х годах обозначением империалистических сил, заинтересованных в разжигании войны. Такая резистентность внешнему воздействию выражается в стремлении сохранить литературный русский язык, сохранить грамотность русской речи, шире — культуры речи за пределами теперь уже Российской Федерации.

Наше *пятое наблюдение* связано с аксиологическим аспектом культурной специфики употребления языка советской эпохи. Соответствующие слова и/или устойчивые выражения содержат в себе глубокие ценностные смыслы, ориентирующие поколения в событиях окружающей действительности. Это связано с поиском доминирующих ценностей, выбор которых осуществляется на основании определенных критериев: «а) познаны ли они субъектом; б) познаны, но не признаны и тогда сознательно не осваиваются; в) признаны, но не желательны с точки зрения индивидуальной направленности желаний, идеалов и целей; г) признаны и сознательно не осваиваются» [4, с. 9]. Итак, чем

выше знание ценностных смыслов, тем осознаннее аксиологическое употребление понятий из советской эпохи.

Остановимся ниже на конкретных иллюстративных примерах, характерных для разных видов институционального дискурса.

Политическая культура в дискурсе СМИ

Многие российские исследователи отмечают, что «в актуальном медиапространстве информационный поток организован в семантическом и синтаксическом отношениях» [5, с. 399]. Это утверждение имеет принципиальное значение для дискурса масс-медиа, так как предполагает употребление определенного репертуара языковых средств. Тематическая цельность и связность достигаются за счет повтора определенных лексем, нередко содержащих оценочный компонент, а также за счет лексических единиц, выполняющих в медиадискурсе парольную функцию. Их настойчивое употребление способствует формированию общественного мнения. Применительно к языку советской эпохи стал классическим пример употребления слова *мудрый* по отношению к «коммунистическим руководителям и их политике» [8, с. 266], ср.: *мудрое слово партии; мудрое руководство партии; мудрое ленинское слово; партийная мудрость; мудро решать проблемы; мудрая внутренняя и внешняя политика; мудрое советское правительство* и т. п. Безусловно, погружение лексемы в иной контекст может породить и иные смыслы, в ряде случаев рассматриваться как проявление иронии или сарказма, однако в прессе советского периода такая интерпретация была исключена. Со временем словосочетание *мудрая политика партии* стало газетным штампом. Подобные штампы приобрели номадический характер и стали кочевать из текста в текст, способствуя тем самым возникновению межтекстовых и междискурсивных связей, формирующих впоследствии общее культурное пространство.

При характеристике внутренней и внешней политики стран западного капиталистического мира широкое употребление нашла лексема, содержащая явно выраженный оценочный компонент, — *оголтелый*, ср.: *политика оголтелого милита-*

ризма; оголтелый антикоммунизм; оголтелый антисоветизм; оголтелые нападки и др. В качестве синонима использовалось также определение *остервенелый*, а также сочетание *оголтелый и остервенелый*. Такое антиномическое единство, возникающее в ходе постоянного противопоставления политических культур, ср.: *мудрой политике — оголтелой политике*, неизбежно служило противостоянию идеологических систем и защите системы идей, присущей советской эпохе. Усиление идеологического воздействия достигалось также при использовании этнонимов, ср.: *мудрая советская политика — оголтелая политика Запада*. В этом смысле прецедентные имена, включая географические и политические наименования, стимулировали активизацию знаний массового реципиента, порождая в дальнейшем оценочное отношение к фактам окружающей действительности.

Нередко высказывания носили имплицитный характер. Вслед за Е. В. Падучевой [16] мы понимаем, что речь идет в данном случае о следующем: «семантический компонент предложения, не выраженный в нем с достаточной эксплицитностью» [16, с. 86]. В качестве примера советской цивилизации можно указать понятие *оттепели* — эпохи, которая продолжалась «десять ле — с 1953 по 1964 год» [8, с. 235]. Очевидно, что представители советской эпохи будут трактовать данный период как период «потепления» отношений со странами западного мира, как время свободомыслия. Многие соотнесут этот период с творчеством Н. Заболоцкого или И. Эренбурга, которые впервые упомянули понятие оттепели в социальном аспекте, в то время как современное поколение, скорее всего, укажет на сериал или популярную сегодня песню и в редких случаях свяжет этот период с понятием *волюнтаризма* и завершением периода руководства Н. С. Хрущева. При попытке дать лингвистическое разъяснение действия механизмов культурного трансфера, применяемых в дискурсе СМИ, полагаем целесообразным упомянуть **эвокативность** — когнитивный механизм, способный вызвать в сознании реципиента соответствующую реакцию и вскрыть информационную структуру текста, насыщенную такими феноменами, как «смешное, имплицитное, подразумеваемое, намек, подтекст» [2, с. 4]. Напомним, что под языковой эвокативностью понимается

«определенный механизм смыслообразования — когнитивной контаминации (блендинга) двух и более семантических планов» [2, с. 5]. При этом важно указать на «форму конкретного дискурса, построенного определенным образом, который совершается на основе имплицитности — как имманентной составляющей семантики знака — с целью непрямого воздействия на адресата» [2, с. 25].

Следует отметить, что эвокативность довольно широко представлена в языке советской эпохи. В подтверждение приведем несколько иллюстративных примеров политической культуры, которые встречаются в дискурсе СМИ советского периода: *отребье* — применительно к лицам, выразившим свое несогласие с политикой советского правительства и коммунистической партии, а также морально и духовно разложившиеся (асоциальные) элементы, жестко критикуемые в советском обществе, ср.: *эмигрантское отребье*, *контрреволюционное отребье* и т. п. Лексема содержит ярко выраженный оценочный компонент и употребляется в контекстах с упоминанием предателей, изменников родины, уголовных преступников, людей, занимающихся антисоветской пропагандой за рубежом. В противовес негативно окрашенной лексеме в медиальном дискурсе советского периода входит в широкое употребление лексема *афганец*, олицетворяющая человека решительного, справедливого, честного, отдающего долг Родине. Однако в начале 1990-х годов была предпринята попытка замены содержания понятия. Под *афганцем* стали формировать образ *потерянного человека*, «которому совсем не просто вписаться в мирную жизнь; он не управляет своим поведением, необуздан, драчлив, срывается на скандалы и хулиганство» [8, с. 47]. В этом конкретном случае мы наблюдаем таргетированный семантический сдвиг: из положительного героя, обладающего высокими духовно-нравственными качествами, возникает антигерой, имеющий вышеперечисленные негативные качества.

Таким образом, в дискурсе СМИ советской эпохи для осуществления культурного трансфера мы наблюдаем употребление лексем, содержащих оценочный, эвокативный и культурный компоненты, призванных обеспечить разные виды воздействия — суггестивное, эмоциональное и рациональное.

В ряде случаев взаимопроникновение разных видов дискурса настолько динамично, что возникает необходимость их описания с учетом процессов гибридизации. В этом смысле в роли «особо отличившегося» выступает политический дискурс, который в последнее время вбирает в себя особенности самых разных видов институционального дискурса — маркетингового, рекламного, медицинского, театрального, спортивного, экологического и других. При этом существенную роль в политическом дискурсе играет оценочный дискурс. По этой причине все чаще возникают нарративы, пронизанные оценочным компонентом, экспрессивной лексикой, когнитивными метафорами и иными средствами, которые придают институту СМИ определенную привлекательность в глазах массового реципиента и одновременно поддерживают его внимание к политической повестке дня. Российские ученые отмечают наличие «кризисных тенденций в формировании европейской политической идентичности, которая оказывается менее значимой для европейцев, чем их национальные идентичности» [18, с. 133–134]. В своем монографическом исследовании У. Бек пишет о «социологии глобализации» (нем. *Soziologie der Globalisierung* [20]), отмечая «парадоксальное» совпадение интересов неолибералов со сторонниками марксистских теорий: «... dass sich in ihren Grundannahmen ironischerweise neoliberale und urmarxistische Positionen gleichen» [20, с. 49] (рус. «... по иронии судьбы позиции по основным вопросам неолибералов и марксистов прошлого совпадают» — *перевод наш, И.Г., К.Р.*). Однако в современном политическом дискурсе становятся очевидными и другие точки пересечения настоящего с прошлым. Как мы отмечали ранее в наших научных публикациях, в которых проводился анализ публикаций в немецкоязычной электронной и печатной прессе, погружение в «темпоральную матрицу» открывает перспективу представления имиджа России как в положительном, так и в отрицательном ключе.

В свете вышеописанного нам представляется целесообразным упомянуть феномен «когнитивной атрибуции» [10, с. 117], который присутствует в языковом сознании носителей языка. В результате текст читается различными группами массового реципиента по-разному и во многом обусловлен спецификой кон-

кретной лингвокультуры. Для того чтобы все-таки осуществить культурный трансфер политической информации, для каждого читателя используются разного вида повторы, ключевые слова, определяющие в дальнейшем вектор интерпретации события, а также штампы и клише. Для достижения прагматического или иных видов воздействия на массового реципиента применяются лексемы, порождающие определенные ассоциации, поддерживаемые культурой советской цивилизации, например: *поджигатели войны* — разрыв отношений между СССР и Великобританией (1927–1929 гг.); *империалист* — жаждущий наживы, жаждущий власти и т. п. Подобный подход способствует формированию таргетированного образа фрагмента мира у массового реципиента.

В политическом дискурсе современных российских СМИ мы отмечаем употребление понятий, характерных для культуры употребления языка советской эпохи. Одним из иллюстративных примеров служит лексема *сплоченность*. В последние 30 лет понятие трактовалось как «характеристика взаимоотношений партии и народа, объявленных источником силы советского народа» [8, с. 445], ср.: *сплочение прогрессивных сил, сплоченный коллектив, сплотить ряды, монолитная сплоченность советского народа, сплоченность вокруг ленинской партии, призвать к сплочению*. В современных условиях его контекстное употребление приобрело значимые для современной эпохи смыслы — *единство, единодушие, сплотить, сплочение*. Это обстоятельство привело к вводу в оборот таких клишированных выражений, как *эффект сплочения, СМИ способствуют эффекту сплочения, сплотить команду, сплотить рабочий коллектив, сплочение общества, укрепление социальной сплоченности, сплоченность российского общества, сплоченная команда* и т. п.

В ходе анализа предметно-специальной литературы, посвященной зарубежному политическому дискурсу, мы видим описание некоторых явных тенденций. Актуальной видится тенденция, которая пронизывает отношения между Европой и США. Так, например, несмотря на то что «в дипломатической риторике официальный Берлин, естественно, никогда не ставил под сомнение общий принцип трансатлантической солидарности; бо-

лее того, постоянно подчеркивал свою приверженность ему, как он это делает и по сей день» [3, с. 140], американско-германские отношения в дискурсе СМИ характеризуются преимущественно как *столкновение титанов*. На этом основании все чаще в политическом дискурсе речь идет о так называемой «расстыковке» (англ. *decoupling*) — «отход стран ЕС от курса международной политики Вашингтона» [3, с. 143–144]. Однако расцвет переживает сегодня практика, направленная на «производство негативной идентичности, создание образов внешних “чужих”» [18, с. 137]. Следует сказать, что такой подход, безусловно, присущ и языку советской эпохи. Выше мы упоминали понятие *отребья*, но помимо него употреблялись и другие, не менее оценочные лексемы, служащие выражению культуры отношения к фактам объективной реальности, например, *наскок*, ср.: *грубый наскок на страны социализма, противостоять наскокам, решительно противостоять наскокам; нахалстрой* — «самодельные жилые дома и бараки, незаконно построенные на окраинах города» [8, с. 284], ср.: *смести нахалстрой, смести нахалстрой бульдозером, вырастить нахалстрой, квартал нахалстроа* и др. Отметим, что данная глубоко оценочная и экспрессивно нагруженная лексема возникла по аналогии с вполне нейтральным словом *самострой*, или по аналогии с официальными сокращениями, например, *госстрой, техстрой* и т. п.

Анализируя культурную специфику политического дискурса, мы отмечаем, что для него было и остается ключевым употребление одного и того же слова, которое порождает «некоторый сверхсмысл» [10, с. 56]. Многие исследователи справедливо полагают, что «за повтором слов стоит повтор значений» [10, с. 58], что способствует порождению содержательной наполненности и информативности сообщения, а также формирует «понятность для получателя» [10, с. 58].

Несмотря на гетерогенность массового реципиента, в политической культуре института СМИ воздействие осуществляется путем обращения к когнитивным ресурсам читателя — его рациональной и эмоциональной сферам, а также ценностным ориентациям и убеждениям.

Культура маркетингового и рекламного видов дискурса

В наших исследованиях мы рассматриваем рекламный вид дискурса как часть маркетингового [6]. Для маркетингового дискурса, как разновидности институционального, характерны отношения двух типов: конкурентные и отношения, реализующие «принцип дополнительности» Н. Бора. Применительно к рыночной ситуации это предполагает выстраивание отношений в определенном сегменте рынка за счет продвижения уникальных продуктов интеллектуального труда, высоких технологий, предметов сложной техники и нематериальных объектов, включая культурно-историческое наследие во всем его многообразии. Последнее представляется чрезвычайно важным в аспекте управления культурным наследием. В своем монографическом исследовании Ш.Хене, описывая специфику управления экономикой знаний и информацией в сфере культуры, ср. нем. *Informations- und Wissensmanagement im Kulturbereich* [21, S. 111], приходит к выводу о том, что институции, отвечающие за распространение культурного наследия, не были озабочены тем, чтобы представить свою деятельность и так ее систематизировать, чтобы по отношению к объектам их деятельности могли быть приняты институциональные решения: «... dass es in Organisationen bisher kaum Bemühungen gab, ihr Wissen über ihre Umwelt und ihr Wissen über die eigenen Abläufe auf eine Art und Weise aufzubereiten und zur Verfügung zu halten, dass es zum Gegenstand organisatorischer Entscheidungen werden kann» [21, S. 111] (рус. «... [это свидетельствует о том], что до сегодняшнего дня в организациях никто не утруждал себя тем, чтобы систематизировать и представить свои знания о процессах, происходящих в окружающей действительности, таким образом, чтобы по ним можно было принимать организационные решения»). Со временем, однако, возникла необходимость в институциональной организации культурного пространства, что привело к повсеместному применению брендинга. П. Б. Паршин подчеркивает, что бренд — это «знак, символ или дизайн или комбинация всего этого, предназначенные для идентификации товаров или услуг одного продавца или группы продавцов, а также для отличия товаров

или услуг от товаров или услуг конкурентов». Ученый справедливо пишет, что «бренд, как бы его ни определять, — это феномен семиотической природы» [17, с. 17].

В маркетинговом и его разновидности рекламном дискурсе, широко транслируемом СМИ, мы наблюдаем обращение к феноменам и культурным аспектам языка советской эпохи. По нашим наблюдениям, популярны такие слова и словосочетания, как *советский, советское качество*. Нередко используется отсылка к прошлому, связанному со вкусовыми ощущениями, ср.: *вкус детства, вкус, как тогда* и пр. Одновременно мы наблюдаем попытки таргетированного использования ресурсов языка советской эпохи из области искусства — живописи, поэзии и кинематографа. Этому имеются следующие объяснения: во-первых, реклама относится к одному из видов массового искусства; во-вторых, рекламными текстами занимались творческие личности — поэты, художники, скульпторы, режиссеры, нацеленные на представление достижений советской эпохи на фоне капиталистического мира. Одним из классических примеров стало литературное наследие В.В. Маяковского, служившего рупором новаций периода 20–30-х годов XX века. В-третьих, другие виды массового искусства также были направлены на создание положительного образа фрагмента мира — Советской России, а в дальнейшем СССР, постепенно восстанавливавшего и накапливавшего свою индустриальную, научную и технологическую мощь, которую было необходимо транслировать в зарубежные страны. Рекламе ранее всегда придавалась социально значимая роль — формирование культурных привычек, привитие бытовой культуры, знакомство с искусством, которые должны были в целом создавать воспитывающую среду.

Сегодня реклама, включающая языковые аспекты советской культуры, носит таргетированный характер. Наиболее востребована символика СССР, а также прецедентные феномены, представленные в виде изображений или цитат из известных кинофильмов, советских песен и представленные в рекламе товаров массового потребления. Наиболее расхожие устойчивые штампы — это *рожденные в СССР, сделано в СССР*. Сохранена тенденция наименований мест общественного питания, со-

держащая отсылку к Советскому Союзу. Всесоюзное наследие широко представлено в дизайнерских решениях, в оформлении интерьеров.

Нами также отмечены случаи обращения к прецедентным феноменам — кинофильмам или поэтическим произведениям. Нельзя сказать, что трактовки поэтического наследия В. В. Маяковского всегда удачны, однако использование его приемов с заменой ключевых слов на современные понятия, торговые марки или бренды довольно широко распространено. Это замечание актуально также для использования фраз из советского кино или цитат из песен советского периода. Мы не даем оценку, например, такому рекламному решению по продвижению препарата *Лизивит С*, возникшему в результате переработки известной строки из «Марша веселых ребят» В. И. Лебедева-Кумача: «*Легко на сердце от чистых сосудов*» (ср. *Легко на сердце от песни весёлой...*). Нами обнаружены и другие, на наш взгляд, не очень удачные примеры, которые, тем не менее, подтверждают наличие выявленных нами тенденций. Попытки включить в современный контекст культурное наследие советской эпохи можно охарактеризовать рекламным лозунгом: «*Времена уходят. Имена остаются*».

Разновидностью таргетированного использования культурного аспекта языка советской эпохи следует также считать брендинг территорий, городов и других селений. Локусный бренд — это «знак, содержательно обладающий свойствами бренда, “добрым именем, обещающим обеспечить желаемые переживания”, имеющим топоним в качестве знаконосителя и указывающим на некоторый локус (территориальную единицу, географический объект, территорию, место, город, регион и т. п.) в качестве денотата» [17, с. 33]. При освоении виртуального коммуникативно-дискурсивного пространства важно также учитывать влияние на массового реципиента так называемого «эффекта страны происхождения» (*country of origin effect, COE*) [17, с. 29]. В современном обществе ключевую роль играет указание на место происхождения товара *Made in...*, представляющее собой, по сути, «знак, носителем которого является включенное в определенную лексико-грамматическую рамку географическое

название (топоним), а денотатом — носящий это название локус: страна, город, регион и т. п.» [17, с.41]. Мы трактуем локусный бренд широко и полагаем возможным включить в его содержание элементы культуры, способствующие поддержанию отличительных характеристик той или иной территории. В свете этого мы можем упомянуть достопримечательности разного вида: от географических до исторических и национально-специфических. Применительно к культурной специфике советской эпохи приведем несколько иллюстративных примеров, ср.:

- *г. Ессентуки*, который в 1970-е годы насчитывал до 30 санаториев, готовых принять в сезон порядка 250 тысяч советских граждан и считавшийся одним из самых престижных мест для поправки здоровья;
- *г. Сочи*, считавшийся в 1960-е годы самым известным курортным местом в СССР, отдохнуть в котором было весьма престижно;
- *дефицит*, под которым понимается недостаток товаров массового потребления и общественных услуг;
- *Елисеевский магазин*, в котором в эпоху дефицита — «недостатка продуктов питания и промышленных товаров» [8, с. 142] — был представлен широкий ассортимент деликатесных продуктов питания;
- *закрытые магазины*, предназначенные для удовлетворения потребностей советской номенклатуры и элиты;
- *магазин «Березка»*, в котором за сертификаты (чеки) граждане СССР, отработавшие за границей, могли приобрести импортные и/или дефицитные товары.

Выводы

При внимательном рассмотрении вышеприведенных видов институционального дискурса мы отмечаем, что они находятся в постоянном динамическом контакте, что приводит к их взаимопроникновению на лексическом, текстовом и дискурсивном уровнях. Последнее порождает их гибридизацию и в конечном итоге приводит к усиленному воздействию на массового реципиента, влияя на его концептуальную и языковую картины мира, а также на культуру потребления информационного контента.

Подытоживая наши размышления о советской эпохе, мы полагаем целесообразным, во-первых, особо подчеркнуть устойчивость решений в области культуры, направленных на сохранение и распространение содержания, скрепляющего разные виды дискурса; во-вторых, отметить тот факт, что именно культура влияет на преемственность в передаче содержания традиций и культурно-исторического наследия.

Изучение культурного аспекта языковой специфики советской эпохи означает наличие методологического и научно-прикладного вызова — проведение изысканий с использованием методов и ресурсов корпусной лингвистики с применением информационных технологий, которые обеспечивают статистическую обработку эмпирических фактов на текстовых массивах и корпусах текстов, формирующих в своей совокупности дискурс советской культурной эпохи.

Список литературы

1. *Ассман Я.* Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М.: Языки славянской культуры, 2004.
2. *Беданоква З. К.* Эвокативность как когнитивно-семиотическая и речезыковая форма (на примере российской рекламы): автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Майкоп: ИП Магарин О. Г., 2018. 43 с.
3. *Белинский А. В., Никуличев Ю. В.* «Американские горки»: Эволюция отношений между США и ФРГ в 1989–2019 гг. // Актуальные проблемы Европы. 2019. № 4. DOI: 10.31249/ape/2019.04.08.
4. *Брагина А. Д., Булынин А. М.* Формирование поликультурных ценностных ориентаций будущих переводчиков. Ульяновск: Издатель Качалин Александр Васильевич, 2013. 178 с.
5. *Гришаева Л. И.* Насколько организован информационный поток в медиaprостранстве? // Семантико-функциональная грамматика в лингвистике и лингводидактике: сб. мат-лов Всерос. науч.-метод. конф. с междунар. уч. (Воронеж, 21–22 октября 2016 г.). Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2016. С. 399–406.

6. Гусейнова И. А. Коммуникативно-прагматические основания жанровой системы в маркетинговом дискурсе: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2010. 41 с.
7. Дугин А. Г. Лекция: Христианство. Что главное в нем. 2023 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://dostoverno.ru/video/khristianstvo-cto-glavnoe-v-nem> (дата обращения: 14.01.2026).
8. Земцов И. Г. Советский язык — энциклопедия жизни. М.: Вече, 2009. 512 с.
9. Керрос Од де. Современное искусство и геополитика. Хроники экономического и культурного доминирования. М.: Кучково поле, 2022. 352 с.
10. Киклевич А. К. Притяжение языка. Т. 4: Языковая деятельность: семантические и прагматические аспекты. Олыштын: Варминско-Мазурский университет, 2016. 372 с.
11. Куосе М. И. Салиентность как когнитивный фактор успешной интерпретации не прямых выражений в тексте // Когнитивные исследования языка / гл. ред. Н. Н. Болдырев. М.: Ин-т языкознания РАН; Тамбов: Издательский дом ТГУ им. Г. Р. Державина, 2017. Вып. XXIX: Когниция и коммуникация в лингвистических исследованиях / отв. ред. В. З. Демьянков. С. 88–94.
12. Коровин В. М. Лекция: этнос, народ, нация. 2024 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://vk.com/video-223455280_456239022 (дата обращения: 14.01.2026).
13. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПБ, 2000.
14. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. 544 с.
15. Лурье С. В. В поисках русского национального характера // Отечественные записки. 2002. № 3. С. 59–71.
16. Падучева Е. В. Презумпции и другие виды неэксплицитной информации в предложении // Научно-техническая информация. Сер. 2. 1981. № 11. С. 23–30.
17. Паршин П. Б. Территория как бренд: Маркетинговая метафора, идентичность и конкуренция. М.: МГИМО-Университет, 2015. 195 с.

18. Рябов О. В. Политика идентичности и символические границы // Символическая политика: сб. науч. тр. / гл. ред. О. Ю. Малинова. М., 2017. С. 133–134.
19. Семенова С. Ю. Возможности субстантивных структур для представления параметрической информации из текста // Логический анализ языка: Информационная структура текстов разных жанров и эпох. М., 2016. С. 36–46.
20. Beck U. Was ist Globalisierung? Frankfurt am Main, 2007. 48 S.
21. Höhne S. Kunst- und Kulturmanagement. Paderborn, 2009. 111 S.

References

1. Assman Ya. Kul'turnaya pamyat': pis'mo, pamyat' o proshlom i politicheskaya identichnost' v vysokikh kul'turakh drevnosti [Cultural Memory: Writing, Memory of the Past, and Political Identity in the High Cultures of Antiquity]. Moscow, Yazyki slavyanskoj kul'tury Publ., 2004. (In Russ.)
2. Bedanokova Z. K. Evokativnost' kak kognitivno-semioticheskaya i rechezыkovaya forma (na primere rossijskoj reklamy) [Evocativeness as a Cognitive-Semiotic and Speech-Language Form (on the Example of Russian Advertising)]. PhD Thesis (Philology). Maikop, IP Magarin O. G. Publ., 2018. 43 p. (In Russ.)
3. Belinskii A. V., Nikulichev Yu. V. "Amerikanskije gorki": Evolyutsiya otnoshenij mezhdru SShA i FRG v 1989–2019 gg. ["American roller coaster": The evolution of relations between the USA and Germany in 1989–2019]. *Aktual'nye problemy Evropy*, 2019, no. 4. DOI: 10.31249/ape/2019.04.08 (In Russ.)
4. Bragina A. D., Bulynin A. M. Formirovanie polikul'turnykh tsennostnykh orientatsii budushchikh perevodchikov [Formation of Multicultural Value Orientations of Future Translators]. Ulyanovsk, Izdatel' Kachalin Aleksandr Vasil'evich Publ., 2013. 178 p. (In Russ.)
5. Grishaeva L. I. Naskol'ko organizovan informatsionnyi potok v mediaprostranstve? [How organized is the information flow in the media space?]. *Semantiko-funktsional'naya grammatika v lingvistike i lingvodidaktike*. Voronezh, NAUKA-YuNIPRESS Publ., 2016, pp. 399–406. (In Russ.)

6. Guseinova I. A. Kommunikativno-pragmaticheskie osnovaniya zhanrovoy sistemy v marketingovom diskurse [Communicative and Pragmatic Foundations of the Genre System in Marketing Discourse]. PhD Thesis (Philology). Moscow, 2010. 41 p. (In Russ.)
7. Dugin A.G. Lektsiya: Khristianstvo. Chto glavnoe v nem [Lecture: Christianity. What is the main thing in it]. 2023. Available at: <https://dostoverno.ru/video/khristianstvo-chto-glavnoe-v-nem> (accessed: 14.01.2026). (In Russ.)
8. Zemtsov I. G. Sovetskii yazyk — entsiklopediya zhizni [Soviet language — an encyclopedia of life]. Moscow, Veche Publ., 2009. 512 p. (In Russ.)
9. Kerros Od de. Sovremennoe iskusstvo i geopolitika. Khroniki ekonomicheskogo i kul'turnogo dominirovaniya [Contemporary Art and Geopolitics: Chronicles of Economic and Cultural Dominance]. Moscow, Kuchkovo pole Publ., 2022. 352 p. (In Russ.)
10. Kiklevich A. K. Prityazhenie yazyka. T. 4: Yazykovaya deyatel'nost': semanticheskie i pragmaticheskie aspekty [The Attraction of Language. Vol. 4: Language Activity: Semantic and Pragmatic Aspects]. Olsztyn, Varminsko-Mazurskii universitet Publ., 2016. 372 p. (In Russ.)
11. Kiose M. I. Salientnost' kak kognitivnyi faktor uspekhnoi interpretatsii nepryamykh vyrazhenii v tekste [Salience as a cognitive factor in the successful interpretation of indirect expressions in a text]. In: Boldyrev N. N. (ed.) *Kognitivnye issledovaniya yazyka. Vyp. XXIX: Kognitsiya i kommunikatsiya v lingvisticheskikh issledovaniyakh*. Moscow, Institut yazykoznaniya RAN Publ.; Tambov, Izdatel'skii dom TGU im. G. R. Derzhavina Publ., 2017, pp. 88–94. (In Russ.)
12. Korovin V. M. Lektsiya: etnos, narod, natsiya [Lecture: ethnos, people, nation]. 2024. Available at: https://vk.com/video-223455280_456239022 (accessed: 14.01.2026). (In Russ.)
13. Lotman Yu. M. Semiosfera [Semiosphere]. Saint Petersburg, Iskusstvo-SPB Publ., 2000. (In Russ.)
14. Lotman Yu. M. Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva [Articles on the Semiotics of Culture and Art]. Saint Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2002. 544 p. (In Russ.)

15. Lur'e S. V. V poiskakh russkogo natsional'nogo kharaktera [In search of the Russian national character]. *Otechestvennye zapiski*, 2002, no. 3, pp. 59–71. (In Russ.)
16. Paducheva E. V. Prezumpitsii i drugie vidy neeksplitsitnoi informatsii v predlozhenii [Presuppositions and other types of implicit information in a sentence]. *Nauchno-tekhnicheskaya informatsiya. Ser. 2*, 1981, no. 11, pp. 23–30. (In Russ.)
17. Parshin P. B. Territoriya kak brend: Marketingovaya metafora, identichnost' i konkurentsia [Territory as a Brand: Marketing Metaphor, Identity and Competition]. Moscow, MGIMO-Universitet Publ., 2015. 195 p. (In Russ.)
18. Ryabov O. V. Politika identichnosti i simvolicheskie granitsy [Identity politics and symbolic boundaries]. In: Malinova O. Yu. (ed.) *Simvolicheskaya politika*. Moscow, 2017, pp. 133–134. (In Russ.)
19. Semenova S. Yu. Vozmozhnosti substantivnykh struktur dlya predstavleniya parametricheskoi informatsii iz teksta [Possibilities of substantive structures for presenting parametric information from a text]. In: *Logicheskii analiz yazyka: Informatsionnaya struktura tekstov raznykh zhanrov i epokh*. Moscow, 2016, pp. 36–46. (In Russ.)
20. Beck U. Was ist Globalisierung? [What is Globalization?]. Frankfurt am Main, 2007. 48 p.
21. Höhne S. Kunst- und Kulturmanagement [Arts and Cultural Management]. Paderborn, 2009. 111 p.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

Гусейнова Иннара Алиевна, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры немецкого языка и перевода переводческого факультета Московского государственного лингвистического университета.

Решетников Кирилл Юрьевич, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры германских языков факультета иностранных языков Военного университета имени князя Александра Невского Министерства обороны Российской Федерации.

ABOUT THE AUTHORS

Innara A. Guseinova, Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of German Language and Translation, Faculty of Translation and Interpreting, Moscow State Linguistic University

Kirill Yu. Reshetnikov, PhD in Philology, Senior Lecturer at the Department of Germanic Languages, Faculty for Foreign Languages, the Military University of the Ministry of Defense of the Russian Federation named after Prince Alexander Nevsky

Все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

*Изобразительное,
декоративно-прикладное искусство
и архитектура*

УДК 7.01

ББК 85.1

**НЕРУКОТВОРНЫЙ ОБРАЗ СПАСИТЕЛЯ
В РОСТОВО-СУЗДАЛЬСКОЙ
ИКОНОПИСНОЙ ТРАДИЦИИ**

Л. С. ФАДЕЕВА

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Факультет искусств

Россия, 125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3, стр. 1

fadeeva.art75@gmail.com

Аннотация

В статье рассматривается нерукотворный образ Спасителя, который во все времена считался одним из самых почитаемых. Поиск тождественных идее нерукотворности средств изображения, с точки зрения семиотики и искусствознания, составляет важнейшую проблему формирования подходов к теме искусства в целом, для различения духовных путей изобразительного искусства, ключом которого и выступает феномен Образа Спаса Нерукотворного. Стоит отметить, что в иконографии и живописно-пластических тенденциях Спаса Нерукотворного на Руси происходит ряд открытий в художественном отношении. Это обусловлено сложным процессом формирования собственно канонических правил, исторически связанных с формированием догматики Нерукотворного Образа. Это важно уточнить в аспектах изобразительности и выразительности в отношении стиливого своеобразия в русской иконописной традиции в целом. Рассмотрение стилистических и географических характеристик ряда иконописных центров свидетельствует о художественной специфике и уникальности образно-пластического содержания и перспективе трактовок о единстве и многообразии образно-эстетических особенностей опыта чувственного созерцания. Одним

из таких центров является Ростов, об иконописи которого пойдет речь в нашей статье.

Ростов — когда-то Ростов Великий, чьи памятники, зачастую, остаются незамеченными среди яркости и уникальности московских или новгородских Спасов. Тем не менее, они отличаются своей невероятной самобытностью, неповторимой «акварельной» палитрой, но при всем при этом не имеют единой линии исполнения и обладают разрозненностью стилистических решений.

Ключевые слова: иконография, Ростов, Спас Нерукотворный, традиция, древнерусское искусство, каноничность, семиотика, икона, феномен

THE HOLY FACE OF THE SAVIOR IN THE ROSTOV-SUZDAL ICONOGRAPHIC TRADITION

L.S. Fadeeva

Lomonosov Moscow State University, Faculty of Arts
125009, 3, Bolshaya Nikitskaya str., Moscow, Russian Federation
fadeeva.art75@gmail.com

Abstract

The Image of The Savior Not Made by Hands has always been considered one of the most revered. The search for means of representation identical to the idea of the concept of not-made-by-hands image is a crucial problem from the perspective of semiotics and art history. It is central to forming approaches to the very topic of art, in order to distinguish the spiritual paths of fine art, the key to which is the phenomenon of the Image of The Savior Not Made by Hands.

Several artistic developments are evident in the iconography and pictorial-plastic tendencies of The Image of the Savior Not Made by Hands in Rus'. This is due to the complex process of developing canonical rules, historically linked to the development of the dogma surrounding The Image Not Made by Hands. Clarifying this connection is important for understanding the principles of figurativeness and expressiveness in relation to the stylistic distinctiveness of the Russian iconographic tradition as a whole.

An examination of the stylistic and geographical characteristics of several iconographic centers testifies to the artistic specificity and uniqueness of their figurative-plastic content, and opens up possibilities for interpreting the unity and diversity of the figurative-aesthetic features of sensory contemplation. One such center is Rostov, whose iconography is discussed in the present article.

Rostov, formerly Rostov the Great, is a centre whose monuments often go unnoticed amid the vibrant and unique appearance of Moscow or Novgorod's

Savior Icons. Nevertheless, it boasts incredible originality and a unique “watercolor” palette. Despite the aforementioned aspects, Rostov icons lack a unified style and exhibit a diverse range of stylistic approaches.

Keywords: *iconography, Rostov, Savior Not Made by Hands, tradition, ancient Russian art, canonicity, semiotics, icon, phenomenon*

Отдельность образа Спаса Нерукотворного в иконописи, фреске или иных случаях состоит в том, что его происхождение не производно от попыток и желания человека самостоятельно построить картину мира в образе Бога-человека. Изображение знаменно. Его родовое основание — не от человека, но для человека. Оно дано изначально.

Икона напоминает центральную идею христианства: мир был сотворен, и человек, будучи сотворенным, несет в себе Адама как напоминание о том, что Человек не открывает Бога, а обнаруживает себя в отношении к Богу.

«Спас Нерукотворный» — это объект в себе, данный человеку, когда наступила «полнота времен» (по апостолу Павлу: Гал. 4:4–7) как идеальное время, совершенное для Божьего действия и исполнения спасительного плана — для усыновления и возможности стать наследниками, но не рабами. Спас есть родовое начало, порождающее новый язык понятий, новый тип культуры и искусства, человека и человечества. Он — основа и начало того, что именуют унилинейностью (от лат. *unus* — один и *linea* — линия) как принцип счета родства. Но он во вторую очередь олицетворяет родство сообщества по крови. В первую — по духу. Ибо Он не сообщество, и Он непостижим. Он является Всем.

Иными словами, Спас Нерукотворный есть ключ древнерусского искусства — и это икона икон.

По разным источникам, традиция образа Спаса Нерукотворного основана на памяти об индивидуальных чертах в изображении или, во всяком случае, коллективной памяти его реалистического видения. В католичестве эта особенность отразилась в общей монументальности, связанной с великими архитектурными произведениями античности. Также этому способствуют собранные католической церковью святые реликвии: ватиканская реликвия Вероники, святыня Манопелло. Опосредовано об этом

говорят сведения о легендарном апостоле Луке, «первом иконописце».

Русская православная традиция моложе европейской католической на несколько сотен лет. Но она связана прочной нитью с греко-византийским пониманием образности, которая, по сути, старше католических чувственных трактовок *плоти*. Возможно, именно поэтому русское искусство обладает иной символично-реалистической тональностью «всеобщего».

То есть, с европейской стороны часто важны черты прототипа либо экспрессивные факторы событий Евангелия, Деяний апостолов, Псалмов. Для русского мира эмпирическая сторона исторического материала важна, но она преломлена не в экспрессии и не в экзистенциальном интересе к Образу, а в глубокой созерцательности и духовной вчувственности, чему служат особые средства изображения и выражения. Поэтому важно рассмотреть вопрос художественного языка, в частности, на материалах стиливой специфики местных художественных школ, в нашем случае это будет Ростово-Суздальская.

Говоря о ростовской художественной традиции в иконописи, необходимо учитывать всю условность и размытость, отсутствие четкого художественного стиля. Обусловлено это топографическими особенностями, культурной наполненностью региона, влиянием крупных иконописных центров, таких как, например, Москва или Новгород. Отсюда возникает определенная разрозненность в характере раскрытых памятников, отсутствие единого художественного языка. Эволюцию развития Ростовской иконописной школы с присущими только ей традиционными особенностями проследить довольно сложно, учитывая то небольшое количество памятников, дошедших до наших дней. По мнению В. Г. Пуцко, «совершенно очевидно, что представить ростовскую иконопись можно лишь с учетом ее историко-художественного контекста и широкого исторического фона, позволяющих понять причины своеобразия, общности, отличий» [8].

«Сохранившиеся произведения дают лишь частичное представление о ростовской иконописи, начиная со второй половины XIII века [10, с. 21–23].

Однако, благодаря миниатюрам, украшающим ростовские по происхождению рукописи первой четверти XIII века [4, с. 23–29], становится очевидным, что в указанное время в Ростове работали некоторые опытные византийские мастера. Их деятельность вполне понятна с учетом характера русского сакрального искусства ближайших десятилетий» [9, с. 21–23].

Словосочетание *«ростово-суздальская живопись»* как устойчивое явление возникло в период проведения в 1966–1967 годах выставки и издания альбома *«Ростово-Суздальская школа живописи XII–XVI вв.»* [5, с. 201], прошедшей в Государственной Третьяковской галерее. На выставке были представлены произведения из музеев Москвы, Ленинграда (сегодня Санкт-Петербурга — прим. Л. Ф.), Киева, Ростова, Ярославля, Рыбинска, Загорска (Сергиева Посада — прим. Л. Ф.), а также из частных коллекций. Выставка включала в себя материал по 120 иконам и комментарии к ним. В изданном альбоме содержится искусствоведческий очерк по иконописи и охарактеризованы экспонаты выставки.

Понятие *«ростово-суздальская иконопись»* выделено авторами выставки ввиду необходимости найти фактическое и творческое родство представленных произведений, в частности, на основе характеристики Неру-



Рис. 1. *Спас Нерукотворный, Ростово-суздальская школа. Конец XIII – первая половина XIV века. Государственная Третьяковская галерея*

котворного Образа — иконы конца XIII — первой половины XIV века из ростово-суздальских земель (рис. 1), которая, наряду с новгородской иконой XII века (рис. 2), является одной из самых ранних в русском искусстве. Происходит икона из церкви Введения во храм Пресвятой Богородицы в Ростове Великом, куда попала, согласно преданию, из деревянной церкви на Борисоглебской стороне, сгоревшей в начале XIII века.



Рис. 2. *Спас Нерукотворный, двусторонняя выносная икона. Новгород. Последняя четверть XII века. Государственная Третьяковская галерея*

У Лица Спаса крупные черты лица, акцент на темных больших глазах, как в ранних новгородских иконах. Но в то же время иконография заметно отличается от новгородской. Появляются новые детали: плат украшен яркими полосами и медальонами, занимает всю плоскость фона, складки и ткань не проработаны. Ткань плата белая, с легким горизонтальным орнаментом, видны остатки узоров и бахромы, также написанной киноварью. Пряди волос расположены асимметрично. Крупная голова Спасителя занимает почти все пространство иконы, Лик и нимб очерчены широкой черной полосой. Вохрение по оливковому санкирю, губы и нос подчеркнуты киноварью.

Уже к первой половине XVI века относится икона Спаса Нерукотворного, происходящая из Покровского монастыря в Суздале (рис. 3).

Сегодня дискуссионным является вопрос принадлежности памятника к ростово-суздальской иконописи, т. к. Лик Спасителя на данной иконе можно отнести скорее к московской школе: вытянутый, написанный плотными плавящими, с единым массивом бороды и тонкими прядями волос. Черты тонкие, изящные. Глаза и нижние веки подчеркнуты тонкими белильными штрихами. У иконы сохранился богатый басменный оклад. Поля украшены растительным орнаментом, фон сделан будто небольшими чешуйками, вполне вероятно, изображая таким образом убрус. Нимб оформлен в технике эмали по скани, в центре него закреплен большой сапфир, окаймленный оправой с черневым узором.



Рис. 3. *Спас Нерукотворный.*
Первая половина XVI века.
Происходит из Покровского
монастыря в Суздале.
Владими́ро-Суздальский
музей-заповедник

Нельзя обойти вниманием замечательный памятник из собрания Воробьевых конца XV – начала XVI века (рис. 4). Происхождение его доподлинно установить не удалось. Типологически извод повторяет московские Спасы XV века, берущие свои истоки у Византии (образ митрополита Алексия, рис. 5). Прекрасно исполненный лик лишен всякой экспрессии, статичен и спокоен. Как и большинство икон ростовских писем, образ отличается, помимо условности, особой выразительностью художественного языка.

В XVII веке часто строятся домовые храмы, посвященные Спасу Нерукотворному. В них нередко становится изображение

на иконах сцен, связанных с историей обретения Образа. Иногда в клеймах появляется сюжет с принесением на Седьмой Вселенский собор (в 787 году Седьмой Вселенский собор приводит наличие Нерукотворного Образа как один из основных аргументов в пользу иконопочитания [6]. В частности, на Нерукотворный Образ ссылался святой Иоанн Дамаскин, который в своих сочинениях приводит Его как неопровержимый аргумент в защиту иконопочитания) [5].



Рис. 4. *Спас Нерукотворный.*
Конец XV — начало XVI века. Ростов.
Собрание Воробьевых (Москва)



Рис. 5. *Нерукотворный*
Спас митрополита
Алексия. XIV век (?).
Византия (?);
конец XVII (?) — XIX века.
Москва. Государственный
исторический музей

К середине XVII века относится икона Спаса Нерукотворного с предстоящими святыми из церкви Всех святых в Ростове (рис. 6, 7). Икона была дополнена в XVIII и XIX веках. В центральной части — Спас Нерукотворный на убрусе, поддерживаемый Ангелами. Внизу коленопреклоненные изображены заказчики (?) с портретно прописанными лицами, явно относящиеся к более поздней записи.

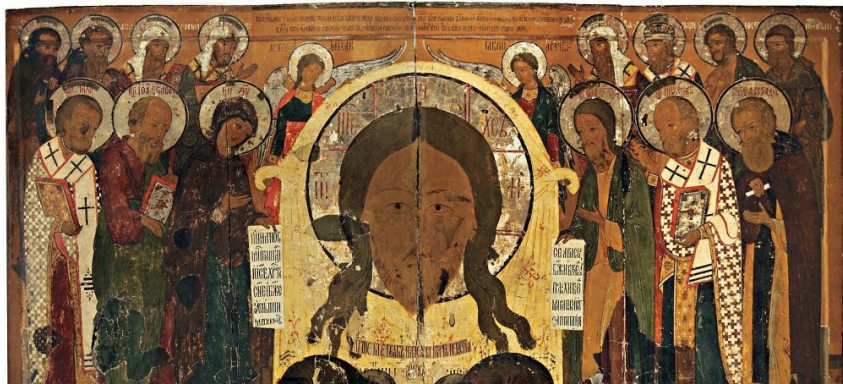


Рис. 6. *Спас Нерукотворный с предстоящими святыми.
Ростов. 1645. Из церкви Всех святых в Ростове.
Ростовский Кремль.*

Лик Спаса и изображение убруса напоминают новгородскую иконопись. Трещина на иконе проходит посередине лика, его покрывают многочисленные утраты, что затрудняет возможность подробного анализа изображения. По правую сторону от иконы изображены группы святых по семь человек с каждой стороны, среди них: Богородица, Иоанн Богослов, Николай Чудотворец.

Художник уделяет много внимания одеждам святых, атрибутам, прописывает складки. Фигуры на переднем плане изображены крупнее, на заднем — уменьшаются. Икона ритмична: убрус в центре повторяет форму нимба Христа, сверху поддерживаемого крыльями ангелов.

В отношении ростовской школы иконописи В. Н. Лазарев позволил себе такое пространное толкование: «Все ростовские

иконы отличаются разнообразностью и довольно посредственным качеством, так что у нас нет достаточных оснований рассматривать Ростов как “особую” иконописную школу со своим ярко выраженным лицом. И хотя ростовские иконы, по сравнению с новгородскими и московскими, имеют свой неуловимо-индивидуальный оттенок, их все же нельзя подвести под понятие школы. Вот почему выглядит столь мало убедительной попытка рассматривать Ростов как “академию для живописцев Северо-Восточной Руси”» [7, с. 128; 1, с. 12].

Несмотря на дискуссионность вопроса, все же следует признать самостоятельность ростовской школы иконописи, которая, несмотря на значительные влияния

Византии, а позднее и Москвы, выработала свои неповторимые черты, прежде всего в колористических решениях: узнаваемая зеленовато-серебристая, почти прозрачная гамма с отсутствием ярких киноварных пятен и выразительные графические линии.

Таким образом, Нерукотворный Спас как своеобразная матрица иконоического искусства в продолжении теоретических поисков имеет значение как опора для самых разных видовых и региональных прочтений, в нашем случае — ростовской традиции. Это дает возможность для понимания художественной формы в ее разрозненности, но и общем знаменателе — Нерукотворном образе Спасителя, что важно для раскрытия особенностей отечествен-



Рис. 7. *Спас Нерукотворный с предстоящими святыми. Ростов. 1645.*

*Из церкви Всех святых в Ростове. Ростовский Кремль
Фрагмент. Лик Спасителя.*

ной художественной традиции искусства в зеркале классического искусствоведения.

Список литературы

1. Антонова В. И. Заметки о ростово-суздальской школе живописи // Ростово-суздальская школа живописи [каталог выставки]. М., 1967.
2. Антонова В. И., Мнева Н. Е. Государственная Третьяковская галерея: Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII века. Опыт историко-художественной классификации. М., 1963. Т. 1. С. 201, ил. 114, № 161; Ростово-суздальская школа живописи : каталог выставки. М., 1967.
3. Вздорнов Г. И. Живопись // Очерки русской культуры XIII–XV веков: в 2 ч. М., 1970. Ч. 2: Духовная культура. С. 354–356.
4. Вздорнов Г. И. Искусство книги Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII – начала XV веков. М., 1980. С. 23–29, описание № 4, 6, 7.
5. Дамаскин Иоанн. Полное собрание творений / Имп. С.-Петерб. духов. акад. СПб.: Тип. М. Меркушева, 1913.
6. Деяния Вселенских Соборов. Казань, 1909. Т. 7: Собор Никейский 2-й, Вселенский Седьмой. Деяние 5.
7. Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Искусство, 1983. 539 с.
8. Пуцко В. Г. Иконы XIII–XV вв. из Ростовской земли: проблема историко-художественного контекста // История и культура Ростовской земли. 2004. Ростов, 2005. С. 21–34.
9. Пуцко В. Г. О ростовской иконописи XIII–XVI вв. // Сообщения Ростовского музея. 1998. Вып. 9. С. 45–58.
10. Смирнова Э. С. Ростовская иконопись второй половины XIII в. // Византия. Русь. Западная Европа: Искусство и культура: тезисы докладов конференции, посвященной 100-летию со дня рождения проф. В. Н. Лазарева (1897–1976). СПб., 1997. С. 32–34.

References

1. Antonova V. I. Zametki o rostovo-suzdal'skoi shkole zhivopisi [Notes on the Rostov-Suzdal School of Painting]. *Rostovo-suzdal'skaya*

- shkola zhivopisi: katalog vystavki* [The Rostov-Suzdal School of Painting: Exhibition Catalogue]. Moscow, 1967. (In Russ.)
2. Antonova V. I., Mneva N. E. *Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya: Katalog drevnerusskoi zhivopisi XI — nachala XVIII veka. Opyt istoriko-khudozhestvennoi klassifikatsii* [The State Tretyakov Gallery: Catalogue of Old Russian Painting from the 11th to the Early 18th Century. An Essay in Historical and Artistic Classification]. Vol. 1. Moscow, 1963, p. 201, ill. 114, No. 161; *Rostovo-suzdal'skaya shkola zhivopisi: katalog vystavki* [The Rostov-Suzdal School of Painting: Exhibition Catalogue]. Moscow, 1967. (In Russ.)
 3. Vzdornov G. I. Zhivopis' [Painting]. *Ocherki russkoi kul'tury XIII–XV vekov: v 2 ch.* [Essays on Russian Culture of the 13th–15th Centuries: in 2 parts]. Moscow, 1970, Part 2: *Dukhovnaya kul'tura* [Spiritual Culture], pp. 354–356. (In Russ.)
 4. Vzdornov G. I. *Iskusstvo knigi Drevnei Rusi. Rukopisnaya kniga Severo-Vostochnoi Rusi XII — nachala XV vekov* [The Art of the Book in Ancient Rus'. The Manuscript Book of North-Eastern Rus' from the 12th to the Early 15th Centuries]. Moscow, 1980, pp. 23–29, description No. 4, 6, 7. (In Russ.)
 5. Damascene John. *Polnoe sobranie tvorenii* [Complete Collection of Works]. St. Petersburg, M. Merkushev Typography, 1913. (In Russ.)
 6. *Deyaniya Vselenskikh Soborov* [Acts of the Ecumenical Councils]. Kazan, 1909, Vol. 7: *Sobor Nikeiskii 2-i, Vselenskii Sed'moi. Deyanie 5* [The Second Council of Nicaea, the Seventh Ecumenical Council. Act 5]. (In Russ.)
 7. Lazarev V. N. *Russkaya ikonopis' ot istokov do nachala XVI veka* [Russian Icon Painting from its Origins to the Beginning of the 16th Century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1983. 539 p. (In Russ.)
 8. Putsko V. G. Ikony XIII–XV vv. iz Rostovskoi zemli: problema istoriko-khudozhestvennogo konteksta [Icons of the 13th–15th Centuries from the Rostov Land: The Problem of Historical and Artistic Context]. *Istoriya i kul'tura Rostovskoi zemli. 2004* [History and Culture of the Rostov Land. 2004]. Rostov, 2005, pp. 21–34. (In Russ.)
 9. Putsko V. G. O rostovskoi ikonopisi XIII–XVI vv. [On Rostov Icon Painting of the 13th–16th Centuries]. *Soobshcheniya Rostovskogo muzeya*, 1998, Issue 9, pp. 45–58. (In Russ.)

10. Smirnova E. S. Rostovskaya ikonopis' vtoroi poloviny XIII v. [Rostov Icon Painting of the Second Half of the 13th Century]. *Vizantiya. Rus'*. Zapadnaya Evropa: Iskustvo i kul'tura: tezisy dokladov konferentsii, posvyashchenoi 100-letiyu so dnya rozhdeniya prof. V. N. Lazareva (1897–1976) [Byzantium. Rus'. Western Europe: Art and Culture: Abstracts of the Conference Dedicated to the 100th Anniversary of the Birth of Prof. V. N. Lazarev (1897–1976)]. St. Petersburg, 1997, pp. 32–34. (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Фадеева Любовь Сергеевна, аспирант факультета искусств МГУ имени М. В. Ломоносова.

ABOUT THE AUTHOR

Lyubov S. Fadeeva, Postgraduate student at the Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University.

УДК 75.01

ББК 85.10

СЮРРЕАЛИЗМ В ЖИВОПИСИ: ОПЫТ СТРУКТУРНОГО АНАЛИЗА

Д. А. СЕВОСТЬЯНОВ

Новосибирский государственный медицинский университет

Россия, 630091, г. Новосибирск, Красный проспект, 52

dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru

Аннотация

В статье рассматривается структура изображений, относящихся к сюрреалистической живописи. Несмотря на наличие большого количества литературных источников, посвященных сюрреализму, данная тема все еще остается неразработанной. Для анализа таких изображений применяется система уровней моторного построения, разработанная известным психофизиологом Н. А. Бернштейном. Изображение рассматривается как совокупность результатов двигательных актов художника. В данной системе представлен ряд уровней, каждый из которых объединяет движения одинаковой степени сложности. Эти уровни составляют иерархию. В данной иерархии возможно развитие системных инверсий, при которых низший, подчиненный уровень приобретает главенствующее значение. Сочетание таких уровней характерно для каждого художественного направления, в том числе и для сюрреализма. Собственные проявления низших моторных уровней в сюрреалистических изображениях практически не представлены. Уровень, обеспечивающий сходство изображенного и изображаемого, проявляется в них очень сильно. Следующий уровень, который обеспечивает операции с топологическими классами предметов и схематизацию их образов, имеет здесь определенное конкретное выражение, когда образ подвергается преднамеренному, целенаправленному искажению. Но направленность этих искажений определяет уже следующий моторный уровень. Этот уровень является высшим в данной иерархии и осуществляет операции с символами. Символический уровень активности проявляется в сюрреалистических картинах специфическим образом. Он не воспроизводит, а имитирует сновидения и иную продукцию бессознательного, причем каждый образ приобретает определенное символическое значение. Некоторые из таких символов, составленных автором картины, в дальнейшем могут рассматриваться уже как общекультурное достояние. В статье

представлены и систематизированы отличительные особенности произведений сюрреалистической живописи.

Ключевые слова: живопись, неклассическое искусство, дадаизм, сюрреализм, изобразительная деятельность, моторика, уровни моторного построения, иерархия, инверсия, бессознательное, символы

SURREALISM IN PAINTING: AN EXPERIENCE OF STRUCTURAL ANALYSIS

D. A. Sevostyanov

Novosibirsk State Medical University
630091, 52, Krasny Prospekt, Novosibirsk, Russia
dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru

Abstract

The article examines the structure of pictures considered as surrealist painting. More specifically, it outlines and prioritizes distinctive features of surrealist paintings. Despite there is a large number of literary sources on surrealism, this topic still remains underdeveloped. To analyse surreal images, a system of motor construction levels developed by the famous psychophysicologist N.A. Bernstein is used. The painting is viewed as a collection of the artist's motor actions. This system consists of a series of levels, each of which includes movements of equal complexity. Taken together, these levels form a hierarchy. Within this hierarchy systemic inversions may develop, in which the lower, subordinate level takes on a dominant role. The combination of these levels is characteristic of every artistic movement, including surrealism. The lower motor levels are almost completely absent in surreal images. The level that ensures the similarity between the depicted and the depicted object is very strong. The next level, which provides operations with topological classes of objects and schematization of their images, gets a specific expression, when the image is subjected to deliberate and purposeful distortion. However, the vector of these distortions is determined by the next motor level. This level is the highest in the hierarchy and performs operations with symbols. The symbolic level of activity manifests itself in a specific way in surrealist paintings. The author demonstrates that this level does not reproduce, but rather simulates dreams and other products of the unconscious, and each image takes on a specific symbolic meaning. Some of these symbols, created by the artist, are concluded to be potentially considered as part of the cultural heritage.

Keywords: painting, non-classical art, dadaism, surrealism, pictorial activity, motor skills, levels of motor construction, hierarchy, inversion, unconscious, symbols.

Среди прочих направлений неклассического искусства значительное (теперь можно даже сказать: законное) место занимает сюрреализм. Будучи культурным феноменом, выходящим за пределы не только изобразительного искусства, но и искусства вообще, сюрреализм именно в рамках живописи оформился в качестве вполне самостоятельного и узнаваемого направления.

Хотя пик моды на сюрреалистическую живопись, по-видимому, давно уже миновал, исследование данного направления в изобразительном искусстве сохраняет свою актуальность. В длящейся поныне постмодернистской реальности совокупность уже созданных произведений искусства, а также примененных в них подходов и художественных приемов имеет для художника гораздо большее значение, чем воспринимаемая им реальность, какой бы она ни была. В особой мере это затрагивает такое явление художественной культуры, как сюрреализм. Можно быть поклонником сюрреализма, можно относиться к нему равнодушно или проявлять к нему открытое неприятие, можно даже его проклинать; но отрицать влияние сюрреализма (и сюрреалистов) на нынешнюю художественную практику, на деятельность современных художников невозможно. И если представить себе, что сюрреализм как направление исчез, как будто никогда и не появлялся, то в общем контексте мировой художественной культуры образовалась бы весьма значительная, ничем не заполненная лакуна.

Возникновение сюрреализма принято связывать с дадаизмом; данное явление составляет протестную, нигилистическую форму реагирования на ставшую неактуальной прежнюю культуру в новых условиях бытия, обусловленных, в частности, реалиями Первой мировой войны. Г. Дебор в своем «Обществе спектакля» обозначал отношения этих течений в художественной культуре следующим образом: «Дадаизм и сюрреализм являются одновременно исторически связанными и противоположными. В этой противоположности, что также составляет для каждого самую последовательную и радикальную часть его вклада, проявляется внутренняя недостаточность их критики, развиваемой как одним, так и другим с одной-единственной стороны. Дадаизм стремился упразднить искусство, не воплощая его, а сюрреализм хотел воплотить искусство, не упраздняя его» [4, с. 103]. Всякое

созидание начинается с разрушения; дадаизму досталась здесь, очевидно, деструктивная роль. Дадаизм занимался отрицанием всякой предшествовавшей ему культуры; сюрреализм, напротив, отрицанием не ограничивался и нес в себе хотя и весьма своеобразное, но все же явно созидательное начало.

При обращении к структурному анализу сюрреализма приходится прибегнуть к определенным ограничениям. Так, не следует обращать внимание на самоназвания художественных течений; появление каждого из них обусловлено, как правило, случайным стечением ряда субъективных обстоятельств. Например, современный художник Порфирий Иванович Федорин (р. 1986) относит свои произведения к «космогоническому сюрреализму», но это наименование не говорит о сути его творчества решительно ничего. Кроме того, анализируя сюрреализм не целиком как художественное явление, порожденное определенной идеологией, а именно и только сюрреализм как направление в живописи, приходится в известной мере абстрагироваться от его идеологических установок. Как известно, «отцом» сюрреализма, введшим в речевой оборот само это название, являлся французский журналист и поэт Гийом Аполлинер (1880–1918), который живописцем не был. Помимо поэзии, сюрреализм получил распространение и в сценическом искусстве, и в кинематографе. В живописи же принятая сюрреалистами (причем, по существу, всеми сюрреалистами) изобразительная практика в значительной мере может рассматриваться как самостоятельное явление — здесь она существует как бы сама по себе, параллельно с декларативными заявлениями приверженцев сюрреализма и представляемыми теоретическими концепциями.

В сюрреализме же как идеологии обращает на себя внимание, прежде всего, неоднородность данного течения. Эта неоднородность была обусловлена не только разными сферами искусства, в которых находил применение сюрреалистический подход, но и идейными разночтениями в среде самих сюрреалистов. Сюрреализм, безусловно, опирался в своем развитии на концепцию бессознательного; но сама трактовка бессознательного осуществлялась отдельными сторонниками данного движения очень по-разному [16].

Поскольку учение о бессознательном в значительной мере восходит к трудам Зигмунда Фрейда, то и сюрреализм принято соотносить с этими работами. Однако, с одной стороны, в «Манифесте сюрреализма» Андре Бретона те, кто придерживался такой фрейдистской концепции, фигурируют как «некоторые бывшие дадаисты», стремящиеся «очаровывать буржуазию», а сама эта концепция — как «подделка под сюрреализм». Буквально там говорится следующее: «Они утверждают “всемогущество сновидений” и делают Фрейда новой музой. Пусть доктор Фрейд использует сновидения для лечения слишком приземленных расстройств, очень хорошо! Но применять его учение в мире поэзии — не значит ли смешивать искусство и психиатрию?» [15]. С другой стороны, и сам Зигмунд Фрейд писал в письме тому же Бретону, что он, конечно, признателен за интерес, проявленный к его исследованиям, однако сам не в состоянии уяснить, чего хочет сюрреализм [10, с. 167]. То есть, фактически, Фрейд отстранился от сюрреализма и не стал декларировать какую-либо свою связь с ним.

Вообще же концепция Фрейда концептуально противоречит практике сюрреализма. Действительно, фрейдовский психоанализ всегда направлен лишь в прошлое; он может дать достаточно правдоподобное объяснение, каким образом у какого-либо субъекта сформировались те или иные подавленные представления, составляющие содержание его бессознательной части психики. Но психоанализ неспособен строить (или прогнозировать) будущее и не предназначен для этого. В то же время сюрреализм, как создаваемое новое направление, изначально был направлен в будущее, хотя, как уже говорилось, и своеобразно трактуемое.

Однако для понимания сущности сюрреалистического искусства от всех этих рассуждений мало пользы. В идейных установках данного течения ничего не говорится о том, почему и отчего сюрреалистическая живопись является именно такой, какой она стала. Если изучать сюрреализм исключительно по вербально изложенным мыслям его приверженцев, то их соотнесенность с изобразительной деятельностью сюрреалистов приобретает весьма относительный характер. А если прибавить к этому, что Сальвадор Дали, один из крупнейших деятелей сюрреализма, без участия которого данное направление не обрело бы и половины

своего действительного влияния, имел заслуженную славу склонного к шутовству и эпатажу мистификатора, то и вовсе не следовало бы говорить о наличии неперенной связи идейных установок сюрреалистов с их изобразительной практикой. Приходится только констатировать, что при всех различиях взглядов художников-сюрреалистов их художественная манера отличается завидным постоянством. Имеем ли мы дело с сюрреалистическими произведениями Джорджо де Кирико, Рене Магритта или с работами нашего соотечественника Владимира Афанасьевича Овчинникова — всюду мы наблюдаем не только содержательное сходство, но и формальное единство. Хотя в практике сюрреалистов отчетливо прослеживается влияние одних художников на других (например, в работах Доротеи Таннинг определяются явные аллюзии к некоторым произведениям Сальвадора Дали), можно констатировать, что сходство их работ в целом носит не подражательный, а концептуальный характер.

Между тем, в более чем обширной литературе, посвященной исследованиям сюрреализма, мы найдем в основном обращение к тем аспектам данного течения, которые представляются лишь внешними по отношению к изобразительной деятельности. Тут и изложение философских предпосылок сюрреализма (подлинных или мнимых), и биографические изыскания в отношении деятелей сюрреализма, и изложение всевозможных публичных деклараций сюрреалистов, а также их политических взглядов, и рассказы об их экстравагантных выходках, и так далее [1; 5]. Рассматривается и действительная либо кажущаяся связь сюрреализма с «примитивным» искусством [17]. Все это, конечно, интересно само по себе, но совершенно не дает возможности понять, почему изображения, созданные сюрреалистами, таковы, каковы они есть, и обладают именно такими общими для всех отличительными особенностями в отношении их структуры. При этом в публикациях некоторых авторов неведомым образом сливается воедино творчество таких художников, как Сальвадор Дали и Джексон Поллок [9, с. 178], хотя на деле их произведения по своей структуре максимально, насколько это возможно, далеки друг от друга, а объединяет их только то, что произведения и того, и другого безусловно могут быть отнесены к весьма неод-

народной совокупности культурных артефактов под названием «неклассическое искусство».

Для того чтобы предпринять исследование изобразительной деятельности в произведениях сюрреалистов, следует обратиться к изучению структуры такой деятельности в целом, безотносительно к идеологическим установкам и направлениям, с которыми приходится иметь дело в изобразительном искусстве и в искусстве вообще. С этих позиций любое изображение может расцениваться как совокупность следов определенных движений, целенаправленно оставленных художником на используемой для этого поверхности, будь то бумага, холст или стена. Применяемые при этом двигательные акты неоднородны по сложности и в целом образуют иерархическую систему, составленную из моторных уровней (эта система была подробно описана и проанализирована в трудах выдающегося отечественного нейрофизиолога Н. А. Бернштейна [3]). Чтобы воспользоваться разработанной этим автором методологией и в то же время оставаться в рамках искусствоведческого дискурса, необходимо прибегнуть к несколько редуцированной версии разработанной им системы, дополнив ее с позиций системного подхода.

С данной точки зрения, изобразительная деятельность (как и любая деятельность вообще) представляется в виде иерархической системы, составленной из сопряженных и взаимозависимых, но относительно самостоятельных уровней моторного построения. Таких уровней всего выделяется пять, но некоторые из них подразделяются еще и на подуровни. Каждый из этих уровней (их принято обозначать латинскими литерами А, В, С, D и E) объединяет в себе ряд двигательных актов одинаковой или сопоставимой степени сложности. Каждый из таких уровней опирается на определенные структуры нервной системы (на какие именно — здесь упоминать излишне, достаточно сказать, что перечень их известен), причем высшие уровни надстраиваются над низшими и используют их проводящие пути. Каждый уровень имеет собственную систему сенсорного обеспечения и присущие ему исполнительные механизмы. Помимо всего прочего, у разных людей эти моторные уровни приобретают различный уровень развития. Тем самым, в двигательном спектре любого человека (и художни-

ка, соответственно, тоже) выстраивается присущий только именно ему собственный моторный профиль [7]. Данный профиль формируется в соответствии с индивидуальными задатками субъекта, и эти задатки могут быть в большей или меньшей степени востребованы в рамках различных художественных школ и направлений.

При осуществлении того или иного двигательного акта моторные уровни редко действуют в одиночку. Как правило, одновременно работает несколько таких уровней, причем осознается при этом, как правило, лишь активность высшего из них. Что же касается изобразительной деятельности, то она примечательна тем, что в ней неизбежно задействованы все эти уровни без исключения.

Как и во всякой сложной иерархической системе, в иерархии моторных уровней возможно развитие инверсивных отношений. Речь идет о ситуации, при которой некоторый подчиненный иерархический элемент (в данном случае — целый моторный уровень) приобретает в данной системе главенствующие позиции, все еще формально оставаясь при этом в своем прежнем невысоком статусе. Иначе говоря, возникает противоречие между местом элемента в иерархии и его фактической ролью в этой системе. Такая форма отношений в иерархии становится возможной вследствие того, что данная система строится сразу на нескольких организационных принципах, определяющих, почему тот или иной элемент занимает главенствующее либо подчиненное положение, и какие-либо из этих принципов могут в своем проявлении противоречить остальным [11]. В изобразительной деятельности подобные инверсии становятся наиболее наглядными, поскольку продуктом такой деятельности является зрительно воспринимаемое изображение.

Итак, кратко рассмотрим эти уровни. Низший из них, уровень А, в изобразительной деятельности обеспечивает тонус рисующей руки. Его собственная роль в создании изображений более чем скромна, но его нормальное функционирование необходимо для нормальной работы вышележащих моторик.

Следом за ним идет уровень В. Его роль уже весьма существенна: он обеспечивает синхронное сокращение мышц при двигательном акте, а реальным проявлением данного уровня в готовом

изображении становится моторная экспрессия (выразительные свойства протяженных изобразительных элементов, таких как контур, линия, мазок). Такие эмоционально насыщенные элементы в изображении обладают собственной эстетической ценностью. Но сполна проявить эти свойства данный уровень может лишь тогда, когда эти элементы изображения создаются без скрупулезного зрительного контроля, поскольку и сам этот уровень не опирается в своей работе на зрительный анализатор. Иначе говоря, здесь работает не «глаз», а «рука» художника. Если же изобразительная деятельность постоянно контролируется зрением, в том числе и непосредственно в процессе, а не только при оценке результата, то уровень В уже не может создавать никаких экспрессивно окрашенных элементов картины. Изображения станут «правильными», но лишатся индивидуальной выразительности.

Уровень С, напротив, сполна использует возможности зрительного контроля. В изобразительной деятельности он, во-первых, обеспечивает непосредственное сходство изображенного и изображаемого, а во-вторых, осуществляет композиционное размещение изображения в условном пространстве картины. При значительном проявлении собственных свойств данного уровня он подавляет уровень В, лишая его возможности реализовать моторную экспрессию — она полностью нивелируется зрительным контролем.

Уровень D реализует инструментальную деятельность (работу с орудиями труда), что, конечно, весьма важно в изобразительном процессе. Однако этим его роль в данном случае не исчерпывается. При создании изображений данный уровень осуществляет их схематизацию, возможное упрощение (вплоть до той степени, когда еще сохраняется их узнаваемость). При этом уровень D оперирует топологическими классами предметов и их изображений (например, есть разнообразные по сходству с оригиналом и по степени схематизации изображения, относящиеся к классу «человек», или «лошадь», или «собака»). Операции со знаками, то есть визуальными образами, которые сами по себе собственного значения не имеют, но служат означающим при определенном означаемом, также относятся к компетенции этого моторного уровня. Значительное проявление собственных свойств этого уровня, как

и в предыдущем случае, подавляет свойства уровня предыдущего: выраженная схематизация упраздняет буквальное изобразительное сходство, обеспечиваемое уровнем С.

Наконец, высшую позицию в моторной иерархии занимает уровень Е. Данный уровень оперирует символами, то есть образами объектов, которые, подобно знакам, обладают внешним значением (тоже служат означающим при каком-либо означаемом), но, в отличие от них, обладают и собственным значением (и собственным, самостоятельным бытием) вне зависимости от этой функции. Символические операции сами по себе не предусматривают никакого непременно существующего физического эквивалента и могут фигурировать просто как движение мысли или чувства; однако если к работе уровня Е подключаются и другие (низшие, исполнительные) уровни, то движение приобретает уже не идеальный, а реальный характер, а символ, в частности, может быть отображен в картине художника. Уровень Е всегда так или иначе представлен в изобразительной деятельности, хотя бы только уже потому, что любое изображение представляет собой символ — оно существует само по себе, как самостоятельный объект (картина), а кроме того, оно показывает зрителю некоторый иной объект, представленный на этой картине.

Данный уровень человеческой активности неоднороден; сам Н. А. Бернштейн полагал, что в нем могут быть выделены иерархически соподчиненные подуровни: E_1 , E_2 , E_3 . Очевидно, что эти подуровни оперируют с символами различной степени сложности (и значимости). В то же время выделение таких подуровней в столь сложной и неоднозначной сфере, каковой является мир человеческих символов, неизбежно будет страдать определенной условностью.

В содержании символического уровня активности любого субъекта могут быть выделены по крайней мере три вида символов, между которыми, однако, нет четких, непреодолимых границ. Во-первых, это обиходные символы (когда образ некоторого объекта приобретает роль означающего, пригодную для реализации только в том или ином конкретном случае, в преходящей житейской ситуации). Во-вторых, это символы, относящиеся к общему культурному достоянию, которые в совокупности (если объеди-

нить содержание символических уровней всех людей) составляют тело человеческой культуры, а у отдельного субъекта такие символы отображают часть этой культуры, усвоенную именно данным субъектом. И в-третьих, это символы, сформированные данным субъектом, но затем ставшие общим культурным достоянием и составляющие его собственный вклад в культуру.

Итак, уровни моторного построения совокупно образуют иерархию. Но, как уже говорилось, возможна ситуация, когда в этой иерархии низший, подчиненный уровень приобретает главенствующее значение. Такие системные инверсии приобретают особенно наглядную форму именно в изобразительной деятельности, поскольку продукт этой деятельности адресован в первую очередь зрительному восприятию. Так, например, в работах гиперреалистов на первый план выходит уровень С (обеспечивающий здесь буквальное, иллюзорное сходство изображения с прототипом), в то время как высшие уровни только предоставляют материал, который наилучшим образом подходит для реализации такого сходства. Художник в этом случае буквально эпатирует таким абсолютным, фотографически точным воспроизведением изображения.

Другой случай подобной инверсии проявляется в экспрессионизме, где главенствующее значение приобретает выразительная моторика автора данной картины; здесь на первый план выходит уже уровень В, а вышележащие уровни, управляемые зрением, также лишь поставляют материал для него. Конечно, такая инверсия, в полном своем выражении, представляет собой теоретическую крайность, однако она возможна.

Какова же, исходя из этого, структура изобразительной деятельности в сюрреализме? Здесь прослеживается ряд общих свойств, которые позволяет выявить и описать приведенная выше структура моторных уровней.

Начнем с анализа низших моторик. Итак, сюрреалистические изображения объединяет, как правило, отсутствие проявлений индивидуальной выразительной моторики. Примечательно, что отображение моторной экспрессии было присуще некоторым работам Сальвадора Дали, но как раз эти его художественные эксперименты не могут быть отнесены к рассматриваемому на-

правлению. Там, где выдерживается стилистика сюрреализма, подобные изобразительные элементы отсутствуют. В таких работах этого художника нет не только экспрессивных следов изобразительного акта — в них не найти вообще ни одного конкретного результата отдельного движения, ни одной свободно проведенной линии, ни одного сколько-нибудь заметного мазка. При ближайшем рассмотрении создается впечатление, что картины эти написаны кончиком волоса. Если какие-либо следы отдельных движений художника и были в черновом варианте работы, то в итоговом изображении их уже не найти: все они ликвидированы при доведении работы до финального состояния, под постоянным и неуныпным зрительным контролем.

Следует отметить, что проявление экспрессивной моторики требует специальных к тому способностей, в то время как изображение, лишенное такой экспрессии, может быть выполнено, при известном усердии, любым рисующим субъектом. Соответственно, художник, в принципе склонный к проявлениям моторной экспрессии, может и не применять их в изобразительной деятельности, если этого требуют условности того направления, в рамках которого он работает в настоящее время. Обратное же невозможно: тот, кто действует всегда и исключительно под строгим зрительным контролем, а моторную экспрессию прежде не проявлял, обычно не способен перейти к отображению собственных эмоций в протяженных изобразительных элементах, отражающих конкретное движение. И эта закономерность выходит за рамки рукотворной изобразительной деятельности. Так, изображение, построенное из протяженных и экспрессивных изобразительных элементов, может рассматриваться как аналог векторной графики, а изображение, элементы которого лишены векторных свойств и обладают одной лишь кроющей способностью (и выполняются под строгим зрительным контролем) — это аналог растровой графики. Как известно, любое изображение, выполненное средствами векторной графики, может быть переведено в растровую графику и представлено в ней; обратное же действие невозможно — из растровой графики нельзя создать векторное изображение [13, с. 56].

Применение уровня *C*, ответственного за сходство изображенного с изображаемым, в работах сюрреалистов всегда носит

весьма выраженный характер. Создаваемые при этом художественные образы могут быть названы вполне «реалистичными», но только они воспроизводят элементы не подлинной (физической), а фантазийной реальности. В этом отношении сюрреализм занимает место в ряду таких уже вполне устоявшихся понятий, как «сказочный реализм» [12, с. 78], «гротескный реализм» [2] или «фантастический реализм» [6; 8]. Если принять законы такой фантазийной реальности как некоторую данность, то в ее условиях прототипы образов, представленных в сюрреалистических произведениях, вполне могли бы существовать. Изображение фантазийных фигур и таких же ландшафтов выполнены здесь, как правило, с подкупающей тщательностью. То же можно сказать и про композиционное построение таких работ: оно обычно весьма скрупулезно и безусловно предполагает постоянный и строгий зрительный контроль. То, что для нашей, «обычной» реальности такие композиции нередко абсурдны, несколько не мешает им существовать в представленной здесь фантазийной реальности.

Если обратиться к проявлениям в сюрреалистических картинах моторного уровня D, то здесь приходится констатировать, что схематизация (буквально — как упрощение изображений) данному направлению живописи в целом не свойственна. Когда она применяется, она носит весьма поверхностный характер. Но это не значит, что уровень D в таких работах бездействует. Вместо упрощения мы наблюдаем здесь трансформацию фигур, при которой обычно сохраняется узнаваемость прототипа, его принадлежность к определенному топологическому классу, но на картине такой объект предстает в нарочито измененном и перестроенном виде (что видно, например, по работам Сальвадора Дали). Будет ли это слон на суставчатых ногах, или портрет киноактрисы Мэй Уэст, составленный из деталей интерьера, или женская фигура, снабженная, словно комод, выдвижными ящиками, — всякий раз мы видим объект, сохраняющий свою узнаваемость (и классификационную принадлежность), но целенаправленно измененный в соответствии с авторским замыслом. Характер же подобных трансформаций определяется и задается уже за пределами уровня активности D; здесь проявляет свое действие уровень E, и он придает каждому примененному образу какое-либо внешнее значе-

ние, прежде ему не свойственное. В этом и состоит, по существу, предназначение каждого произведения сюрреалистов.

Обратимся к особенностям символического моторного уровня, проявляющимся в творчестве сюрреалистов. Широко распространено представление, что содержательное наполнение таких работ формируется под влиянием сновидений. В действительности же эти работы лишь доступным данному художнику путем воспроизводят логику сновидений (причем таким образом, чтобы эти сновидения рассматривались не как индивидуальное, а как общее достояние) [8]. Иначе говоря, здесь наличествует не содержание чьего-либо индивидуального бессознательного, а имитация коллективного бессознательного в форме представлений данного конкретного художника. Разумеется, сюда не относятся случаи, когда изображение носит откровенно конъюнктурный характер и подыгрывает общественным вкусам с целью воспользоваться платежеспособным спросом на произведения ныне востребованного художественного направления (такое эпигонство широко распространено и затрагивает оно вовсе не один только сюрреализм).

Следует еще раз обратиться к такому аспекту творчества сюрреалистов, как его связь с теорией и практикой психоанализа (в период расцвета сюрреализма психоаналитическая концепция была, что называется, чрезвычайно модной и обсуждаемой темой, в том числе и среди людей, которые непосредственно к психоанализу не имели никакого отношения). В частности, предпринимаются попытки выявления связи представленных в таких картинах образов с бессознательной сферой автора данных работ.

В этом случае приходится констатировать, что применение психоаналитической методики к исследованию творчества сюрреалистов представляется хоть и довольно занимательным, но фактически бесплодным делом. Так, известны попытки вывести особенности творчества Сальвадора Дали из сведений о перенесенных им в детстве психических травмах [14]. Данные действия позволяют получить, на первый взгляд, достоверное объяснение характера его творчества. Однако можем ли мы утверждать, что из каждого ребенка, пережившего в детстве такие же (или похожие) психологические травмы в том же возрасте, непременно вырастет художник подобного же типа и масштаба? Или (что со-

всем уж абсурдно) можно ли сказать, что, замыслив вырастить выдающегося или даже великого художника-сюрреалиста, требуется проделать с ним еще в детстве все то, что происходило с юным Сальвадором Дали, — и тем самым будет создано необходимое и достаточное условие для формирования столь же феноменальной личности? Вспомним еще раз, что фрейдистский психоанализ может давать вполне правдоподобные интерпретации, направленные в прошлое, но он совершенно беспомощен перед лицом будущего.

Таким образом, среди типичных свойств, специально присущих произведениям сюрреалистической живописи, закономерно выделяются те, которые соответствуют понятию доминирующей здесь художественной формы, и те, что затрагивают содержание таких работ. При этом могут быть констатированы типичные черты, присущие сюрреалистической живописи.

Представлены ли в моторной структуре такой живописи инверсивные отношения, которые упоминались выше? Очевидно, нет. В отличие от некоторых других направлений неклассического искусства, сюрреализм не строится на преобладании низших моторик над высшими (и потому, как говорилось ранее, нет никакого смысла в его сопоставлении, скажем, с абстрактным экспрессионизмом, сторонником которого и был, например, Джексон Поллок). Главные характеристические черты, отличающие сюрреализм от других направлений живописи, могут быть описаны следующим образом.

Сюрреалистическая картина обычно есть визуализация некоторого содержательного фрагмента коллективного бессознательного, преломленного через индивидуальное сознание автора и его собственную трактовку этого фрагмента, базирующуюся на авторской апперцепции. Комбинирование известных символических конструкций сочетается в таком изображении с попытками (зачастую удачными) конструирования собственных вторичных символов, которые впоследствии становятся общекультурным достоянием. Результатом этого явились, например, такие образы, как текущие часы Сальвадора Дали, или искусительное яблоко, закрывающее лицо хорошо одетого персонажа (не нагого, как Адам!) на картине Рене Магритта «Сын человеческий» (1964).

Операции с топологическими классами изображений в сюрреализме состоят главным образом не в их упрощении, а в совмещении (построении гибридов) или иных трансформациях, происходящих не в ущерб сложности и подробности визуального образа.

Все перечисленное изображается, как правило, со всей присущей данному автору тщательностью, исключающей в изображении элементы случайности или какой-либо моторной экспрессии (которая полностью вытесняется и подавляется скрупулезным визуальным контролем изобразительного процесса).

Эмоциональное воздействие сюрреалистической картины производится через посредство ее фабулы, в построении которой автор ограничен исключительно возможностями собственного воображения.

Список литературы

1. Андреев Л. Г. Сюрреализм. М.: Высшая школа, 1972. 232 с.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 545 с.
3. Бернштейн Н. А. Физиология движений и активность. М.: Наука, 1990. 494 с.
4. Дебор Г. Общество спектакля. М.: Логос, 2000. 184 с.
5. Декс П. Повседневная жизнь сюрреалистов, 1917–1932. М.: Молодая гвардия: Палимпсест, 2010. 318 с.
6. Джоунс М. В. Достоевский после Бахтина. Исследование фантастического реализма Достоевского. СПб.: Академический проект, 1998. 256 с.
7. Коренкова Н. Е., Олейник Ю. Н. Психомоторика в структуре интегральной индивидуальности человека // Психологический журнал. 2006. Т. 27, № 1. С. 54–66.
8. Куликова М. Э. Выставка шести художников (Владивосток, 1988) // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2011. № 1. С. 5–7.

9. *Малинина Н. Л.* Реалистический художественный образ в живописи: прошлое и настоящее // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2010. № 9. С. 175–181.
10. *Пинковский В. И.* Сюрреализм и фрейдизм: параллели и расхождения // Знание. Понимание. Умение. 2008. № 1. С. 167–171.
11. *Севостьянов Д. А.* Человек рисующий. Отображение иерархических и инверсивных отношений в графической деятельности. М.: ИНФРА-М, 2018. 208 с.
12. *Севтинова А. В.* Образ дурака в калмыцкой бытовой сказке // Проблемы науки. 2017. № 6 (19). С. 77–79.
13. *Шохоева А. И.* Технологии компьютерной графики и визуализации данных // Colloquium-journal. 2022. № 31 (154). С. 55–57.
14. *Яковлева Е. Л.* Детские травмы как исток творчества Сальвадора Дали // Психология и психотехника. 2022. № 1. С. 80–93.
15. *Breton A., Goll I.* Manifeste du surréalisme. URL: Surréalisme 1 October 1924 — Princeton Blue Mountain collection (дата обращения: 16.11.2025).
16. *Hobbs R.* Surrealism and Abstract Expressionism: From Pyschic to Plastic Automatism // Dervaux I. Surrealism USA. New York: National Academy Museum in conjunction with Hatje Cantz Publishers, 2005. P. 56–65.
17. *Lagana L.* Dadaism, Surrealism, and the Unconscious // Symposia Melitensia. 2013. No. 9. P. 145–156.

References

1. *Andreev L. G.* *Syurrealizm* [Surrealism]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1972. 232 p. (In Russ.)
2. *Bakhtin M. M.* *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa* [The Work of François Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1990. 545 p. (In Russ.)
3. *Bernshtein N. A.* *Fiziologiya dvizhenii i aktivnost'* [The Physiology of Movements and Activity]. Moscow, Nauka Publ., 1990. 494 p. (In Russ.)

4. Debord G. *Obshchestvo spektaklya* [The Society of the Spectacle]. Moscow, Logos Publ., 2000. 184 p. (In Russ.)
5. Dex P. *Povsednevnyaya zhizn' surrealistov, 1917–1932* [The Everyday Life of the Surrealists, 1917–1932]. Moscow, Molodaya gvardiya, Palimpsest Publ., 2010. 318 p. (In Russ.)
6. Jones M. V. *Dostoevskii posle Bakhtina. Issledovanie fantasticheskogo realizma Dostoevskogo* [Dostoyevsky after Bakhtin. A Study of Dostoyevsky's Fantastic Realism]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 1998. 256 p. (In Russ.)
7. Korenkova N. E., Oleinik Yu. N. Psikhomotorika v strukture integral'noi individual'nosti cheloveka [Psychomotor Skills in the Structure of a Person's Integral Individuality]. *Psikhologicheskii zhurnal*, 2006, Vol. 27, No. 1, pp. 54–66. (In Russ.)
8. Kulikova M. E. Vystavka shesti khudozhnikov (Vladivostok, 1988) [The Exhibition of Six Artists (Vladivostok, 1988)]. *Gumanitarnye issledovaniya v Vostochnoi Sibiri i na Dal'nem Vostoke*, 2011, No. 1, pp. 5–7. (In Russ.)
9. Malinina N. L. Realisticheskii khudozhestvennyi obraz v zhivopisi: proshloe i nastoyashchee [The Realistic Artistic Image in Painting: Past and Present]. *Aktual'nye problemy humanitarnykh i estestvennykh nauk*, 2010, No. 9, pp. 175–181. (In Russ.)
10. Pinkovskii V. I. Syurrealizm i freidizm: paralleli i raskhozhdeniya [Surrealism and Freudianism: Parallels and Divergences]. *Znanie. Ponimanie. Umenie*, 2008, No. 1, pp. 167–171. (In Russ.)
11. Sevost'yanov D. A. *Chelovek risuyushchii. Otobrazhenie ierarhicheskikh i inversivnykh otnoshenii v graficheskoi deyatel'nosti* [The Drawing Man. Representation of Hierarchical and Inverse Relations in Graphic Activity]. Moscow, INFRA-M Publ., 2018. 208 p. (In Russ.)
12. Sevtinova A. V. Obraz duraka v kalmytskoi bytovoii skazke [The Image of the Fool in the Kalmyk Everyday Tale]. *Problemy nauki*, 2017, No. 6 (19), pp. 77–79. (In Russ.)
13. Shokhueva A. I. Tekhnologii komp'yuternoii grafiki i vizualizatsii dannykh [Computer Graphics and Data Visualization Technologies]. *Colloquium-journal*, 2022, No. 31 (154), pp. 55–57. (In Russ.)

14. Yakovleva E. L. Detskie travmy kak istok tvorchestva Sal'vadora Dali [Childhood Traumas as the Source of Salvador Dali's Creativity]. *Psikhologiya i psikhotekhnika*, 2022, No. 1, pp. 80–93. (In Russ.)
15. Breton A., Goll I. *Manifeste du surréalisme* [Manifesto of Surrealism]. (In French) Available at: *Surréalisme 1 October 1924 — Princeton Blue Mountain collection* (accessed: 16.11.2025).
16. Hobbs R. Surrealism and Abstract Expressionism: From Psychic to Plastic Automatism. *Dervaux I. Surrealism USA*. New York, National Academy Museum in conjunction with Hatje Cantz Publishers, 2005, pp. 56–65. (In English)
17. Lagana L. Dadaism, Surrealism, and the Unconscious. *Symposia Melitensia*, 2013, No. 9, pp. 145–156. (In English)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Севостьянов Дмитрий Анатольевич, доктор философских наук, доцент, доцент кафедры педагогики и психологии Новосибирского государственного медицинского университета.

ABOUT THE AUTHOR

Dmitry A. Sevostyanov, Doctor of Philosophy, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Pedagogy and Psychology, Novosibirsk State Medical University.

УДК: 7.01:7.038(470)

ББК: 85.103(2)6

МЕДИУМ-ЦЕНТРИРОВАННЫЙ АНАЛИЗ ПРАКТИКИ АЛЕКСЕЯ БЕЛЯЕВА-ГИНТОВТА

Д.В. АРТАМОНОВ

Национальный исследовательский технологический университет МИСИС

Россия, 119049, г. Москва, Ленинский пр-кт, д. 4, стр. 1,

R1Artamonov@gmail.com

А. В. МАРКОВ

Российский государственный гуманитарный университет

Россия, 125993, г. Москва, ул. Чайнова, д. 15

markovius@gmail.com

Аннотация

Статья предлагает медиум-центрированный анализ практики современного российского художника Алексея Беляева-Гинтовта. Показано, что графический медиум выступает механизмом редукции формы до краткой эмблемы, которая действует «до сюжета»: не убеждает доводами, а закрепляет узнавание и нормализует предлагаемый порядок. Опираясь на концепцию аппарата Вилема Флюссера, исследование трактует графический медиум как техническо-композиционное устройство, переводящее культурные цитаты в устойчивые мифологемы. Отдельно описана «комиксная грамматика» ряда работ: автономность листа как панели с завершённой репликой и сборка смыслов при соположении листов; повтор и вариативность рассматриваются как способ стандартизации и сериализации визуального языка. Методология сочетает визуально-иконографический анализ серийных произведений с медиум-анализом технологических процедур и контекстуализацией в дискуссиях о метамодернизме и постсоветской консервативной визуальности. Научная новизна заключается в переносе фокуса с тематического описания образов на анализ их действия и режимов воспроизводимости; практическая значимость — в уточнении инструментов описания графического аппарата, полезных для визуальных исследований и кураторской практики.

Ключевые слова: Алексей Беляев-Гинтовт, графика, визуальная идентичность, мифологемы, медиум-анализ, современное искусство, мифологемы, современное искусство, постсоветское искусство, Вилем Флюссер

A MEDIUM-CENTERED ANALYSIS OF ALEXEY BELYAEV-GINTOVT'S PRACTICE

D. V. Artamonov

National University of Science and Technology MISIS (NUST MISIS)

119049, 4, bld. 1, Leninsky Prospekt, Moscow, Russia

R1Artamonov@gmail.com

A. V. Markov

Russian State University for the Humanities

125993, 15, Chayanov street, Moscow, Russia

markovius@gmail.com

Abstract

This article offers a medium-centered analysis of the practice of contemporary Russian artist Alexey Belyaev-Gintovt. It demonstrates that the graphic production mode serves as a mechanism for reducing form to a condensed emblem that operates “before the plot”: it does not convince with arguments, but rather reinforces recognition and normalizes the proposed order. Drawing on Vilém Flusser’s concept of the apparatus, the study interprets the graphic medium as a technical and compositional device that translates cultural quotations into stable mythologemes. The “comic grammar” of a number of works is separately described: the autonomy of the sheet as a panel with a completed replica and the assembly of meanings through the juxtaposition of sheets; repetition and variability are considered as a means of standardizing and serializing visual language. The methodology combines visual-iconographic analysis of serial works with a medium-based analysis of technological procedures and contextualization in discussions of metamodernism and post-Soviet conservative visuality. The scientific novelty lies in shifting the focus from the thematic description of images to an analysis of their action and modes of reproducibility; the practical significance lies in refining the tools for describing graphic apparatus, useful for visual research and curatorial practice.

Keywords: Alexey Belyaev-Gintovt, graphic art, visual identity, mythologemes, medium analysis, contemporary art, mythologemes, contemporary art, post-Soviet art, Vilém Flusser

For citation: Artamonov, D. V., Markov, A. V. (2026). *A Medium-Centered Analysis of Alexey Belyaev-Gintovt’s Practice. Theory and History of Art, No 1.*

Введение

Цель данной работы — описать, как графический медиум в работах Алексея Беляева-Гинтовта организует действие символов и делает возможной их социальную эффективность. Задачи включают: уточнение понятийного аппарата через флюссеровскую модель аппарата; анализ графического медиума как аппаратной организации видимости; показ роли комиксной логики в связывании автономных изображений в читаемую последовательность; формулирование вывода о том, как визуальная узнаваемость превращается в метод построения идентичности.

Новизна исследования заключается в переносе акцента с тематического описания образов на анализ их действия. Графический медиум трактуется нами как технический и композиционный механизм, переводящий культурные цитаты в устойчивые эмблемы и тем самым участвующий в стандартизации «имперского» визуального языка. Такой ракурс позволяет объяснить его устойчивость и способность согласовывать разновременные коды в единый, легко распознаваемый визуальный формат.

Исследовательница Мария Энгстрём относит Алексея Беляева-Гинтовта к кругу неоконсервативного постсоветского искусства [10, р. 85], под которым понимается ряд художников, появившихся в андерграундной среде Москвы и Санкт-Петербурга (Ленинграда); вышедших из круга Новой Академии художеств Тимура Новикова или связанных с ним [7, с. 3]; противопоставляющих идею классической красоты концептуализму советского неофициального искусства [8, с. 85]. Как отмечает исследовательница, художники данного направления разделяют — в большой или меньшей степени — современные идеи неоконсервативного политического направления, в частности, неоевразийство Александра Дугина. Из всех неоконсервативных художников наиболее яркой позицией отмечен именно Беляев-Гинтовт.

Так, в серии «Железный век» изображены портреты Юкио Мисимы, Эзры Паунда, Эрнста Юнгера, Бориса Савинкова, Александра Блока, Фридриха Ницше, Иосифа Сталина, Аятоллы Хомейни, Александра Дугина и других фигур консервативной революции и евразийства. Этот пантеон — не простое перечисление кумиров, а оптика, через которую художник смотрит на историю

и государственность. От Эрнста Юнгера (рис. 1) — дисциплина и консервативная идея войны как организующей формы современности; от Юкио Мисимы — культ ритуала, героический волюнтаризм жертвы; от Ницше — идея сверхличностного стиля и воли; от Блока — символистская мистерия государства; от Савинкова — романтизация насилия как политического жеста; от Сталина — имперская театрализация власти и ее эстетика; от Хомейни — теократическое понимание суверенитета; от Дугина — евразийская модель империи как цивилизационного каркаса.

Художественный стиль Беляева-Гинтовта соединяет в себе черты сталинского ампира, советского неофициального и русского традиционного искусства, поп-арта и комикса. Эклектичность образов и сплетение языков в работах Беляева-Гинтовта не противоречат друг другу, так как первостепенное место в творчестве художника занимает категория «империи» (Энгстром называет такое направление «импер-артом» [3]). Является ли эта империя царской или советской, не имеет значения: важно, что империя выступает пространством легитимизации силы и власти. Как выражается сам художник: «Империя — высшая форма художественного творчества» [1].

Здесь же отметим утопический характер творчества Гинтовта [4, с. 18]. Несбыточный пафос художника роднит его с жизнестроительными проектами русского искусства XX века. Примером



Рис. 1. Алексей Беляев-Гинтовт.
Эрнст Юнгер, 2004.

*Бумага, ручная печать
типографской офсетной краской
(оттиск ладони). 30 × 25 см*

такой оптики мы считаем серию «Сверхновая Москва», в которой размышления о столице будущего концептуально пересекаются с радикальными планами художников советского авангарда и деятелей сталинской эпохи по перепланировке города (рис. 2). А также серию «Новоновосибирск» — проект утопической столицы в центре Евразии, где одним из основных визуальных образов является гигантоманская статуя Аполлона (рис. 3).



Рис. 2. Алексей Беляев-Гинтовт.

55° 44' 49.51" N, 37° 36' 43.83" E, 2012. Дерево, композит, лак, цифровая печать УФ-отверждаемыми чернилами. 100 × 150 см

Одним из основных медиумов Беляева-Гинтовта является графика. Графический формат для Гинтовта — это метод, конструирующий его версию новой коллективной идентичности. Плакатная плоскость, силуэтная обводка, редуцирующая детали, и серийность переводят изображение в формат понятного знака и привычного действия: то, что легко тиражируется, легко повторяется, а повтор создает привычку и «естественность» образа. Так формируется общая эмблематика — набор модульных символов, которые зритель может узнавать и присваивать.



Рис. 3. Алексей Беляев-Гинтовт. *Плотина Аполлона*, 2001.
Холст, шариковая ручка. 250 × 450 см

Язык Беляева-Гинтовта демонстрирует родство с поп-артом в опоре на тиражные технологии, плоскостной силуэт и превращение культурных символов в легко распознаваемые эмблемы. Однако если у Уорхола или американского поп-арта тираж и плоскость десакрализуют объект, подчеркивая потребительскую циркуляцию знака, то у Беляева-Гинтовта те же приемы работают на обратный эффект — ресакрализацию.

Работам Беляева-Гинтовта характерна серийность. Каждая серия имеет свою концепцию, объединяющую все полотна единым нарративом. Здесь мы можем заявить о комиксной логике работ художника. Если мы рассматриваем комикс как «сопоставленные изображения, которые составляют повествование» [11, р. 107], то работы Беляева-Гинтовта, по сути, представляют собой комиксную логику повествования, только лишенную текстовых вставок. Пример комиксной грамматики — серия «Путь», в которой сорок два портрета Владимира Путина (рис. 4) постепенно деформируются от реалистичного метода изображения до повторов формалистских методик русских авангардистов. Во время экспонирования холсты серии выставлялись полукругом, повешенные

близко друг к другу, создавая эффект своего рода визуальной центрифуги.

Комиксная логика у Беляева-Гинтовта работает как механизм связывания отдельных листов в читаемую последовательность и тем самым усиливает действие его работ. Серийная организация задает «панельный» режим восприятия: каждый лист — самостоятельный кадр с законченной эмблемой, а выкладка — траектория чтения, в которой повтор закрепляет смысл. Парады, гербы и утопические панорамы, появляясь лист за листом, складываются в короткие формулы повествования без нужды в вербальных вставках: зритель «дочитывает» про-

межутки между изображениями. Благодаря этому графика в его исполнении не просто перечисляет мотивы, а превращает их в последовательность, где каждый повтор нормализует знак и повышает его самоочевидность.

Работа мифологем, подчиненных комиксной грамматике, видна на примере серии «Почва» (рис. 5). Здесь орел, кровь, нефть, римская волчица, парад на Красной площади, мавзолей, серп и молот функционируют как устойчивые роли: суверенитет, жертва, ресурс, античная генеалогия «имперского». К этому ряду добавляются березы, сведенные в рисунок черепов; картина кладбища под названием «Завтра»; снайпер на фоне церковного колокола. Березы-черепки превращают национальный пейзаж в эмбле-



Рис. 4. Алексей Беляев-Гинтовт.
«Путь — Путин» (№ 1), 2017.

Крафт-бумага, ручная печать
типографской офсетной краской
(оттиск ладони). 90 × 60 см

му смерти и коллективной памяти; картина кладбища предъявляет будущее как некрополь; фигура стрелка, вписанная в силуэт колокола, стягивает религиозный и военный регистры. Эти мотивы не обязаны стоять рядом, чтобы работать вместе: любая выкладка внутри серии воспроизводит один и тот же порядок «прочтения», где зритель «сшивает» промежутки между листами, а повтор эмблем нормализует предложенную модель.

Комиксная логика выступает принципом организации нарратива. Каждый лист — автономная панель с завершенной эмблемой; их совмещение, перестановка, варьирование не ломают высказывание, потому что сцепление происходит на уровне первичного кода. Парад и мавзолей дают сцену, на которой остальные знаки получают официальный тон; орел заявляет имперскость; кровь и нефть объединяют сакральное и экономическое; волчица связывает нарратив с мифом Рима. В результате «Почва» предъявляет свой рассказ как набор готовых кадров.

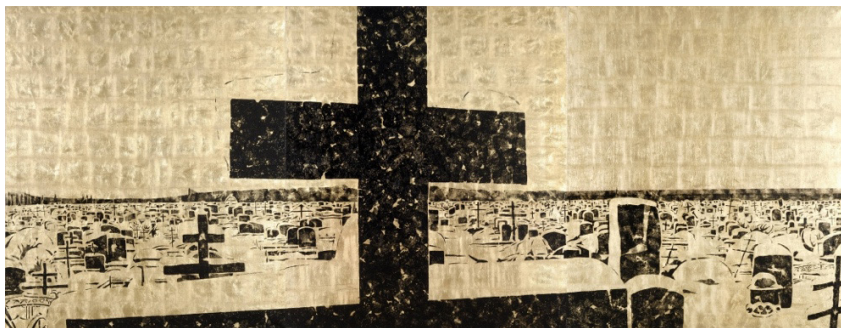


Рис. 5. Алексей Беляев-Гинтовт. *Завтра*, 2006.

Холст, поталь, лак, ручная печать типографской офсетной краской (оттиск ладони). 200 × 450 см

Здесь мы обратимся к критической медиатеории аппаратов Вилема Флюссера. Согласно Флюссеру, фотографии (шире: любой объект искусства или культуры) производятся аппаратами — «черными ящиками», которые переводят мир в технические изображения по заложенной в них программе. Таким образом, аппараты накладывают свою специфику и ограничения на их производство

[5, с. 28]. Художник в этой логике — не «автономный творец», а функционер [5, с. 30], он играет с возможностями аппарата, комбинируя предзаданные функции и режимы, чтобы выжать новый смысл из ограниченного набора ходов. Иными словами, аппараты могут программировать способы видения [9, р. 4–5].

Как показывает Анна Швец в своем анализе дизайна книги Эля Лисицкого «Для голоса», печатный способ может сам по себе производить смысл, а не просто «оформлять» его: «Тем самым, иллюкутивная сила поэтического перформатива и перлокутивный эффект основаны не только на взаимодействии с социолингвистическими конвенциями, но также и на взаимодействии с возможностями материального формата книги как медиума. То, как книга спроектирована, как организован текст, в итоге определяет, как субъект поэтической речи осуществляет «действия при помощи слов» [6]. Этот пример мы можем использовать как своего рода исторический прецедент, дающий нам продуктивную оптику для анализа графического медиума Беляева-Гинтовта как «аппарата».

В этой оптике мы предлагаем рассматривать метод Беляева-Гинтовта как работу созданного (и изучаемого) им же аппарата. Конечный вид работ художника зависит от заданных технических процедур: особенностей печати, лакирования, металлизированного покрытия. Медиальный аппарат Беляева-Гинтовта «программирует» форму в сторону эмблематической ясности; художник выступает функционером, играющим внутри этих ограничений и извлекающим из них устойчивый эффект имперской технологической иконографии. Аппарат задает и способ соединения времени: технологическая обработка — лак, металлический глянec — скрепляет архаические коды с сегодняшней визуальностью, представляя имперскую иконографию как актуальный официальный визуальный стандарт.

По нашему мнению, графика работает как механизм сопряжения памяти с настоящим: она возвращает советско-имперским мотивам сакральный регистр средствами сегодняшних медиа, предлагая новую модель идентичности: быть «современным», не разрывая с каноном, а воспроизводя его в актуальном носителе. Данная интенция видна в серии «Парад 2937» (рис. 6): фантазии

на тему парада в будущей Москве, которая выстроена по сталинскому плану перестройки города 1935 года.

Комиксность поддерживает заявленную медиум-центрированную оптику: технически производимые и легко воспроизводимые изображения обретают статус мифологем, а сериализация обеспечивает их циркуляцию и узнаваемость в публичной репрезентации. Такова форма действия графического медиума у Беляева-Гинтовта: она соединяет эмблему и нарратив, переводя «имперский» визуальный язык из области единичного жеста в область стандарта оформления.



Рис. 6. Алексей Беляев-Гинтовт. *Левый марш II*, 2007.
Холст, поталь, лак, ручная печать типографской офсетной
краской (оттиск ладони). 220 × 320 см

Обсуждение

На данный момент в гуманитарном дискурсе существуют разные оптики понимания творчества Беляева-Гинтовта. Так, Мария Энгстрем трактует его как имперское искусство, в котором идеологический энтузиазм относительно евразийского политиче-

ского проекта соседствует с эмоциональной вовлеченностью художника в политику [3].

Виктор Мизиано рассматривает проект правоконсервативного современного российского искусства как попытку сопротивления гламурной культуре девяностых-нулевых: «Почему в моем проекте так важна ностальгия по советской цивилизации? Потому что сейчас все-таки формируется определенное сопротивление мейнстриму. И это антигламурное сопротивление ищет какой-то предыстории, какой-то традиции; ей нужно на что-то опереться. И современная культура, ищущая опоры, ищущая традиции, находит ее в советском пространстве, потому что советская цивилизация держалась именно на культе инноваций, на утопическом культе прорыва в будущее. Поэтому неизбежно для художников и «левых», и «правых» политических симпатий, даже на бессознательном уровне, именно советский эстетический ресурс, сопротивленческий советский ресурс все более актуализируется. Гламурная пустота и бесперспективность обретает альтернативный отпор из советского прошлого. Разговор не о реанимации тоталитарной политической системы. Разговор об эстетике» [3].

Екатерина Андреева пишет, что постсоветскому искусству свойственна ностальгизация советского наследия, которая выражается в ресайклинге советских образов. Хронологическая дистанция сплетает символы царской империи и советского проекта: одним из продуктов такого слияния становится православно-советская химера Гинтовта [2, с. 126]. Схожей точки зрения придерживается и Мария Энгстрем. Исследовательница также пишет о весомой роли ресайклинга постсоветских образов в контексте поиска новой национальной идентичности в современном российском искусстве [8, с. 71–72].

Мы предлагаем оптику понимания проекта Беляева-Гинтовта как попытку собрать метастиль из наиболее узнаваемых кодов российского искусства XX века. Художник сводит разнородные традиции в единый режим: мотивы переводятся в короткие формулы и предьявляются как новый общий «алфавит» официально-го языка. Это не «эkleктика», а интегратор канона, который делает несовместимые исторические стили взаимодополняющимися и пригодными для современной визуальной политики. Основным

продуктом такого синтеза становится сглаживание различий и конфликтов между эпохами; побочным продуктом — производимая на его основе узнаваемая идентичность, где прошлое и настоящее срастаются в одном образе.

Заключение

Графический способ работы Беляева-Гинтовта — один из главных механизмов, за счет которых его образы становятся мифологемами. На примере графики художника видно, как знак в его работах получает идеологический заряд. Последовательные производственные решения и жесткая композиция сокращают изображение до краткой, утверждающей формулы: зритель распознает ее сразу, и это распознавание запускает эффект «самоочевидности» сюжета.

Готовые символы — из политического, религиозного, исторического и природного рядов — встраиваются в единый нарратив. Каждый мотив может быть переставлен или повторен без потери смысла: сцепление работает на уровне кода, а не линейной истории. Здесь включается комиксная логика: отдельный лист действует как самостоятельная панель с завершенной репликой, а набор листов создает эффект объединения смыслов, в котором зритель достраивает промежутки и сам связывает кадры в общий рассказ. Повтор и вариации закрепляют правило; возвращаясь, знак подтверждает собственную норму и тем самым нормализует предложенный порядок.

Именно так формируется «имперская» узнаваемость. Речь не о сумме цитат, а о способе их обращения к зрителю: изображение организовано как эмблема с официальным тоном и готовностью к повтору. Графический аппарат-медиум соединяет разновременные коды не длинным повествованием, а мгновенным схватыванием формы, где традиция показана как уже действующий образец. Отсюда устойчивость языка художника: он работает не на уровне единичного жеста, а на уровне стандарта. Таким образом, графика у Беляева-Гинтовта делает видимым механизм превращения культурных символов в работающие эмблемы.

Список литературы

1. Алексей Гинтовт: Империя — высшая форма политического творчества // Русская мечта [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://rusmechta.ru/news/aleksey-gintovt-imperiya-vysshayaya-forma-politicheskogo-tvorchestva/> (дата обращения: 20.09.2025).
2. Андреева Е. Ю. Постсоветское искусство 1990-х – начала 2000-х между историей и ностальгией // Международный журнал исследований культуры. 2019. № 3 (36). С. 114–123.
3. Военный дендизм и евразийский импер-арт // Геополитика.ру [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.geopolitica.ru/Articles/1040/> (архив Wayback от 29.01.2013) (дата обращения: 04.10.2025).
4. Гаврилов Д. М. (Анти-)утопические проекты в современном российском искусстве // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 6 (110). С. 15–23.
5. Флюссер В. За философию фотографии / пер. с нем. Г. Хайдаровой. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2008. 146 с.
6. Швец А. Как совершать действия при помощи медиума: материальный контекст поэтического высказывания в книге В. Маяковского и Э. Лисицкого «Для голоса» // Новое литературное обозрение [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/156_nlo_2_2019/article/20895/ (дата обращения: 14.10.2025).
7. Энгстрём М. Метамодернизм и постсоветский консервативный авангард: «Новая академия» Тимура Новикова // Новое литературное обозрение. 2018. № 151. С. 1–31.
8. Энгстрём М. Ресайклинг позднесоветской контркультуры и новая эстетика «второго мира» // Новое литературное обозрение. 2021. № 3. С. 70–88.
9. Arantes P. Post-History, Technical Images and Freedom in Times of Barbarism // *Flusser Studies*. 2014. № 18. С. 1–8.
10. Engström M.; Jonson L.; Erofeev A. Daughterland: Contemporary Russian Messianism and Neo-Conservative Visuality // *Russia — Art Resistance and the Conservative-Authoritarian Zeitgeist*. London; New York: Routledge, 2017. С. 84–102.

11. Pratt H. J. Narrative in Comics // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2009. Т. 67, № 1. С. 107–117.

References

1. Aleksei Gintovt: Imperiya — vysshaya forma politicheskogo tvorchestva [Empire Is the Highest Form of Political Creativity]. *Russkaya mechta*. Available at: <https://rusmechta.ru/news/aleksej-gintovt-imperiya-vysshaya-forma-politicheskogo-tvorchestva/> (accessed 20.09.2025). (In Russ.)
2. Andreeva E. Yu. Postsovetskoe iskusstvo 1990-kh – nachala 2000-kh mezhdru istoriei i nostal'giei [Post-Soviet Art of the 1990s – Early 2000s Between History and Nostalgia]. *International Journal of Cultural Research*, 2019, no. 3 (36), pp. 114–123. (In Russ.)
3. Voennyi dandyzm i evraziiskii imper-art [Military Dandyism and Eurasian Empire-Art]. *Geopolitika.ru*. Available at: <http://www.geopolitika.ru/Articles/1040/> (Wayback archived 29.01.2013; accessed 04.10.2025). (In Russ.)
4. Gavrilov D. M. Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts], 2022, no. 6 (110), pp. 15–23. (In Russ.)
5. Flusser V. Za filosofiuyu fotografii [Towards a Philosophy of Photography]. St Petersburg: Saint Petersburg University Press, 2008. 146 pp. (In Russ.)
6. Shvets A. Kak sovershat` dejstviya pri pomoshhi media: material'ny`j kontekst poe'ticheskogo vy'skazyvaniya v knige V. Mayakovskogo i E'. Lisiczko «Dlya golosa» [How to Perform Actions with the Help of a Medium: the Material Context of a Poetic Statement in the Book by V. Mayakovsky and E. Lissitzky "For the Voice"]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. Available at: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/156_nlo_2_2019/article/20895/ (accessed 14.10.2025). (In Russ.)
7. Engström M. Metamodernizm i postsovetskii konservativnyi avangard: "Novaia akademiia" Timura Novikova [Metamodernism and the Post-Soviet Conservative Avant-garde: Timur Novikov's "New Academy"]. *Novoe literaturnoe obozrenie (New Literary Observer)*, 2018, no. 151, pp. 1–31. (In Russ.)

8. Engström M. Resaikling pozdnesovetskoi kontrkul'tury i novaia estetika "vtorogo mira" [Recycling of Late-Soviet Counterculture and the New Aesthetics of the "Second World"]. *Novoe literaturnoe obozrenie* (New Literary Observer), 2021, no. 169 (3), pp. 70–88. (In Russ.)
9. Arantes P. Post-History, Technical Images and Freedom in Times of Barbarism // *Flusser Studies*. 2014. № 18, pp. 1–8.
10. Engström M.; Jonson L.; Erofeev A. In: *Russia — Art Resistance and the Conservative-Authoritarian Zeitgeist*. London; New York: Routledge, 2017, pp. 84–102.
11. Pratt H. J. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2009, vol. 67, no. 1, pp. 107–117.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

Артамонов Даниил Вадимович, магистрант Национального исследовательского технологического университета МИСИС.

Марков Александр Викторович, доктор филологических наук, профессор факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета.

ABOUT THE AUTHORS

Daniil V. Artamonov, Graduate student at the National University of Science and Technology MISIS (NUST MISIS).

Alexander V. Markov, Doctor of Philology, Full Professor, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities.

Все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

УДК 738.1
ББК 85.125.15

NOIR ET BLANC. ЧЕРНЫЙ ЦВЕТ В ПЕТЕРБУРГСКОМ ФАРФОРЕ XX–XXI ВЕКОВ

И. А. ШИК

Российский государственный гуманитарный университет
Россия, 125047, г. Москва, Миусская пл., 6
ida.shik@bk.ru

Аннотация

В статье выявляются и подробно анализируются основные стратегии работы с черным цветом в петербургском фарфоре XX–XXI веков. Художники-фарфористы активно работают с графическими композициями, исполненными черным цветом. В агитационном фарфоре черный цвет используется для написания лозунгов, изображения эмблем, создания портретов и декоративных элементов. Особое место он занимает в сказочных и декоративных композициях.

С. В. Чехонин создает оригинальный вариант графики на фарфоре, который вдохновляет его современников и художников следующих поколений. М. В. Добужинский и Г. И. Нарбут также вводят в фарфор использование черных силуэтов. В 1960-е годы графика на фарфоре и традиции «Мира искусства» вновь приобретают актуальность. В фарфоре конца XX–XXI века работа с графикой также занимает свое место в авторских вещах, тиражных изделиях и «репродукционных» произведениях.

Концептуальное использование черного цвета характерно для авангардного фарфора. Нарботки авангарда получили развитие в фарфоре «оттепели» и в современном авторском фарфоре. Художники-фарфористы XXI века — И. С. Олевская, М. А. Сорокин, Ю. Л. Жукова, С. К. Русаков — усваивают «супрематические уроки» и ведут последовательный «диалог с авангардом».

Фарфор «оттепели» предлагает декоративное использование черного цвета: применение крытья, техника сграффито, создание свободных живописных композиций, имитация эффектов потечных глазурей, включение черного цвета в пейзажные росписи. Он активно применяется для создания минималистичных композиций в «современном стиле» и

новаторской интерпретации орнаментов. Декоративное использование черного цвета получит продолжение и в авторском фарфоре конца XX — XXI века.

Автор приходит к выводу, что работа с черным цветом в петербургском фарфоре была последовательной и разнообразной. Стилистические особенности работы с черным цветом обусловлены общим характером эстетики фарфорового искусства в различные периоды, творческой индивидуальностью художников и техническими возможностями.

Ключевые слова: петербургский фарфор, черный цвет, графика на фарфоре, супрематизм, искусство «оттепели», современный стиль

NOIR ET BLANC. THE COLOUR BLACK IN ST. PETERSBURG PORCELAIN OF THE 20TH–21ST CENTURIES

I. A. Shik

Russian State University for the Humanities
125047, 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russian Federation
ida.shik@bk.ru

Abstract

In the article, the researcher identified and analyzed in detail the main strategies for working with black colour in St. Petersburg porcelain of the 20th–21st centuries. Porcelain artists actively worked with graphic compositions executed in black. In propaganda porcelain, black was used to write slogans and depict emblems, portraits and decorative elements. It occupied a special place in decorative and fairy-tale compositions.

Sergey Chekhonin created an original version of graphics in porcelain. It has become a source of inspiration for his contemporaries and artists of the following generations. Mstislav Dobuzhinsky and Georgy Narbut also introduced the use of black silhouettes in porcelain. In the 1960s, graphics on porcelain and the traditions of the “World of Art” once again became relevant. In porcelain of the late 20th–21st centuries, graphics also took its place in author’s items, mass products and “reproduction” works.

The conceptual use of black was characteristic of the avant-garde porcelain. The ideas of the avant-garde were developed in the porcelain of the “Thaw” and in contemporary designer porcelain. Porcelain artists of the 21st century — Inna Olevskaya, Mikhail Sorokin, Julia Zhukova, Sergey Rusakov — learned “suprematist lessons” and conducted a consistent “dialogue with the avant-garde”.

The porcelain of the “Thaw” offered a decorative use of black (the use of covering, sgraffito technique, the creation of free pictorial compositions, imitation of the effects of drip glazes, the inclusion of black in landscape paintings). It was actively used to create minimalist paintings in the “modern style” and innovative interpretations of ornaments. Decorative use of black color would be continued in designer porcelain of the late 20th–21st centuries.

The author concluded that work with black in St. Petersburg porcelain was consistent and varied. The stylistic features of working with black were determined by the general character of the aesthetics of porcelain art in different periods, the creative individuality of the artists and technical capabilities.

Keywords: *St. Petersburg porcelain, black color, graphics in porcelain, Suprematism, the art of the “Thaw”, modern style.*

*Белизна фарфора белее листа бумаги,
а черная глянцевитая краска чернее пятна туши.*

Е. Я. Данько¹

Петербургский авторский фарфор — одно из самых ярких и интересных явлений в истории русского декоративно-прикладного искусства, неизменно привлекающее исследователей и кураторов выставочных проектов. В числе основных выразительных средств художников-фарфористов — линия и цвет. Черный цвет, контрастный звонкой белизне фарфора, активно используется мастерами фарфорового искусства. Целью данной статьи является выявление ключевых стратегий работы с черным цветом в фарфоре XX–XXI веков. Материалом для исследования служат произведения, созданные на Государственном (Ленинградском) фарфоровом заводе им. М. В. Ломоносова (в настоящее время — АО «Императорский фарфоровый завод»), хранящиеся в собраниях Государственного Эрмитажа, Государственного Русского музея, Музея авторского фарфора и шахмат, Фонда «Наследие» АО «Императорский фарфоровый завод» (Санкт-Петербург); Всероссийского музея декоративного искусства, ГМЗ «Останкино и Ку스코во» (Москва) и других музеях и частных коллекциях.

¹ Данько Е. Я. Ни дня без линии // Многоликий Чехонин. М., 2003. С. 128.

Графика на фарфоре и традиции «Мира искусства»

В 1918 году художественным руководителем Государственного фарфорового завода в Петрограде становится Сергей Васильевич Чехонин — талантливый художник и график, член объединения «Мир искусства». Ему принадлежит как заслуга создания стиля раннего советского фарфора, так и привлечения к сотрудничеству с заводом известных мастеров и молодых авторов. Стиль раннего советского фарфора синтезировал традиции авангарда и книжной графики, классического и народного искусства. Феномен агитационного фарфора, включавшего произведения с использованием советских лозунгов и эмблем, стал одним из самых ярких явлений в отечественном прикладном искусстве. Энергичные лозунги и памятные надписи часто писались чеканными чехонинскими шрифтами (тарелка «Кто не с нами, тот против нас», 1918, ГЭ) и обрамлялись изысканным флоральным орнаментом, для которого нередко использовался черный цвет (блюдо «200 лет Академии наук», 1925, ГЭ). Черно-белые графические портреты К. Либкнехта (1920, ГЭ) и А. И. Герцена (1922, ГЭ), окруженные торжественными дубовыми венками, представлены в росписи блюд С. В. Чехонина.

Помимо работ на тему политической агитации и жизни нового государства, в первые послереволюционные годы также создавались декоративные композиции, продолжающие традиции искусства модерна и неоклассицизма. Примером этого является элегантная чехонинская графика на фарфоре. Э. Ф. Голлербах писал, что композиции художника можно «разделить на три типа: <...> графические, живописно-графические и <...> живописные». К графическим исследователь относит «рисунки черной краской, представляющие иногда повторения или варианты книжных работ художника...». При этом «нередко им применяется (как и в книжной графике) вторая краска, чаще всего красная, красновато-коричневая или желтая. Подобная роспись радует глаз благородной скупостью, имеющей свою особую прелесть. Сочетание всего двух красок — черной и дополнительной — создает впечатление строгости, спокойствия и простоты. Иногда художник добавляет к ним позолоту, но сдержанно, в небольшом количестве» [21, с. 57]. В числе наиболее известных графических композиций

художника — чайные пары «Рог изобилия», «Роза и маска», «Роза и гвоздика», «Женщина и черт», «Золотая чаша», сервиз «Рог изобилия», созданные в 1920-е годы (все — ГЭ), которые «поражают виртуозностью владения кистью, смелостью, изяществом, тонкостью стеблей и цветов» [3, с. 277].



Рис. 1. Чашка с блюдцем «Роза и гвоздика». 1920.
Композиция С. В. Чехонина. Роспись А. Н. Кудрявцева.
Фарфор; роспись надглазурная монохромная, позолота.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
Источник: <https://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/564922>

В росписи чашки с блюдцем «Роза и гвоздика» (1920, ГЭ, рис. 1) пышная, намеченная пунктиром роза контрастирует с изящной гвоздикой. Блюдце украшает черный венок из листьев, написанный легко и динамично. Позолота используется очень экономно — только для отводок по краю чашки и блюдца. Роза — один из любимых цветов художников-фарфористов, часто встречающийся в их композициях. Рассматривая эволюцию этого мотива в творчестве С. В. Чехонина, Н. Н. Пунин писал: «Интересно, например, проследить изменение формы цветка (розы) на протяжении всего развития чехонинской художественной техники; как

изменялась сама графическая идея цветка, в начале принявшая форму плоского орнамента явно изобразительного характера — словно заимствованная из гербария XVIII или начала XIX века — а затем перешедшая в пышную чашу, выраставшую уже — вне связи с конкретностью — как некоторый “драгоценный сплав” из чистых соединений различных движений кисти. Когда Чехонин делает теперь свои розы, он далек памятью от оранжерей, цветочных магазинов и гербариев, но он приглядывается к тому таинственному движению сил, которое делает природа, чтобы создать форму лепестка, и старается найти соответствующее движение в своей, человеческой руке, вооруженной кистью, которой надлежит сделать такой же лепесток в искусстве» [34, с. 30].

Композиции С. В. Чехонина переносились на фарфор опытными художниками-копиистами. Произведения с его графическими рисунками выпускались на заводе небольшим тиражом. В 1925 году работы С. В. Чехонина (сервиз «Рог изобилия», чашки «Роза с маской», «Женщина и черт» и др.) экспонировались на Международной выставке современных декоративных и промышленных искусств в Париже и были высоко оценены профессиональным сообществом и зрителями.

В декабре 1925 года на завод поступил заказ на создание трех парадных сервизов для дипломатического представительства СССР в Берлине: столового, чайного и кофейного. Формы и образцы для росписи сервизов были разработаны С. В. Чехониным, лепные детали ручек и хватков исполнены Н. Я. Данько. Росписи сервизов решены как «иллюминированная графика» на фарфоре и производят «впечатление тонко выполненной акварели» [3, с. 29]. В росписи чайного сервиза «Сноп» (1926, ГЭ) перед нами изображение богатого урожая и собирающей его жницы, дополненное изящным серпом и молотом и буквами СССР. В основу росписи кофейного сервиза «Руслан и Людмила» (1926, ГЭ) легли графические иллюстрации С. В. Чехонина к поэме А. С. Пушкина, созданные им в 1921 году и частично переработанные. «Полпредские» сервизы впервые экспонировались на Выставке советского фарфора, прошедшей в ноябре 1926 г. в Москве, и произвели незабываемое впечатление на современников [4, с. 139]. К юбилею советской власти были расписаны чашки с блюдцами «полпред-

ских» форм: например, чайная пара «10 лет Октября» (1927, роспись С. В. Чехонина, ГЭ) декорирована динамичной, «экспрессивно-футуристической» черно-белой композицией и лозунгом «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!».

Предложенные С. В. Чехониным решения графических композиций на фарфоре получили развитие в творчестве других художников-фарфористов. Тонкая, изысканная графика украшает сервиз З. В. Кобылецкой «Зеленый» (1923, ГЭ). Ее безусловной удачей является роспись сервиза «Цветы и бабочки» (1923, ГЭ): предметы декорированы стилизованными цветами с листьями и изящными бабочками. В отличие от С. В. Чехонина, художница более активно вводит в роспись цвет (пурпурный, желтый) и использует позолоту, гармонично сочетая графические и живописные элементы, благодаря чему она кажется свободной, легкой и динамичной. Черный цвет используется автором и в агитационных композициях. Примером может служить роспись тарелки «История Октябрьского переворота» (1921, ГЭ) с изображением книг, серпа и молота, созданная по заказу Государственного издательства.

В почти монохромных композициях Е. Б. Розендорф высокая культура графики сочетается с авангардной деформацией форм, примером чего могут служить росписи чайника с изображением венка из листьев (1919), сахарницы с пейзажем по борту (1919) и блюда с пейзажем с двумя деревьями (1919, все — ГЭ). Оригинальный стиль работы с графикой на фарфоре предлагает в своих экспрессивных композициях Р. Ф. Вильде. Любимым декоративным мотивом художника становится «волнообразное пламя» — «прерывистый поясик из волнистых острых мазков разной ширины и длины» [18, с. 140]. Он варьируется в росписях сервиза «РСФСР» (1921), чашки с блюдцем «Серп, молот и шестерня» (1921–1922), кружки «Звезда, серп и молот» (начало 1920-х), тарелки «Футуристическая» (1922, все — ГЭ). Р. Ф. Вильде часто использует черный цвет для написания лозунгов, предлагая авторские варианты шрифтов — более сложных и прихотливых, чем в работах С. В. Чехонина, возможно, вдохновленных немецкими готическими шрифтами и буквами иврита. Примером могут служить его агитационные тарелки «Дерзай» и «Горела бы душа

к работе» (1921, ГЭ). Традициям «Мира искусства» близки его росписи мензурки «Роза, серп и молот» (1921, ГЭ) и сервиза «Вьюнки» (1923, ГЭ) с их легкой и элегантной графикой.

С Государственным фарфоровым заводом также сотрудничали такие участники объединения «Мир искусства», как Г.И. Нарбут и М. В. Добужинский. По рисунку М. В. Добужинского был исполнен сервиз «Четыре возраста» (1923, ГМЗ «Останкино и Кускоево»; частное собрание, рис. 2). В отличие от линейной графики, здесь используются черные силуэтные изображения, эффектно контрастирующие с белизной фарфора. По проекту Г.И.Нарбута была расписана чашка с блюдцем «Соловей» (1922, ГЭ), украшенная сценой из одноименной сказки Г. Х. Андерсена, также решенной посредством силуэта. Выбор этого приема корреспондирует с художественным наследием самого датского сказочника, создававшего аппликации из бумаги.



Рис. 2. Предметы сервиза «Четыре возраста». 1923.
Композиция М. В. Добужинского. Роспись Е. Н. Потаповой.
Фарфор; роспись надглазурная монохромная, позолота.
Частное собрание.

Источник: <https://www.litfund.ru/auction/653/66/>

В 1930-е годы чехонинские традиции вдохновляли молодых художников, недавно пришедших на завод. Роспись сервиза «Старый парк» М. Н. Моха (1933, ГЭ) носит элегический характер: на фоне графичных изображений лишенного листвы леса мастер помещает черные силуэты скульптурных памятников пригородов Ленинграда — Самсона, разрывающего пасть льва (Петергоф), Наяды, Девушки с разбитым кувшином (Царское Село), Нептуна (Петергоф), Мельпомены (Павловск), лежащего на пьедестале льва. Обрамляют роспись разноцветные березовые листья — черные, темно-зеленые, золотые. В росписи сервиза образы различных природных парков становятся единым целым, вызывая щемящее чувство ностальгии по ускользающему прошлому и его культуре, которое символически передано в изображении деревьев, сбросивших листву поздней осенью и готовых погрузиться в зимний сон, чем-то подобный смерти. В дальнейшем интерес к графике на фарфоре вновь проявится уже во второй половине 1960-х годов.

Супрематический фарфор и концептуальное использование черного цвета

В 1923–1924 годах с Государственным фарфоровым заводом сотрудничали представители супрематизма — К. С. Малевич и его ближайшие ученики: Н. М. Суетин и И. Г. Чашник. Ими были предложены как новые формы фарфора (чайник и получашки К.С. Малевича, чернильница Н. М. Суетина), так и образцы росписей. Композиции К. С. Малевича, перенесенные на фарфор опытными художниками-копиистами, напоминали станковые произведения в миниатюре (тарелка «Динамическая композиция», 1923, ГЭ). Однако в работах его учеников, которые расписывали фарфор самостоятельно, этот материал стал объектом полноценного концептуального осмысления — росписи гармонично согласовывались с формами и составляли с ними единое целое. Супрематический фарфор выпускался небольшими сериями и часто предназначался для экспортной продажи [28].

Черный цвет занимал центральное место в системе супрематизма. «Холстовый период в супрематизме имеет три стадии или

момента. Развитие в черном, как цвете, необходимом и единственном для выражения первого периода геометризации формы. Уже с первых геометрических форм начинается развитие ощущений динамичности, и одновременно с этим идет развитие точных установленных форм на поле, указывающих на то, что динамическая возбуждаемость супрематизма получила свое развитие в работающем. Лучшим критерием и полной наглядностью действительного ощущения супрематизма является то, что любое супрематическое положение, в какой бы период цвета оно ни было, дает нам возбуждение супрематического ритма. <...> Первоначально полученные ощущения динамичности супрематической формы, через работу в черном периоде, начинают свое дальнейшее развитие. Оно характеризуется тем, что работающий в системе уже обращает внимание на черный цвет как на известного рода энергию, и неудовлетворенность этой энергией приводит его к тому, что в его внутреннем, совершенно бессознательном развитии появляются цветные элементы. Это говорит о правильном развитии», — писал И. Г. Чашник в зачетной записке на тему «Метод супрематизма» (1922) [Цит. по: 16, с. 113–114]. Примером мастерства работы И. Г. Чашника с темными оттенками и гармоничного сочетания формы и росписи может служить сервиз с изображением черной ленты (1923–1924, ГЭ, рис. 3), в котором художник использует мотивы прямоугольных супрем, изогнутой оси и крестообразных композиций. Сквозной для сервиза является тема широкой черной отводки, которая обрамляет изображения и придает росписи целостность. В других работах художника черные супремы эффективно сочетаются с цветными геометрическими элементами (чашка с блюдцем с сиреневым диском; тарелка с крестообразной композицией, 1923–1924, ГЭ). В росписи чашки с блюдцем с цветными вертикальными линиями (1923–1924, ГЭ), решенной в оранжевом, лиловом и черном тонах, художник мастерски создает иллюзию внутреннего движения, предвосхищая творческие поиски оп-арта. Тема ранее разрабатывалась художником в графической композиции «Движение цвета» (1922) [16, с. 26]. На сочетании черного, красного и белого цветов построена роспись блюда с супрематической композицией и надписью «Ленин» (1923, частное собрание): черное крытье здесь становится фоном, на котором

размещаются геометрические формы и фамилия вождя мирового пролетариата.

В 1915–1916 годах на знаменитой «Последней футуристической выставке картин “0,10”» был представлен супрематический триптих К. С. Малевича — «Черный квадрат», «Черный крест» и «Черный круг». Около 1923 года Малевичем совместно с учениками — Н. М. Суециным, А. А. Лепорской, К. И. Рождественским — было выполнено его повторение для XVI Биеннале в Венеции [6, с. 19]. Мотивы креста и летящего в пространстве «бесконечного белого» круга — итогов трансформации квадрата путем движения — были переосмыслены в фарфоре Н. М. Суециным в росписи чайной пары (1923, ГЭ). Художник находит для них новые пропорции и ритм, согласуя с формами предметов, и привносит в композицию дополнительные элементы.

Роспись чашки с блюдцем «Черное и белое» (1923, ГЭ) Н.М. Суецина предельно эффектна и лаконична: одна половина предметов дана в черном матовом крытье, другая оставлена без росписи. Минимальными средствами художнику удастся создать произведение, которое станет источником многочисленных реминисценций в фарфоре «оттепели», примером чего могут служить сервизы «Контраст» (1959, ГЭ) Н. М. Павловой и «Серп и молот» (1966, ГЭ) Л. И. Лебединской. На сочетании черных супрем и белой поверхности фарфора также построены росписи чашки с блюдцем с супрематическими элементами на изогнутой оси (1923, ГЭ) и тарелки с композицией в черно-серых тонах (1923, ГЭ).

Наработки супрематизма оказали влияние и на других художников-авангардистов, сотрудничавших с Государственным фарфоровым заводом. Например, чашка с блюдцем «Супрематический мотив» (1923, ГЭ), цветовое решение которой строится на сочетании черного и пурпурного, — один из редких примеров абстракции в творчестве А. Н. Самохвалова. Около 1918 года художником были выполнены две акварели — «Портрет Малевича» и «Подражание Малевичу» (ГРМ), в которых наследие супрематизма интерпретировано с колористической изысканностью и выраженным динамизмом. Как отметила Т. В. Кудрявцева, «в отличие от супрематических росписей с их подчеркнуто нейтральной

красочной фактурой, работы Самохвалова пленяют изощренной авторской графикой, разнообразием живописных приемов. На чашке ... традиционные супрематические мотивы оживают, вибрируют раздельными мазками, переходами цвета» [4, с. 24].

Для Н. Ф. Лапшина 1910-е — 1920-е годы также стали временем творческих поисков и экспериментов. Он был членом ряда объединений авангардистов, трудился в ИЗО Наркомпроса, был сотрудником Декоративного института, работал в Музее художественной культуры и затем — в ГИНХУКе под руководством К.С. Малевича. Совместная работа с ведущими представителями русского авангарда оказала значительное влияние на Лапшина.

Одним из направлений в деятельности художника стала работа в фарфоре. Его композиции синтезируют принципы различных новаторских течений (кубизма, футуризма, супрематизма), сближаясь с эстетикой европейского *art deco*. В их основе — динамичные простые формы. Сопоставление черного с яркими желтым, розовым, зеленым цветами придает его произведениям декоративное звучание. Примером могут служить сервизы «Черное с розовым», «Идеал», чашка с блюдцем «Сдвиг», тарелка «Черное с синим» (все — 1923, ГЭ). «Росписи Лапшина — работы профессионала, мастера, владеющего навыками прикладного, по сути дизайнерского, оформления предметов, более других соответствовали общеевропейским модным стилевым направлениям» [4, с. 39].

В 1924 году произошло существенное сокращение штата художников Государственного фарфорового завода в связи с переводом предприятия на хозрасчет. Закончился первый, «авангардный» этап в деятельности завода. Однако во второй половине 1920-х годов Н. М. Суетин продолжил сотрудничество с Государственным фарфоровым заводом имени М. В. Ломоносова: он периодически приносил свои новые вещи на обжиг. В 1932 году он был назначен главным художником ленинградского предприятия и занимал эту должность до 1952 года. В 1929 году Н. М. Суетиным была расписана тарелка «Инвалид», построенная на сочетании черного и белого цветов. Работа, в которой безошибочно угадывается образ распятия, проникнута глубоким ощущением тревоги и осознания неизбежного. В основе росписи лежит переосмысленный художником мотив огородного пугала, который привлек его во время

поездки в Псков. По воспоминаниям И. И. Ризнича, «тарелку с “пугалом” Суетин писал целое лето» [17, с. 68].

В конце 1920-х – начале 1930-х годов художник продолжил создавать геометрические композиции в фарфоре. В 1931 году Н.М. Суетиным была создана роспись сервиза «Карандаш» (ГРМ, рис. 4) с изящными, вертикально ориентированными супремами в черных и зеленых тонах. Роспись варьирует мотив, разработанный в рисунке «Проект трибуны. Витебск» (1920–1921, ГРМ). Она выполнена на форме кофейного сервиза «Наркомпрос» (1923, автор — С. В. Чехонин) и подчеркивает его точно найденные пропорции. В 1932 году им был расписан сервиз строгой цилиндрической формы «Китайская» с беспредметными композициями в черном, сером, салатовом, желтом цветах (рис. 4). Четкие и ясные, визуально вписывающиеся в форму прямоугольника, они одновременно обладают потенциалом движения, предвосхищая эксперименты оптического искусства.



Рис. 4. Работы Н. М. Суетина в экспозиции Государственного Русского музея (Санкт-Петербург): сервиз «Карандаш», вазы «Архитектон», сервиз «Супрематический орнамент»; сервизы «Крокус» и «Тракторный» («Агро-город. Орнаментальное построение»)



Рис. 5. Ваза «Кристалл». 1956. Форма и роспись В. Л. Семенова. Фарфор; покрытие надглазурное монохромное. Частное собрание. Источник: <https://www.monetnik.ru/antikvariat/interier/vazy/vazakristall-avtor-v-l-533585/>

Супрематизм стал неотъемлемой частью «генетического кода» петербургского фарфора во многом благодаря творчеству Н.М. Суетина и его работе в качестве художественного руководителя. Нарботки авангарда получили «вторую жизнь» в фарфоре «оттепели» и не были забыты в последующие годы [29].

Фарфор «оттепели» и декоративное использование черного цвета

Период хрущевской «оттепели» — время значительных перемен в общественном сознании и социальной жизни, которые нашли отражение в искусстве и культуре. Эстетической доминантой эпохи становится «современный стиль» с характерным для него тяготением к простым формам, установкой на функциональность, а также удобство и экономичность в производстве. В фарфоре «оттепель» проявилась в активной разработке форм, обновлении тематики росписей, выработке новаторского художественного языка, который можно обозначить как *декоративный минимализм* [5].

Символом «современного стиля» в ленинградском фарфоре стала ваза «Кристалл» (1956, частное собрание, рис. 5) В.Л. Семенова, завоевавшая Гран-при на Всемирной выставке в Брюсселе (1958). Матовое черное крытье вазы «Кристалл» особенно эффектно контрастирует с глянцевой внутренней поверхностью, в результате чего создается оригинальный художественный образ. В интервью автор рассказывал о процессе ее создания: «Сначала я задумал ее в кобальте. Когда вазу покрыли кобальтом, она имела почти черный цвет. Однако, когда ее обожгли, ваза стала совсем другой. Я был разочарован. Вот тогда пришла мысль покрыть наружную часть вазы черным. Ведь ваза как бы развернута, поэтому наружный цвет очень подходил к белому. Как мы получили такой цвет? Было взято 50 процентов черной краски и 50 процентов кобальта. Получился такой черный, бархатный цвет. Это удовлетворило и меня, и художественный совет» [Цит. по: 5, с. 70]. Ваза неизменно получала высокие оценки в советской печати и на заседаниях художественных советов и выпускалась заводом значительными тиражами [5, с. 70].

Ваза «Кристалл» способствовала формированию своеобразной «моды» на черный цвет в «оттепельном» фарфоре и керамике.

Матовое черное крытье эффектно применяется в росписи вазы Т.Н. Безпаловой-Михалёвой «Осенний вечер» (1963, Музей авторского фарфора и шахмат, рис. 6), в которой она великолепно передает образ городских сумерек, оживленных золотистым светом окна многоквартирного дома. В росписи блюда «Бездомный кот» (1967, частное собрание, рис. 7) мрачный урбанистический пейзаж, написанный черным цветом, контрастирует со «светлой» половиной, на которой можно увидеть старинный фонарь с искрами света и приютившегося на нем кота. В произведениях, сделанных «для себя», художница смело экспериментирует с черным цветом, расставляя с его помощью визуальные акценты (блюда «Уральские сказы», 1962; «Вечер», 1964, частное собрание).

Применение крытья в сочетании с техникой сграффито — одна из отличительных черт авторского стиля В. М. Городецкого. В росписи вазы «Узоры леса» (1962, Нижнетагильский музей изобразительных искусств) покрытое черной краской тулово словно «изрезано» острым белым орнаментом. В этой технике также выполнена роспись сервиза «Веточки» (1965, Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник), по стилю напоминающая детский рисунок. В росписи вазы «Тайга» (1965, Тверская областная картинная галерея) белые силуэты заснеженных деревьев словно проступают на черном фоне



Рис. 6. Ваза «Осенний вечер». 1963. Форма В. Л. Семенова. Роспись Т. Н. Безпаловой-Михалёвой. Фарфор; роспись надглазурная полихромная. Музей авторского фарфора и шахмат, Санкт-Петербург.

Фотография
М. В. Домасёва

декоративной поливы, напоминающей таинственную и глубокую ночь. Стилизованные белые елочки, выполненные с помощью трафарета, украшают насыщенный черный фон в комплекте тарелок «Хвойный узор» (1960, Иркутский областной художественный музей).



Рис. 7. Блюдец «Бездомный кот». 1967.

Роспись Т. Н. Безпаловой-Михалёвой.

Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота

Частное собрание.

Фотография М. В. Домасёва

В числе стратегий, применяемых художником, — имитация в фарфоре выразительных эффектов потечных глазурей [30, с.108–109]. Очень эффектна его ваза «Сумерки» (1962, Всероссийский музей декоративного искусства, рис. 8): черная краска словно свободно растекается по фарфоровой поверхности так же, как и сумерки постепенно вытесняют дневной свет. Другой прием работы с черным цветом в «оттепельном» фарфоре — это создание смелых живописных композиций. Примером может служить прибор «Растительный узор» (1962, ГЭ) В. М. Городецкого: написанные

широкими мазками черной краски абстрактные цветы и листья заполняют внутреннюю поверхность ваз и чаш, эффектно контрастируя со звонкой белой внешней стороны предметов. Еще одним примером этой стратегии может служить роспись сервиза «Жемчужный» (1964, ГЭ) Н.П. Славиной: она создает концентрический узор из неправильных овалов и волнистых линий различными оттенками черной краски и серебром. «Настоящая жемчужина, которую она увидела у греческого мальчика на берегу Эгейского моря, претерпев воздействие фантазии художника, превратилась в образ волнующий и таинственный, как таинственна сама идея рождения» [27, с. 25]. Сходный прием применяется в ее росписи сервиза «Феникс» (1964, ГЭ).

Черный цвет займет свое место и в пейзажных композициях, посвященных зиме и начинающейся весне [30, с. 111]. В росписи вазы «Ранняя весна» (1958, ГЭ) В. М. Городецкого острые черные проталины с крохотными коричневыми деревцами робко выглядывают из-под белого снега, напоминая «о раннем пробуждении северной природы, о взволнованных чувствах поэта» [8, с. 40]. В беседе с К. Н. Михайловской художник отмечал: «В марте-апреле, когда начинает таять и земля обнажается, если едешь в электричке по Карельскому перешейку и смотришь в окно, а там мелькает непрерывно: земля — снег, земля — снег, создается ритм, четкий ритм и рождается такое... обобщенное представление о пейзаже. Такого пейзажа нельзя увидеть, бродя пешком. <...> У меня есть такая ваза “Ранняя весна” — черная с белым. Это просто снег и земля. Но она смотрится напряженно



Рис. 8. Ваза «Сумерки». 1962. Форма и роспись В. М. Городецкого. Фарфор; роспись надглазурная полихромная. Всероссийский музей декоративного искусства, Москва

— я взял во всю силу черной краски и во всю силу белого цвета. И вот так вся эта сюита пошла: коричневая земля, красная земля, черная — это стало моей темой. Это чувство ранней весны, когда земля только-только начинает пробуждаться, когда еще все затаилось, все еще впереди, создает и соответствующее настроение» [9]. В росписи сервиза «Ранняя весна» (1965, ГЭ) А. Н. Семеновой в лаконичной ярусной композиции первые проталины с лишенными листьями деревьями исполнены прочисткой по черному фону. Белое пространство фарфора, как и в случае с Городецким, напоминает снежный покров.

Декоративное использование черного цвета будет характерно для многих минималистичных композиций в «современном стиле». Например, в росписи сервиза Л. И. Лебединской «Сетка» (1961, Нижнетагильский музей изобразительных искусств) тулова предметов как бы оплетают тонкие черные и желтые ленты. Роспись выполнена на форме В. Л. Семенова «Утро». Сам автор формы также нередко включал черный цвет в свои лаконичные росписи сервизов, примером чего могут служить его работы «Движение» (1960, ГЭ) и «Ритм» (1961, Новосибирский государственный художественный музей). Черный цвет применяется в росписях и как элемент новаторски трактованных орнаментов, творчески переосмысляющих традиции древнегреческой вазопиши (росписи ваз «Черно-зеленая» (1963) и «Лабиринт» (1961) Н.П. Славиной; сервиза «Декоративный» (1963) Л. И. Лебединской, все — ГЭ) или абстрактных композиций (сервиз «Черные квадратики» (1962), ГЭ), придавая им строгость и выразительность. Декоративное использование черного цвета найдет свое продолжение в современном авторском фарфоре (работы И. С. Олевской, Т. Л. Чариной, Ю. Л. Жуковой).

Черный цвет в фарфоре второй половины 1960–1980 годов: неодекоративизм и ретроспектизм

Во второй половине 1960 годов наступает определенная усталость от модернистского аскетизма и ностальгия по тому, что было «сброшено с парохода современности». «Современный

стиль» в некотором смысле исчерпывает себя, повторяя ранее найденные мотивы. На смену советскому модернизму приходит эстетика неодекоративизма: художники создают более сложные и разнообразные формы и композиции. В качестве источников вдохновения мастера обращаются к народному и классическому искусству, а также к наследию модерна и национального романтизма. Произведения нередко приобретают ретроспективный характер и элементы театральности.

В 1960-е годы на Ленинградском фарфоровом заводе им. М.В. Ломоносова была освоена технология шелкографии, позволявшая делать однотонные рисунки с множеством мелких деталей. При наложении нескольких трафаретов было возможно получение полихромного рисунка. Во второй половине 1960-х годов применение этого метода декорирования способствовало возврату к традициям графики на фарфоре, которые были заложены С.В. Чехониным. С техникой шелкографии активно работала Н.П. Славина [31, с. 35]. «Механизация не должна нивелировать автора. Нужно заставить ее быть слугой художника, а не наоборот. Я люблю тонкую графику на фарфоре, работу пером в сочетании с пятном, что придает необходимую, на мой взгляд, ювелирную отточенность. Шелкография — именно та техника, которая без искажения передает почерк автора. Все графические листы я рисую сама, следовательно, и первый, и сотый отпечаток — мой», — отмечала художница [Цит. по: 27, с. 54].

В 1969 году Н. П. Славина создала сервиз «Царь-птица» (ГЭ,



Рис. 9. Предметы сервиза «Царь-птица». 1969. Форма и роспись Н.П. Славиной. Фарфор;шелкотрафаретная печать, позолота. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Источник: Чижова И. Б., Н.П. Славина. Л.: Художник РСФСР, 198. С. 508.

рис. 9) с графическим изображением сказочной птицы-девы, образ которой был очень популярен в это время, и тончайшим декором, напоминающим узоры кружева. В 1966 году Н. П. Славина исполнила лаконичную черно-золотую роспись сервиза «Россия» (ГЭ), построенную на сочетании шрифтовых композиций и орнаментов с изображением птиц, сидящих на цветке. Фризобразный декор с подобными мотивами также можно видеть в росписи сервиза «Парчовый наряд» (1966, ГЭ). В сервизе «Черные кружева» (1966, ГЭ) птицы разместились в золотых квадратах на тулове предметов. Во всех сервизах значительную роль в формировании художественного образа играет пространство белого фарфора, вступающее в диалог с минималистичной и изысканной росписью.



Рис. 10. Чайные пары «Русское кружево».

Форма Э. М. Криммера. Композиция Т.Н. Безпаловой-Михалёвой.
1970. Фарфор; шелкотрафаретная печать, позолота.

Частное собрание.

Источник: <https://www.monetnik.ru/antikvariat/kuhnya/posuda/nabor-kofejnyh-par-537599/>

В 1965–1967 годах на Ленинградском фарфоровом заводе имени М. В. Ломоносова разрабатывался уникальный рецепт костяного фарфора, который впоследствии станет визитной карточкой предприятия. Композиции для костяного фарфора обладали своей особой эстетикой: большая часть поверхности оставлялась без росписи, позволяя увидеть изысканную красоту тонкостенного, обладающего сверкающей белизной материала. Это стремление, получившее развитие в «оттепельном» фарфоре, достигло здесь своего апогея. Росписи для костяного фарфора отличаются тонкостью исполнения, колористическим лаконизмом, часто они размещаются на предмете в форме медальона или фриза, в них активно используются графические элементы. Например, в росписи сервиза «Русское кружево» (1970, рис. 10) Т. Н. Беспаловой-Михалевой, вдохновленной наследием народного искусства, сложные флоральные узоры украшают горло, носики, ручки и крышки предметов. Наиболее изысканно плетение графического кружева в росписи блюда, занимающей практически всю его поверхность: желтые цветы с черным контуром окружены черными листьями и завитками. Сервиз был отмечен знаком качества на заводе и премией ВДНХ [1].

В творчестве Т. Н. Беспаловой-Михалевой работа с графикой на фарфоре занимала ведущее место. Тема щедрого изобилия природы раскрывается художницей в сервизе «Дары осени» (1966, Музей авторского фарфора и шахмат), в котором полихромные изображения фруктов дополнены тонкой графикой, заполняющей всю поверхность расписываемых предметов². В росписи вазы «Русская, расписная, пряничная» (1966, частное собрание) пышные цветущие ветви и крупные фрукты украшают тулово, словно узорный ковер. Талант Т. Н. Беспаловой-Михалевой как художника-графика проявился и в росписи вазы «Подарок друзьям» (1969, ГЭ): широкие грани кубка украшают цветочные букеты с черными ажурными листьями. Строгая и изысканная роспись сервиза «Бабочка» (1983, Пермская государственная картинная галерея)

² Изысканные графические композиции, выполненные черной темперной краской, украшают и росписи ваз и разделочных досок из дерева, которые создавались художницей в 1960-е гг.

решена в чисто графической манере: черные с золотом бабочки и цветы украшают белый фарфор, отсылая к чехонинскому наследию 1920-х годов.

Графические элементы также включались художниками в репрезентативные юбилейные композиции. Например, в росписи сервиза «Серп и молот» (1967, ГЭ) А. Н. Семеновой, исполненной к масштабно отмечавшемуся пятидесятилетию советской власти, советские эмблемы, изображение голубя мира и декоративные листья акцентированы лаконичной и выразительной графикой, напоминающей о традициях агитационного фарфора.

В 1980-е – 1990-е годы работу с графикой на фарфоре продолжит Н. П. Славина. В росписи сервиза «Игра» (1989, ГЭ), выполненной на авторской форме «Кристалл», художница вдохновляется мотивами игральных карт. На предметах показаны фигурные карты с зеркальным отображением персонажей разных мастей (король, дама, валет) и их символы. Карточная игра в интерпретации Н. П. Славиной производит впечатление светской забавы галантного века или театрального представления. Герои оживают и превращаются в кавалеров и дам, флиртующих друг с другом или поднимающих бокалы за столом. Легкость и изысканность росписи придают листовенные узоры, выполненные черным и красным цветом. Более свободное, «живописное» решение графика на фарфоре получает в росписи сервиза «Очей очарованье» (1998, ГЭ), выполненной на аналогичной форме. Название сервиза отсылает к пушкинским строчкам: «Унылая пора, очей очарованье». Черный цвет в сочетании с позолотой и люстром великолепно передает ощущение осенней меланхолии и «пышное увядание» природы.

В 1987 году, к годовщине гибели А. С. Пушкина, Н. П. Славиной была выполнена роспись подарочных чайных пар с сюжетами его произведений: «О рыбаке и рыбке», «Руслан и Людмила», «Моцарт и Сальери» (все — ГЭ). Художница использовала прием силуэтного изображения, которое было создано в технике полихромной надглазурной шелкографии. Используя всего два цвета — черный и золотой, она точно и выразительно передает содержание ключевых эпизодов пушкинских произведений и их неповторимую атмосферу.

Обращение к классическому наследию и работа с графикой на фарфоре будут характерны и для раннего творчества И.С. Олевской. Например, лаконичная роспись сервиза «Впечатление» (1981, ГЭ) построена на сочетании черного цвета с небольшими вкраплениями позолоты: предметы украшают изображения декоративных ваз (подобные фарфоровые вазы эпохи классицизма и историзма художница могла видеть в заводском музее) и музыкальных инструментов, а также пышные цветочные гирлянды. Отсылки к дворянской культуре ушедших веков читаются и в росписи сервиза «Сельский роман» (1971, ГЭ), решенной чисто графическими средствами. Роспись сервиза из костяного фарфора «Июньский дождь» (1996, ГЭ), выполненная на стройной форме А. А. Лепорской, отличается особой изысканностью и «балетной» грацией.

Черный цвет в современном авторском фарфоре: наследие и его интерпретации

Современный петербургский фарфор отличается разнообразием авторских стилей, рефлексивностью, насыщенностью реминисценциями к истории фарфорового искусства, мастерством исполнения и декоративной выразительностью. Значительное место в творчестве художников-фарфористов XXI века занимает концептуальное осмысление наследия супрематизма [28].

Как отметила К. Н. Михайловская, «уроки Суетина были плодотворны. Они оживили, встряхнули мысль художников, и хотя каждый из них сохранил свою индивидуальность, все они черпали из одного общего источника. Инна Олевская получала эти уроки напрямую, как прививку культуры. Рядом с Инной работала Анна Лепорская. Ученица Малевича, она прошла рядом с Суециным всю жизнь, была самым близким для него человеком, а для Инны — проводником в мир супрематистов... <...> Тесное общение Инны с Лепорской переключило внимание художника со стихии живописной, где эмоции захлестывают фарфор цветом, на стихию логического построения формы. Связь с Лепорской выводила Олевскую на прямую, непосредственную связь со школой Малевича, освободившей искусство от власти образа в пользу умозрения» [6, с. 15].

Художницей было выполнено несколько вариантов росписи чайника К. С. Малевича: «Казимир и Уна», «Белый крест», «Экстренная связь» (2002, Фонд «Наследие»). В росписи чайника и получашки «Экстренная связь» И. С. Олевская концентрируется на знаковой для супрематизма цветовой триаде «черное-красное-белое». Черное крытье становится обрамлением супрематических композиций: в белых резервах квадратных, прямоугольных, овальных форм размещаются красные супремы – крест, квадрат, круг. В противоположность трактовке фарфоровой поверхности как «бесконечного белого» художница «закрывает» ее сплошным черным цветом, космической темнотой, внутри которой рождаются простые геометрические формы, предлагая пройти путь от черного к цветному и, наконец, к белому. Красный крест на белом фоне вызывает ассоциацию со скорой медицинской помощью: супрематизм становится своеобразной жизненно необходимой инъекцией, сделанной художнику-фарфористу. Белый супрематический чайник с черным крестом также включается И. С. Олевской в композицию «Тусовка 90-х. Санкт-Петербург» (1998) [6, с. 55], подчеркивая, что наследие супрематизма являлось неотъемлемой частью петербургского культурного дискурса. В сервисе «Черное на белом» (2008, Фонд «Наследие») «супрематические уроки» прослеживаются в четкой выверенности пропорций, в «суетинском» сочетании черного крытья и белого фарфора, активном использовании геометрических форм, которые гармонично уживаются с формами органическими.

Опыт супрематического формообразования и его авторское осмысление читаются в комплекте писателя «Пишущая машинка» (2010, Фонд «Наследие», рис. 11). Плавная вытянутая форма кофейника напоминает о форме «Ракета» А. А. Лепорской, а его оригинальная ручка в виде клавиши — об экспериментах К.С. Малевича. В одном из вариантов росписи И. С. Олевская использует черное крытье, оставляя белый резерв в виде динамичной прямоугольной полосы на тулове. Носик чайника, хваток крышки, часть ручки-клавиши, борт подноса и блюдце не расписываются художницей, позволяя насладиться звучным контрастом черного и белого.



Рис. 11. *Комплект писателя «Пишущая машинка. Серебро». 2010. Формы и роспись И. С. Олевской. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, платинирование. Фонд «Наследие» АО «Императорский фарфоровый завод», Санкт-Петербург. Источник: Русский авангард. Искусство для нового мира / авт. вст. ст. А.В. Иванова, Т.В. Кумзерова, И. А. Шик и др. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2023. С. 386. Н. П. Славина. Л.: Художник РСФСР, 1998. С. 508.*

В фарфоре М. А. Сорокина традиции авангарда служат источником вдохновения и одновременно — объектом постмодернистской реинтерпретации. «Супрематические уроки» прочитываются в авторских формах «Орион», «Инверсия», «Гибралтар» (2014) и в решении шахматных комплектов. В наборе “Alter libitum” (1996, Музей авторского фарфора и шахмат, рис. 12) «за оригинальным решением в области формы стоит глубокая философская концепция. Художник представляет модель вселенной. Перед нами не просто сражение темных и светлых сил. Участниками партии становятся беспредметные умопостигаемые категории — материя, энергия, движение. Интересной особенностью набора является разборная доска, каждая клетка которой представляет отдельный элемент. В поисках возможности увязать игровое пространство с пластикой фигур, автор приходит к идее разноуровневого поля»

[2, с. 12]. Классическая шахматная дихотомия черного и белого приобретает у художника современное прочтение.



Рис. 12. Комплект шахмат *“Alter libitum”* (1996)
и тарелки *“Black and blu”* и *“Taim-aut”* (2008).

Модель и роспись М. А. Сорокина.

Музей авторского фарфора и шахмат, Санкт-Петербург

Последовательный «диалог с авангардом» ведется в творчестве Ю. Л. Жуковой [32]. В 2005 году ею были расписаны супрематические чайники «Время I» и «Время II» (Фонд «Наследие»), в которых она сосредоточилась на философском осмыслении темы времени. Роспись строится на сочетании черного крытья и полосок, тонких разнонаправленных линий-стрелок и белизны фарфора. Несколько ранее, в 2001 году Ю. Л. Жуковой была создана черно-белая роспись сервиза «Time» (ГЭ), кажущаяся предельно выверенной и математически строгой. Черный квадрат на тарелке, к которому ведет серия стрелок, выглядит как прямая отсылка к супрематизму. Роспись выполнена на форме С. К. Русакова «Баланс» (1999), источником вдохновения для которой послужил сервиз Вальтера Гропиуса «ТАС» (1969), разработанный им для немецкой фирмы Rosenthal.

Непосредственным посвящением К. С. Малевичу станет композиция «Черный квадрат. Игра в классики» (2023, Фонд «Наследие», рис. 13), составленная из белых тарелок, часть которых дана в черной деколи таким образом, что в центре можно увидеть квадрат. Однако если две его стороны «выложены» полностью, то оставшиеся распадаются, выходя в пространство. «Икона» русского авангарда, наделенная множеством философских смыслов, превращается у Ю. Л. Жуковой в занимательный конструктор, который подвергается ироничной сборке-разборке. Подобная фрагментарность, лишение элементов геометрической четкости, свойственна и ее черно-белым коллажам, с которыми корреспондирует композиция «Recycling» (2023, Фонд «Наследие»), рассказывающая о творческой переработке остатков материалов и художественных образов.



Рис. 13. Композиции «Черный квадрат.
Игра в классики» и «Time». 2023.
Форма и роспись Ю. Л. Жуковой.

Фонд «Наследие» АО «Императорский фарфоровый завод»,
Санкт-Петербург. Фотография с выставки «В течение»
(Галерея современного фарфора, 2023–2024)



Рис. 14. Блюдо «Упражнение 8». 2012.

Роспись С. К. Русакова.

Фарфор; роспись надглазурная монохромная, платинирование. Фонд «Наследие» АО «Императорский фарфоровый завод», Санкт-Петербург. Источник: Русский авангард. Искусство для нового мира / авт. вст. ст. А. В. Иванова, Т. В. Кумзерова, И.А. Шик и др. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2023. С. 389

Наследие авангарда становится предметом рефлексии и в творчестве С. К. Русакова. В серии пластов «Черное и красное» (2013, Фонд «Наследие») красные геометрические фигуры (квадрат, треугольник, узкий прямоугольник) яростно врываются в неровные формы черных четырехугольников, напоминающих знаменитый «Черный квадрат». Композиции С. К. Русакова заставляют вспомнить стремление авангарда к тотальному переустройству мира посредством революционных изменений в социуме и культуре, к «победе над Солнцем». Это анархистское измерение супрематизма великолепно передано в работах художника, приглашающих зрителя в темное космическое небытие. Конструирование формы сменяется распадом, постмодернистской деконструкцией в его серии пластов «Случайные пейзажи» (2011, Фонд «Наследие»). Неровный черный прямоугольник словно разрывается на отдельные фрагменты; фигура и фон, черное и белое

меняются местами, рождая новые визуальные и тактильные ощущения, стремясь покинуть плоскость и вырваться в пространство. С «наложением» форм, напоминающим абстрактный коллаж, он экспериментирует в серии пластов «Упражнение» (2012, Фонд «Наследие», рис. 14). В серии ваз «Сечение» (2013, Фонд «Наследие») черное крытье теряет свою целостность, оно «рассекается», разбирается на отдельные части, кажущиеся хаотическими. В росписи блюд «Черное» (2013, Фонд «Наследие») художник возвращается к более однородному черному цвету, однако это пространство уже перестало быть однородным, оно словно «склеено» из отдельных фрагментов, между которыми остались зазоры.

С. К. Русаков также предлагает оригинальную авторскую версию графики на фарфоре. Как отметила Е. А. Арсентьева, «виртуозная легкость графики, безукоризненная оригинальная композиция, эксперименты с фактурой — черты, характерные для работ художника. Один из любимых сюжетов Сергея Русакова — городские пейзажи. В авторских работах Санкт-Петербург предстает будто бы в случайных зарисовках, не претендующих на парадность. Художник обращается к красоте видов исторического центра, зачастую теряющихся в блеске главных достопримечательностей Северной столицы. Динамичная графика создает впечатление прогулки. Мы видим Санкт-Петербург случайно выхваченными фрагментами, каждый из которых запечатлен в моменте, неповторим. Автор намеренно избегает стаффажа, оставляя зрителю чистое пространство для диалога с городом» [15, с. 187]. Сам принцип серийности, воплощающийся в фарфоре С.К. Русакова, подчеркивает его родственность с графикой, с быстрым этюдом. В то же время композиции художника производят впечатление абсолютной завершенности — их не хочется чем-либо дополнить, это полноценное эстетическое высказывание. В серии «Черное и белое» (2011, Фонд «Наследие») он великолепно передает ощущение холодной петербургской зимы. Сдержанные, кажущиеся отстраненными графические композиции уводят взгляд зрителя вдаль, постепенно позволяя ментально переместиться в иные исторические эпохи. Ощущением тревоги пронизаны его росписи ваз и пластов из серии «Птицы» (2011, Фонд «Наследие»): стаи черных птиц парят на фоне мрачного неба, выполненного

широкими, кажущимися хаотичными мазками с применением патинирования. Тема сближения вербального и визуального раскрывается автором в росписи ваз «Тексты» (2013, Фонд «Наследие»), белая поверхность которых покрыта фрагментами поэзии и прозы, словно написанными чернилами по листу бумаги.

Помимо создания новых композиций, в современном фарфоре также могут воспроизводиться работы известных мастеров начала XX столетия. Например, в 2003 году на заводе была выпущена серия чашек с блюдами «Силуэты», на которых представлены рисунки Е. М. Бём начала 1900-х годов из собрания Государственного Русского музея. Кроме того, петербургское предприятие привлекает к сотрудничеству авторов, успешно работающих в других видах искусства. В 2005–2006 годах Г.А.В. Трауготами была создана роспись сервиза «Мастер и Маргарита» (форма «Ампирия» конца XIX века, восстановлена в 2002; Музей авторского фарфора и шахмат, рис. 15). В 2005 году в издательстве «Вита Нова» был выпущен роман «Мастер и Маргарита» с рисунками художников. Роспись сервиза корреспондирует



Рис. 15. Предметы сервиза «Мастер и Маргарита». 2005–2006.

Роспись Г. А. В. Трауготов.

Музей авторского фарфора и шахмат, Санкт-Петербург

с книжными иллюстрациями, но не является их буквальным повторением. Роспись кофейника и нескольких блюдец выполнена белым цветом поверх черного матового крытья. На других блюдах изображения сделаны черным цветом и позолотой на белом фоне. Художники работают в авторской живописно-графической манере, используя возможности фарфора как материала — с одной стороны, и превращая поверхность предметов в эквивалент листа бумаги — с другой. Эффектный контраст черного и белого начинает восприниматься символически и позволяет передать философские смыслы булгаковского романа. Подобное решение применяется и в книжном издании, оформленном художниками, однако в росписи сервиза они практически отказываются от добавления цвета, что делает ее более лаконичной.

Заключение

Таким образом, применение черного цвета в росписи фарфора является последовательным и разнообразным. Стилистические особенности работы с черным цветом обусловлены общим характером эстетики фарфорового искусства в различные периоды, творческой индивидуальностью художников и техническими возможностями. Можно выделить несколько основных стратегий в работе с черным цветом в петербургском фарфоре XX–XXI веков: это графика на фарфоре, концептуальное и декоративное использование черного цвета.

Художники-фарфористы активно работают с графическими композициями, исполненными черным цветом. В агитационном фарфоре черный цвет используется для написания лозунгов и изображения эмблем, создания портретов и декоративных элементов. Особое место он занимает в сказочных и декоративных композициях. С. В. Чехонин создает оригинальный вариант графики на фарфоре, который будет вдохновлять его современников и художников следующих поколений. Художники, входившие в объединение «Мир искусства», также вводят в фарфор использование черных силуэтных изображений.

Стратегии работы с графическими композициями, заложенные в раннем советском фарфоре, получают дальнейшее развитие. В 1960-е годы, благодаря внедрению в производство шелкотрафа-

ретной печати, графика на фарфоре и художественные традиции начала века вновь приобретают свою актуальность. В фарфоровом искусстве конца XX – XXI века работа с графикой также занимает свое место в оригинальных авторских вещах, изделиях, предназначенных для тиражирования, и «репродукционных» произведениях. Из современных художников наиболее последовательно с графикой работает С. К. Русаков, чьи композиции отличаются философской глубиной, эскизной легкостью исполнения и акцентированием фактуры.

Концептуальное использование черного цвета характерно для супрематического и постсупрематического фарфора. В работах Н. М. Суетина и И. Г. Чашника он занимает центральное место, вступает в диалог с белым пространством фарфора и гармонично согласуется с формой изделий. Художники создают лаконичные геометрические композиции, работают с крытьем, эффектно сочетают черные супремы с цветными формами. Супрематизм оказал влияние и на других мастеров авангарда, работавших с фарфором, в числе которых — А. Н. Самохвалов и Н. Ф. Лапшин. Стильные композиции Н. Ф. Лапшина, построенные на сочетании черного цвета с яркими оттенками, близки европейскому ар-деко. Нарботки авангарда получили развитие в фарфоре «оттепели» и в современном авторском фарфоре. Художники-фарфористы XXI века — И. С. Олевская, М. А. Сорокин, Ю. Л. Жукова, С. К. Русаков — усваивают «супрематические уроки» и ведут последовательный «диалог с авангардом». Они активно работают с черным цветом (применение крытья, создание геометрических композиций и смелых авторских форм, прием деконструкции) и наполняют свои произведения визуальными цитатами и философскими идеями.

Фарфор «оттепели» предлагает декоративное использование черного цвета. В числе стратегий, реализуемых художниками, — применение крытья, в том числе и в сочетании с техникой сграфито, создание свободных живописных композиций, имитация эффектов потечных глазурей, включение цвета в пейзажные росписи. Кроме того, черный цвет активно используется для создания минималистичных росписей в «современном стиле» и новаторской интерпретации традиционных орнаментов. Декоративное

использование черного цвета получит продолжение и в авторском фарфоре конца XX — XXI веков, который вбирает в себя и творчески перерабатывает наследие фарфорового искусства предыдущего столетия.

Список литературы

1. *Безпалова-Михалева Т. Н.* Обо мне и о моих товарищах: воспоминания к 240-летию Ленинградского ордена Трудового Красного знамени завода имени М. В. Ломоносова. Ленинград, 1984 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://bezpalova-mihaleva.narod.ru/vospom.html> (дата обращения: 08.08.2025).
2. Версии. Михаил Сорокин и Нина Троицкая: каталог выставки. СПб.: Русская коллекция, 2017. 143 с.
3. «В содружестве искусств». К 275-летию основания Императорского фарфорового завода: каталог выставки / авт. вступ. ст. А.В. Иванова и др. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2019. 392 с.
4. Вокруг квадрата : каталог выставки / сост.: Т.В. Кудрявцева, Т.В. Кумзерова. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2005. 159 с.
5. Декоративный минимализм. «Оттепель» в советском фарфоре / авт. вст. ст. И.А. Шик, И.К. Майстренко. СПб.: Издательство Гос. Эрмитажа, 2020. 188 с.
6. Инна Олевская. Пространство искусства. СПб.: Среди коллекционеров, 2010. 332 с.
7. Казимир Малевич в Русском музее / Государственный Русский музей; авт. ст. Е. Баснер, Й. Киблицкий, О. Кленова и др. СПб.: Palace editions, 2000. 450 с.
8. *Лансере А.К.* Советский фарфор. Л.: Художник РСФСР, 1974. 280 с.
9. *Михайловская К.Н.* Цветущий кобальт. Очерки по художественному фарфору. М.: Советская Россия, 1980 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://okeramike.ru/books/item/f00/s00/z0000009/st012.shtml> (дата обращения: 19.10.2023).
10. Многоликий Чехонин. М.: Н.Г.С., 2003. 176 с.
11. *Носович Т.Н., Попова И.П.* Государственный фарфоровый за-

- вод. 1904–1944. СПб.: Санкт-Петербург-Оркестр, 2005. 751 с.
12. Память материала. Фарфор Сергея Русакова / Авт. ст. И.К. Майстренко, Е.А. Арсентьева. СПб.: Чистый лист, 2021. 224 с.
 13. *Петрова Н.С.* Ленинградский фарфоровый завод имени М.В. Ломоносова. 1944–2004. СПб.: Оркестр, 2006. Т. 1. 719 с.
 14. *Петрова Н.С.* Ленинградский фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова, 1944–2004 / под науч. ред. В. В. Знаменова. Санкт-Петербург : Глобал Вью, 2007. Т. 2. 895 с.
 15. Под прозрачным льдом глазури. Фарфор Петербурга: каталог выставки. СПб.: Славия, 2017. 157 с.
 16. *Ракитин В.И.* Илья Чашник: Художник Нового времени: альбом / науч. ред. И.В. Лебедева, А.Д. Сарабьянов, А. Смирнова. М.: RA, Palace Editions, 2000. 160 с.
 17. *Ракитин В.И.* Николай Михайлович Суетин. М.: RA, Palace ed., 1998. 225 с.
 18. Рудольф Вильде (1868–1938). Фарфор. Стекло. Графика. Поднесение к Рождеству. Каталог выставки в Государственном Эрмитаже / автор вступ. ст. О.Б. Баранова. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2018. 192 с.
 19. Русский авангард. Искусство для нового мира / авт. вст. ст. А.В. Иванова, Т. В. Кумзерова, И. А. Шик и др. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2023. 448 с.
 20. Русский фарфор. 250 лет истории. Каталог. В 2-х частях / Сост. Л.В. Андреева. М.: Авангард, 1995.
 21. Русский художественный фарфор: сборник статей о Государственном фарфоровом заводе / под ред. Э.Ф. Голлербаха, М.В. Фармаковского. Л.: Гос. изд-во, 1924. 162 с.
 22. Сергей Васильевич Чехонин, 1878–1936: Живопись, миниатюра, станковая и кн. графика, сценография, фарфор, фаянс, стекло: каталог выставки / авт.-сост. Е.И. Иванова, И.Н. Липович. СПб.: ГРМ, 1994. 149,[1] с.
 23. Тамара Николаевна Безпалова-Михалева. Пусть всегда будет солнце / авт. вст. ст. Г.А. Александров, С.И. Афанасьева, И.А. Шик. СПб.: Арт-коллекция. 256 с.
 24. Фарфор и роза: каталог выставки / авт. вступ. ст. Н.С. Петрова. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2010. 159 с.

25. Фонд «Наследие»: новые поступления 2011–2013: каталог. СПб.: ИФЗ, 2016. 220 с.
26. Фонд «Наследие»: новые поступления 2014–2018: каталог. СПб.: ИФЗ, 2019. 195 с.
27. *Чижова И.Б.* Нина Павловна Славина. Л.: Художник РСФСР, 1988. 180 с.
28. *Шик И.А.* «Диалог с абстракцией» в фарфоре XX–XXI веков // Новое искусствознание. 2021. № 1. С. 98–109.
29. *Шик И.А.* «Законодатель пропорций». Н. М. Суетин и Государственный фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова в конце 1920-х – начале 1950-х годов // Артикульт. 2025. № 2(58). С. 30–46. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-30-46.
30. *Шик И.А.* «Современный стиль» в творчестве В. М. Городецкого // Культурный код. 2023. № 4. С. 104–121.
31. *Шик И.А.* «Современный стиль» в творчестве Н. П. Славиной // Артикульт. 2024. №4(56). С. 28–38. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-28-38.
32. *Шик И.А.* Фарфор Ю. Л. Жуковой: философия и эстетика минимализма // Художественная культура. 2024. № 4. С. 222–253. DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-222-253.
33. *Шик И.А.* Цвет в ленинградском фарфоре «оттепели» // Цвет в пространственных искусствах и дизайне. Материалы III Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. СПб., 2023. С. 285–293.
34. *Эфрос А.М., Пунин Н.Н.* С. Чехонин. Москва; Петроград: Госиздат, [1924]. 112, [1] с., [13] л.
35. Эхо русских сезонов: каталог выставки / авт. вст. ст. А.В. Иванова. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2009. 175 с.

References

1. *Bezpalova-Mihaleva T. N.* Obo mne i o moih tovarishchah. Vospominaniya k 240-letiyu Leningradskogo ordena Trudovogo Krasnogo znameniy zavoda imeni M. V. Lomonosova [About me and my comrades. Memories for the 240th anniversary of the Leningrad

- Order of the Red Banner of Labor Lomonosov Factory]. Leningrad, 1984. Available at: <http://bezpalova-mihaleva.narod.ru/vospom.html> (accessed: 08.08.2025). (In Russ.)
2. Versii. Mikhail Sorokin i Nina Troitskaja: katalog vystavki [Versions. Mikhail Sorokin and Nina Troitskaia: Exhibition Catalogue]. SPb.: Russkaia kolleksiia, 2017, 143 p. (In Russ.)
 3. V sodruzhestve iskusstv». K 275-letiyu osnovaniya Imperatorskogo farforovogo zavoda: katalog vystavki ["In the Commonwealth of Arts". For the 275th anniversary of the founding of the Imperial Porcelain Factory: exhibition catalog] / avt. vstup. st. A. V. Ivanova i dr. SPb.: Izd-vo Gos. Ermitazha, 2019, 392 p. (In Russ.)
 4. Vokrug kvadrata : katalog vystavki [Circling the Square: Exhibition Catalogue] / sost.: T. V. Kudryavceva, T. V. Kumzerova. SPb.: Izd-vo Gosudarstvennogo Ermitazha, 2005, 159 p. (In Russ.)
 5. Dekorativnyj minimalizm. «Ottepel'» v sovetskom farfore [Decorative Minimalism. "The Thaw" in Soviet Porcelain] / avt. vst. st. I. A. Shik, I. K. Majstrenko. SPb.: Izdatel'stvo Gos. Ermitazha, 2020, 188 p. (In Russ.)
 6. Kazimir Malevich v Russkom muzee [Kazimir Malevich in the Russian Museum] / Gosudarstvennyj Russkij muzej; avt. st. E. Basner, J. Kiblickij, O. Klenova i dr. SPb.: Palace editions, 2000, 450 p. (In Russ.)
 7. Inna Olevskaya. Prostranstvo iskusstva [Inna Olevskaya. Art Space]. SPb.: Sredi kollekcionerov, 2010, 332 p. (In Russ.)
 8. Lansere A. K. Sovetskij farfor [Soviet Porcelain]. L.: Hudozhnik RSFSR, 1974, 280 p. (In Russ.)
 9. Mihajlovskaya K. N. Cvetushchij kobal't. Oчерki po hudozhestvennomu farforu [Blooming Cobalt. Essays on Artistic Porcelain]. M.: Sovetskaya Rossiya, 1980. URL: <http://okeramike.ru/books/item/f00/s00/z0000009/st012.shtml>. (In Russ.)
 10. Mnogolikij Chekhonin [The Many Faces of Chekhnin]. M.: H.G.S., 2003, 176 p. (In Russ.)
 11. Nosovich T. N., Popova I. P. Gosudarstvennyj farforovyj zavod. 1904–1944 [The State Porcelain Factory. 1904–1944]. SPb.: Sankt-Peterburg-Orkestr, 2005, 751 p. (In Russ.)
 12. Pamiat' materiala. Farfor Sergeia Rusakova / Avt. st. I. K. Maistrenko,

- E. A. Arsent'eva. SPb.: Chisty list, 2021, 224 p. (In Russ.)
13. Petrova N.S. Leningradskij farforovyj zavod imeni M. V. Lomonosova [Leningrad Lomonosov Porcelain Factory. 1944–2004]. 1944–2004. SPb.: Orkestr, 2006, vol. 1, 719 p. (In Russ.)
 14. Petrova N.S. Leningradskij farforovyj zavod imeni M. V. Lomonosova, 1944–2004 [Leningrad Lomonosov Porcelain Factory. 1944–2004] / pod nauch. red. V. V. Znamenova. Sankt-Peterburg: Global V'yu, 2007, vol. 2, 895 p. (In Russ.)
 15. Pod prozrachnym l'dom glazuri. Farfor Peterburga: katalog vystavki [Under Transparent Ice Glaze. Porcelain of St. Petersburg: Exhibition Catalog]. St. Petersburg: Slaviya, 2017, 157 p. (In Russ.)
 16. Rakitin V. I. Il'ya Chashnik: Hudozhnik Novogo vremeni: al'bom [Ilya Chashnik: Artist of the New Time: album] / nauch. red. I. V. Lebedeva, A. D. Sarab'yanov, A. Smirnova. M.: RA, Palace Editions, 2000, 160 p. (In Russ.)
 17. Rakitin V. I. Nikolaj Mihajlovich Suetin. M.: RA, Palace ed., 1998, 225 p. (In Russ.)
 18. Rudol'f Vil'de (1868–1938). Farfor. Steklo. Grafika. Podnesenie k Rozhdestvu. Katalog vystavki v Gosudarstvennom Ermitazhe [Rudolf Wilde (1868–1938). Porcelain, Glass, Graphics] / avtor vstup. st. O.B. Baranova. SPb.: Izd-vo Gos. Ermitazha, 2018, 192 p. (In Russ.)
 19. Russkij avangard. Iskusstvo dlya novogo mira [Russian Avant-Garde. Art for the New World] / avt. vst. st. A. V. Ivanova, T. V. Kumzerova, I. A. Shik i dr. SPb.: Izd-vo Gos. Ermitazha, 2023, 448 p. (In Russ.)
 20. Russkij farfor. 250 let istorii. Katalog. V 2-h chastyah [Russian Porcelain. 250 Years of History. Catalogue. In 2 parts] / sost. L. V. Andreeva. M.: Avangard, 1995. (In Russ.)
 21. Russkij hudozhestvennyj farfor: sbornik statej o Gosudarstvennom farforovom zavode [Russian Art Porcelain: Collection of Articles on the State Porcelain Factory] / pod red. E. F. Gollerbaha, M. V. Farmakovskogo. L.: Gos. izd-vo, 1924, 162 p. (In Russ.)
 22. Sergej Vasil'evich Chekhonin, 1878–1936: Zhivopis', miniatyura, stankovaya i kn. grafika, scenografiya, farfor, fayans, steklo: katalog vystavki [Sergei Vasilievich Chekhonin, 1878–1936: Painting,

- Miniature, Easel and Book Graphics, Scenography, Porcelain, Faience, Glass: Exhibition Catalogue] / avt.-sost. E. I. Ivanova, I. N. Lipovich. SPb.: GRM, 1994, 149 p. (In Russ.)
23. Tamara Nikolaevna Bezpalova-Mihaleva. Pust' vseгда budet solnce [Tamara Nikolaevna Bezpalova-Mikhaleva. May be Always the Sunshine] / avt. vst. st. G. A. Aleksandrov, S. I. Afanas'eva, I. A. Shik. SPb.: Art-kollekciya, 256 p. (In Russ.)
24. Fond «Nasledie»: novye postupleniya 2011–2013: katalog [Heritage Foundation: New Acquisitions 2011–2013: Catalog]. St. Peterburg: IFZ, 2016, 220 p. (In Russ.)
25. Fond «Nasledie»: novye postupleniya 2014–2018: katalog [Heritage Foundation: New Acquisitions 2014–2018: Catalog]. St. Peterburg: IFZ, 2019, 195 p. (In Russ.)
26. Chizhova I. B. Nina Pavlovna Slavina. L.: Hudozhnik RSFSR, 1988, 180 p. (In Russ.)
27. Shik I. A. «Dialog s abstrakciej» v farfore XX–XXI vekov // Novoe iskusstvoznanie [New Art Studies]. 2021, no. 1, pp. 98–109. (In Russ.)
28. Shik I. A. «Zakonodatel' proporcij». N. M. Suetin i Gosudarstvennyj farforovyj zavod im. M. V. Lomonosova v konce 1920-h – nachale 1950-h godov // Artikul't [Articult]. 2025, № 2(58), pp. 30–46. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-30-46. (In Russ.)
29. Shik I. A. «Sovremennyj stil'» v tvorchestve V. M. Gorodeckogo // Kul'turnyj kod [Cultural Code]. 2023, № 4, pp. 104–121. (In Russ.)
30. Shik I. A. «Sovremennyj stil'» v tvorchestve N. P. Slavinoj // Artikul't [Articult]. 2024. №4(56). P. 28–38. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-28-38. (In Russ.)
31. Shik I. A. Farfor Yu. L. Zhukovoj: filosofiya i estetika minimalizma // Hudozhestvennaya kul'tura [Art and Culture Studies]. 2024, no. 4, pp. 222–253. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-222-253>. (In Russ.)
32. Shik I.A. Cvet v leningradskom farfore «ottepeli» // Cvet v prostranstvennyh iskusstvah i dizajne. Materialy III Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii s mezhdunarodnym uchastiem [Color in Spatial Arts and Design. Proceedings of the III All-Russian Scientific and Practical Conference with International Participation].

- SPb., 2023, pp. 285–293. (In Russ.)
33. Farfor i roza: katalog vystavki [Porcelain and Rose: Exhibition Catalogue] / avt. vstup. st. N. S. Petrova. SPb.: Izd-vo Gos. Ermitazha, 2010, 159 p. (In Russ.)
34. Efros A.M., Punin N.N. S. Chekhonin. M.; Petrograd: Gosizdat, [1924]. 112, [1] p., [13] pl. (In Russ.)
35. Ekho russkih sezonov: katalog vystavki [Echo of Russian Seasons: Exhibition Catalog] / avt. vst. st. A. V. Ivanova. SPb.: Izd-vo Gos. Ermitazha, 2009, 175 p. (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Шик Ида Александровна, кандидат искусствоведения, доцент
Российского государственного гуманитарного университета.

ABOUT THE AUTHOR

Ida A. Shik, PhD in Art History, Associate Professor at the Russian State
University for the Humanities.

УДК 72.017
ББК 85.11(5 КИТ)

АКТИВИЗАЦИЯ МОДЕРНИСТСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ В КИТАЙСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ ДОСОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО ПЕРИОДА

И. А. СТЕКЛОВА

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
Факультет искусств
Россия, 125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3, стр. 1

АН ДО

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
Факультет искусств
Россия, 125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3, стр. 1

Аннотация

Предметом настоящей статьи являются процессы проникновения модернизма в статичную архитектуру Китая во второй половине XIX – середине XX века как то, что предвосхитило беспрецедентный скачок экономики и культуры КНР в конце XX века. Рассматриваются два этапа активизации модернистских тенденций, получивших новое качество развития в период социализма.

Первый этап (вторая половина XIX – начало XX века) характеризуется освоением стилистики историзма, эклектики, ар-нуво для решения, с одной стороны, насущных проблем первоначальной урбанизации; с другой — для синхронизации с темпами мировой истории. Оказалось, что образы минувшего времени в формах чужой архитектуры помогают осознанию собственного настоящего и стимулируют моделирование многообещающего будущего.

Второй, республиканский, этап: 1913–1949 гг. — соответствует продвижению китайского вектора восточного ар-деко усилиями как местных, так и иностранных мастеров. Убеждение китайского общества в завершенности своего совершенного архитектурного искусства сменилось пониманием жизненной необходимости его систематического обновления. В науке, профессиональном и обывательском мнении укреплялась мысль о целесообразности внедрения западного опыта в архитектурную практику и возможности синтезировать этот опыт с уникальными накоплениями аутентичной архитектуры.

Ключевые слова: модернизм, модернистские тенденции, архитектурное формообразование, традиционная архитектура Китая, историзм, эклектика, ар-нуво, ар-деко, шикумень

THE INTENSIFICATION OF MODERNIST TRENDS IN CHINESE ARCHITECTURE OF THE PRE-SOCIALIST PERIOD

I. A. Steklova

*Lomonosov Moscow State University, Faculty of Arts
125009, 3, Bolshaya Nikitskaya str., Moscow, Russian Federation*

An Duo

*Lomonosov Moscow State University, Faculty of Arts
125009, 3, Bolshaya Nikitskaya str., Moscow, Russian Federation*

Abstract

The article studies the processes through which modernism was penetrating static Chinese architecture from the second half of the 19th century to the mid-20th century. The process is viewed as a phenomenon foreshadowing the unprecedented economic and cultural leap of the PRC observed in the late 20th century. The study examines two stages of the intensification of modernist trends, which acquired new qualities of development during the socialist period. The first stage (from the second half of the 19th to the early 20th century) is characterized by adopting historicism, eclecticism, and Art Nouveau. These styles were used, on the one hand, to address the urgent problems of early urbanization and, on the other, to synchronize China with the pace of world history. It turned out that images of bygone eras, embodied in the forms of foreign architecture, helped to make sense of China's own present and stimulated the modeling of a promising future. The second step — the Republican stage (1913–1949) — corresponds to the advancement of the Chinese vector of Eastern Art Deco, driven by both local and foreign architects. Chinese society's conviction in the perfection and completeness of its own architectural art ensured the vital necessity of its systematic renewal. In academic circles, as well as among professionals and general public, the awareness grew of the advisability of introducing Western experience into architectural practice, and the possibility of synthesizing this experience with the unique legacy of authentic Chinese architecture.

Keywords: modernism, modernist trends, architectural form-making, traditional Chinese architecture, historicism, eclecticism, Art Nouveau, Art Deco, shikumen

Введение

Полемика о путях развития китайской архитектуры ведется в профессиональном и публичном поле Китая с 1910-х годов. В течение всего XX века рассматривались возможности архитектуры выйти на передовые в мировом масштабе рубежи без потери национального своеобразия. Проявившиеся к концу XIX века вестернизированные варианты решения означенной проблемы вызывали не только энтузиазм, но и разочарование. Периодически высказывались мысли о том, что молодым проектировщикам и девелоперам необходимо повернуться вспять, перенаправить творческий поиск в русло компиляции «элементов в старинном духе» [22, р. 78]. Однако консолидированную поддержку общества получил, в конце концов, курс на модернизм, на создание универсально выразительных архитектурных объектов с легкой этнической аурой. Есть основания утверждать, что мотивация к тому содержалась в самой культуре нации — в ее мировоззренческих, религиозных, этических устоях, начиная с конфуцианской теории единства неба и человека.

Рассматривать модернистские тенденции вне контекста развития многотысячелетней цивилизации невозможно. Данный контекст раскрывается в коллективных трудах «История Китая с древнейших времен до начала XXI века» [5] и «Духовная культура Китая» [1]. Самой китайской архитектуре посвящены исследования Г. З. Лазарева, Л. В. Задвернюка, В. И. Лучковой, Ч Лоу, М.Ю. Шевченко и др. Значительное место в них занимают вопросы художественной образности как принципиальной для самосохранения аутентичной культуры. Способы воплощения религиозно-философской символики в конкретных формально-композиционных особенностях анализируются на материале культовых и дворцово-парковых комплексов, а также объектов, отразивших влияние условного Запада. Диапазон новых способов интерпретации указанной символики разворачивается в работах А. П. Ивановой, Э. Дэннисона, А. А. Кима, Д. А. Фэрриса и пр.

Историзм, эклектика, ар-нуво в Китае

Как известно, традиционное китайское зодчество сохраняло самобытность вплоть до XX века. Уступки в понимании самобыт-

ности как неприкасаемой целостности объемно-планировочных, инженерных, художественных факторов были сделаны лишь в 1920–1940 годах. Проникновение западных идей и технологий, запустившее процессы модернизации, привело к пересмотру содержания самобытности и допуску культивировать не все, но преимущественные, собственно уникальные особенности. По мнению Хэ Ецзю, воспроизводство особенностей, вопреки неоднократным обновлениям, осуществляется со Средних веков до наших дней, и это не конкретные мотивы или готовые конструкции, а принципы работы: во-первых, идеально адаптированного деревянного каркаса¹; во-вторых, стандартизированных элементов жилых объемно-планировочных структур; в-третьих, ансамблей в природе [17, с. 269].

Хэ Ецзю сравнивает данные особенности с не менее уникальными особенностями западной и ближневосточной архитектуры, подчеркивая, что разница между ними примечательна не столько сама по себе, сколько тем, что отражает разные профессиональные подходы к метафорическому переложению мировоззренческих парадигм. В результате длительного и отнюдь не линейного осмысления процессы физического претворения материалов в конструкции и конструкций в архитектурно-декоративные формы стали содержательно емкими и знаковыми для многих направлений национальной, региональной, континентальной архитектуры. По этим процессам, например, можно проследить эволюцию религиозно-философских, социальных, культурных, эстетических воззрений в Китае, на протяжении его многотысячелетней истории.

Так, на закате правления династии Цинн, во второй половине XIX века плавное развитие китайской архитектуры, пребывающей в состоянии добровольной самоизоляции, нарушили инородные веяния. К этому привела официальная позиция Под-

¹ Принципы: 1) модульность блоков и кронштейнов на основе пропорций Даоюэ (棋与斗的模数制); 2) консольный вынос, позволяющий перераспределять нагрузку на внешние опоры (挑檐结构); 3) рассеивание вертикальной и горизонтальной нагрузки (传力与分力); 4) упругая деформация как амортизатор подвижных соединений (韧性抗震); 5) архитектурная ясность иерархической пирамидальной структуры (层级叠加); 6) взаимное замыкание элементов посредством шипово-пазовых соединений (榫卯结构).

небесной. После поражения во Второй опиумной войне и двадцати лет упорных переговоров Китай принял требования победивших держав. Пришлось согласиться на открытие границ для международной торговли и учреждение государственно-частных концессий в нескольких крупных городах — портовых, промышленных, транспортных узлах Шанхае, Гуанчжоу, Амоэ, Фучжоу, Нинбо и т. д.

Название «концессии» (settlements, сеттльменты) закрепилось за обособленными районами этих городов, которые сдавались в аренду иностранным компаниям на правах экстерриториального управления. Приемы планировки и застройки концессий, перенесенные из Европы в Азию с учетом экзотических природно-климатических и бытовых условий, явились триггером подъема экономики и культуры всей громадной страны, начиная с архитектуры и строительной индустрии.

Для семей въехавших специалистов, коммерсантов, менеджеров на территориях концессий начала формироваться та обнадеживающая социальная инфраструктура, которой предстояло компенсировать эмоционально-психологические издержки переселения на чужбину. Основными видами жилья стали виллы, коттеджи, таунхаусы, комфортабельные и респектабельные по актуальным западным стандартам, в том числе, эстетическим. Можно говорить о почти синхронной с Европой моде на космополитические архитектурные стили: историзм, эклектику, ар-нуво.

Для настоящего рассуждения необходимо зафиксировать разницу в понимании историзма и эклектики. Под историзмом здесь подразумевается романтическая интерпретация — стилизация — ряда устойчивых конструктивно-декоративных систем, отождествляемых с историческими стилями архитектуры. В истолковании же эклектики, наследующей историзму, делается упор не на стилизации, а на компиляции элементов означенных систем. Именно так полагает А. В. Иконников. Историзм рассматривается им, во-первых, с прагматической точки зрения как способ «использования опыта, традиций и образов прошлого при решении „современных“ задач архитектуры» [4, с. 6]; во-вторых, с идейно-романтической — как манипулиро-

вание образами времени, апелляция к тем этапам истории, которые стимулируют визионерство, моделирование будущего, в том числе, с помощью модернистской эстетики. Не случайно, архитектуру историзма и эклектики, вкупе с ар-нуво, он называет «предсовременной» [4, с. 11].

В случае с архитектурой в Китае, определение «предсовременная» требует поправки на особенности местной адаптации. Так, наибольшим (по сравнению с параллельными стилями) и вольным (по сравнению с европейскими эталонами) адаптациям подвергся стиль ар-нуво. Согласно выводам исследования Ли Шуаня, характер здешнего ар-нуво обнаруживается «под сильным наслоением эклектики и историзма», а это «сотни зданий вдоль восточного побережья — в Дальяне, Тяньцзине, Циндао, Шанхае, Макао» [10, с. 8], которые дополнены не только мотивами западного историзма и эклектики, но и сугубо национальным колоритом. В частности, пластика некоторых главных фасадов ар-нуво в немецкой концессии Циндао обогащена «полихромностью и обилием красного цвета – традиционным для Китая символом жизнеутверждения» [10, с. 9]. Собственно, китайская апроприация самого прихотливого из декоративных европейских стилей начала XX века, не менее историзма и эклектики, отражает стремление местных мастеров к новому художественному языку. Историзм, эклектика, ар-нуво воспринимались в качестве инструментов создания политически актуальных, конкурентоспособных образов, априори обладающих культурно-исторической соотнесенностью.

Направления предсовременной архитектуры, уже опробованные в разных концах света, стали внушительным подспорьем политической борьбы между группировками китайской власти, которые желали первыми продемонстрировать прозападную ориентацию — приверженность идеям мировой интеграции. Предсовременные стили применялись и для рядового жилья, и для градостроительных доминант: административных, коммерческих, производственных, учебных и пр. зданий, — манифестируя прогрессивные намерения заказчиков. Отдельные и сгруппированные здания с приветливыми портиками, фронтонами, порталами формировали новую открытую среду вместо неоднородной, фраг-

ментированной, привычной для коренного населения. Благодаря расширению пластического разнообразия и соблюдению гуманной соразмерности составляющих образующаяся городская ткань становилась все более привлекательной.

Постепенное признание западной эстетики в Китае свидетельствует о пересмотре смысла архитектурных произведений в целом. Убеждение в совершенстве собственного национального зодчества как непревзойденного, исторически завершенного искусства сменилось интересом к подвижности чужой архитектуры, к символическим смыслам того, что непрерывно обновляется, способствуя дипломатическим, научным, культурным и пр. контактам между жителями разных стран.

Среди архитекторов, руководивших возведением важных для власти и молодого капитала объектов, наиболее известны Курт Роткегель, работавший в Циндао [3], и Иосиф Владимирович Падлевский, работавший в Харбине [19]. Для творчества обоих характерно сочетание композиционных принципов неоклассицизма, неоренессанса, необарокко, ар-нуво с особенностями традиционного китайского зодчества: осевой планировкой, выгнутой формой крыш, символическими деталями и орнаментами. В частности, здания Роткегеля, как пишут И. Д. Путилов и М. Е. Базилевич, отличаются «разнообразием типологий и форм, но в то же время имеют общее смысловое единство и отражают поиски мастера в разработке собственного архитектурного языка и художественной выразительности построек, возводившихся им в контексте азиатского города» [14, с. 66].

Западные стили в концессиях Шанхая

В силу перипетий XX века характер концессий как целостной архитектурно-пространственной среды, не защищенной статусом исторических памятников, почти утрачен. Наилучшее представление о нем дают частично сохранившиеся фрагменты городской ткани Шанхая. Прежде всего, это просторная, практически европейская прогулочная зона Французской концессии (Французского квартала).

Строительство Французской концессии велось на месте трущоб Сюйхуэй и Лувань с 1850-х до 1930-х годов. По обеим сторонам улиц: Синань-лу (Rue Massenet), Фусин-чжун-лу (Rue Lafayette), Шаосин-лу (Rue Corneille), Чанлэ-лу (Rue Bourgeat), Ююань-лу (Rue Harpoon), Хуайхай-чжун-лу (Avenue Joffre) — вырастали двух-, трех-, четырехэтажные дома с мансардами, балконами, «крытыми террасами и верандами» в исторических стилях: неоренессансном, неопалладианском, необарочном, неоклассицистическом, неоготическом, неомавританском и т. д. [2]. Можно подумать, что все они были собраны здесь специально — для иллюстрации выводов всеобщей истории архитектуры о зависимости монументальных форм от доминирующих идей (рис. 1). Например, вилла Моллера на ул. Шаньси-нань-лу, в платанах и цветниках, представляет осовремененный порядок элементов Тюдоровского возрождения. Контрастирование тяжёлой кладки с изящными очертаниями башен, крутых крыш, стрельчатых фронтонов, ланцетных окон, кованых решеток и т. п. — продолжает напоминать о наступлении периода интеллектуальной свободы и борьбы в средневековой Англии [24] (рис. 2).



Рис. 1. Шанхай, Французская концессия, таунхаус на Фусин-чжун-лу



Рис. 2. *Шанхай, Французская концессия, вилла Моллера на Шаньси-нань-лу*

Новые виды китайских городов вызывали и положительные, и отрицательные отклики. Последние, как правило, провоцировались не самыми удачными метаморфозами предсовременной архитектуры, которая вырвалась из своего ареала. Есть основания говорить о стихийном распространении западного влияния за пределами концессий и его спорных итогах. Курс на обновление городской среды связывался с вестернизацией инженерных, строительно-технологических, художественно-композиционных приемов и обретал тотальный, хотя и непоследовательный характер. Изменения в районах, которые остались под контролем местной администрации, дают основания говорить о поверхностном претворении и даже профанации обновления. Например, мероприятия по сносу и реконструкции обветшалой застройки ограничивались косметическим ремонтом главных фасадов — стены лишались резных украшений, выравнивались и перекрашивались.

Тем не менее, объем подобных практик расширился, что причисляется многими авторами к последствиям общенациональной травмы из-за утраты государственной независимости родины и навязчивой демонстрации превосходства противника. Как признавался выдающийся архитектор и историк китайской архитектуры Лян Сычэнь, истинная причина перекоса в сторону

иноземной культуры заключалась в том, что несокрушимый ранее «национальный дух был подавлен. Люди сами стали пренебрегать традициями Китая и превозносить западный стиль; это влияние сразу же отразилось на архитектуре» [13, с. 153].

Однако если оценивать процесс обновления китайских городов в целом, следует учитывать всю полноту его результатов, включая спорадические удачи. Особого внимания к себе требуют примеры плодотворной адаптации приемов и элементов завезенных стилевых образцов в среде массовой застройки.

Маргинальные архитектурные стили внутри и вне концессий

Компиляцию заимствованных и имманентных элементов в китайском зодчестве на рубеже XIX–XX веков вряд ли корректно рассматривать на уровне полноценного синтеза, но допустимо на уровне стилового компромисса, гибридного художественного своеобразия. Так, систематические вливания западной эстетики обеспечили своеобразие нескольких периферийных ветвей стилообразования. А. А. Ким и В. И. Лучкова констатируют: «В северных провинциях развилось китайское барокко, в центральных — шикумень, в южных — цилоу, дялоу, вейлоу» [6, с. 75]. Все перечисленные названия используются в научной и публицистической литературе для маркирования как конкретных типов городской застройки, так и порожденных ими гибридно-стилевыми направлений. Вопреки неизбежным региональным различиям, эти направления оказываются весьма близкими друг другу — и в силу похожих мотиваций развития, и в силу общей неискушенности создателей в понимании тектоники и семантики взаимодействующих архитектурных первоисточников.

Шикумень, дословно, «ворота в каменное хранилище» (石库门) — это, во-первых, тип квартальной застройки; во-вторых, художественный стиль маргинального спектра. Из-за вышеупомянутой проблемы с реновацией старинных зданий, не имеющих преференций неприкосновенных исторических памятников, в наибольшей целостности до наших дней дошли шанхайские шикумени и, прежде всего, те, что были образованы внутри концессий.

С середины XIX века в Шанхай хлынули потоки беженцев из сельской местности. И бедным, и относительно богатым из них пришлось столкнуться с непосильным бременем проблем по расселению и социализации. Самые ранние шикумени в районах Синьтяньди и Лао-Симен-ли стали первым по-настоящему эффективным способом решения того и другого. В целом они оказались оптимальной формой организации совместного бытия периодически прибывающих граждан, гарантирующей сохранение их идентичности, а также безопасности, приватности, анклавности и т. д.

Известно, что до 1920-х годов шикумени строились без участия профессиональных архитекторов, по приблизительным схемам, которые корректировались по ходу дела. Собственно, ничего экстраординарного в этом не было, ибо схемы воспроизводили устройство хорошо известных сихэюаней (四合) — классических для городов и весей Китая обособленных жилых структур, состоящих из четырех корпусов и прямоугольного двора между ними. Можно сказать, что городские шикумени получились из патриархальных сихэюаней, которым пришлось, наконец, адаптироваться к принципиально иной (по плотности и подвижности) среде по модели компонента этой среды. В качестве модели подразумеваются таунхаусы — ряды сблокированных между собой узких и глубоких домов, которые приживались в разных концессиях Шанхая. Именно с подачи таунхаусов, формы сихэюаней как бы сплющивались и вытягивались вверх, превращаясь в компактные секции, которые можно масштабировать. Справедливо подчеркнуть, что соответствующими технологиями делились с местными мастерами западные специалисты. Именно их содействие привело к тому, что шикумени долго ассоциировались с модернистскими ценностями: надежностью (из-за кирпичного, а не деревянного каркаса), экономностью (благодаря блокировке корпусов), рациональностью (по оптимальности систем водоснабжения и канализации) и т. д. [33].

Так вырабатывалась новая специфика квартальной застройки: полукитайские-полуевропейские таунхаусы замыкались в каре и масштабировались в монументальные решетчатые структуры. При этом доминирующее значение сихэюаней никуда не делось. И в адаптированном виде — в районах Синань-лу, Юнцзя-лу, Цзя-

нье-ли — сихэюани выполняли те же утилитарные, экологические, эстетические, символические функции, что и в усадебных, дворцовых, храмовых комплексах [12].

Серые и красные дома в два-три этажа по-новому придумывались и строились, но по-старому отгораживались от мира, открываясь внутрь, в приватный, практически семейный двор — дверными и оконными проемами, балкончиками, галерейками. Впрочем, открывались друг к другу и сами кварталы, связываясь насквозь, вдоль и поперек: во-первых, через узкие переулки — лунтаны (弄堂), давшие шикумням второе название; во-вторых, через нависающие над ними переходы (рис. 3). Что касается отгораживания шикумней, то есть, архитектурного выражения архаической крепостной функции, то оно сводилось к разработке уличных фасадов, к пластике внешних стен. Стены могли быть и индифферентно-пустыми, и оживленными, например, контрастными полосами или обрамлениями глухих дверей. Входы в лунтаны вписывались в композицию внешних стен и оформлялись в виде массивных арочных и рамочных порталов под необарочными, неоклассицистическими, неоренессансными фронтонами.



Рис. 3. Шанхай, Французская концессия, лунтан

Интенсивное развитие данного вида квартальной застройки привело к тому, что в первой трети XX века и во время Второй китайско-японской войны шикумени стали основным видом жилья в Шанхае. Возможности расширения их структур ограничивались лишь размерами отведенных участков. Так, один из шикумени в районе Синьтяньди, примыкающий к улице Хуайхай-чжун-лу, разрастался вплоть до 1928 года, покрыв всю доступную площадь в 13 232 кв.м.

Постепенно изолированные от мира шикумени начали открываться городу, точнее, впускать его в себя [29]. Лунтаны становились все шире, красивее, презентабельнее, теряя интимный, загадочный характер. Мажор стилистического плюрализма, присущий концессиям, проник и сюда. Входные проемы, выведенные в лунтаны, располагались там зеркально, в ритмическом порядке и лепном декоре, скомбинированном не менее красноречиво, чем входы в лунтаны с улиц. Например, монументально-декоративные обрамления таких проемов в лунтане Синьтяньди: пилястры, капители, лучковые фронтоны — показывают, какое значение для жильцов имели художественно выраженные символы, идеологизирующие восприятие среды обитания и мира в целом. В 1950-х годах в брутальные рельефы круглых медальонов, центрирующих стандартные композиции фронтонов, были вмонтированы пятиконечные звезды (рис. 4).

Таким образом, шикумень, замешанный на аутентичных и заимствованных традициях, продолжал испытывать на себе западное влияние, благодаря чему может быть причислен к ряду предсовременных стилей архитектуры. По сути, не только историзм, эклектика и ар-нуво, но и стиль шикумень вместе с другими региональными стилями маргинального спектра представляют паритетные способы интерпретации текущего времени через образы прошлого. Только для шикумени это чужое прошлое. Парадоксально, но в этом отличии вычитывались аргументы и в пользу поддержки, и в пользу отрицания правомерности использования западных стилей во взаимодействии с местными стилями. В поле общественной полемики эйфория от апроприации предсовременных стилей как явственного свидетельства прогрессивности страны оборачивалась ощущением безнадёжности, культурной зависимости и дезориентации. В 1921

году в статье «Обращение к источникам могущества» видный публицист Янь Фу писал: «Когда же мы пошли этим путем, то сладкий мандарин превратился в горький подвой. Будто и пытались подражать, но оказались не в состоянии получить тот же результат» [18].

В 1910–1920-е годы потенциал западных стилей, которые процветали в концессиях, влияя на местное стилеобразование, подвергся ревизии. Космополитические предсовременные стили: историзм, эклектика, ар-нуво — были отодвинуты (на некоторое время) на периферию. Однако для китайских архитекторов они сохраняли немалую ценность, продолжая служить им в качестве академического инструмента настройки профессиональной оптики, в том числе, по отношению к собственному национальному наследию. Таким образом, эксперимент с пересадкой нескольких западных стилей на чужеродную азиатскую почву представляется не просто очередным колониальным жестом. Это неотъемлемая часть китайской архитектуры второй половины XIX – начала XX века, обозреваемая и осязаемая фактура ее обновления и перехода к ар-деко [31].

Китайский вектор восточного ар-деко

В 1913 году в результате Синьхайской революции была свергнута маньчжурская династия. Империя Цин развалилась. Лидер революции Сунь Ятсен провозгласил рождение Китайской республики. Продвижение республиканских идеалов: народного суверенитета, свободы, равенства, гражданской ответственности и т. д. — сказалось на всех сторонах жизни страны, начиная с интенсификации процессов урбанизации, индустриализации, капитализации разных отраслей промышленности. В строительную отрасль пришли железобетонные и металлические конструкции, передовые технологии и материалы, машины и механизмы, в том числе, лифты. Перед архитектурой как витриной экономики встали совершенно новые художественные задачи, ориентированные на западные образцы. А образцы менялись, как и весь послевоенный мир. Доминирующие текучие формы и растительные мотивы уступили место жесткости, прямому углу и логическим ритмам [27]. Утонченный, романтический стиль ар-нуво, производный от штучного ремесленного искусства, трансформировался в более

прагматичный стиль ар-деко, производный от массового технологичного дизайна и представляющий квинтэссенцию выражения скорости, энергии, прогресса.

Целое поколение китайских архитекторов, получивших образование в Европе, Японии, США, дружно включились в визионерскую работу по переформатированию облика страны. Зоной их ответственности, на уровне теории и практики, стала не только современная, но и древняя архитектура. С помощью коллег из-за рубежа они открыли путь к изучению архитектурных памятников с опорой на строгие научные критерии и методы, создали с нуля собственную методологию реставрации и реконструкции. Элита поколения, выпускники Пенсильванского университета: Лян Сычэн, Линь Хуэйинь, Бэй Шоутун, Ян Тинбао, Тун Цзюнь, Чжао Шэнь, Чэнь Чжи и т. д. — сознательно взяли на себя решение вопросов о сохранении национальных ценностей. И это при максимальной устремленности их помыслов к будущему, желании найти баланс между новейшей космополитической эстетикой и родовыми традициями.

Закономерно, что реализация творческих планов молодежи потребовала четкой организации труда по западным стандартам. Так, появились первые специализированные китайские фирмы — архбюро с расширенным набором услуг проектного и строительного циклов. Наиболее успешными из них стали «Цзитай» и «Хуагай».

Архитектурно-инженерное бюро «Цзитай» (紫台) было основано в Тяньцзине в 1920 году Гуанем Суншэном в содружестве с Чжу Бинем, Яном Тинбао, Яном Куаньлинем. В «Цзитае» принимали заказы на проектирование и строительство самых разных объектов: вилл, доходных домов, банков, офисов, развлекательных и промышленных комплексов — в стилистовом интервале от позднего ар-нуво к ар-деко. Именно данный переход демонстрирует Большой универмаг в Тяньцзине, возведенный в 1928 году. Авторы распределили его помещения в пилонообразных объемах, которые устремляются с противоположных сторон к высокой ступенчатой башне. Нарастающие ритмы пилонов и сильные перепады высот между ними преумножают уже опробованные преимущества чистой кирпичной кладки, ленточного остекления, бетонных порталов и т. п. (рис. 5).



Рис. 5. Тяньцзинь, Большой универмаг, архбюро «Цзитай»

К тем же эстетическим ориентирам двигалось архбюро «Хуагай» («华盖»), которое открыли Чжао Шэнь, Чэнь Чжи и Тун Цзюнь. И поодиночке, и вместе, эти партнеры разработали более 200 проектов, которые показывают, как на смену природоподобной пластичности приходят правильные геометрические фигуры, энергичные врезки, механические ритмы в фактурах бетона, металла, стекла. Тун Цзюнь писал, что его архитектура развивается изнутри наружу, «растёт из плана, конструкции, функции» [15, с. 7]. Так, китайские архитекторы входили в русло регионального стиливого направления первой трети XX века, которое принято называть восточным ар-деко, объединившим Тайвань, Гонконг, Японию и другие страны Юго-Восточной Азии [28].

В 1927 году столица Китая была перенесена из Пекина в Нанкин. А уже в 1929 году была обнародована концепция преобразования Нанкина — «Нанкинская программа градостроительства», или «План столицы» («南京城市规划方案»). Согласно концепции, обновленному городу предстояло транслировать, во-первых, модернистскую стратегию государства Гоминьдана; во-вторых, генетическую культурно-историческую тональность этого государства. «Планом» декларировалось намерение правительства превратить архаичное хаотичное поселение в регулярный город западного типа с четким соподчинением общественных, промышленных, зеленых, жилых и пр. зон. В частности, правительственному центру как амбиционной иерархии проспектов, улиц, площадей, скверов, поручалось демонстрировать новый порядок молодой республиканской власти.

Особое внимание в «Плане столицы» уделялось интерпретации «национального стиля». Хотя соотношение традиционного и иностранного не регламентировалось, говорилось, что здания «должны быть выполнены в китайском стиле как в основном, а иностранные стили будут вспомогательными» [9, с. 317]. Несмотря на очевидную утопичность, некоторые пункты «Плана» были реализованы. В 1930-е годы были построены: Центральный легкоатлетический стадион («南京中央体育场») с трибунами из монолитного железобетона на 60 000 мест, зал собраний Национальной ассамблеи («国民大会堂») на 3 000 мест, ряд корпусов Центрального университета («国立中央大学»), Центральный универмаг («中央商场») и т. д.

В потоке столь грандиозных свершений работа Туна Цзюня над Министерством иностранных дел в Нанкине была шансом войти в историю. Министерство получило характерную для ар-деко симметричную, трехчастную структуру с центральным корпусом в четыре этажа и чуть выдвинутыми вперед боковыми корпусами по три этажа. Рациональность в плане, соподчиняющем более 5 000 м² площадей, была продолжена и в ясных членениях структуры, а также в сомасштабности этих членений эргономике человека. В свою очередь, трактовка кровли с сильно нависающим карнизом, как у старинных храмов, нюансное сочетание керамической облицовки карниза и более светлого кирпича стен, а также

изысканный деревянный декор отсылают к истории китайской цивилизации. Наиболее плотно и символически емко были декорированы входной портал и парадные интерьеры.

Массивный входной портал, акцентирующий ось симметрии здания, играет роль открытого ритуального двора, который устраивался в дворцовых анфиладах, перед главным залом для религиозных, дипломатических, административных, военных и пр. церемоний, налаживающих, согласно принципам конфуцианской морали, гармонические отношения между властью, народом и природой. Взгляду шагнувшего в портал посетителя открывался резной карниз над дверью, который поддерживался упрощенной системой кронштейнов — доугунов (斗拱); кессонированный потолок с рельефными фигурками мифологических существ и знаками благопожеланий; укрупненные подвесные светильники в виде фонарей, сулящих процветание, и т. п. (рис. 6).



Рис. 6. Нанкин, входной портал Министерства иностранных дел, архбюро «Хуагай»

Аналогичные стилизации воспроизводились и в представительских интерьерах Министерства, доказывая, что западная конструктивная логика прекрасно сочетается с восточной символикой, а смыслы настоящего рождаются через актуализацию признаков величия и тысячелетней устойчивости китайской государственности. Неслучайно, в журнале «Китайская архитектура» («中国建筑»), где печатались переводы текстов Ле Корбюзье, Фрэнка Ллойда Райта и др., здание Министерства иностранных дел в Нанкине причислялось к топ-списку самых передовых [32].

В 1930-е годы Тун Цзюнь преподавал архитектуру в университетах Шанхая и Нанкина, где подготовил для студентов ряд текстов. В частности, в эссе «*Рациональность и синтез*» («理性与融合») он объяснял положения своей эстетики как того, что продиктовано духом эпохи и его национальной окрашенностью [25]. В пунктах эссе отвергалась тактика буквального копирования, прямого цитирования и завезенных эталонов, и собственных исторических прообразов, но приветствовалось их переосмысление, модернизация, синтез. Например, считалось правильным, если по-западному простые фасады оживляются легкой кривизной крыш; brutальные входные группы — плиточными узорами и резными фигурками; скучные стенные панели, парапеты, решетки — стилизованными мотивами облаков, волн, драконов, растений и других знаков добра и силы. В отделке рекомендовались традиционные местные материалы: дерево, мрамор, керамика, лак и т. д.

12 апреля 1936 года Тун Цзюнь открывал в Шанхайском городском музее первую всекитайскую архитектурную выставку. Выставка, представившая 1 580 экспонатов современного и стилизаторского проектирования от 52 организаций, стала крупнейшим на тот момент культурным событием страны. К ней были приурочены лекции и дискуссии. Несмотря на провокационность остро-современных экспонатов, центральное место в дискуссиях заняли вопросы возрождения традиций [7]. Как написал Лай Дэлин, модернистские идеи повлияли на реформацию проектных, научных, образовательных институтов, но «не привели к революционному архитектурному движению в Китае. Эклектизм и ретроспективизм, прикрывавшиеся лозунгами национализма, по-прежнему

оставались доминирующими» [8, с. 72]. В том же году Лян Сычэн и Лю Чжипин выпустили «Справочный атлас архитектурного проектирования» («建筑设计参考图集») — альбом чертежей и спецификаций элементов китайского деревянного зодчества, стандартизированных для удобства использования в инженерном формате. Таким образом, в среде китайских архитекторов модернизму не столько следовали, сколько сочувствовали. Разделение архитекторов по профессионально-идеологической ориентации отражало состояние всего китайского общества — колебания между патриотизмом и прагматизмом, традиционалистскими и модернистскими ценностями, историей и будущим [11, с. 178].

Иностранный вектор восточного ар-деко

Волна новой архитектуры, подгоняющая приближение прогресса и космополитизма, нашла благодатную почву в динамично развивающемся Шанхае, который превратился в крупнейший финансовый и культурный центр Юго-Восточной Азии. Уникальная художественно-образная среда, сложившаяся под воздействием стилистического разнообразия международных концессий, способствовала свободе поиска современного стиля, которым стал восточный ар-деко, впитавший аутентичные и привнесенные начала. Примечательно, что над его созданием работали не только китайские, но и иностранные архитекторы [23]. Пожалуй, главными из них стали Джордж Леопольд (Таг) Уилсон, ведущий архитектор шанхайского офиса гонконгской фирмы «Palmer & Turner», и Ладислав (Ласло) Худец.

Хотя набережную Вайтань, «каменный фасад» Шанхая² с конца 1910-х годов создавали десятки местных и иностранных архитекторов (уроженцев Великобритании, Франции, США, России и др.), именно Тагу Уилсону довелось предопределить ее формирование как художественного ансамбля, обладающего не столько формально-композиционной целостностью, сколько стилистической преемственностью. Получилось, что он построил здесь не менее десятка зданий, нагруженных атавизмами

² Набережная Вайтань (外滩), или Бунд — 1,5-километровый участок улицы Сунь Ятсена, протянувшийся вдоль реки Хуанпу в Шанхае.

эклектики, но в субординации ар-деко. Под неусыпным контролем Уилсона здесь вырастали: в 1919 году страховая компания «Union Building»; в 1922 году торгово-судоходная компания «Glen Line Building»; в 1923 году банки «Bank of India, Australia & China» и «Hongkong & Shanghai Banking Corporation»; в 1924 году банк «Yokohama Specie Bank»; в 1929 году таможенный офис «Customs House»; в 1930 году комплекс «Sasoon House»; в 1937 году банк «Bank of China».

Все перечисленные здания имеют симметрично-ступенчатую структуру, богатую пластическую разработку поверхностей и башню на оси, ровно над центральной входной группой. В каждом случае выбраны две-три вспомогательные стилевые темы, которые компилировались на фасадах в виде накладной декорации. Например, фасады углового корпуса Страховой компании отделаны неоренессансными пилястрами, карнизами, наличниками и увенчаны барочной башней-беседкой, а вертикально профилированные фасады Китайского банка завершаются пирамидальной башенкой в китайской глазурованной черепице.

10-этажный комплекс «Sasoon House» («上海沙逊大厦», «Cathay Hotel») построен на улице Нанкин-дун-лу в 1929–1930 годах. Несмотря на сравнительно скромные размеры, облицованное золотистым гранитом здание ретранслирует интонацию финансовой мощи торговой династии Сассунов. Устойчивость массивного первого этажа подчеркнута шагом широких арочных проемов. Над ним, как над фундаментом, поднимается основная часть здания, ритмически организованная вертикальными простенками, пилястрами, рядами окон, визуально увеличивающими его высоту. Отсюда начинается подъем и импульсивное, в три ступени, сокращение масс основной части, вплоть до уровня завершения. Наконец, сам ритм сокращения направляет взгляд к компактной и лаконичной форме завершения — четырехгранной пирамиде. Покрытая зеленой патиной медная пирамида служит кульминацией, во-первых, объемно-пространственной композиции; **во-вторых**, ансамбля набережной Вайтань. Она не только сомкнула архитектурную линию исторической набережной, но и придала ей артистически-знаковый характер (рис. 7).



Рис. 7. *Шанхай, набережная Вайтань, 1930-е годы.
Справа «Sasoon House», архитектор Таг Уилсон*

Примерно за десятилетие в Шанхае Ласло Худец испытал свои силы и в предсовременных стилях, и в ар-деко. Одной из первых самостоятельных работ стал для него семиэтажный скругленно-клиновидный корпус «Normandie Apartments» («武康大楼»), напоминавший в 1924 году корабль. Здание «Moore Memorial Church» («沐恩堂»), завершенное в 1931 году, представляло эксклюзивный прецедент запоздалой неоготики с вертикально устремленным силуэтом, стрельчатыми арками, трассированными окнами, башней-колокольной. А кинотеатр «Grand Cinema» («大光明电影院»), построенный в 1933 году, является образцом динамичного взаимодействия прямоугольной в плане башни с перекрещивающимися рядами вертикальных и горизонтальных ребер (рис. 8).



Рис. 8. *Шанхай, кинотеатр «Grand», архитектор Ласло Худец*

Центральное место в творчестве Ласло Худеца занимает 24-этажный небоскреб «Park Hotel» («上海国际饭店») темно-красного цвета, поднявшийся в 1934 году в глубине улицы Нанкин-си-лу и долгое время остававшийся самым высоким зданием в Азии [20, с. 125]. Его первые 15 этажей собраны в компактный вертикально-призматический объем со срезанными углами, вытянутыми пилонами и сгруппированными между ними окнами. Начиная с 16-го этажа, примерно треть передней части объема стремительно трансформируется в прерывисто-ступенчатую надстройку — башню с ребрами-гребнями. Стремительность движения подчеркивается графикой профилированных кирпичных стен, которая в скоро станет почерком самых креативных городов. Несущие конструкции: стальной

каркас и железобетонные перекрытия — монтировались по американским стандартам, но отделывались местными материалами, которые доставлялись из разных концов Китая. При этом работа материалов не прятала, а выявляла работу конструкции, которую допустимо называть художественной. Каркас «Park Hotel» — это не замаскированная инженерия, а раскрыто-пределяющий ее размеры, пропорции, членения, силуэты. Так, ритм окон, простенков, пилонов вторит здесь ритму стоек каркаса; массивность форм соответствует запасу прочности конструкции; сокращение объемов отражает логику уменьшения нагрузки по высоте; и т. д. (рис. 9).



Рис. 9. Шанхай, небоскрёб «Park Hotel», архитектор Ласло Худец

Трудно не заметить, что архитектуру «Sasoon House» и «Park Hotel» объединяет ряд композиционных принципов, начиная с каскадной динамики вертикальных членений, и разделяют цели применения принципов. Можно сказать, что в «Sasoon Building» делается ставка на пластическую разработку плотной массы; а в «Park Hotel» — на самодостаточную выразительность конструкции, которая станет определяющей для следующего, более урегулированного уровня стилеобразования. Кроме того, Таг Уилсон и Ласло Худец предложили разные градостроительные жесты. Если «Sasoon Building» вписывается в линейную композицию Вайтаня, сглаживая масштаб и ритм исторической застройки, то «Park Hotel» действует как изолированная доминанта, фокус притяжения и новый стандарт вертикальности, к которому подтянутся все панорамы Шанхая. Иначе, «Sasoon Building» уравнивает язык ар-деко с историческими языками окружающей архитектурной среды, а «Park Hotel» противопоставляет себя среде, задавая вектор тотальной модернизации [21].

Заключение

В 1936 году исследователь модернизма Лу Юцун перевел на китайский язык и опубликовал работу Ле Корбюзье «К архитектуре». Одним из наиболее впечатляющих положений работы явилось обоснование интернациональной эстетики, релевантной настоящему времени, а не ностальгии по прошлому. Ле Корбюзье утверждал, что красота зданий родственна красоте автомобилей и самолетов, которая определяется функцией и конструкцией [26]. Данное положение вдохновило студентов Гуандунского университета Чжэна Цзуляна, Ли Лунцзе, Хо Юньхэ. В качестве платформы для полемики по теоретическим и практическим вопросам они придумали журнал «Новая архитектура» (新建筑) [8, с. 72]. Под руководством выдающегося педагога Линя Кэминя журнал стал «самым влиятельным академическим изданием, систематически представлявшим модернистское движение и способствовавшим развитию современной китайской архитектуры» [9, с. 334].

Тема модернизма в архитектуре поднималась и в новостной периодике. Критические заметки, обзоры, интервью с архитекторами и обывателями в эмоциональном публицистическом стиле начали печататься в обычных газетах и приложениях к ним³. Хотя уровень газетной полемики уступал академическим исследованиям по глубине и систематичности, эти материалы сыграли важную роль в популяризации демократических ценностей архитектуры модернизма в самых широких слоях китайского общества. Помимо Шанхая, Циндао, Тяньцзиня, Нанкина, к очагам распространения модернистской культуры следует прибавить Гуанчжоу, Харбин, Ухань, Чунцин, Далянь и т. д. — города, имевшие устойчивые международные контакты, сильные университеты, развитую промышленность. Меняя характер набережных, жилых кварталов, индустриальных зон и пр., ар-деко трансформировалось в модернизм.

Данные процессы были приостановлены войной, но возобновились с наступлением социализма. В начале этого периода модернизм был противопоставлен социалистическому реализму и официально осужден за «космополитизм» и «буржуазность». Однако отказаться от его очевидных преимуществ на практике, в ходе массового строительства и формирования элементарной жизненной среды было невозможно. Именно эти преимущества способствовали прагматическому решению множества острых социальных проблем в КНР. Поэтому, несмотря на политическое давление, модернизм не на словах, а на деле проявлял свое превосходство над идеологически предпочтительными, но менее адаптивными формами [30].

В монографии Хао Шугуана, посвященной эволюции китайской архитектуры на протяжении XX века, исследуются перипетии противостояния и примирения традиций и инноваций, вплоть до прецедентов привнесения черт национальной идентичности в облик зданий с помощью изощренных западных технологий. Согласно Хао Шугуану, модернизм в Китае — это не просто стилевое направление, но целостная философия, осмысление в традиционных парадигмах культуры совокупного

³ Например, в газетах «Текущие новости» (时事新报) и «Ведомости Шанхая» (申报).

выражения общечеловеческого прогресса, экологически ориентированных универсалий, уникальной самобытности. Наконец, с 2010-х годов модернизм стал символом нового пути страны, на котором инновации не противопоставляются, а синтезируются с традициями [16].

Список литературы

1. Духовная культура Китая: в 5 т. М.: Восточная литература, 2006–2010.
2. *Иванова А. П.* Западная архитектура восточных территорий (русские, британские и германские районы в Китае конца XIX – начала XX в.) // Баландинские чтения. 2014. № 1 (9). С. 109–113.
3. *Иванова А. П.* Ретроромантизм в дальневосточной архитектуре. Циндао — Тяньцзинь — Шанхай, Харбин — Порт-Артур — Дальний, Пекин. 1860–1960 гг. Хабаровск: Изд-во Тихоокеанского гос. ун-та, 2013. 123 с.
4. *Иконников А. В.* Историзм в архитектуре. М.: Стройиздат, 1997. 559 с.
5. История Китая с древнейших времен до начала XXI века: в 10 т. — М.: Наука, Восточная литература, 2013–2018.
6. *Ким А. А., Лучкова В. И.* Китайско-западные стили архитектуры // Вестник СГАСУ. Градостроительство и архитектура. 2016. № 1(22). С. 75–79.
7. *Лай Делин.* Исследование истории современной китайской архитектуры. Пекин: Изд-во университета Цинхуа, 2007. 309 с. (赖德霖. 中国近代建筑史研究. 北京: 清华大学出版社, 2007. 309页).
8. *Лай Дэлин.* «Научные» и «демократические» ценности современной китайской архитектуры // Архитектор. 1995. № 63. С. 72–82. (赖德霖. “科学性” 与 “民主性” ——近代中国建筑的价值观 // 建筑师. № 63. 1995. 72–82 页).
9. *Ли Хайцин.* Современная трансформация китайской архитектуры. Нанкин: Изд-во Юго-Восточного университета, 2004. 356 с. (李海清. 中国建筑现代转型. 南京: 东南大学出版社, 2004. 356页).
10. *Ли Шуань.* Наследие модерна в городах Китая // Architecture and

- Modern Information Technologies. 2015. № 3(32). С. 1–10.
11. Ло Жунцзюй. Новая теория модернизации. Пекин: Изд-во Пекинского университета, 1997. 323 с. (罗荣渠. 现代化新论. 北京: 北京大学出版社, 1997. 323 页)
 12. Лучкова В. И. Европейские влияния в традиционной архитектуре Китая XVIII – начала XX в. Хабаровск: Изд-во Тихоокеанского гос. ун-та, 2016. 148 с.
 13. Лян Сычэн. От великого неуклюжего к прекрасному: самая красивая контекстуальная архитектура Лян Сычэна. Пекин: Китайское молодежное изд-во, 2007. 254 с. (梁思成. 大拙至美: 梁思成最美的文字建筑. 北京: 中国青年出版社, 2007. 254页)
 14. Путилов И.Д., Базилевич М.Е. Немецкий культурный ландшафт Циндао. Архитектор Курт Роткегель // Components of Scientific and Technological Progress. 2025. № 3(105). С. 62–66.
 15. Тун Цзюнь. Собрание сочинений. Пекин: Китайское архитектурно-строительное издательство, 2000. Т. I. 389 с. (童寯. 童寯文集 (第一卷). 北京: 中国建筑工业出版社, 2000. 389页).
 16. Хао Шугуан. Исследование современного китайского архитектурного мышления. Пекин: Изд-во строительной индустрии Китая, 2006. 199 с. (157 郝曙光. 当代中国建筑思潮研究. 北京: 中国建筑工业出版社, 2006. 170页).
 17. Хэ Ецзю. История градостроительства Древнего Китая. Пекин: Китайское архитектурно-строительное изд-во, 1986. 285 с. (贺业钜著. 中国古代城市规划史论丛. 北京: 中国建筑工业出版社, 1986. 285页).
 18. Цит. по: Морозов А.Ю. Китай во второй половине XIX – начале XX века: время унижений // <https://foxford.ru/wiki/istoriya/kitaj-vo-vtoroj-polovine-devyatnadcatogo-nachale-dvadcatogo-veka-vremya-unizhenij> (дата обращения: 12.11.2025).
 19. Цуй Лун. Русская архитектура в Харбине // Россия в глобальном мире. 2022. № 23(46). С. 131–141.
 20. Чжэн Цзуань. Силуэт на море. Шанхай: Шанхайское изд-во риторики, 2001. 281 с. (郑祖安. 海上剪影. 上海: 上海辞书出版社, 2001. 281页).
 21. Birnie Danzker J., Lum K., Zheng S. Shanghai Modern: 1919–1945.

- Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2004. 424 p.
22. *Chenyang Huang*. A building as a biography: I.M. Pei and his Suzhou museum: a thesis presented for the Degree of Architectural History Master. University of Virginia, 2014. P. 49–50.
 23. *Denison E., Ren G. Yu*. Building Shanghai: The Story of China's Gateway. Hoboken: John Wiley & Sons, 2006. 258 p.
 24. *Johnston T.* Frenchtown Shanghai: Western Architecture in Shanghai's Old French Concession. Shanghai: Old China Hand Press, 2000. 221 p.
 25. *Lai Delin*. Idealizing a Chinese Style: Rethinking Early Writings on Chinese Architecture and the Design of the National Central Museum in Nanjing // *Journal of the Society of Architectural Historians*. 2014. № 1(73). P. 61–90.
 26. *Lai-Jing Chu*. Anachronic Translations: Urbanisme's First Chinese Translation and Its Afterlives: Critical, Curatorial and Conceptual Practices in Architecture M.S. Thesis. New York: Columbia University, Graduate School of Architecture, Planning and Preservation, 2016. 132 p.
 27. *Lau Prudence Leung-kwok, Chen Zuoyi*. Adaptations in Early 20th-Century Modern Chinese Architecture: The Pursuit of a "New Architectural Style" in Art Deco // *Journal of Chinese Architecture and Urbanism*. 2025. № 2(7). P. 1–18.
 28. *Lin Pin-Chang, Sun Chu-Yu, Lin Tingyi S.* Art Deco Style of Taiwanese Private Architecture during Japanese Colonial Period // *Bulletin of Japanese Society for the Science of Design*. 2013. № 5(59). P. 89–98.
 29. *Rowe P. G.* Shanghai: Architecture and Urbanism for Modern China. London: Prestel, 2004. 184 p.
 30. *Song K.* Political Ideology and the Production of Architectural Theories in Mao's China (1949–1976) // *Architectural Histories*. 2018. № 6(1) // <https://doi.org/10.5334/ah.307> (дата обращения 3.12.2025).
 31. *Steinhardt N. S.* Chinese Architecture: A History. Princeton: Princeton University Press, 2019. 388 p.
 32. *Wang Ying*. Architectural Theory Translation Series, Theory Translation and the Formation of New Architectural Discourse //

Time + Architecture (Shidai Jianzhu). 2021. № 3. P. 10–15.

33. Yun J. Shanghai Shikumen Landscape: Weaving Past, Present and Future / Conference: 52nd World Congress of the International Federation, 2015// <https://www.researchgate.net/publication/309486947> (дата обращения 25.12.2024).

References

1. Duhovnaja kul'tura Kitaja: v 5 t. [Spiritual culture of China: in 5 vols.]. Moscow, Vostochnaja literatura Publ., 2006–2010. (In Russ.)
2. Ivanova A.P. Zapadnaja arhitektura vostochnyh territorij (russkie, britanskije i germanskije rajony v Kitae konca XIX – nachala XX v.) [Western architecture of the eastern territories (Russian, British and German districts in China of the late XIX – early XX centuries)]. Balandinskije chtenija, 2014, no. 1 (9), pp. 109–113. (In Russ.)
3. Ivanova A.P. Retroromantizm v dal'nevostochnoj arhitekture. Cindao — Tjan'czzin' — Shanhaj, Harbin — Port-Artur — Dal'nij, Pekin. 1860–1960 gg. [Retroromanticism in Far Eastern architecture. Qingdao — Tianjin — Shanghai, Harbin — Port Arthur — Dalniy, Beijing. 1860–1960]. Khabarovsk, Izd-vo Tihookeanskogo gos. un-ta, 2013, 123 p. (In Russ.)
4. Ikonnikov A.V. Istorizm v arhitekture [Historicism in architecture]. Moscow, Strojizdat Publ., 1997, 559 p. (In Russ.)
5. Istorija Kitaja s drevnejshih vremen do nachala XXI veka: v 10 t. [History of China from ancient times to the beginning of the XXI century: in 10 vols.]. Moscow, Nauka, Vostochnaja literatura Publ., 2013–2018. (In Russ.)
6. Kim A. A., Luchkova V. I. Kitajsko-zapadnye stili arhitektury [Sino-Western architectural styles]. Vestnik SGASU. Gradostroitel'stvo i arhitektura, 2016, no. 1(22), pp. 75–79. (In Russ.)
7. Laj Delin. Issledovanie istorii sovremennoj kitajskoj arhitektury [Research on the history of modern Chinese architecture]. Beijing, Izd-vo universiteta Cinhua, 2007, 309 p. (In Russ. and Chinese)
8. Laj Djelin. «Nauchnye» i «demokraticeskije» cennosti sovremennoj kitajskoj arhitektury [“Scientific” and “democratic” values of modern Chinese architecture]. Arhitektor, 1995, no. 63, pp. 72–82. (In Russ.)
9. Li Hajcin. Sovremennaja transformacija kitajskoj arhitektury

- [Modern transformation of Chinese architecture]. Nanjing, Izd-vo Jugo-Vostochnogo universiteta, 2004, 356 p. (In Russ. and Chinese)
10. Li Shuan'. Nasledie moderna v gorodah Kitaja [The legacy of Art Nouveau in Chinese cities]. Architecture and Modern Information Technologies, 2015, no. 3(32), pp. 1–10. (In Russ.)
 11. Lo Zhuncuj. Novaja teorija modernizacii [A new theory of modernization]. Beijing, Izd-vo Pekinskogo universiteta, 1997, 323 p. (In Russ. and Chinese)
 12. Luchkova V. I. Evropejskie vlijaniya v tradicionnoj arhitekture Kitaja XVIII – nachala XX v. [European influences in the traditional architecture of China in the 18th – early 20th centuries]. Khabarovsk, Izd-vo Tihookeanskogo gos. un-ta, 2016, 148 p. (In Russ.)
 13. Ljan Sychjen. Ot velikogo neukljuzhego k prekrasnomu: samaja krasivaja kontekstual'naja arhitektura Ljana Sychjena [From the Great Awkward to the Beautiful: Liang Sicheng's Most Beautiful Contextual Architecture]. Beijing, Kitajskoe molodezhnoe izd-vo, 2007, 254 p. (In Russ. and Chinese)
 14. Putilov I. D., Bazilevich M. E. Nemeckij kul'turnyj landshaft Cindao. Arhitektor Kurt Rotkegel' [The German cultural landscape of Qingdao. Architect Kurt Rothkegel]. Components of Scientific and Technological Progress, 2025, no. 3(105), pp. 62–66. (In Russ.)
 15. Tun Czjun'. Sobranie sochinenij [Collected works]. Beijing, Kitajskoe arhitekturno-stroitel'noe izdatel'stvo, 2000, vol. I, 389 p. (In Russ. and Chinese)
 16. Hao Shuguan. Issledovanie sovremennogo kitajskogo arhitekturnogo myshlenija [A study of modern Chinese architectural thought]. Beijing, Izd-vo stroitel'noj industrii Kitaja, 2006, 199 p. (In Russ. and Chinese)
 17. He Je Czy. Istorija gradostroitel'stva Drevnego Kitaja [History of urban planning in Ancient China]. Beijing, Kitajskoe arhitekturno-stroitel'noe izd-vo, 1986, 285 p. (In Russ. and Chinese)
 18. Cit. po: Morozov A. Ju. Kitaj vo vtoroj polovine XIX – nachale XX veka: vremja unizhenij [Quoted from: Morozov [A. Yu.](#) China in the second half of the 19th – early 20th centuries: a time of humiliation]. Available at: <https://foxford.ru/wiki/istoriya/kitaj-vo-vtoroj-polovine-devyatnadcatogo-nachale-dvadcatogo-veka-vremja-unizhenij> (accessed 12.11.2025). (In Russ.)

19. Cui Lun. Russkaja arhitektura v Harbine [Russian architecture in Harbin]. *Rossija v global'nom mire*, 2022, no. 23(46), pp. 131–141. (In Russ.)
20. Chzhen Czuan'. Silujet na more [Silhouette on the sea]. Shanghai, Shanhajskoe izd-vo ritoriki, 2001. 281 p. (In Russ. and Chinese)
21. Birnie Danzker J., Lum K., Zheng S. *Shanghai Modern: 1919–1945*. Berlin, Hatje Cantz Verlag, 2004. 424 p.
22. Chenying Huang. A building as a biography: I.M. Pei and his Suzhou museum: a thesis presented for the Degree of Architectural History Master. University of Virginia, 2014, pp. 49–50.
23. Denison E., Ren [G. Yu](#). *Building Shanghai: The Story of China's Gateway*. Hoboken, John Wiley & Sons, 2006. 258 p.
24. Johnston T. *Frenchtown Shanghai: Western Architecture in Shanghai's Old French Concession*. Shanghai, Old China Hand Press, 2000. 221 p.
25. Lai Delin. Idealizing a Chinese Style: Rethinking Early Writings on Chinese Architecture and the Design of the National Central Museum in Nanjing. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 2014, no. 1(73), pp. 61–90.
26. Lai-Jing Chu. *Anachronic Translations: Urbanisme's First Chinese Translation and Its Afterlives: Critical, Curatorial and Conceptual Practices in Architecture*. M.S. Thesis. New York, Columbia University, Graduate School of Architecture, Planning and Preservation, 2016. 132 p.
27. Lau Prudence Leung-kwok, Chen Zuoyi. Adaptations in Early 20th-Century Modern Chinese Architecture: The Pursuit of a “New Architectural Style” in Art Deco. *Journal of Chinese Architecture and Urbanism*, 2025, no. 2(7), pp. 1–18.
28. Lin Pin-Chang, Sun Chu-Yu, Lin Tingyi S. Art Deco Style of Taiwanese Private Architecture during Japanese Colonial Period. *Bulletin of Japanese Society for the Science of Design*, 2013, no. 5(59), pp. 89–98.
29. Rowe P.G. *Shanghai: Architecture and Urbanism for Modern China*. London, Prestel, 2004. 184 p.
30. Song K. Political Ideology and the Production of Architectural Theories in Mao's China (1949–1976). *Architectural Histories*, 2018, no. 6(1). Available at: <https://doi.org/10.5334/ah.307> (accessed

- 3.12.2025).
31. Steinhardt N. S. *Chinese Architecture: A History*. Princeton, Princeton University Press, 2019. 388 p.
32. Wang Ying. *Architectural Theory Translation Series, Theory Translation and the Formation of New Architectural Discourse. Time + Architecture (Shidai Jianzhu)*, 2021, no. 3, pp. 10–15.
33. Yun J. *Shanghai Shikumen Landscape: Weaving Past, Present and Future*. Conference: 52nd World Congress of the International Federation, 2015. Available at: (accessed 25.12.2024).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

- Стеклова Ирина Алексеевна**, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М. В. Ломоносова.
- Ан До**, аспирант факультета искусств МГУ имени М. В. Ломоносова.

ABOUT THE AUTHORS

- Irina A. Steklova**, Doctor of Art History, Associate Professor, Professor of the Department of Semiotics and General Theory of Art, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University.
- An Duo**, Post-graduate student at the Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University.

Все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.
Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Театральное искусство

УДК 7.036
ББК 85.33

К ВОПРОСУ О СООТНОШЕНИИ ТЕКСТА, ПЕРФОРМАНСА И ТИПОЛОГИИ РОЛЕЙ

ВАН ЧЖУНСИН

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
Факультет искусств
Россия, 125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3, стр. 1
zhongxing97@qq.com

Аннотация

В статье соотношение текста и перформанса рассматривается не как универсальная бинарная оппозиция, а как проблема театральной структуры. Разграничиваются персонажецентрическая и типоцентрическая модели организации сценического целого. В первой сценический смысл выстраивается через персонажа как посредствующее звено между текстом и сценой; во второй определяющее значение получают ролевой тип, модель действия и правила сценического выражения. Основной материал связан с китайским классическим театром, представленным прежде всего традицией куньчюй. Показано, что типология ролей здесь выступает не как классификация персонажей, а как базовый принцип сценической организации, меняющий единицу структуры, способ вхождения текста в сцену и условия проявления индивидуального стиля. Сопоставление с амплуа в русско-советской театральной мысли XX века позволяет уточнить различие структурных уровней и рассматривать типологию актера как универсальную проблему театрального искусства.

Ключевые слова: текст, перформанс, театральная структура, типология актера, типология ролей, китайский классический театр, амплуа

ON THE RELATIONSHIP BETWEEN TEXT,
PERFORMANCE, AND ROLE TYPOLOGY

Wang Zhongxing

Lomonosov Moscow State University, Faculty of Arts
125009, 3, Bolshaya Nikitskaya str., Moscow, Russian Federation
zhongxing97@qq.com**Abstract**

*This article approaches the relationship between text and performance not as a universal binary opposition, but as a problem of theatrical structure. It distinguishes between character-centered and type-centered models of organizing the scenic whole. In the former, scenic meaning is constructed through the character as a mediating link between text and stage; in the latter, the determining role is played by the role type, the model of action, and the rules of scenic expression. The main material of the study is drawn from Chinese classical theatre, represented above all by the kunqu tradition. It is shown that role typology here functions not as a classification of characters, but as a basic principle of scenic organization that changes the unit of structure, the mode by which text enters the stage, and the conditions under which individual style becomes manifest. A comparison with *emploi* in twentieth-century Russian and Soviet theatrical thought makes it possible to clarify the difference between structural levels and to consider actor typology as a universal problem of theatrical art.*

Keywords: text; performance; theatrical structure; actor typology; role typology; Chinese classical theatre; *emploi*

Соотношение текста и перформанса остается одним из ключевых вопросов современной театральной теории. С развитием исследований перформанса (performance studies) и изменением дисциплинарных границ текстоцентрическая модель театра была поставлена под вопрос, а сам перформанс все чаще понимался как относительно самостоятельное событие со своей телесностью и логикой присутствия. В результате постановка проблемы нередко приобретала форму оппозиции между «парадигмой текста» и «парадигмой перформанса».

Однако эта бинарная схема не исчерпывает всего многообразия театральных форм. Не во всех случаях текст занимает положение исходного смыслового центра; столь же неверно считать, что перформанс неизменно возникает как его прямое отрицание. Существеннее

поэтому поставить иной вопрос: при каких структурных условиях отношение текста и перформанса радикализуется и становится самостоятельной теоретической проблемой, а при каких включается в общий механизм спектакля и перестает быть его главным внутренним противоречием? В этом ракурсе проблема текста и перформанса должна пониматься не как внеисторическая оппозиция, а как производная от способа организации театрального целого.

Статья исходит из следующей гипотезы: парадокс текста и перформанса не является универсальной характеристикой театральной формы. Он возникает лишь там, где организация театрального целого приводит текст и перформанс к соперничеству за положение смыслового центра. Поэтому объяснения требует не сам факт их возможного конфликта, а те структурные условия, при которых каждый из этих элементов начинает претендовать на определяющую роль в формировании сценического смысла.

В центре статьи находятся амплуа в русско-советской театральной мысли XX века и типология ролей¹ в традиции китайского классического театра. Существенно при этом не их внешнее сходство, а та структурная функция, которую они выполняют в организации театрального целого. Задача статьи — показать, что проблема типологии актерских ролей связана не только с распределением сценических функций, но и с самим способом соотношения текста, действия и сценического смысла в театре.

Для достижения этой цели необходимо: кратко очертить основные подходы к проблеме соотношения текста и перформанса; разграничить персонажецентрический и типцентрический принципы организации театрального целого как рабочие аналитические модели; сопоставить амплуа и типологию ролей не по внешнему сходству, а по их структурной функции; показать, каким образом в традиции китайского классического театра организуется соотношение слова, действия, ритма, пластики и сценического пространства.

¹ Для терминологической ясности в данной статье установлены следующие значения ключевых понятий: «амплуа актера» относится исключительно к одноименной работе В. Э. Мейерхольда и рассматривается в контексте советской театральной традиции; «типология ролей» применяется специально как ключевая проблема поэтики китайского классического театра; а «типология актера» используется для обозначения данной проблемы как универсального вопроса театрального искусства в целом.

Основные подходы к соотношению текста и перформанса

Поворот к исследованиям перформанса, прежде всего в работах Ричарда Шехнера (Richard Schechner), обозначил первый последовательный отход от текстоцентрической установки традиционного театроведения. Перформанс начал пониматься не только как сценическое предъявление, но и как более широкий класс действий — от ритуала и игры до спорта, зрелища и повседневных практик [28, 27]². Перформанс тем самым закрепился как междисциплинарный объект, не сводимый ни к драматическому тексту, ни к собственно театральной сцене.

К концу XX века расширение поля исследований перформанса вывело спор на уровень дисциплинарных оснований. В статье «A New Paradigm for Theatre in the Academy» Ричард Шехнер предложил заменить текстовую парадигму парадигмой перформанса [29]. Однако У. Б. Уортен (W. B. Worthen) в работе «Disciplines of the Text/Sites of Performance» показал, что бинарная схема, в которой текст заранее связывается с гегемонией, а перформанс — с сопротивлением, сама нуждается в критической проверке [22]. Близкая поправка возникла и в интерпретативной антропологии: полемизируя с моделью «культуры как текста», Дуайт Конкергуд (Dwight Conquergood) предостерегал против такой «текстовой модели», которая вытесняет устные и перформативные практики и тем самым воспроизводит властные отношения в самой исследовательской ситуации [6]. В обоих случаях критика была направлена не против текста как такового, а против текстоцентризма как исключительного режима описания.

В русскоязычной театроведческой традиции проблема соотношения текста и перформанса обычно не принимает форму прямой «войны парадигм». Гораздо чаще она разрабатывается в тех подходах, которые рассматривают спектакль как сложное зна-

² Перевод всех цитат и фрагментов источников с китайского и английского языков, представленных в данной работе, выполнен автором статьи, если не указано иное. Настоящее исследование осознанно различает формулировки источников и аналитическую интерпретацию автора; используемые русскоязычные формулировки при переводе китайских источников в ряде случаев носят пояснительный характер.

ково-структурное целое: в русле московско-тартуской семиотической традиции [9], семиотики сценического текста [8], понимания спектакля как особого культурного текста [7], различения театрального текста и театрального дискурса [25], а также понятия сценической партитуры [24]. В этой логике вопрос ставится не столько как противопоставление текста и исполнения, сколько как анализ их взаимной включенности в единую систему сценической организации.

В более поздних работах эта линия пересекается с обсуждением методологии исследований перформанса [23], статуса перформативности в театре [10, 2], новых моделей зрительского соучастия [20], проблематики постдраматического театра [17], расширенного понимания текста как многоуровневой сценической системы [11] и антропологической перспективы, ориентированной на телесность, опыт и присутствие [19]. Благодаря этому в русскоязычной науке проблема текста и перформанса все чаще переводится из плоскости ценностного противопоставления в плоскость структурного анализа, где внимание сосредоточено на уровнях организации спектакля, взаимодействии его выразительных средств и механизмах сценического смыслообразования.

В китайском академическом контексте данная проблематика была введена в научный оборот Сунь Хуэйчжу, развивавшим исследования перформанса в направлении «социальной перформансологии» [34]. Здесь отношение текста и перформанса во многом было переформулировано как отношение нормы и свободы: норма понималась не как подавляющая инстанция, а как условие передаваемости и согласуемости сценического действия, тогда как свобода — как вариативность, возникающая внутри освоенной нормы [37]. В этой перспективе обсуждение смещалось от ценностного противопоставления текста и перформанса к вопросу о том, каким образом нормативность становится условием перформативного действия.

Несмотря на различие исследовательских путей, значительная часть этих дискуссий сосредоточена на том, как следует мыслить отношение между текстом и перформансом. Внутри уже существующей рамки переопределяется теоретический статус

обоих элементов, тогда как сами условия, при которых их соотношение превращается в структурное напряжение, значительно реже становятся предметом анализа. Отсюда возникает необходимость перенести обсуждение с вопроса о тексте и перформансе как таковых на вопрос о том, при каком принципе организации театрального целого это отношение вообще приобретает характер противоречия.

Принцип персонажа и принцип типа: две модели театральной структуры

Для того чтобы объяснить, при каком принципе организации театрального целого отношение текста и перформанса приобретает характер структурного напряжения, необходимо различать принцип персонажа и принцип типа. В настоящей статье эти понятия используются как рабочие аналитические модели: они позволяют выявить, вокруг какого структурного центра организуется сценическое целое, но не претендуют на исчерпывающую классификацию всех исторических форм театра.

Принцип персонажа означает такую модель театральной структуры, в которой действующее лицо становится основным носителем конфликта и смыслового центра сцены. Существенно при этом не простое присутствие персонажей в пьесе, а то, что именно персонаж связывает текст, действие и сценическое осуществление. Как отмечал В. Г. Белинский, «в драме не событие властвует над человеком, а человек властвует над событием, придавая ему по своей свободной воле тот или другой исход, ту или другую развязку» [3, с. 14]. В классической западной театральной традиции такой способ организации имеет устойчивое теоретическое основание: у Аристотеля драма отличается от эпоса тем, что представляет действующих в самом действии персонажей [1], тогда как у Г. В. Ф. Гегеля персонаж выступает не вспомогательным носителем повествовательной функции, а логической опорой всей конфликтной структуры, концентрированным выражением воли, позиции и этического напряжения [5]. Тем самым в персонажецентрической модели именно персонаж оказывается главным посредствующим звеном между текстом и сценой.

В рамках такой структуры текст обычно выступает основным носителем и распределителем семантики персонажа: мотивы, отношения, ситуация, психологические повороты и ценностные установки первоначально организуются в форме словесного материала, тогда как перформанс понимается как осуществление, подтверждение или переосмысление этой семантической структуры. Например, в «Царе Эдипе» трагическое действие, узнавание и катастрофа собраны вокруг Эдипа; в «Гамлете» — вокруг сознания, речи и выбора принца; в «Чайке» — вокруг Треплева, Нины, Аркадиной и Тригорина, поскольку здесь в конечном счете решается вопрос не столько о любви, сколько о творчестве, призвании и праве на художественный голос. В структурном отношении принцип персонажа может быть представлен следующим образом:

текст → персонаж (медиатор) → сценическая интерпретация.

Это означает, что текст не переходит в перформанс непосредственно, а входит в сценическую реализацию через посредство персонажа — посредством интерпретации, внутреннего освоения и перевода в действие. Именно поэтому в системе К.С. Станиславского работа актера строится не как внешнее воспроизведение текста, а как последовательное формирование роли через внутреннюю логику действия, мотивацию и сценическое перевоплощение. В этом смысле показательно и замечание А.А. Васильева о том, что драматический театр имеет дело одновременно с литературным и сценическим текстом, а переход от первого ко второму не совершается автоматически: «Действующее лицо, протагонист, актер» выступают как разные, но взаимосвязанные уровни театральной структуры [4, с. 18]. Следовательно, персонаж оказывается не только узлом концентрации смысла, но и механизмом перехода от текста к перформансу; иначе говоря, он не пребывает в тексте как нечто статичное, а конструируется и реализуется в самом процессе преобразования литературного текста в сценический.

Именно поэтому в персонажецентрической структуре между текстом и перформансом возникает не внешнее, а внутреннее напряжение. Если сценический смысл формируется через персо-

нажа как посредствующее звено, то неизбежно встает вопрос о том, что в большей степени определяет его сценическое бытие: текстовое задание роли или ее перформативное осуществление. Иначе говоря, отношение между текстом и перформансом здесь описывается как борьба за интерпретационное преимущество не потому, что они онтологически противоположны друг другу, а потому, что оба притязают на право окончательного определения персонажа.

Именно этим объясняется и то, что обращение к одному и тому же произведению нередко приводит разных театральных создателей к принципиально различным художественным результатам. Различие возникает не столько из-за изменения самого текста, сколько из-за новой конфигурации отношений между текстом, персонажем и перформансом. Показателен в этом отношении анализ А. П. Лободанова: В. Э. Мейерхольд исходил из того, что опера П. И. Чайковского «Пиковая дама» недостаточно полно выражает дух А. С. Пушкина, и потому стремился «пушкинизировать» ее, перерабатывая либретто, реплики и композицию и выстраивая режиссерский метод с отчетливо выраженным монтажным мышлением [14, с. 25]. Напротив, постановочная логика К. С. Станиславского в большей степени акцентировала единство музыкально-драматической структуры и одновременно выдвигала на первый план психологическую подготовку актера и эмоциональную достоверность сценического существования [14, с. 8, с. 12–14]. Этот пример показывает, что в структурах, где доминирует принцип персонажа, различие режиссерских решений связано прежде всего с тем, как организуется сам персонаж как посредствующее звено: усиливается ли его функция как носителя текстового смысла или, напротив, выдвигается на первый план его становление в процессе сценической реализации.

Однако принцип персонажа сам по себе еще не тождествен текстоцентризму. В психологическом театре именно репетиционная практика показывает, что семантика персонажа может выстраиваться не только через словесный анализ, но и через действие. В этом случае текст перестает быть «хозяином» сценического процесса и начинает функционировать как материал для его построения. Так, М. О. Кнебель, излагая метод действенного ана-

лиза К.С. Станиславского, подчеркивала, что на начальном этапе репетиций текст может быть временно отстранен: актеры сначала своими словами выстраивают мыслительную линию персонажа и линию его задач, а к авторскому тексту возвращаются лишь после того, как действительно складывается логика действия [12, с. 117–118]. Как вспоминает В. О. Топорков, на репетициях Станиславский прежде всего добивался от актера выстраивания действенного каркаса роли: «Постройте простейшую схему физических действий роли... Сделайте линию этих действий непрерывной...» [21, с. 188]. При этом «текста пока что не касались» [21, с. 71], а если слова и допускались, то лишь как передача «мыслей, заключенных» в авторском тексте. Это показывает, что даже в пределах персонажецентрической модели текст может быть переопределен не как источник уже готового сценического смысла, а как материал, который реализуется и уточняется в самом процессе действия.

В отличие от принципа персонажа, *принцип типа* организует прежде всего не индивидуальную семантику роли, а ее структурную позицию в сценическом действии и правила ее выражения. Тип в данном случае означает не внешнюю классификацию ролей, а такую сценическую грамматику, которая поддается передаче, обучению и воспроизведению. Она заранее задает, как роль звучит, действует, распознается зрителем и вступает в отношения с другими ролями. В этом смысле показательно замечание В.Б. Кошачева: «Типология отличается от того, что именуют типизацией... Типология — условие канона (не образа, но содержания и формы искусства)» [13, с. 65]. Поэтому тип следует рассматривать не как характеристику индивидуального образа, а как функционально организующую единицу сценического языка. Если персонаж отвечает прежде всего на вопрос «кто это?», то тип — на вопрос «как данная роль функционирует на сцене?».

Показательно, что различие между принципом персонажа и принципом типа обнаруживается не только на уровне теоретического описания, но и в самой актерской практике. В одной из предшествующих работ уже сопоставлялись способы создания женского сценического образа у О. Л. Книппер-Чеховой и Мэй Ланфана; в результате было показано, что за внешне сходной задачей сценического воплощения стоят разные структурные

основания [26, с. 118]. Для советской актрисы определяющим оставалось стремление к органическому единству актера и роли, основанному на максимально полном внутреннем сопряжении, тогда как у мастера китайского классического театра связь между актером и сценическим образом строилась не непосредственно, а через посредство типологии ролей. Именно эта разница и делает типологию ролей не частным приемом исполнительской техники, а особым принципом организации театрального целого.

Типология ролей в китайском классическом театре представляет собой особенно наглядный пример типоцентрической структуры³. Спектакль здесь выступает не как внешняя реализация драматического текста, а как сценическое целое, складывающееся из взаимодействия разнородных знаковых систем. Типология ролей выполняет в нем функцию организационного кода: она задает порядок их соотнесения и включения в единый сценический механизм. Уже в статье «Чародею грушевого сада» С. М. Эйзенштейн знакомил советского читателя с женскими ролевыми типами китайского классического театра [30, с. 316]. В типоцентрической модели базовой единицей становится не семантика персонажа, а функциональная позиция роли, ее отношения с другими ролями и правила действия. Роль появляется на сцене не как уникальная психологическая индивидуальность, а как типизированная позиция внутри исполнительской системы; лишь затем в конкретной пьесе она получает имя, социальный статус и сюжетное содержание. Поэтому первичен здесь не персонаж как замкнутый смысловой центр, а ролевой тип как форма сценической функции.

Структурная логика принципа типа может быть представлена иначе:

*тип роли (предзаданная структура) → модель действия →
→ сценическая формула → сюжет / повествование.*

³ В данной статье под китайским классическим театром понимается прежде всего традиция куньцзюй (昆曲) и исторически связанные с ней формы чуаньци (传奇); более ранние или внешние по отношению к ней материалы привлекаются лишь в той мере, в какой они позволяют уточнить структурную функцию ролевой типологии.

Эта цепочка показывает, что тип роли выступает не как исполнительская манера, добавляемая к уже готовому повествованию, а как исходная рамка, внутри которой сценическое действие вообще становится возможным. Сначала тип задает допустимые модели поведения; затем они закрепляются в виде распознаваемых и воспроизводимых сценических формул. Лишь в разворачивании этих формул организуются сюжет и повествование, воспринимаемые зрителем. Поэтому в рамках принципа типа текст не господствует над сценой заранее, а входит в уже существующую сценическую грамматику как материал. Его функция состоит не в том, чтобы самостоятельно производить сценический смысл, а в том, чтобы предоставлять слой содержания, подлежащий членению и использованию в совместной организации голоса, движения, ритма и пространства.

Особенно наглядно этот тезис проясняется в тех случаях, когда одно и то же сюжетное ядро проходит через несколько литературных и театральных переработок. Характерным примером служит история сюжета о танском императоре Сюань-цзуне и Ян Гуйфэй: от «Вечной печали»⁴ Бо Цзюйи (806 г.) через «Дождь в платанах»⁵ Бай Пу (вторая половина XIII века) к «Дворцу вечной жизни»⁶ Хун Шэна (1688–1699 г.). Для настоящей статьи этот ряд важен не как краткий обзор истории сюжета, а как возможность увидеть, каким образом изменение сценической системы перестраивает функцию текста и распределение ролевых позиций.

В системе цзацзюй⁷, где исполнение арий сосредоточено преимущественно в партии одного главного певца, «Дождь в

⁴ «Вечная печаль» («长恨歌») — поэма Бо Цзюйи, написанная в 806 г.; один из наиболее влиятельных литературных источников сюжета о танском императоре Сюань-цзуне и Ян Гуйфэй.

⁵ «Дождь в платанах» («梧桐雨») — юаньская драма цзацзюй Бай Пу (вторая половина XIII в.), перерабатывающая сюжет о Тан Мин-хуане и Ян Гуйфэй в форме одноосной музыкально-драматической структуры.

⁶ «Дворец вечной жизни» («长生殿») — пьеса жанра чуаньци Хун Шэна, созданная в 1688–1699 гг.; одно из наиболее значительных произведений китайского классического театра, в котором тот же сюжет разворачивается в более сложной системе ролевых позиций и сценических линий.

⁷ Цзацзюй (元曲杂剧) (Юаньская драма): классический жанр китайского театра эпохи Юань (XIII–XIV вв.), составивший одно из важнейших литературных оснований последующего развития китайского классического театра.

платанах» тяготеет к одноосной организации: действие разворачивается вокруг позднего раскаяния танского императора после смуты. В системе чуаньци, а затем и в традиции куньцзюй, объем текста, число актов, распределение ролевых типов и партия пения значительно усложняются. Роли «шэн», «дань», «цзинь», «чоу», «мо», «вай», «те» и другие могут одновременно участвовать и в повествовании, и в сценическом действии, принимая на себя разные функции внутри общего сценического целого. Поэтому один и тот же сюжет уже не подчиняется единому лирическому центру, а разворачивается как протяженная многосоставная структура с несколькими ролевыми линиями, уровнями действия и параллельно сосуществующими сценическими пространствами. Иначе говоря, более сложная типология ролей и сценическая механика чуаньци / куньцзюй перераспределяют функции действия между разными ролями и тем самым заново организуют сам способ существования сюжета на сцене. Поэтому текст входит в сцену не как готовый источник смысла, а как материал, который должен быть перераспределен внутри уже существующей сценической грамматики, тогда как перформанс выступает способом ее реализации.

Если в китайском классическом театре типология ролей воплощает принцип типа как базовую сценическую грамматику, то в русско-советской театральной мысли XX века ближайшим сопоставимым механизмом оказывается амплуа – прежде всего в том значении, которое В. Э. Мейерхольд придает этому понятию в работе «Амплуа актера». Речь идет не о реконструкции всей европейской истории амплуа, а о более узком вопросе: как данный механизм функционирует в русско-советском театральном дискурсе как способ распределения сценических функций и позиций. У Мейерхольда амплуа определяется как «должность» актера в структуре театра [16, с. 5]. В том же тексте минимальная структура актерского действия расчленяется на три звена – Намерение, Осуществление, Реакция, причем «намерение» понимается как рациональное принятие внешней задачи [16, с. 4]. Тем самым сценическое действие мыслится здесь не как непрерывное самораскрытие индивидуальности, а как сцепление и комбинирование минимальных функциональных единиц.

Однако по сравнению с типологией ролей в китайском классическом театре амплуа вводит типологический ресурс внутрь персонажецентрической структуры: оно ослабляет давление чисто психологизирующего понимания роли, но не отменяет посредствующую функцию персонажа полностью. Практика В. Э. Мейерхольда дает характерный пример именно такого использования:

Весь этот забавный и пикантный вздор Мейерхольд перевел в регистр трагикомедии. Актеры, потребовал он, должны стать «трагикомедиантами». Каждому было четко указано его амплуа. Брюно — И. Ильинский — «простец», Стелла — М. Бабанова — «влюбленная», Эстрюго — В. Зайчиков — «клоун», Волопас — Н. Лосев — «хвастливый вальс», Граф — М. Терешкович — «фат» и т. д. В центральной роли Брюно, хоть он по амплуа и был «простец», простак, Мейерхольд сильно и неожиданно акцентировал тему самовозбуждения поэта [18, с. 269].

Такой прием означает не административное распределение ролей, а структурированное распределение сценического материала: актер сначала помещается в определенную типологическую позицию, и уже она задает его сценическую функцию, ритм и способ действия. Однако сопоставление с китайской типологией ролей обнаруживает не тождество двух механизмов, а различие их структурных уровней. В системе амплуа типологическая позиция продолжает работать внутри персонажецентрической организации сцены: текст и перформанс по-прежнему во многом соединяются через персонажа как носителя смысловой целостности, а потому легче активируют конкуренцию интерпретаций. В китайской типологии ролей текст и перформанс в большей степени включаются в синтаксис действия и распределение функций, благодаря чему могут быть согласованно организованы внутри одного и того же сценического механизма.

Структурная функция типологии ролей: на материале традиции куньцзюй

Когда система ролевой типологии становится организационным центром театра, соотношение текста, перформанса и поведения меняется принципиально. Решающим оказывается не

то, добавляет ли типология ролей особую исполнительскую манеру, а то, входит ли она в нижний уровень организации сценического смыслообразования. В этом случае меняются базовая единица структуры, способ вхождения текста в сцену и сами условия проявления индивидуального стиля.

Как отмечает А. П. Лободанов, сцену можно понимать как «знаковый ансамбль, как совокупность знаков разных систем, действующих совместно» [15, с. 321]. В таком понимании театральное представление предстает не как внешнее воплощение драматического текста, а как сложное целое, возникающее из взаимодействия слова, вокала, движения, пространственной организации, ритма, костюма, реквизита, света и звука. Именно в этой структуре типология ролей выполняет функцию организационного кода: она задает порядок соотнесения этих систем, распределяет их сценические функции и включает их в единый механизм действия.

Прежде всего типология ролей изменяет саму базовую единицу театральной структуры. В персонажецентрической модели минимальной смысловой единицей обычно выступает семантика персонажа: роль понимается как относительно устойчивый субъект, а звук, движение, пространство и костюм распределяются вокруг этого ядра. В китайском классическом театре принцип типа устроен иначе. Он организует не уникальную психологию персонажа, а функциональную позицию роли, модель ее отношений и правила действия. Поэтому роль входит на сцену не как индивидуальность с готовым внутренним миром, а сначала как типизированная позиция внутри исполнительской системы и лишь затем получает в конкретной пьесе имя, социальный статус и сюжетное содержание. Иначе говоря, первичен здесь не персонаж как замкнутый психологический центр, а ролевой тип как возможность структурной позиции быть вызванной и реализованной.

Особенно ясно это видно на материале ролевого типа «дань». Ду Линьян в «Пионовой беседке»⁸, Цуй Инъин в «Западном фли-

⁸ «Пионовая беседка» («牡丹亭») — пьеса жанра чуаньци, созданная Тан Сяньцзу (汤显祖) в 1598 г.; одно из наиболее известных произведений китайского классического театра. В центре сюжета — история Ду Линьян (杜丽娘), девушки из благородной семьи, которая во сне переживает любовь, после разлуки умирает

геле»⁹ и Ян Гуйфэй в «Дворце вечной жизни»¹⁰, разумеется, на литературном уровне представляют разных персонажей. Их положение в сюжете, ситуация и эмоциональная нагрузка не совпадают: Ду Линьян связана с миром юности, сна и смерти; Цуй Инъин — с конфликтом между чувством и ритуальной нормой; Ян Гуйфэй — с придворным порядком, любовью императора и исторической катастрофой. Однако, входя в сцену китайского классического театра, все они прежде всего входят в подтип «гуймэньдань»¹¹ внутри ролевой группы «дань», то есть принимают на себя систему исполнительских правил, существующих прежде конкретного персонажа. Устойчивой оказывается не общая «характерность», которой у этих персонажей в строгом смысле нет, а функциональная рамка, задаваемая данным подтипом. Сцена организует здесь не

от тоски, а затем возвращается к жизни и соединяется с возлюбленным Лю Мэнмэем. На сцене Ду Линьян обычно относится к подтипу «гуймэньдань» внутри ролевой группы «дань»: это молодая девушка из внутреннего покоя, чья сценическая функция связана с лирическим центром, тонкой эмоциональностью, пластической сдержанностью и внутренней сосредоточенностью.

⁹ «Западный флигель» («西厢记») — наиболее известная версия сюжета создана Ван Шифу (王实甫) в форме цзацзюй в конце XIII – начале XIV в.; позднее пьеса вошла и в репертуар китайского классического театра, включая традицию кунъюй. Основная фабула строится вокруг любви Чжан Шэна (张生) и Цуй Инъин (崔莺莺), которой препятствуют социальные и ритуальные нормы; развитие действия становится возможным благодаря посредничеству Хунняня. В сценической традиции Цуй Инъин обычно относится к подтипу «гуймэньдань» внутри ролевой группы «дань»: она воплощает девушку благородного происхождения, чья роль организуется через лирическую сдержанность, внутреннее колебание, чувство достоинства и постепенное раскрытие любовного переживания.

¹⁰ «Дворец вечной жизни» («长生殿») — пьеса жанра чуаньци Хун Шэна (洪昇), созданная в 1688–1699 гг.; одно из вершинных произведений китайского классического театра. Пьеса разрабатывает историю любви танского императора Сюань-цзуна (唐玄宗) и Ян Гуйфэй (杨贵妃) на фоне политического кризиса и мятежа Ань Лушаня, соединяя придворную любовную линию с темой исторической катастрофы, утраты и посмертной встречи. В сценической традиции Ян Гуйфэй обычно исполняется в пределах ролевой группы «дань», как правило в подтипе «гуймэньдань»: в ее сценическом облике сочетаются придворная утонченность, лирическая выразительность, пластическая плавность и особая связь личного чувства с большим историческим пространством пьесы.

¹¹ «Гуймэньдань» (闺门旦) — подтип роли «дань» в китайском классическом театре, связанный с образом молодой девушки благородного происхождения из внутреннего покоя; его сценическая функция обычно строится вокруг лирического центра, сдержанной пластики и тонкого эмоционального переживания.

вопрос о том, кто такая Ду Линьян, Цуй Инъин или Ян Гуйфэй в семантическом смысле, а то, каким образом каждая из них появляется как роль типа «гуймэньдань», принимает на себя лирический центр, вступает в отношения с другими ролями и разворачивает действие в определенном ритмическом порядке.



1)



2)



《西厢记·跳墙着棋》掠影瞬间（一）

《风华万代·昆剧经典折子戏专场》选剧目掠影瞬间。《西厢记·跳墙着棋》剧目作者：王安甫 红娘：施洋 崔莺莺：方蕊玉 张生：席秉琪。昆曲《西厢记》改编自中国古典文学名著，讲述了崔莺莺与张生之间纯真而动人的爱情故事。

3)

Рис. 1–3.

- 1) Ду Линьян,
- 2) Ян Гуйфэй,
- 3) Хуннян и Цуй Инъин

Если пример «гуймэньдань» показывает устойчивость одного ролевого подтипа при смене персонажей, то Хуннян¹² из «Западного флигеля» позволяет увидеть следующий уровень структурной функции. Обычно она относится к подтипу «люодань» в составе ролевой группы «дань». Хуннян не является главным лирическим центром пьесы, но выполняет ключевую посредническую задачу: отношения между Чжан Шэном (тип «шэн» — «цзиньшэн») и Цуй Инъин (тип «дань» — «гуймэньдань») развиваются именно через ее передачу реплик, посредничество, испытание и лавирование. Она движется между ритуальной нормой, воплощенной в Лао-фужэнь (тип «дань» — «лаодань»), и частным чувством Цуй Инъин, связывая Чжан Шэна с Цуй Инъин и превращая остановившееся противостояние в процесс, способный развиваться дальше. С точки зрения функции ролевого типа Чжан Шэн несет основную линию любви и препятствия, Цуй Инъин — колебание и ответное чувство девушки из внутреннего покоя, а Хуннян — связь, перевод, продвижение и регулирование. Без Хуннян любовный сюжет «Западного флигеля» мог бы быть рассказан, но не был бы организован в ту цепь видимых, слышимых и продвигаемых сценических событий, которую создает именно ее ролевая функция.

Эту же закономерность показывает и переработка одного и того же сюжета в разных театральных системах китайского классического театра. Изменение истории о Тан Мин-хуане и Ян Гуйфэй от «Дождя в платанах» к «Дворцу вечной жизни» следует понимать не столько как углубление системы образов, сколько как перестройку типологии ролей, вызванную изменением самой сценической системы. В юаньской драме с одним основным поющим исполнителем действие тяготеет к одноосной концентрации; в системе чуаньци / куньцой более сложная типология ролей превращает тот же материал в протяженную структуру с множеством ролей, пространств и уровней действия. Поэтому определяющим оказывается здесь не «ядро персонажа», а система структурных позиций, образованная типологией ролей, способом распределения вокального центра и сценическим механизмом.

¹² Хуннян (红娘) — героиня «Западного флигеля», обычно исполняемая в подтипе «люодань» («六旦») ролевой группы «дань»; ее сценическая функция связана с посредничеством, передачей реплик и продвижением действия.

Далее важно проследить, **каким образом типология ролей изменяет сам способ вхождения текста в сцену**. В персонажецентрической структуре драматический текст обычно выступает как первоисточник сценического смысла: мотивы персонажей, их отношения и эмоциональные изменения сначала задаются текстом, а затем переводятся в сценическое действие через интерпретацию и осуществление. В типоцентрической структуре дело обстоит иначе. Здесь первичны не семантика персонажа, а заданные ролевым типом способы исполнения, распределение вокальных партий, ритмический порядок и механизм организации сцен. Поэтому текст, входя в сцену, должен пройти перераспределение внутри сценической структуры: он включается в уже существующую исполнительскую грамматику как материал, подлежащий членению, использованию и перегруппировке.

Эту особенность особенно ясно выявляет внутренняя эволюция текстов в китайском классическом театре. Показателен материал, связанный с сюжетом о «Западном флигеле». Танская новелла Юань Чжэня «Повесть об Инъин»¹³ сохраняет в центре повествования встречу Чжан Шэна и Цуй Инъин, их тайный союз и последующее расставание. Отношения между персонажами уже сложны, однако устойчивой сети сценических конфликтов здесь еще нет. В «Западном флигеле в чжугундяо»¹⁴ Дун Цзюаня изменения затрагивают прежде всего структуру: трагическое расхождение Чжан Шэна и Цуй Инъин заменяется соединением. Смысловый центр смещается к конфликту между свободным выбором молодых влюбленных и давлением ритуальной нормы. Резко усиливаются противостояния между Хуннян, старой госпожой, Чжан Шэном и Цуй Инъин, а персонажи начинают выполнять более определенные функции действия. Одновременно сравнительно короткий прозаический текст превращается в крупное произведе-

¹³ «Повесть об Инъин» («莺莺传») — танская новелла Юань Чжэня (начало IX в.), один из исходных литературных источников сюжета о Чжан Шэне и Цуй Инъин; в центре текста — любовь, тайный союз и последующее расставание героев.

¹⁴ «Западный флигель в чжугундяо» («西厢记诸宫调») — крупное произведение сказительского типа, приписываемое Дун Цзюаню и относимое обычно к эпохе Цзинь; перерабатывает сюжет о Чжан Шэне и Цуй Инъин, усиливая его любовно-конфликтную линию и подготавливая позднейшие театральные версии.

ние сказительского типа: восемь цзюаней, четырнадцать ладо-тональных комплексов, сто девяносто три песенные сюиты, более пятидесяти тысяч иероглифов. Вместе с этим перестраиваются ритм повествования, организация лирических фрагментов и способы продвижения сценического материала.

На этой основе Ван Шифу вновь вводит сюжет о «Западном флигеле» в систему цзацзюй. Сказительский материал, ориентированный на непрерывное развертывание, расчленяется на сценические действия, которые последовательно несут разные роли и развиваются через смену частей и сцен. В сохранившейся разметке текста Чжан Шэн обозначен как «чжэнмо», Цуй Инъин — как «чжэндань», старая госпожа — как «вай», Хуннян появляется в линии «дань». Тем самым центральные отношения получают уже не только повествовательную, но и сценическую организацию: через главные песенные партии, ответные реплики, посредничество и препятствие они превращаются в действие, способное устойчиво продвигаться на сцене. На куньцзюйской сцене эта система получает еще более детальную разработку: Чжан Шэн обычно входит в ролевой тип «шэн» — «цзиньшэн», Цуй Инъин — в «дань» — «гуймэндань», Хуннян чаще относится к «людань» или «тедань», старая госпожа — к «лаодань». По мере расширения объема чунаньци, увеличения числа сцен и закрепления многоголосного пения система ролей все более дифференцируется, принимая на себя различные сценические задачи: лирическое развертывание, перевод действия, создание препятствия и ритмическую регуляцию.

Когда тот же сюжет покидает исходную типоцентрическую структуру китайского классического театра, этот механизм обнаруживается еще отчетливее. Показателен советский сценический опыт «Проливой чаши». Текст переработки А. П. Глобы существовал как пьеса в пяти действиях, однако поставленный 21 октября 1952 года в Московском театре сатиры спектакль был реализован как трехактная «драматическая композиция» по Ван Шифу; постановку осуществили Н. В. Петров и В. Н. Плучек¹⁵. В этих условиях ролевое членение, способы пения и формульная структура, на которых держался китайский классический театр, уже не

¹⁵ URL: <https://satire.ru/about/past-years-performances> (дата обращения: 09.03.2026).

определяли сценическую реализацию. Продвижение действия, ранее осуществлявшееся через пение, танец и условную пластику, перестраивается в систему повседневного диалога, действия и ситуационного взаимодействия; актеру больше не требуется выстраивать связь с ролью через типологию ролей, поскольку он непосредственно входит в межличностные отношения и психологический конфликт. Одновременно идейный центр текста смещается к той этико-социальной оппозиции, которая была особенно продуктивна для советской сцены: Чжан Гун и Цуй Инъин интерпретируются как молодые влюбленные, противостоящие жестокой вдове-матери; Хуннян усиливается как верная помощница; монастырские фигуры концентрируют сатирическую функцию разоблачения лицемерия и угнетения. В итоге в «Пролитой чаше» сохраняется уже не исходная форма существования «Западного флигеля» в китайском классическом театре, а новая драматическая организация, подчиненная трехактной композиции, логике диалога и советской идеологической оптике.

С другой стороны, и в тех случаях, когда иностранная драматургия входит в китайский классический театр, происходит аналогичная структурная переработка. Куньцзюйская пьеса «Пьянящий цветок»¹⁶, восходящая к «Ромео и Джульетте», сознательно не строится как сценическая копия Шекспира: ее создатели подчеркивали, что речь идет о восточном, куньцзюйском способе говорить о любви и вражде. Поэтому действующие лица пьесы прежде всего включаются в существующую систему ролей и исполнительских правил куньцзюй, а уже затем получают сценическую жизнь. Меняется и сама структура отношений: вражда двух семей в Вероне преобразуется в китаизированное противостояние двух родов. При таком устройстве в китайский классический театр входит не шекспировский язык как таковой и не уже завершенная система образов, а тот конфликтный каркас, который может быть воспринят и переработан системой куньцзюйских ролей. Сценическим событием этот текст становится постольку, поскольку его удастся преобразовать в материал, который берут на себя ролевые

¹⁶ «Пьянящий цветок» («醉心花») — куньцзюйская сценическая переработка сюжета «Ромео и Джульетты»; премьерная постановка была представлена 17 декабря 2016 г. в исполнении Цзянсууского куньцзюйского театра в Нанкине.

типы вроде «цзиньшэн» и «гуймэндань», а затем разворачивают в логике куньцзюйского пения и ритма.

Таблица 1. Соотнесение персонажей трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта» и куньцзюй «Пьянящий цветок» с соответствующими ролевыми типами

Персонажи трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта»	Персонажи куньцзюй «Пьянящий цветок»	Соответствующий ролевой тип
Ромео	Цзи Цань	«шэн» – «цзиньшэн»
Джульетта	Ин Лин	«дань» – «гуймэндань»
Брат Лоренцо	Цзинчэнь	«дань» – «чжэндань»
Кормилица	Люма	«дань» – «лаодань»
Петр и другие слуги / комические спутники	Саохун	«чоу»
Капулет	Отец рода Ин	«цзин»
Леди Капулет	Мать рода Ин	«дань»
Тибальт	Ин Фан	«цзин»
Меркуцио	Цзи Сяо	«чоу»

Если сопоставить эти случаи, становится видно, что как при вхождении повествовательного текста в китайский классический театр, так и при переходе китайского театрального сюжета на иностранную сцену, равно как и при введении иностранной драматургии в куньцзюй, раньше всего происходит не полный перенос персонажного смысла, а включение текста в определенную театральную структуру. Различие определяется не мерой «верности» или «свободы» адаптации, а прежде всего

типом сценического механизма, в который текст попадает. В пределах рассмотренного материала текст не переносится на сцену как уже завершённый мир персонажей; он всякий раз перераспределяется, переорганизуется и заново получает сценическую реальность в соответствии с требованиями конкретной театральной системы.

Отсюда вытекает ещё один существенный аспект типологии ролей: *она изменяет сам способ проявления индивидуальности на сцене*. В персонажецентрической структуре индивидуальность обычно выражается как особое понимание персонажа. Поскольку персонаж мыслится как относительно целостный психологико-семантический центр, творческая работа актёра проявляется прежде всего в интерпретации мотивации, эмоциональных переломов и сценического облика роли. Именно поэтому индивидуальность здесь легко принимает форму напряжения по отношению к тексту: чем в большей степени персонаж понимается как заранее данный смысловой субъект, тем легче актёрское решение воспринимается как отклонение от авторского замысла, его дополнение или коррекция.

В типоцентрической структуре дело обстоит иначе. Здесь индивидуальность возникает не прежде всего через новую интерпретацию персонажа, а через конкретную обработку уже существующей исполнительской рамки. Устойчивыми оказываются не «ядро персонажа», а заданные ролевым типом голосовая манера, ритм, пластика, шаг, дыхательно-интонационная организация и пространственные отношения; изменяется же не разрушение этой рамки, а перераспределение ее внутренних элементов. Поэтому индивидуальные различия внутри системы типа обычно проявляются как тонкая настройка одного и того же набора правил: один и тот же фрагмент пения создает разную эмоциональную плотность в зависимости от тяжести или легкости интонирования; один и тот же пластический рисунок меняет центр тяжести в зависимости от длительности паузы, направления взгляда, порядка начала и завершения движения; один и тот же ролевой тип приобретает отчетливо различимый сценический стиль благодаря различию дыхательной опоры, поворота корпуса, вступления в реплику и способа завершения движения.

Особенно показательно, как внутренний диапазон роли типа «гуймэньдань» раскрывается в сценических трактовках эпизода «Поиск сна» у Чжан Цзицин¹⁷ и Чжан Сюньпэн¹⁸. Обе актрисы обращались к одному и тому же драматургическому материалу и действовали в пределах общего ролевого канона; при этом обе их трактовки восходили к одной линии сценической передачи, идущей от Яо Чуаньсяна¹⁹. Однако внутри этого общего канона они по-разному соотносили нормативную форму роли, эмоциональную интонацию и пластический рисунок. В интерпретации Чжан Цзицин определяющее значение получает внутренняя собранность сценического образа, достигаемая точностью условной техники и ее подчинением душевному состоянию Ду Линьян. Именно так воспринимала ее исполнение и китайская критика: театровед Чжан Гэн писал, что актриса «способна с помощью высокой степени условной техники выразить на сцене переживание актера по отношению к персонажу» [31, с. 18]. Писатель и критик Фэн Му подчеркивал: «И ясно, и в то же время сдержанно, тонко; с одной стороны, очень строго, с большой точностью применяя многие труднейшие условные приемы кунъюя, с другой — вполне свободно. Богатство и простота, напряженность и сдержанность, строгость и свобода – вот то глубокое впечатление, которое оставляет у меня игра Чжан Цзицин» [33, с. 151]. Эстетик Ван Чаовэнь связывал ее исполнение с передачей «того сравнительно смутного, не вполне предметно выраженного душевного состояния Ду Линьян в сцене “Поиск сна”» [35, с. 60]. Такой способ сценического решения сохраняет традиционный каркас роли, однако переносит центр тяжести на внутренне прожитое чувство и на непрерывность сдержанной пластической линии. У Чжан

¹⁷ Чжан Цзицин (张继青) (1939–2022) — артистка Кунъюйского театра провинции Цзянсу, исполнительница ролей типа «гуймэньдань», представительница кунъюй как объекта нематериального культурного наследия государственного уровня.

¹⁸ Чжан Сюньпэн (张洵澎) (1941–) — артистка Шанхайской труппы кунъюй, исполнительница ролей типа «гуймэньдань», представительница кунъюй как объекта нематериального культурного наследия государственного уровня.

¹⁹ Яо Чуаньсян (姚传芑) (1912–1996) — один из видных мастеров кунъюй поколения «чуань», специализировавшийся прежде всего на амплуа «гуймэньдань».

Сюньпэн тот же ролевой тип получает иное сценическое развёртывание. В своих воспоминаниях актриса писала о стремлении «создать Ду Линьян как чистый, прекрасный, страстный и живой образ, готовый ради любви не считаться с жизнью и смертью» [32, с. 134]. Анализ Чжао Синго также фиксирует усиление динамики пластического рисунка, расширение пространственного размаха движений и большую акцентированность пластического начала; исследователь особо отмечал использование быстрого большого кругового пробега, широкого раскрытия рук и стремительного выхода к авансцене [36]. В результате в пределах того же типа «гуймэньдань» формируется иной сценический образ, в котором сильнее выражены пластическая энергия, чувственная насыщенность и пространственная раскрытость. Сопоставление этих двух трактовок показывает, что индивидуальность актёра в китайском классическом театре формируется внутри типологии ролей как различный способ актуализации ее структурных возможностей.



Рис. 4–5. Чжан Цзицин (слева) и Чжан Сюньпэн (справа)
в роли Ду Линьян в сцене «Поиск сна» из «Пионовой беседки»
(ролевой тип: «дань» — «гуймэньдань»)

Таким образом, типология ролей не устраняет индивидуальность, а переводит ее на другой уровень. В персонажецентрической структуре индивидуальность проявляется прежде всего как особая интерпретация семантики персонажа; в типоцентрической — как особая обработка уже заданной исполнительской рамки. В первом случае творчество легче понимается как право интерпретации, во втором — как способ осуществления.

Заключение

Проведенный анализ показывает, что соотношение текста и перформанса не следует мыслить как универсальную и неизменную бинарную оппозицию. Самостоятельной теоретической проблемой оно становится лишь в тех случаях, когда сценическое целое организуется таким образом, что текст и перформанс начинают конкурировать за положение смыслового центра. Поэтому вопрос должен ставиться не о якобы естественной взаимоисключаемости текста и перформанса, а о принципе организации сценического смысла и о том звене, которое выполняет функцию его структурного центра.

В пределах проведенного сопоставления персонажецентрическая структура усиливает значение персонажа как посредствующего звена между словесным материалом и сценической реализацией; именно поэтому здесь с особой остротой возникает вопрос об интерпретационном приоритете текста или перформанса. Типоцентрическая структура, напротив, организует не прежде всего семантику персонажа, а позицию действия, ритмический порядок и правила выражения. В этом случае текст входит в сцену уже не как априорный центр, а как материал, включенный в заранее заданную исполнительскую грамматику, тогда как перформанс выступает не столько как преодоление текста, сколько как способ ее конкретного осуществления.

Наиболее отчетливо эта логика обнаруживается на материале китайского классического театра, представленного прежде всего традицией куньцзюй. Здесь типология ролей выступает не вспомогательной классификацией персонажей, а базовым принципом сценической организации, задающим голосовую манеру,

пластику, ритм, пространство, распределение функций и сам способ существования действия на сцене. Сопоставление с амплуа в русско-советской театральной мысли XX века показывает не тождество, а различие структурных уровней: амплуа вводит типологический ресурс внутрь персонажецентрической сцены, тогда как в китайском классическом театре типология ролей становится самой основой сценического механизма. Тем самым типология актерских ролей предстает не как частная особенность одной театральной традиции, а как универсальная проблема театрального искусства, позволяющая точнее определить, при каких условиях текст и перформанс входят в напряжение, а при каких организуются внутри единой сценической системы.

Список литературы

1. *Аристотель*. Поэтика // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: Литература, 1998. С. 1064–1112.
2. *Алесенкова В. Н.* Перформативность в контексте театра // Культурная жизнь Юга России. 2016. № 2. С. 103–108.
3. *Белинский В. Г.* Собрание сочинений: в 3 т. Т. 2: Статьи и рецензии. 1841–1845. М.: ОГИЗ; ГИХЛ, 1948. 930 с.
4. *Васильев А. А.* От ситуативной традиции к игровым структурам (ответ Станиславскому). М.: Издательство ГИТИС, 2025. 176 с.
5. *Гегель Г. В. Ф.* Сочинения. Т. 14: Лекции по эстетике. Кн. 3. М.: Государственное социально-экономическое издательство, 1958. 440 с.
6. *Гири К.* Интерпретация культур (The Interpretation of Cultures). Basic Books, 2017.
7. *Григорьянц Т. А., Киселева В. А.* Семиотика сценического пространства: проблемы режиссерского высказывания // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 36. С. 97–102.
8. *Григорьянц Т. А.* Семиотика сценического текста // Вестник Томского государственного университета. 2007. № 304. С. 66–69.
9. *Губанова И.* К вопросу о «первой волне» театральной семиологии // Вопросы театра. 2024. № 1/2. С. 212–228.

10. Демехина Д. О. К вопросу о концептуализации перформанса: версия Ричарда Шехнера // *Артикульт.* 2017. № 4 (28). С. 144–152.
11. Джалилова Фарида Махир кызы. Вопросы методологии театроведческого исследования // *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств.* 2021. № 54. С. 97–103.
12. Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли. 3-е изд. М.: Искусство, 1982. 119 с.
13. Кошаев В. Б. Типология искусства // *Теория и история искусства.* 2020. № 3/4. С. 44–74.
14. Лободанов А. П. «Пиковая дама» П. И. Чайковского в сценической интерпретации К. С. Станиславского и В. Э. Мейерхольда // *Теория и история искусства.* 2016. № 1/2. С. 6–48.
15. Лободанов А. П. Семиотика искусства: история и онтология. М.: Издательство Московского университета, 2013. 678 с.
16. Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А. Амплуа актера. М.: ГВЫРМ, 1922. 15 с.
17. Найдено М. К., Михеева С. В., Гончарова Е. А., Кирсанова А. М. Постдраматический театр: о новом вызове отечественной театральной культуре // *Культурная жизнь Юга России.* 2022. № 4 (87). С. 73–81.
18. Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969. 527 с.
19. Самарина Т. Н. Антропология исполнительского искусства. Как и зачем изучать перформанс? // *Вестник антропологии.* 2025. № 4. С. 159–171.
20. Спасская М. А. Новые подходы к зрительскому соучастию в театре после перформативного поворота // *Ярославский педагогический вестник.* 2019. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/novye-podhody-k-zritelskomu-so-uchastiyu-v-teatre-posle-performativnogo-povorota> (дата обращения: 06.03.2026).
21. Топорков В. О. К. С. Станиславский на репетиции: воспоминания / отв. ред. В. Н. Прокофьев; предисл. Н. Н. Чушкина. М.: Искусство, 1950. 191 с.
22. Уортен У. Б. Дисциплины текста / пространства перформанса (Disciplines of the Text / Sites of Performance) // *TDR* (1988–). 1995. Vol. 39, № 1. P. 13–28.

23. Фареник А. С. Методология исследования перформанса как формы искусства // Артикульт. 2022. № 2 (46). С. 6–32.
24. Чепуров А. А. Мейерхольд и создание сценической партитуры // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 3. С. 14–25.
25. Чуреева О. А. Театральный текст и театральный дискурс // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2024. № 91. С. 131–144.
26. Чжунсин Ван, Лободанов А. П. Создание женского образа в русской и китайской сценической традиции середины XX в. // Теория и история искусства. 2025. № 2. С. 118–144.
27. Шекнер Р. Исследования перформанса: введение (Performance Studies: An Introduction). Routledge, 2017.
28. Шекнер Р. К теории / критике (Approaches to Theory/Criticism) // Tulane Drama Review. 1966. Vol. 10, № 4. Р. 20–53.
29. Шекнер Р. Новая парадигма для театра в академии (A New Paradigm for Theatre in the Academy) // TDR (1988–). 1992. Vol. 36, № 4. Р. 7–10.
30. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: в 6 т. Т. 5 / гл. ред. С. И. Юткевич; сост. П. М. Аташева, Ю. А. Красовский, В. П. Михайлов; коммент. А. А. Карягина, Н. И. Клеймана, Л. К. Козлова, Ю. А. Красовского, В. П. Михайлова, Р. Н. Юренева; подгот. текста В. П. Коршуновой. М.: Искусство, 1968. 599 с.
31. Гэн Чжан. Об основных принципах искусства исполнения китайского классического театра на материале игры Чжан Цзицин (张庚《从张继青的表演看戏曲表演艺术的基本原理》) // Сицзюй бао (《戏剧报》). 1983. № 7. С. 19–21.
32. Сюньпэн Чжан. Я и сцена «Поиск сна» из «Пионовой беседки» (张洵澎《我与〈牡丹亭·寻梦〉》) // Кэ Фань. Куньцзюй синьшан (《昆曲欣赏》). Гуанчжоу: Синь шицзи чубаньшэ (新世纪出版社), 2013. 216 с.
33. Фэн Му. Жизненная сила куньцзюй: о просмотре спектаклей Чжан Цзицин и о наследовании и развитии куньцзюй (冯牧《昆剧的生机：看张继青演出，谈昆剧的继承和发展》) // Чжу Си, Яо Цзикунь, сост. Цин чу юй лань: Чжан Цзицин куньцзюй уишунянь (《青出于蓝：张继青昆曲五十五年》). Пекин: Вэньхуа ишу чубаньшэ (文化艺术出版社), 2009. 261 с.

34. Хуэйчжу Сунь. Исследования человеческого перформанса и исследования социального перформанса: философские основания и практическое значение (孙惠柱《人类表演学和社会表演学：哲学基础及实践意义》) // Сицзюй ишу (《戏剧艺术》). 2005. № 3. С. 55–59.
35. Чаовэнь Ван. Превращая пустое в реальное и реальное в пустое: размышления после просмотра постановок Чжан Цзицин «Три сна» (王朝闻《以虚为实与以实为虚：看张继青“三梦”演出有感》) // Вэньи яньцзю (《文艺研究》). 1982. № 4. С. 51–61.
36. Чжао Синго. Широко заимствуя и смело обновляя: анализ пластического рисунка «Поиска сна» в исполнении Чжан Сюньпэн (赵兴国《广征博采 标新立异——张洵澎〈寻梦〉舞蹈身段设计赏析》) // Шанхай сицзюй (《上海戏剧》). 1985. № 5. С. 23–24.
37. Шекнер Р., Хуэйчжу Сунь. Исследования человеческого перформанса: параллельное развитие (谢克纳, 孙惠柱《人类表演学：平行式发展》). Пекин: Вэньхуа ишу чубаньшэ (文化艺术出版社), 2007. 214 с.

References

38. Aristotle. *Poetika* [Poetics]. In: Aristotel'. *Etika. Politika. Ritorika. Poetika. Kategorii*. Minsk: Literatura, 1998, pp. 1064–1112. (In Russ.)
39. Alesenkova V. N. Performativnost' v kontekste teatra [Performativity in the Context of Theatre]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii*. 2016, no 2, pp. 103–108. (In Russ.)
40. Belinsky V. G. *Sobraniye sochineniy: v 3 t. T. 2: Stat'i i retsenzii. 1841–1845* [Collected Works: in 3 vols. Vol. 2: Articles and Reviews. 1841–1845]. Moscow: OGIZ; GIKhL, 1948, 930 p. (In Russ.)
41. Vasil'ev A. A. *Ot situativnoy traditsii k igrovym strukturam (otvet Stanislavskomu)* [From Situational Tradition to Game Structures (A Response to Stanislavsky)]. Moscow: GITIS Publishers, 2025, 176 p. (In Russ.)
42. Hegel G. W. F. *Sochineniya. T. 14: Lektsii po estetike. Kn. 3* [Works. Vol. 14: Lectures on Aesthetics. Book 3]. Moscow:

- Gosudarstvennoye sotsial'no-ekonomicheskoye izdatel'stvo, 1958, 440 p. (In Russ.)
43. Geertz C. Interpretatsiya kul'tur [The Interpretation of Cultures]. *Basic Books*, 2017. (In Russ.)
44. Grigor'yants T. A., Kiseleva V. A. Semiotika stsenicheskogo prostranstva: problemy rezhisserskogo vyskazyvaniya [Semiotics of Stage Space: Problems of Director's Statement]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*. 2016, no 36, pp. 97–102. (In Russ.)
45. Grigor'yants T. A. Semiotika stsenicheskogo teksta [Semiotics of Stage Text]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2007, no 304, pp. 66–69. (In Russ.)
46. Gubanova I. K voprosu o «pervoy volne» teatral'noy semiologii [On the “First Wave” of Theatre Semiology]. *Voprosy teatra*. 2024, no 1/2, pp. 212–228. (In Russ.)
47. Demekhina D. O. K voprosu o kontseptualizatsii performansa: versiya Richarda Shekhnera [On the Conceptualization of Performance: Richard Schechner's Version]. *Artikul'.* 2017, no 4 (28), pp. 144–152. (In Russ.)
48. Dzhalilova Farida Makhir kyzy. Voprosy metodologii teatrovedcheskogo issledovaniya [Issues of Methodology in Theatre Studies]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*. 2021, no 54, pp. 97–103. (In Russ.)
49. Knebel' M. O. O deystvennom analize p'yesy i roli [On the Active Analysis of Play and Role]. 3rd ed. Moscow: Iskusstvo, 1982, 119 p. (In Russ.)
50. Koshaev V. B. Tipologiya iskusstva [Typology of Art]. *Teoriya i istoriya iskusstva*. 2020, no. 3/4, pp. 44–74. (In Russ.)
51. Lobodanov A. P. «Pikovaya dama» P. I. Chaykovskogo v stsenicheskoy interpretatsii K. S. Stanislavskogo i V. E. Meyerhol'da [“The Queen of Spades” by P. I. Tchaikovsky in the Stage Interpretation of K. S. Stanislavsky and V. E. Meyerhold]. *Teoriya i istoriya iskusstva*. 2016, no. 1/2, pp. 6–48. (In Russ.)
52. Lobodanov A. P. Semiotika iskusstva: istoriya i ontologiya [Semiotics of Art: History and Ontology]. Moscow: Moscow University Press, 2013, 678 p. (In Russ.)

53. Meyerhold V. E., Bebutov V. M., Aksenov I. A. *Amplua aktera* [Actor's Roles]. Moscow: GVYRM, 1922, 15 p. (In Russ.)
54. Naydenko M. K., Mikheeva S. V., Goncharova E. A., Kirsanova A. M. Postdramaticheskii teatr: o novom vyzove otechestvennoy teatral'noy kul'ture [Postdramatic Theatre: On a New Challenge to Russian Theatre Culture]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii*. 2022, no. 4 (87), pp. 73–81. (In Russ.)
55. Rudnitsky K. L. Rezhisser Meyerkhol'd [Director Meyerhold]. Moscow: Nauka, 1969, 527 p. (In Russ.)
56. Samarina T. N. Antropologiya ispolnitel'skogo iskusstva. Kak i zachem izuchat' performans? [Anthropology of Performing Arts. How and Why Study Performance?]. *Vestnik antropologii*. 2025, no. 4, pp. 159–171. (In Russ.)
57. Spasskaya M. A. Novyye podkhody k zritel'skomu souchastiyu v teatre posle performativnogo povorota [New Approaches to Audience Participation in Theatre after the Performative Turn]. *Yaroslavskiy pedagogicheskii vestnik*. 2019, no. 1. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/novye-podhody-k-zritelskomu-so-uchastiyu-v-teatre-posle-performativnogo-povorota> (accessed 06.03.2026). (In Russ.)
58. Toporkov V. O. K. S. Stanislavskiy na repetsitsii: vospominaniya [K. S. Stanislavsky at Rehearsal: Memoirs]. Ed. by V. N. Prokof'ev. Moscow: Iskusstvo, 1950, 191 p. (In Russ.)
59. Worthen W. B. Distsipliny teksta / prostranstva performansa [Disciplines of the Text / Sites of Performance]. *TDR (1988–)*. 1995, vol. 39, no. 1, pp. 13–28. (In Russ.)
60. Farenik A. S. Metodologiya issledovaniya performansa kak formy iskusstva [Methodology of Performance Research as an Art Form]. *Artikul't*. 2022, no. 2 (46), pp. 6–32. (In Russ.)
61. Chepurov A. A. Meyerkhol'd i sozdaniye stsenicheskoy partitury [Meyerhold and the Creation of Stage Score]. *Teatr. Zhivopis'.* Kino. Muzyka. 2024, no. 3, pp. 14–25. (In Russ.)
62. Chureeva O. A. Teatral'nyy tekst i teatral'nyy diskurs [Theatrical Text and Theatrical Discourse]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya*. 2024, no. 91, pp. 131–144. (In Russ.)

63. Chzhunsin Van, Lobodanov A. P. Sozdaniye zhenskogo obraza v russkoy i kitayskoy stsenicheskoy traditsii serediny XX v. [The Creation of the Female Image in Russian and Chinese Stage Traditions of the Mid-20th Century]. *Teoriya i istoriya iskusstva*. 2025, no. 2, pp. 118–144. (In Russ.)
64. Schechner R. Issledovaniya performansa: vvedeniye [Performance Studies: An Introduction]. *Routledge*, 2017. (In Russ.)
65. Schechner R. K teorii / kritike [Approaches to Theory/Criticism]. *Tulane Drama Review*. 1966, vol. 10, no. 4, pp. 20–53. (In Russ.)
66. Schechner R. Novaya paradigma dlya teatra v akademii [A New Paradigm for Theatre in the Academy]. *TDR (1988–)*. 1992, vol. 36, no. 4, pp. 7–10. (In Russ.)
67. Eizenshteyn S. M. Izbrannyye proizvedeniya: v 6 t. T. 5 [Selected Works: in 6 vols. Vol. 5]. Ed. by S. I. Yutkevich. Moscow: Iskusstvo, 1968, 599 p. (In Russ.)
68. Zhang Geng. Ob osnovnykh printsipakh iskusstva ispolneniya kitayskogo klassicheskogo teatra na materiale igry Chzhan Tszitsin (张庚《从张继青的表演看戏曲表演艺术的基本原理》) [On the Basic Principles of the Art of Performance in Chinese Classical Theatre Based on Zhang Jiqing's Acting]. *Xiju bao* (《戏剧报》). 1983, no. 7, pp. 19–21.
69. Zhang Xunpeng. Ya i stsena «Poisk sna» iz «Pionovoy besedki» (张洵澎《我与〈牡丹亭·寻梦〉》) [Myself and the Scene “Searching for a Dream” from “The Peony Pavilion”]. In: Ke Fan. *Kunqu xinshang* (《昆曲欣赏》). Guangzhou: Xin shiji chubanshe (新世纪出版社), 2013, 216 p.
70. Feng Mu. Zhiznennaya sila kun'tsyuy: o prosmotre spektakley Chzhan Tszitsin i o nasledovanii i razvitii kun'tsyuy (冯牧《昆剧的生机：看张继青演出，谈昆剧的继承和发展》) [The Vitality of Kunqu: On Watching Zhang Jiqing's Performances and on the Inheritance and Development of Kunqu]. In: Zhu Xi, Yao Jikun, comp. *Qing chu yu lan: Zhang Jiqing kunqu wushiwu nian* (《青出于蓝：张继青昆曲五十五年》). Beijing: Wenhua yishu chubanshe (文化艺术出版社), 2009, 261 p.
71. Sun Huizhu. Issledovaniya chelovecheskogo performansa i issledovaniya sotsial'nogo performansa: filosofskiye osnovaniya

- i prakticheskoye znachenie (孙惠柱《人类表演学和社会表演学：哲学基础及实践意义》) [Studies of Human Performance and Social Performance: Philosophical Foundations and Practical Significance]. *Xiju yishu* (《戏剧艺术》). 2005, no. 3, pp. 55–59.
72. Wang Chaowen. Prevrashchaya pustoye v real'noye i real'noye v pustoye: razmyshleniya posle prosmotra postanovok Chzhan Tszitsin «Tri sna» (王朝闻《以虚为实与以实为虚：看张继青“三梦”演出有感》) [Turning Emptiness into Reality and Reality into Emptiness: Reflections after Watching Zhang Jiqing's Performances of "Three Dreams"]. *Wenyi yanjiu* (《文艺研究》). 1982, no. 4, pp. 51–61.
73. Zhao Xingguo. Shiroko zaimstvuya i smelo obnovlyaya: analiz plasticheskogo risunka «Poiska sna» v ispolnenii Chzhan Syun'pèn (赵兴国《广征博采 标新立异 – 张洵澎〈寻梦〉舞蹈身段设计赏析》) [Borrowing Widely and Innovating Boldly: An Analysis of the Plastic Design of "Searching for a Dream" Performed by Zhang Xunpeng]. *Shanghai xiju* (《上海戏剧》). 1985, no. 5, pp. 23–24.
74. Schechner R., Sun Huizhu. Issledovaniya chelovecheskogo performansa: parallel'noye razvitiye (谢克纳, 孙惠柱《人类表演学：平行式发展》) [Studies of Human Performance: Parallel Development]. Beijing: Wenhua yishu chubanshe (文化艺术出版社), 2007, 214 p.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Чжунсин Ван, аспирант факультета искусств Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.

ABOUT THE AUTHOR

Zhongxing Wang, PhD student, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University.

Научный журнал
ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА
№ 1 / 2026
Сайт <https://art-magazine.pro>

Учредитель — Фонд поддержки науки и искусства «Дом Якоби»
E-mail: domyakobi@yandex.ru

Издатель — ООО «БОС»
Главный редактор издательства — О.С. Бурлука
Сайт <https://bos-press.ru>
E-mail: ooobos@list.ru

Контактная информация
Редакция журнала — факультет искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
125009 Москва, ул. Б. Никитская, д. 3, стр. 1
Тел.: 8 (495) 629-56-05
Сайт факультета <https://artsmsu.ru>
E-mail: info@arts.msu.ru

Выпускающий редактор М.Ю. Трещалин, профессор факультета искусств
МГУ имени М.В. Ломоносова
Переводчик О.В. Сапунова, доцент кафедры семиотики и общей теории
искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Компьютерная верстка и макетирование Т.В. Обухова
Обложка художника Н.Н. Аникушина

Издание зарегистрировано в Федеральной службе по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций. Свидетельство о
регистрации ПИ № ФС 77-76962 от 09.10.2019.

Подписано в печать 03.03.2026. Формат 60×90/16. Гарнитура Times New
Roman. Бумага офсетная. Офсетная печать. Тираж 100 экз.