

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*

№ 4/2025

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: № 4/2025 / Гл. ред. А.П. Лободанов. — М.: Издательство «БОС», 2025. — 216 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», 2025
© Авторы статей, 2025

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

Theory and History of Art. № 4/2025 / Ed. by A.P. Lobodanov. — Moscow: Publishing House BOS, 2025. — 216 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, 2025
© Faculty of Arts, Moscow State University Lomonosov, 2025
© Publishing house BOS, 2025
© Authors of articles, 2025

ISSN 2411-0795

Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова
Факультет искусств



Научный журнал

ТЕОРИЯ и история искусства

№ 4/2025

Издательство «БОС»
2025

Содержание

Редколлегия	6
ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВА	
<i>А. В. Марков, О. А. Штайн</i>	
«Среднее тело» Паррасия: разгадка одной загадки И.-И. Винкельмана	8
<i>А. К. Мамедов, О. В. Сапунова</i>	
Семиотика виртуальной личности. Исследование нового жанра творчества в пространстве отечественной цифровой культуры	23
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО	
<i>Ф. А. Лободанов</i>	
Объединение «Современные художники Реальности»: цели, мотивация и место в изобразительном искусстве послевоенной Италии	46
<i>А. Ю. Королева</i>	
Искусство Кате Дин-Битт. Феноменология женственного в живописи новой вещественности	78
<i>Д. А. Севостьянов</i>	
Рисунок в детстве и детство в живописи	93
<i>Чжао Синьсинь</i>	
Художественный язык традиционной китайской живописи	112
<i>Л. И. Нехвядович, Т. В. Пойдина</i>	
Методологические подходы к исследованию стилевых особенностей архитектурных ансамблей рекреационных комплексов России	120
МУЗЫКАЛЬНОЕ, ТЕАТРАЛЬНОЕ, ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО	
<i>Люй Цяньхао, Г. В. Заднепровская</i>	
Эстетическое присутствие оперы куницей в контексте географии искусства	141
<i>Ф. Ю. Богданов</i>	
Мелодия «жестокого» романса в балете Игоря Стравинского «Петрушка»	162
<i>Ли Цзяньфу</i>	
Особенности музыкальной драмы Сянтун-Си в социальной эволюции	189
РЕЦЕНЗИИ	
<i>В. Б. Кошаев</i>	
Альбом по русскому деревянному зодчеству Уильяма Крафта Брумфилда	201

CONTENT

Editorial Board	6
THEORY AND HISTORY OF CULTURE AND ART	
<i>A. V. Markov, O. A. Shtayn</i>	
Parrasius's "Middle Body": Solving One Riddle by Johann Joachim Winckelmann	8
<i>A. K. Mamedov, O. V. Sapunova</i>	
Semiotics of Virtual Identity: Studying a New Genre of Creativity in Russian Digital Culture	23
VISUAL ARTS	
<i>F. A. Lobodanov</i>	
Association "Modern Artists of Reality": Goals, Motivation, and Place in Postwar Italian Visual Arts	46
<i>A. Yu. Koroleva</i>	
Paintings by Kate Diehn-Bitt. The Phenomenology of Femininity in the New Objectivity Art	78
<i>D. A. Sevostyanov</i>	
Drawing in Childhood and Childhood in Painting	93
<i>Zhao Xinxin</i>	
Artistic Language of Traditional Chinese Painting	112
<i>L. I. Nekhvyadovich, T. V. Poydina</i>	
Methodological Approaches to Studying Stylistic Features of Architectural Ensembles in Russian Recreational Complexes	120
PERFORMING ARTS (MUSIC, THEATRE, CHOREOGRAPHY)	
<i>Lyu Qianhao, G. V. Zadneprovskaya</i>	
The Aesthetic Presence of Kunqu Opera within the Geography of Ar	141
<i>F. Yu. Bogdanov</i>	
The Cruel Romance Motif in Igor Stravinsky's Ballet "Petrushka"	162
<i>Li Jianfu</i>	
Features of Xiangtun Xi Musical Drama within Social Evolution	189
REVIEWS	
<i>V. B. Koshaev</i>	
William Craft Brumfield's Book on Russian Wooden Architecture	201

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 и искусства

УДК 7.01
ББК 85.1

**«СРЕДНЕЕ ТЕЛО» ПАРРАСИЯ:
РАЗГАДКА ОДНОЙ ЗАГАДКИ
И.-И. ВИНКЕЛЬМАНА**

А. В. МАРКОВ

Российский государственный гуманитарный университет
Россия, 125993, г. Москва, ул. Чаянова, д. 15
markovius@gmail.com

О. А. ШТАЙН

Уральский федеральный университет имени первого Президента России
Б.Н. Ельцина
Россия, 620075, г. Екатеринбург, ул. Ленина, д. 51
shtaynshtayn@gmail.com

Аннотация

В статье рассматривается одно из самых загадочных суждений И.-И. Винкельмана об античной живописи с точки зрения современных теорий автокоммуникации и маски молчания. Винкельман подозревал античного художника Паррасия в недостатке живописных эффектов, из-за чего грация его проявлялась не во всем, несмотря на безупречность его таланта. Мы доказываем, что Винкельман исходил из различных режимов рассмотрения античного искусства: не только прямого созерцания, но и экстатического подглядывания. Для него было существенно не только то, что блещет совершенством, но и то, что бросается в глаза.

*Мы применяем метод контекстуализации наследия Винкельмана. Винкельман, описывая античную скульптуру, равнялся одновременно на практические способы характеристики рисунка (*disegno*) и на теоретические параметры описания той выразительности, которая возобладала в эпоху маньеризма. При этом он не говорил о маньеризме; маньеризм остался нулевым означаемым или слепым пятном его системы. Это позволило ему идеологизировать рисунок как выражение предустановлен-*

ной гармонии. Но как только он сталкивался с темными местами античной художественной теории, он вводил динамику, интерактивное вращение пластических решений, что делает его предвестником современного искусства с интерактивными пространственными инсталляциями и полиэкраном.

Миметическая теория Винкельмана включала в себя экстатический элемент, сопоставимый с позднейшими теориями экстатического или аффективного переживания. Это позволило ему непротиворечиво охарактеризовать античную живопись, открыв ее патетическую специфику. В наши дни его идеи существенны для понимания переключения режимов при созерцании живописи: от простого очарования к усиленной перформативной коммуникации.

Ключевые слова: Винкельман, молчание, автокоммуникация, античное искусство, выразительность, эстетика

PARRASIUS'S "MIDDLE BODY": SOLVING ONE RIDDLE BY JOHANN JOACHIM WINCKELMANN

A. V. Markov
Russian State University for the Humanities
125993, 15, Chayanov street, Moscow, Russia
markovius@gmail.com

O. A. Shtayn
Ural Federal University named after the First President of Russia B.N. Yeltsin
620075, 51, Lenin street, Yekaterinburg, Russia
shtaynshtayn@gmail.com

Abstract

One of Winckelmann's most enigmatic judgments about ancient painting is examined from the point of view of contemporary theories of auto-communication and the mask of silence. Winckelmann suspected the ancient painter Parrhasius of lacking painterly effects, which caused his grace not to manifest itself in everything, despite the impeccability of his talent. The authors argue that Winckelmann proceeded from different modes of considering ancient art, not only direct contemplation but also ecstatic peeping. For him, what was essential was not only what glitters with perfection, but also what catches the eye. We apply the method of contextualising Winckelmann's legacy. Winckelmann, in describing antique sculpture, was at the same time equal to the practical ways of describing drawing ('disegno') and to the theoretical parameters of characterising the expressiveness that prevailed in the era of Mannerism. In doing so, he did not speak of Mannerism; Mannerism remained the null sig-

nifier or blind spot of his system. This allowed him to ideologise drawing as an expression of pre-established harmony. But as soon as he confronted the obscure points of ancient art theory, he introduced dynamics, the interactive spinning of plastic choices, which makes him a forerunner of contemporary art with interactive space installations and the poly-screen. Winckelmann's mimetic theory included an ecstatic element comparable to later theories of ecstatic or affective experience. This allowed him to characterize ancient painting in a consistent way, discovering its pathetic character. Nowadays, his ideas are essential for understanding the switching of modes in the contemplation of painting, from mere fascination to enhanced performative communication.

Keywords: Winckelmann, silence, auto-communication, ancient art, expressivity, aesthetics

Иоганн Иоахим Винкельман (1717–1768) первым стал говорить о воспитательном ресурсе античного искусства: так он вывел античное искусство из круга простых отношений эстетического производства и открыл горизонт нового переживания самой культуры античности как открытой системы. Так его заслуги оценивали люди его эпохи, эпохи «бури и натиска», начиная с Гёте, и так его продолжают оценивать потомки. Своей воспитательной программой Винкельман ловко исключил из искусства ремесленность: конечно, античные архитекторы, скульпторы и живописцы были мастерами, но каждый отдельный акт мастерства не сводим к предыдущему, а напрямую реализует благородство духа, ту самую пресловутую «*edle Einfalt und stille Größe*» (благородную простоту и спокойное величие), ремесленная обработка или копирование которого было бы неуместным. Соответственно, и копирование древних могло быть скорее формой патетического подглядывания, чем формой возобновления античности [2].

Вся «История искусства древности» Винкельмана — роман воспитания, посвященный тому, как культура тела, постоянно облагораживаемого, смелого, готового явить себя во всей ясности, постоянно проецируется в культуру ремесла, где просто следование существующим паттернам будет постыдно. Ремесло должно постоянно приоткрываться для той ясности поступка, которая его во всех его технических подробностях застает. Благодаря такой взаимной, почти зеркальной открытости, ремесло лишается

прежней цеховой, закрытой рутины, как бы сбрасывает шелуху и предстает перед всеми формой созерцания тех поступков, которые обусловлены античной пайдейей (навыками воспитания) и античными репрезентациями человека. По важному наблюдению В. Б. Кошаева, «Историк искусства действует в четырех фазах: в фактографической, реконструктивной, аналитической (или сравнительно-критической) и последней, в которой происходит определение стилевой и эпохальной модели интересного для историка отрезка времени» [3, с. 14]. На этой последней фазе стилистическая маска и совпадает с лицом самого искусства как факта, а не просто репрезентируемых им фактов.

Такая модель зеркальной автокоммуникации, при которой воспитание всегда должно быть отражено в каких-то пластических устойчивых формах, данных *лицом*, тогда как пластика только и позволяет ускорить отдельные начинания в области воспитания, ведя к почти экстатическому благородному совершенству, и есть базовая модель Винкельмана. Хотя литература о Винкельмане велика, нам не удалось найти изложение автокоммуникативной стороны проекта Винкельмана. Мы на одном примере, разгадав одно тёмное замечание Винкельмана, не получившее удовлетворительного объяснения в научной литературе, покажем, что для Винкельмана автокоммуникация первична как по отношению к идеализации античной древности, так и к развитию науки о древности. Знать древность и чувствовать древность — это только обусловленные эмоциональными, патетическими обстоятельствами производные от начальной ситуации, в которой тебя уже застало нечто изящное и прекрасное, восхитило тебя и довело до экстатического видения происходящего.

Винкельман прямо ссылаясь на Эпикура, выстраивая такую модель «перевода», в которой от ремесла мало что остается. Цитируя размышление Эпикура, согласно которому человек не может пребывать всегда между страданием и наслаждением, но должен двигаться по морю жизни, как корабль, под действием веяний страстей, которые и «наполняют паруса поэта и уносят ввысь дух художника» [1, с. 115], Винкельман сразу же, как видим, превращает это рассуждение из требования смирения перед испытаниями в пафос творчества.

Это такое творчество, в котором любая страсть уже застала человека, несет в себе образы поступков и позволяет ответить на эти образы каким-то статуарным жестом, каким-то эстетическим поступком. Винкельман говорит, что «чистая красота сама по себе не может быть единственным предметом нашего рассмотрения: мы должны соотнести ее с действием и страстями, то есть с тем, что в искусстве обозначается понятием “выражение”» [1, с. 115]. Но получается, что чистая красота — это и есть ситуация среднего состояния, когда любое действие уже возмещено претерпеванием, и такое искусство ничего не говорит, находится в *эстетическом молчании*. Тогда как выразительность уже есть речь искусства.

Несомненным примером для Винкельмана в борьбе с ремесленничеством был Плиний Старший, который в книгах своей «Естественной истории», посвященных искусствам, переписал истоки искусства как *пионерство*, как первенство художников в тех или иных формальных или содержательных решениях. Нормативное для античного восприятия искусства понимание творческого отношения художников как соревнования на одном поле, отразившееся во многих исторических анекдотах, у Плиния романизируется. Хотя Плиний и удерживает это анекдотическое соревнование в поле своего внимания, он прежде всего говорит о непревзойденности каждого художника хоть в чем-то и о возможности пережить какие-то особые аффекты, тонкости или изящества благодаря тому, что что-то в творчестве этого мастера осталось непревзойденным.

Теория аффектов — огромная область исследований. Позиция Плиния, в которой аффект связан не столько с претерпеванием, сколько с экстатическим признанием непревзойденного, напоминает теорию «формулы пафоса» Аби Варбурга, как и теорию «сверхстрастности» Анри Мальдине. Варбург развивал эту теорию, как раз указывая на неравновесность коммуникации вокруг искусства: нельзя сказать, что наше созерцание, неизбежно ситуативное и располагающее нас в какой-то ситуации, может исчерпать произведение искусства, которое всецело выстроило правила своего созерцания. Варбург мыслит как антрополог, для которого искусство неотделимо от ритуала, а ритуал выстраивает собственные условия своего восприятия [9]. Поэтому нужно допустить некоторые формулы пафоса — суггестивные и при этом

многозначные жесты, которые и заставляют пережить произведение искусства экстатически, а не исходя из ситуации созерцания [8]. Формулы пафоса позволяют не просто пережить что-то при взгляде на картину или статую, но и так обратиться к себе, что любое дальнейшее твое существование будет включать в себя экстатический опыт.

Анри Мальдине назвал сверхстрастностью особый тип пафоса, напоминающий формулы пафоса Варбурга, но действующий не на уровне бессознательных визуальных ассоциаций, а на уровне принятия человеком собственного ядра своей личности. Как кратко излагает вопрос С. А. Шолохова: «Сверхстрастность означает претерпевание, способность раскрыться, воспринять нечто как то, что касается непосредственно того, кто испытывает. Речь, таким образом, идет о личной вовлеченности посредством чувственности. (...) «Сверх» в сверхстрастности, помимо трансцендирования, означает также преобразование: выходя за свои собственные пределы, Я преобразуется, чтобы обрести самого себя. Преобразование является, таким образом, сущностным моментом существования как преодоления кризиса субъективности. Я становится самим собою, становясь другим» [6, с. 260]. Исходя из этого, проблемой нашей статьи становится то, есть ли уже у Винкельмана такое сопоставление бессознательных черт, срабатывающих экстатически, и ядра опыта, которое и оказывается ядром автокоммуникации. Неожиданно мы нашли у Винкельмана такое соотнесение в его рассуждении о Паррасии, одном из ведущих античных живописцев.

О Паррасии Винкельман пишет как о художнике, предпочитавшем нюансировку строгости контуров, из-за чего у него «средние люди» плохо получались. Винкельман понимает «средних» как людей среднего телосложения, что никак нельзя вынести из сообщения Плиния. Мы ставим вопрос, как именно Винкельман прочел Плиния, как он мыслил работу эстетических начал в портретном изображении и какие следствия его мысли имели для развития философии искусства. При этом мы опираемся на понимание экстатического как уже внедренного в телесность античного типа, когда от утробы совершенное тело стремится к экстатической видимости и самоотражению, о которой писал П. А. Флоренский [5].

Плиний Старший пишет (кн. 35, 67–69): «Паррасий, уроженец Эфеса, тоже внес большой вклад. Он первым ввел в живопись симметрию, первым — выразительность в лице, изящество в волосах, красоту в лице, стяжав, по признанию художников, пальму первенства в контурных линиях. В этом заключается величайшая тонкость живописи. Дело в том, что писать тело, части внутри контуров, конечно, очень трудно, но в этом многие достигли славы, а исполнять контуры тел, делать правильные переходы рисунка — редко кому удается в искусстве. Ведь контур должен замыкаться и делать такие переходы, чтобы подсказывать остальное, то, что за ним, и проявлять даже то, что не видимо. (...) Сохранилось и много грифельных набросков на его досках и тонких листах пергамента, из которых художники, говорят, извлекают для себя пользу. Однако в сравнении с собой он кажется более слабым в передаче тела внутри контуров. Он написал Афинский Демос, изобретательно и по содержанию, пытаясь показать его различным: вспыльчивым, несправедливым, непостоянным, и вместе с тем уступчивым, кротким, милосердным, хвастливым, возвышенным, низменным, смелым и трусливым, и все равным образом» [4, с. 92]. Далее Плиний говорит о судьбе картин, по сути как будто чудотворных икон: одну перевезли на Капитолий, другая трижды была поражена молнией и не сгорела.

В «Пояснении» Винкельман подробно объясняет, что такое быть «меньше самого себя». Это не про контур, «от которого зависит художба или тучность фигуры» [1, с. 342]. Ведь тело исследуется со всех сторон, и тогда части тела и образуют контур, то есть умение показать тело в любом нужном ракурсе. А если художник обладал нужной живостью, значит, он это умел. Для Винкельмана любой рельефный выступ имеет контур; и он понимает наблюдения Плиния в том смысле, что Паррасий прекрасно владел нюансировкой, но сил для строгого контура не оставалось. «Мне представляется, что у картин Паррасия — помимо свойств, приобретаемых ими согласно приведенному выше истолкованию слов Плиния, — было еще и то достоинство, что контуры фигур в них смягчались и сглаживались благодаря нюансировке, чего нельзя сказать о большинстве сохранившихся древних росписей и о произведениях новейших мастеров начала шестнадцатого сто-

летия, в которых контуры фигур чаще всего оказываются резко отграниченными от фона» [1, с. 342].

Выпад против маньеризма имеет в виду не привычное нам сравнение маньеризма с ренессансом и барокко, но археологическую оценку непригодности большей части сохранившегося и известного археологу материала для определения задач современного мастера. «Но одна только сглаженность контура не могла все же придать фигурам Паррасия подлинную рельефность и объемность, ибо части контура не были в достаточной степени выпуклы» [1, с. 342]. Говоря по-другому, контур был ослаблен, фигура как бы вырастала из фона, но не были достаточно понятны конструктивные принципы ее построения как объемной, как той, которая должна казаться объемной, как у Рафаэля.

Опровергая понимание слов Плиния в том смысле, что Паррасий изображал людей чересчур худыми, чтобы они не казались чрезмерно большими, Винкельман обращает внимание, что в тексте Плиния нет никакого основания для оценки репрезентаций, но только — оценки художественного стиля. Он говорит, что можно было бы понимать «те части тела, которые образуют внешний контур» [1, с. 342]. Мы можем это понять, например, так, что в лице, изображенном анфас, щеки принадлежат внешнему контуру, а нос — нет, а в лице, изображенном в профиль, — наоборот.

Но Винкельман уточняет, что «каждый мускул создает свой внешний контур, и художник, уверенный во внешнем контуре, но не в контуре тех частей, которые образуют внешний, оказывается не в состоянии охватить представление как само по себе, так и в его отношении к художнику» [1, с. 342]. Эта несколько запутанная фраза имеет в виду, что успех во внешнем контуре еще не означает умения прописать мускулы: портрет не может стать дышащим и движущимся. Мы будем видеть хорошо написанную щеку, но не увидим мускулы, которые эту щеку надувают. Но при этом художник умеет подогнать части так, что представление у нас сформировано, и мы действительно видим все грани мастерства художника.

В переводе Г. Фюсли 1765 года этот пассаж звучит гораздо яснее: «Consequently, there is no such thing as middle parts to be met with by a designer: the idea of a painter, well-skilled in the contour of the outlines, but ignorant of their contents, is an absurd one» [10,

р. 175]. «Следовательно, нет такой вещи, как средние части, с которыми и имеет дело рисовальщик: идея рисовальщика, который хороший мастер в контуре краев, но не умеет работать с тем, что внутри контура, абсурдна». Иначе говоря, Винкельман говорит, что Паррасий хорошо умел делать и контуры, и фактуру, но не умел подсвечивать тело так, чтобы мы видели рельефность мускулов, то есть контуры каждого мускула.

Поэтому в конце концов Винкельман видит в Паррасии художника, превосходящего маньеристов по достоинствам, и «ниже самого себя» он был, когда нужно было изобразить яркий контраст. Вопрос стоит не в том, худые или тучные у него люди. «Вероятно, Паррасий не постиг светотени и не сообщал частям своего контура необходимые выпуклости и углубления» [1, с. 342]. То есть, видя щеку, мы видели ее место и ее гармонию, но не ее трепет. Это соответствует специфической вуайеристской концепции Винкельмана, которую легко увидеть на других примерах.

Винкельман анализирует торс Геракла, который он считал совершеннейшим произведением античной пластики, воспевая, что таким Геракла не видел никто из смертных и даже из богов до его обожествления. В этом торсе любое чувство перешло в мысль: «В этом же убеждают и очертания его спины, несколько сгорбленной, словно бы от глубокой задумчивости» [1, с. 260]. И делает примечание: «Это не может быть Геркулес за пряжей, и я не представляю, откуда один автор взял, будто Рафаэль увидел здесь этот сюжет (Batteaux. Cours de bell, lettr. T. 1. P. 66)». Батто в «Курсе изящной словесности» (Париж, 1750) со ссылкой на Рафаэля утверждал, что Геракл здесь представлен на службе у лидийской царицы Омфалы, потому что где еще герой может согнуть спину?

Разумеется, сразу возникает вопрос: как почувствовать задумчивость? Она же видна разве что в мимике. Но для Винкельмана существенно движение, исходящее сзади, как бы из фона и окружения, как бы тогда на торсе мускулы приходят в движение и вбирают зрителя: «Взирая на очертания тела, художник изумится тому, как слиты в непрерывном движении формы и как плавно обрисованы мускулы, волнообразно вздымающиеся и опадающие и поглощающие друг друга: он убедится в том, что никто не в состоянии точно воспроизвести эти очертания, ибо, едва уловив одно дви-

жение, глаз и рука тотчас же незаметно отклоняются от своей цели и идут по иному, неверному пути» [1, с. 260]. Таким образом, живая кисть, сверхстрастная, как бы и должна заставить формулу пафоса мышц, иначе из-за неверного пути она передаст только внешнюю красоту, но невозможно будет за ней подсматривать и ей очаровываться. В конце концов Винкельман создает особую вуайеристскую программу, которой как раз в античности, по выводам современных исследователей, придерживался Паррасий, имевший в виду навык заставить тела в непривычных позах, но изобразить их так, чтобы нам это казалось самым естественным дыханием жизни [7].

Следует обратиться к оригиналу текста Плиния (оригинальный текст цитируем по научному электронному собранию античных текстов: perseus.tufts.edu). В нем мы видим, что когда Плиний говорит о достоинстве Паррасия «в контурных линиях» (*in liniis extremis*), за которое ему была дана пальма первенства «по признанию всех художников» (*confessione artificum*), то он имеет в виду не статичность, а динамичность портрета, очень сглаженную в переводе: *argutias voltus, elegantiam capilli, venustatem oris* — «живость в лице [разговорчивость], отборность волос [это как раз пышная и уникальная прическа, а не элегантная], привлекательность рта [хочется целоваться]». Далее буквально говорится: *corpore enim pingere et media rerum est quidem magni operis, sed in quo multi gloriam tulerint; extrema corporum facere et desinentis picturae modum includere rarum in successu artis invenitur* — «тела же писать и средние из вещей требует большого труда, но в чем многие приобретают славу, а вот края тел делать и отклоняющегося рисунка способ включать редко в успехе искусства встречается». Здесь речь идет о том, что выписать на плоскости объемное тело, заполнив контуры, очень трудно, но в этом можно достичь безупречного мастерства, а вот трудно по сути сделать так, чтобы за одним телом было другое тело, чтобы из-за края одного тело выступало другое. Тут почти невозможно сделать переходы.

Получается, что Паррасий такие переходы делал как раз из-за живости лица, что в сложной композиции можно предположить, как фигуры одна частично заслоняет другую, но дышат они совсем по-разному. Даже если на картине изображен один персонаж, то все равно он как-то заслоняет дыхание фона. Об этом

говорит и следующая фраза: *ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere, ut promittat alia et post se ostendatque etiam quae occultat* — «обходить же себя сам должен край и так отклоняться, чтобы пообещать еще что-то и за собой показать даже то, что скрывает», — которая однозначно требует признать, что фигура, которую вращает художник, познавая пропорцию частей, должна вращаться мысленно, вся в своих поворотах представленная мысленному взору. Винкельман понимает это так, что художник мысленно продолжает вращать фигуру, тогда как Плиний исходит из того, что художник рано или поздно останавливается в этом деле и создает некоторый образ, представленный общему суждению.

Действительно, Плиний принимал соревнование художников, в котором победитель утверждает себя тогда, когда мы видим и отмечаем тело, совершенно выписанное и подлежащее общему суждению. Но общее суждение может не распространяться на ситуации подглядывания, ситуации, когда одно тело заслоняет другое. Здесь художник может быть мастером, но насколько сама ситуация бывает приятной, когда наиболее выпуклые части тела, бросающиеся в глаза, недостаточно поддержаны другими телами в сложной композиции или же метаморфозами собственного тела?

Рассуждение о том, что такое быть ниже самого себя, тоже в оригинале вполне ясно: *minor tamen videtur sibi comparatus in mediis corporibus exprimendis* — то есть он был сравнительно ниже себя в том, чтобы выдавались наиболее выпуклые части тела, чтобы они манили, подманивали к себе. Фигура казалась не выходящей на зрителя и тем пленяющей его, а уходящей от него — как раз все поясняет пример Демоса. Явно это было изображение одного антропоморфного существа, а не одиннадцати (или, скорее, двенадцати, одно слово опущено переписчиком), но с разных ракурсов раскрывались разные свойства. То есть фигура как бы уходила, как бы отступала от своего прямо здесь и сейчас выявленного свойства. Тем самым оказывалось, что как раз это среднее тело могло функционировать только благодаря особой сверхстрастности перемены характеров, но не благодаря собственной его выразительности, при всей идеальности контуров.

Итак, Винкельман исключил из искусства ремесленничество, подчеркивая, что каждый акт творчества античных мастеров уни-

кален и выражает благородство духа, воплощая идеал «*edle Einfalt und stille Größe*» («благородная простота и спокойное величие»). Его труд «История искусства древности» представляет собой роман воспитания, где культура тела переходит в культуру ремесла, требующего не подражания, а постоянного открытия новых форм выражения. Винкельман вдохновлялся Эпикуром, трансформируя его идеи о страстях и наслаждениях в пафос творчества, где страсть становится источником эстетического поступка.

Винкельман критиковал маньеризм, утверждая, что античное искусство превосходит его благодаря глубине выражения и нюансировке, особенно в работах художника Паррасия. Но нюансировка Паррасия не всегда позволяла достичь полноты объема и выразительности. Поэтому Винкельман предположил, что здесь дело было в невладении светотеневыми принципами.

Но так как о светотени в несохранившейся живописи нам судить трудно, тем более о ее восприятии, нам проще предположить, что формула пафоса, связанная с мускулистым и способным заслонять другие тела телом, встречается со сверхстрастностью переживаемой сцены. Паррасий вполне мог делать тело и объемным, и живым, но насколько оно было привлекательнее других тел в сцене? Поэтому сообщение Плиния, что Паррасий хуже справлялся с передачей объема тела, чем с передачей контуров, нужно понимать в ключе вуайеризма: мы видим выразительную привлекательность тела, но при условии подсматривания, вовлеченности, некоторого даже комизма, как в случае переменчивой и многоликой аллегорической фигуры Демоса, где маска и обеспечивает сверхстрастность, а молчание — формулу пафоса.

Эксперты-коллеги как бы вращают изображение и убеждаются в мастерстве Паррасия, но мы можем принять его искусство, не настаивая на некоторой слабости передачи рельефов, когда будем вовлечены в чудотворение. Такое чудотворение и создают уловленные сверхстрастной кистью художника изображения, прямо на глазах меняющие маски, но в конце концов надевающие маску спасения для всего Демоса, для всего народа.

Список литературы

1. *Винкельман И.-И.* История искусства древности. Малые сочинения / Ред. И. Е. Бабанов. СПб.: Алетейя, 2000. 792 с.
2. *Декольто Э.* Модель истории искусства у И. И. Винкельмана // История немецкой литературы: Новое и новейшее время / Под ред. Е. Е. Дмитриевой (отв. ред.), А. В. Маркина, Н. С. Павловой. М.: РГГУ, 2014. С. 225–232.
3. *Кошаев В. Б.* Отдельные вопросы искусствознания // Теория и история искусства. 2017. № 1/2. С. 8–28.
4. *Плиний Старший.* Естествознание. Об искусстве / Пер. с лат., предисл. и примеч. Г. А. Тароняна. М.: Ладомир, 1994. 942 с.
5. *Флоренский П., свящ.* Не восхищение непщева (Флп. 2, 6–8): К суждению о мистике // Богословский вестник. 1915. Т. 2, № 7/8. С. 512–562.
6. *Шолохова С. А.* Сверхстрастность и терапевтический подход в дизайн-анализе // (Пост)феноменология: новая феноменология во Франции и за ее пределами / Сост. С. А. Шолохова, А. В. Ямпольская. М.: Академический проект, 2014. С. 256–268.
7. *Morales H.* The torturer's apprentice: Parrhasius and the limits of art // Art and text in Roman culture / Ed. by J. Eisner. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. P. 182–209.
8. *Moroncini B.* Dialektischen bilder, Wunschsymbole, Pathosformel: Benjamin e Warburg // Benjamin, Derrida, Lacan / ed. Bruno Moroncini (Studia humaniora; volume LXVII). Firenze: Olschki, 2023. P. 81–103.
9. *Stavrianakis A.* How to use Pathosformeln in anthropological inquiry // An Ethnographic Inventory. London: Routledge, 2023. P. 143–151.
10. *Winkelman, Abbé.* Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks... London: Printed for the Translator, and Sold by A. Millar, in the Strand, 1765. 288 p.

References

1. Vinkel'man I.-I. Istoriya iskusstva drevnosti. Malye sochineniya [The history of ancient art. Small works]. I. E. Babanov (ed.). SPb., Aleteyja, 2000, 792 p. (In Russ.)
2. Dekyul'to E. H. Model' istorii iskusstva u I. I. Vinkel'mana [Winkelman's model of art history]. Istoriya nemeckoj literatury: Novoe

- i novejshee vremya. E. E. Dmitrieva (ed.), A. V. Markin (ed.), N. S. Pavlova (ed.). Moscow, RGGU, 2014, p. 225–232. (In Russ.)
3. Koshaev V. B. Otdel'nye voprosy iskusstvoznaniya [Selected issues of art studies]. *Teoriya i istoriya iskusstva*, 2017, no. 1/2, p. 8–28. (In Russ.)
 4. Plinij Starshij. Estestvoznanie. Ob iskusstve [Natural science. About art]. G. A. Taronyan (trans.). Moscow, LadomiR, 1994, 942 p. (In Russ.)
 5. Florenskij P., svyashch. Ne voskhishchenie nepshcheva (Flp. 2, 6–8): K suzheniyu o mistike [Nepshchev's Non-admiration (Phil. 2, 6–8): Towards a judgment on Mysticism]. *Bogoslovskij vestnik*, 1915, vol. 2, no. 7/8, p. 512–562. (In Russ.)
 6. Sholokhova S. A. Sverkhstrastnost' i terapevticheskij podkhod v dizajn-analize [Super-passion and therapeutic approach in design analysis]. (*Post*)*fenomenologiya: novaya fenomenologiya vo Francii i za ee predelami*. Sost. S. A. Sholokhova, A. V. Yampol'skaya. Moscow, Akademicheskij proekt, 2014, p. 256–268. (In Russ.)
 7. Morales H. The torturer's apprentice: Parrhasius and the limits of art. Art and text in Roman culture. J. Eisner (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1996. P. 182–209.
 8. Moroncini B. Dialektischen bilder, Wunschsymbole, Pathosformel: Benjamin e Warburg. Benjamin, Derrida, Lacan. Bruno Moroncini (ed.) (*Studia humaniora*; volume LXVII). Firenze: Olschki, 2023, p. 81–103.
 9. Stavrianakis A. How to use Pathosformeln in anthropological inquiry. An Ethnographic Inventory. London: Routledge, 2023, p. 143–151.
 10. Winkelmann, Abbé. Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks... London: Printed for the Translator, and Sold by A. Millar, in the Strand, 1765, 288 p.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

Марков Александр Викторович, доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет

Штайн Оксана Александровна, кандидат философских наук, доцент кафедры истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина

ABOUT THE AUTHORS

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

Oksana A. Shtayn, Candidate of Philosophy, Associate Professor, Department of History of Philosophy, Philosophical Anthropology, Aesthetics and Theory of Culture, Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin

Все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

УДК 304:008

ББК 71

СЕМИОТИКА ВИРТУАЛЬНОЙ ЛИЧНОСТИ. ИССЛЕДОВАНИЕ НОВОГО ЖАНРА ТВОРЧЕСТВА В ПРОСТРАНСТВЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЦИФРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

А. К. МАМЕДОВ

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
Факультет социологии
Россия, 119234, г. Москва, Ленинские горы, 1, стр. 33
akmnauka@yandex.ru

О. В. САПУНОВА

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

Аннотация

Статья посвящена проблеме концептуализации аспектов конструирования виртуальной личности в условиях тотальной цифровизации всех сфер человеческой деятельности, включая социальные взаимодействия, культуру, искусство и творческий процесс. С использованием методов и инструментов глубинного семиотического анализа и социологических парадигм проведено исследование ключевых структурных компонентов виртуальной личности (аватар, профиль, цифровой след, цифровая идентичность, онлайн-персона), разработана типология виртуальных личностей (альтер-эго, идеализированное Я, экспериментальная идентичность), уточнено содержание механизмов конструирования виртуальной личности (включая селективную самопрезентацию, нарративную идентичность в цифровом формате и виртуальную репрезентацию). Особое внимание в ходе анализа уделено оценке влияния следующих факторов на процесс конструирования виртуальной личности и определение стратегии самопрезентации: социальных контекстов, платформенной специфики, культурной парадигмы. В заключение авторы подчеркивают, что адекватное изучение феномена конструирования виртуальной личности требует развития междисциплинарных подходов, основанных на интеграции традиционных и цифровых методов познания.

Ключевые слова: виртуальная личность, цифровая идентичность, семиотика виртуальной личности, альтер-эго, идеализированное Я, экспериментальная идентичность, селективная самопрезентация, формирование нарративной идентичности в цифровой среде, виртуальная репрезентация

SEMIOTICS OF VIRTUAL IDENTITY: STUDYING A NEW GENRE OF CREATIVITY IN RUSSIAN DIGITAL CULTURE

A. K. Mamedov

Lomonosov Moscow State University, Faculty of Sociology
119234, 1, Building 33, Leninskie gory, Moscow, Russian Federation
akmnauka@yandex.ru

O. V. Sapunova

Lomonosov Moscow State University, Faculty of Arts
125009, 3, Bolshaya Nikitskaya str., Moscow, Russian Federation
sapunovaov@my.msu.ru

Abstract

The article analyses the aspects underlying the process of constructing a virtual personality within the situation of total digitalization brought to all spheres of human life, including social interactions, culture and art, and creative process. Using methods and tools of deep semiotic analysis and sociological research paradigms, the authors study key structural components of virtual personality (avatar, profile, digital footprint, virtual personality, digital identity, online persona), elaborate a typology of virtual personalities (alter ego, idealised self, experimental identity), and critically overview the mechanisms of constructing virtual personality (selective self-representation, narrative identity in digital environment, and virtual representation). The focus of interest in the analysis is the influence such factors as social context, platform specifics, and cultural paradigm produce on a virtual personality constructing and the preference of a self-presentation strategy. In conclusion, the authors highlight that an adequate study of virtual personality construction requires elaborating and implementing interdisciplinary approaches based on the integration of traditional and digital methods.

Keywords: virtual personality, digital identity, semiotics of virtual personality, alter ego, idealised self, experimental identity, selective self-presentation, constructing narrative identity in a digital environment, virtual representation

Набирающая обороты цифровизация проникает во все сферы жизни современного общества, неизбежно оказывая влияние на культуру и искусство, трансформируя понятия «личность», «общество», «коммуникация», заставляя пересмотреть понимание творческого процесса и подходов к творчеству. Цифровизация не только обуславливает появление новых видов искусства (ярким примером такой области является феномен «сайнс-арт» — направление, в котором художественные образы воплощаются с использованием современных технологий посредством научных методов [Weisskopf, 1979; Левченко, 2014]), но также заставляет гуманитарные области знания пересматривать традиционные подходы к привычным предметам исследования, отдавая предпочтение междисциплинарности.

Как показывают исследования последнего десятилетия, как и в реальном мире, конструкт самости, процесс формирования идентичности и коммуникация остаются ключевыми феноменами в виртуальной среде [Roy, Putatunda, 2023]. Однако проблема самопрезентации в виртуальном мире оказывается неидентичной комплексу вопросов, сопровождающих процесс представления личности в реальности [Мамедов и др., 2025]. Виртуальная личность, как правило, не является простой проекцией, неким линейным отражением реальной личности, но представляет собой автономную систему социальных практик и смыслов, обладающую собственной логикой развития и воспроизводства [Auriemma, 2024].

Понятие «личность в киберпространстве» [Bell, 2001] предполагает пластичность и отличается широтой диапазона возможностей для идентификации и самоидентификации: создатель виртуальной личности свободен в формировании комплекса субъективных характеристик и актуализаций, определяющих как социально-демографические характеристики, так и внешние данные. В связи с этим в работах, посвященных изучению конструирования виртуальной личности, особо подчеркивается значимость аватара — синтеза дискурсивного и визуального образа реальной личности [Kolko, 1999]. Несмотря на то, что виртуальный образ неэквивалентен реальной личности, индивид склонен идентифицировать себя с аватаром (к примеру, чем большее сходство обнаруживается у поль-

зователя с его аватаром, тем позитивнее его отношение к виртуальной личности [Suh и др., 2011]). Весьма интересен выделенный Дж. Байленсоном «эффект Протея» — явление, при котором характеристики аватара влияют на поведение и самовосприятие пользователя [Bailenson и др., 2025]. Кроме того, в ряде работ отмечается, что аватар влияет на коммуникативные особенности и определяет способность к взаимодействию в виртуальном пространстве [Kolko, 1999; Roy, Putatunda, 2023; Ouhnni и др., 2025].

Множественность явлений виртуализации социальных отношений порождает специфические модусы самопрезентации и идентификации личности, которые не в полной мере укладываются в рамки существующих теоретических парадигм; многие традиционные механизмы конституирования личности подвергаются радикальной трансформации [Castells, 2017], а методологический аппарат — пересмотру. Таким образом, целью настоящего исследования является разработка междисциплинарного научного подхода к пониманию феномена виртуальной личности.

Проблематика конструирования виртуальной личности представляется особенно актуальной в отечественном цифровом и культурном пространстве в силу ряда характеристик, отличающих его от глобальной среды, а также необходимости учитывать стремительную цифровую трансформацию современного российского общества.

Материалы и методы

Теоретико-методологическую основу настоящего исследования составляет интеграция положений ряда классических парадигм, в частности символического интеракционизма: концепция «обобщенного другого» Дж. Г. Мида [Mead, 2023] и концепция «принятия роли другого» [Mead, 1961], разработанная тем же исследователем; концепция «зеркального Я» Ч. Х. Кули [Cooley, 1902]; теория социального конструирования реальности П. Бергера и Т. Лукмана [Berger, Luckmann, 2016]; цифровая социология, представленная работами Дж. Урри [Urry, 2010], М. Кастельса (концепция «пространства потоков») [Castells, 2013], З. Баумана (концепция «текущей современности») [Bauman, 2013]; ряд постмодернистских концепций множественной идентичности: труды Ж. Делёза и Ф. Гваттари [Deleuze, Guattari, 1972]. Используя ме-

тоды и инструменты социологического анализа, а также применяя мультидисциплинарный потенциал глубинного семиотического анализа [Тульчинский, 2019] (больше о применении семиотического анализа в междисциплинарных исследованиях и для анализа поликодовых текстов см., например, [Лободанов, 2013; Глазов, 2022]), авторы решают задачу адаптирования традиционных концептуальных схем социологического и культурологического исследования личности для изучения личности виртуальной, а также механизмов ее конструирования.

Концептуализация понятий

Представление результатов исследования необходимо предварить уточнением терминологического аппарата для разграничения ключевых понятий.

Виртуальная личность может быть определена как целостная система социально-психологических характеристик индивида, реализуемых исключительно в цифровом пространстве и обладающих относительной автономией от офлайн-идентичности. Категорию виртуальной личности не следует рассматривать как механический перенос существующих личностных черт в виртуальную среду, но именно в контексте возникновения и устойчивого существования качественно новой, иной формы субъектности, конституируемой специфическими возможностями и ограничениями цифровых технологий [Clark, Chalmers, 1998].

В отличие от виртуальной личности, категория *цифровой идентичности* охватывает более широкий спектр явлений, включая актуальные формы самоидентификации индивида, опосредованные цифровыми технологиями [Beck, 2015]. Цифровая идентичность включает как сознательные стратегии самопрезентации, так и неконтролируемые цифровые следы активности [Susskind, 2018].

Более узким представляется понятие *онлайн-персоны*, подразумевающее конкретные формы самопрезентации на определенных цифровых платформах [Gahlot, Imran, 2025]. Обращение к категории онлайн-персоны носит преимущественно инструментальный характер и может рассматриваться как средство достижения специфических коммуникативных целей в рамках конкретного цифрового контекста.

Значительный исследовательский интерес представляет описание структурных компонентов виртуальной личности, через которые реализуется процесс цифровой самопрезентации: аватара, онлайн-профиля, цифрового следа. Необходимо отметить, что данные компоненты не просто составляют инструментарий цифрового коммуникативного интерфейса, но представляют семиотически нагруженные структуры, участвующие в конструировании социальных смыслов и идентичностей.

Аватар чаще всего рассматривается как визуальная репрезентация субъекта в виртуальном пространстве [Davis, 2012], однако роль аватара в конструировании виртуальной личности далеко выходит за рамки простого графического изображения. Аватар отображает символическое тело виртуальной личности, а также отражает ценностные ориентации, эстетические предпочтения и желаемые характеристики индивида. К примеру, аватар может становиться средством трансценденции биологических ограничений, позволяя экспериментировать с альтернативными формами телесности [Fizek, Wasilewska, 2011], а также модифицировать, скрывать или, напротив, подчеркивать те или иные характеристики реальной личности. Таким образом, посредством аватара осуществляется не только самоидентификация, но и социальное взаимодействие.

Систематическая самопрезентация индивида в виртуальном пространстве реализуется, в первую очередь, через *онлайн (цифровой) профиль* [Danielewicz-Betz, 2021], обеспечивающий (в отличие от аватара) дискурсивное конструирование виртуальной личности через текстовые, визуальные и мультимедийные элементы, нормализованные и отформатированные индивидом согласно задаваемой цифровой платформой или пространством структуре.

Результатом деятельности виртуальной личности в цифровой среде является *цифровой след*, который включает как сознательно создаваемый контент, так и неконтролируемые данные о поведенческих паттернах пользователя [Muhammad, 2024], и характеризуется темпоральной стратификацией, то есть различные элементы цифрового следа могут относиться к разным периодам жизни индивида, создавая многослойную структуру виртуальной биографии. Это не только может порождать внутреннюю пробле-

му согласованности виртуальной личности (учитывая высокую вероятность потенциального конфликта ранее созданного контента с актуальной системой ценностей и предпочтений индивида), но также привести к противоречию субъективных представлений индивида с его актуальной самопрезентацией.

Факторы, влияющие на конструирование виртуальной личности

В настоящем исследовании мы предлагаем опираться на четырехчастную классификацию факторов, определяющих спектр характеристик, закладываемых при создании виртуальной личности; выделяются группы социально-демографических, культурных, социальных и психосоциальных параметров.

Первая группа факторов (социально-демографические параметры) определяет стратегии самопрезентации индивида в зависимости от поколенческой и гендерной принадлежности.

Межпоколенческие различия в подходах к конструированию виртуальной личности возникают, в первую очередь, из-за степени вовлеченности представителей раннего поколения в процессы цифровизации и виртуализации: так называемые «цифровые аборигены» (поколение Z), социализировавшиеся в условиях простых вычислений, демонстрируют принципиально иные подходы к конструированию виртуальной личности по сравнению с «цифровыми иммигрантами» — представителями старших поколений [Сумская, 2022]. Молодые пользователи разрабатывают сложные стратегии управления контекстом и аудиторией, компенсирующие ограничения взрослого контроля над их цифровой активностью. Поколенческие различия проявляются также в отношении к мультиплатформенности виртуальной идентичности: старшие поколения чаще стремятся к консистентности виртуальной самопрезентации между различными платформами, в то время как молодые пользователи демонстрируют большую готовность к созданию контекстуально специфических версий виртуальной личности [Shulman, 2022]. Наблюдаемые явления отражают более фундаментальные различия в понимании аутентичности: от модернистского представления о стабильной, унифицированной идентичности к постмодернистскому

принятию множественности и ситуативности самопрезентации. Межпоколенческие отличия также касаются и вопросов приватности. Представители старших поколений, как правило, транспонируют традиционные представления о границах между публичной и приватной сферами, в то время как молодые пользователи демонстрируют более гибкие и контекстуальные подходы к управлению приватностью [Shulman, 2022].

Межгендерные отличия отражают более широкие паттерны гендерной социализации в цифровой среде. Показано, что женщины чаще используют стратегии эстетизированной самопрезентации, уделяя больше внимания визуальным аспектам профиля и фотографическому контенту [Chen и др., 2023]. Гендерные различия проявляются также в безопасности и управлении рисками в цифровой среде: так, женщины, как правило, разрабатывают более сложные стратегии защиты от цифрового преследования и нежелательного внимания [Godavarthi и др., 2024], что влияет на применяемые ими подходы к конструированию виртуальной личности.

Второй тип факторов составляет культурный фон — «*культурный капитал*» — индивида. В цифровом контексте *культурный капитал* включает не только традиционные формы образованности и культурной компетентности, но и специфические навыки цифровой грамотности, визуального дизайна и онлайн-коммуникации. Так, в частности, индивиды с высоким культурным капиталом демонстрируют более комплексные, многоаспектные стратегии виртуального самоконструирования, способные передавать тонкие культурные различия и статусные маркеры [Danielewicz-Betz, 2021]. В то же время верно и обратное утверждение: цифровые технологии также, в свою очередь, создают альтернативные формы усвоения культурного капитала, определяемого техническими компетенциями, креативностью и потенциалом к вирусности.

Третий тип факторов, влияющих на самопрезентацию индивида в сети, затрагивает социальный аспект. Феномен *социального эффекта* определяется как комплекс позитивных или негативных изменений, являющихся результатом преобразований социальной сферы и влияющих на взаимодействия между индивидами, ну-

три отдельной группы или целого общества. Цифровизация и виртуализация среды являются причиной возникновения следующих социальных эффектов.

Во-первых, наблюдается изменение паттернов социальных связей в цифровой среде. *Сетевая социальность* как доминирующая форма социальной организации в цифровую эпоху [Gawer, 2022] кардинально отличается от традиционных форм коллективности, основанных на территориальной близости, родственных связях или институциональной принадлежности. В основу формирования социальных связей в виртуальном мире положена *алгоритмическая медиация* [Susskind, 2018], предполагающая использование алгоритма в качестве посредника между пользователем и цифровой средой. Алгоритмическая медиация социальных взаимодействий в массовых сетях создает эффект «фильтр-пузыря» [Лу и др., 2024], в котором пользователи получают персонализированную информационную диету, формируемую на основе их предыдущих поведенческих паттернов (запросов, комментариев, просмотренного контента). Формирование таких пузырей влияет на процессы конструирования виртуальной личности, поскольку обратная связь от социальной аудитории предварительно отфильтровывается алгоритмическими системами, что усиливает одни аспекты идентичности и маргинализирует другие.

В частности, одной из трансформаций социальных связей в контексте виртуальных отношений является феномен «слабых связей». Ключевыми параметрами, определяющими силу социальных связей, являются частота взаимодействия, эмоциональная интенсивность, взаимность и временная продолжительность. В виртуальном социуме все эти характеристики значительно ослабляются; при этом на передний план выходит способность мобилизовывать сетевые ресурсы.

Во-вторых, актуализируется проблема аутентичности в виртуальных взаимодействиях. Характерной чертой виртуальных взаимодействий становится множественная аутентичность, при которой индивид представляет разные аспекты своей личности в разных аудиториях. С одной стороны, данная особенность расширяет спектр возможностей для самовыражения, но, с другой, представляет угрозу целостности и последовательности

личности.

Четвертую группу факторов составляют психосоциальные аспекты конструирования виртуальной личности, в число которых входят влияние виртуальной личности на самооценку и самовосприятие, проблема фрагментации идентичности и феномен «цифровой усталости».

Влияние виртуальной личности на самооценку и самовосприятие представляет собой амбивалентный набор рекурсивных процессов, в рамках которых конструирование виртуальной личности одновременно отражает и формирует самовосприятие индивида. С одной стороны, позитивная реакция аудитории может усиливать самооценку и социальную уверенность. С другой стороны, зависимость от внешней валидации может приводить к тревожности и депрессивным состояниям, особенно при недостатке ожидаемой обратной связи.

Проблема фрагментации идентичности в цифровой среде может быть вызвана не только значительным увеличением количества контекстов самопрезентации, но и трансформацией самой природы идентичности. Выделяются две основные разновидности феномена: *контекстуальная множественность виртуальной идентичности* создает новые возможности для самовыражения, однако порождает проблемы интеграции различных аспектов личности в единое целое; *темпоральная фрагментация* связана с перманентностью цифровых следов, которые, сохраняясь длительное время, могут создавать препятствия эволюции идентичности.

Феномен «цифровой усталости» — комплексное социальное, психологическое, культурологическое явление, отражающее глубокие противоречия между человеческими потребностями в социальной связи и технологическими формами их удовлетворения [Bondanini, 2025]. Появление и развитие цифровой усталости может быть обусловлено рядом причин: количественным увеличением и качественным изменением социальных взаимодействий индивида (так называемой «коммуникативной перегрузкой»), постоянной необходимостью поддержания виртуальной самопрезентации, что требует значительных эмоциональных и когнитивных ресурсов («перформативное истощение»), новыми формами социального давления («алгоритмическое принуждение к постоянной

активности»). Цифровая усталость высвечивает значимость проблемы автономии и самоопределения в цифровую эпоху: данный синдром нередко заставляет индивида предпринимать попытки восстановить контроль над своей социальной жизнью и временем, прибегая к различным стратегиям сопротивления — от периодических цифровых детоксов до полного отказа от определенных платформ или типов цифровой активности [Rayburn, 2024].

Типология виртуальных личностей

В настоящем исследовании предлагается типология виртуальных личностей, представленных в пространстве медиакультуры, учитывающая комплексную семиотику данного феномена: уровни представленности индивида в цифровой среде (виртуальная личность, цифровая идентичность, онлайн-персона, аватар, цифровой след, цифровой профиль) и факторы, влияющие на процесс конструирования. В основе типологии лежат стратегии сетевого поведения индивидов в цифровой среде, цели самопрезентации, а также характер взаимодействия виртуальных личностей в онлайн-социуме.

Альтер-эго представляет собой тип виртуальной личности, конструируемой как альтернативная версия Я, воплощающая подавленные или нереализованные аспекты личностной идентичности. С учетом актуальных представлений в социальной психологии следует констатировать, что виртуальная личность данного типа потенциально представляет пространство для экспериментирования с альтернативными социальными ролями и идентичностями, недоступными в условиях офлайн-взаимодействия. Социетальная значимость такого типа виртуальной личности заключается в высокопродуктивной реализации компенсаторной функции, в частности, альтер-эго может использоваться для преодоления социальных ограничений, связанных с принадлежностью к определенным социальным группам.

Идеализированное Я представляет собой тип виртуальной личности, ориентированный на презентацию наиболее социально желательных аспектов идентичности. В отличие от альтер-эго, идеализированное Я не предполагает радикального разрыва с офлайн-идентичностью, однако индивид осуществляет селективную репрезентацию аналоговой личности, акцен-

тируя позитивные характеристики и элиминируя проблематичные аспекты. Данный тип виртуальной личности тесно связан с концепцией «идеального Я» в психологической традиции, но в условиях цифровой коммуникации наделен специфическими чертами. Конструирование виртуальной личности на основе идеализированного Я опирается на стратегии селективной самопрезентации, реализуя которые индивид сознательно управляет информацией, доступной виртуальной аудитории, на основе как прямого искажения фактов, так и с применением более тонких форм манипулирования контекстом презентации информации о себе. В данном контексте интерес вызывает концепция «стратегического забывания», которое опосредует элиминацию информации из цифрового следа, не соответствующей желаемому образу [Hoskins, 2016].

Наиболее динамичным типом виртуальной личности является *экспериментальная идентичность*. Она характеризуется постоянным поиском новых форм самовыражения и идентификации, не ориентирована на достижение стабильной, фиксированной формы самопрезентации. Экспериментальная идентичность может включать элементы как альтер-эго, так и идеализированного Я, однако не сводится к ним. Носители экспериментальной идентичности рассматривают свою виртуальную личность как лабораторию для исследования различных возможностей самоконструирования. Социетальная значимость данного типа виртуальной личности опосредуется значительным потенциалом для социальных инноваций и культурных трансформаций. Посредством экспериментов с различными формами виртуальной самопрезентации индивиды порой вырабатывают новые культурные коды и социальные практики, которые впоследствии могут быть интегрированы в более широкий социальный контекст.

Механизмы конструирования виртуальной личности

Представленная типология позволяет уточнить комплекс типовых механизмов конструирования виртуальных личностей. Предлагаемая система учитывает поливариантность социального выбора в цифровом пространстве и потенциальную множественность саморепрезентаций.

Селективная самопрезентация представляет фундаментальный механизм конструирования виртуальной личности (прежде всего ввиду относительной простоты и интуитивной понятности), базирующийся на сознательном управлении информационными потоками, призванными сформировать определенное впечатление у виртуальной аудитории. Необходимо отметить, что данный механизм не эквивалентен сокрытию нежелательной информации; он предполагает активное конструирование смысловых структур через стратегическое использование доступных репрезентативных ресурсов. Стремлением пользователей цифровых платформ представить идеализированные версии себя движет сама виртуальная среда, позволяющая индивиду тщательно продумывать и редактировать создаваемый образ до его публичной демонстрации. Таким образом, селективность в данном случае стоит рассматривать не как обман, но как легитимную форму самопрезентации [Danielewicz-Betz, 2021]. В рамках механизма селективной самопрезентации индивиду предоставляется несколько вариантов стратегий конструирования виртуальной личности:

Стратегия информационной фильтрации, предполагающая сознательный отбор (позитивный выбор либо негативную фильтрацию) информации, подлежащей публикации. Главным критерием является соответствие того или иного факта желаемому образу виртуальной личности.

Контекстуальный фрейминг, основанный на управлении интерпретативными рамками восприятия представляемой информации. В основе этой стратегии лежит потенциальная множественность интерпретации и детерминированность контекстом. В цифровой среде в качестве средств, модулирующих представление информации, может выступать целый комплекс семиотических знаков: визуальные элементы, текстовые комментарии, временные маркеры, социальные связи.

Темпоральные стратегии селективной самопрезентации, связанные с управлением временными аспектами информационной репрезентации. Виртуальная среда позволяет не только контролировать содержание представляемой информации, но также манипулировать временными параметрами ее демонстрации (к примеру, стратегически подходить к выбору времени публикации

контента, ретроспективно редактировать цифровой след, удаляя или модифицируя ранее представленные материалы).

Формирование нарративной идентичности в цифровой среде представляет собой механизм конструирования виртуальной личности, использующий широкий спектр возможностей цифровых технологий для конструирования индивидами сложных, многослойных историй о себе с использованием разнообразных медийных ресурсов [McAdams, Jennings, 2024]. Данный механизм опирается на следующий арсенал инструментов:

Мультимедийное повествование представляет собой специфическую форму цифрового сторителлинга, комбинирующую текстовые, визуальные, аудиальные и интерактивные элементы [Dil, Sylla, 2022]. В отличие от традиционных форм автобиографического нарратива, виртуальная среда позволяет создавать нелинейные, гипертекстуальные истории, в которых элементы биографии имеют сложную ассоциативную связь. Данная возможность, с одной стороны, создает условия для многомерного самовыражения, но, с другой, усложняет процесс поддержания нарративной когерентности.

Интерактивное повествование образует качественно новую форму нарративного самоконструирования, в рамках которой история создается в процессе взаимодействия с виртуальной аудиторией: с помощью различных элементов коллективного нарративного процесса (комментариев, лайков, репостов) виртуальное сообщество вносит свой вклад в конструирование и интерпретацию личной истории [Georgakoroulou, 2022]. Данный инструмент характеризуется также эффектом «распределенного авторства», поскольку виртуальная личность конструируется не только ее носителем, но и социальной сетью, в которую он включен [Georgakoroulou, 2022].

Нарративная пластичность виртуальной среды позволяет индивидам экспериментировать с различными версиями своей виртуальной биографии, создавая альтернативные нарративы для различных контекстов взаимодействия. Подобное экспериментирование предполагает как радикальное переосмысление биографических фактов, так и более тонкие формы нарративной реинтерпретации, направленные на подчеркивание различных аспектов личностной идентичности.

Виртуальная репрезентация постепенно начинает доминировать среди механизмов конструирования виртуальной самопрезентации по двум причинам: благодаря неуклонному росту технических возможностей, предоставляемых современными цифровыми платформами, и в силу специфики визуального восприятия социальной информации, состоящей в том, что изображения функционируют не просто как документальные свидетельства, но как активные агенты конструирования социальных смыслов [Sontag, 1977]. Следующие инструменты виртуальной репрезентации заслуживают особого внимания:

Семiotика аватара, который функционирует одновременно как знак (репрезентирующий определенные характеристики личности), символ (воплощающий культурные значения и ценности) и индекс (указывающий на присутствие субъекта в виртуальном пространстве).

Применение современных *технологий визуального редактирования*, которые радикально трансформируют отношения между изображением и реальностью, создавая возможности для конструирования «постфотографических» форм визуальной репрезентации.

Раскрытие потенциала *визуальных нарративов* — сложной формы образной коммуникации, где последовательность изображений создает связную историю о личности и ее жизненном опыте. Этот вид нарративности основывается не на вербальной логике, но на визуальных ассоциациях и эстетических связях между изображениями.

Эстетизация повседневности через фотографическую репрезентацию.

Заключение. По результатам проведенного глубинного семиотического исследования сравнительно нового жанра творчества в цифровой среде — конструирования виртуальной личности — выявлен ряд теоретических положений, имеющих фундаментальное значение для понимания трансформации социальной и культурной реальности в условиях цифровизации.

Феномен виртуальной личности представляет качественно новую форму существования, не сводимую к механической экстраполяции офлайн-идентичности в цифровое пространство.

Конструирование виртуальной личности осуществляется через сложные процессы семиотической медиации, где технологические возможности цифровых платформ выступают не только как инструменты, но и как активные агенты социального конструирования. Виртуальная личность характеризуется процессуальностью, множественностью и ситуативной изменчивостью, а также выступает как пространство артикуляции новых форм социального неравенства, связанных не только с доступом к цифровым технологиям, но и с различиями в культурном капитале, необходимом для эффективного управления виртуальной репутацией и цифровой видимостью. Это требует развития критических подходов к анализу цифрового неравенства, учитывающих не только количественные, но и качественные аспекты цифрового исключения.

Особое значение приобретает анализ культурно-контекстуальных факторов конструирования виртуальной личности, поскольку цифровое пространство создает специфические условия для формирования виртуальной идентичности, характеризующиеся изменением адаптивных стратегий самопрезентации, расширением контекстов цифровой коммуникации и развитием практик осторожной публичности.

Представляется, что дальнейшая цифровизация социальных процессов будет способствовать усложнению и дифференциации практик конструирования виртуальной личности. Развитие технологий искусственного интеллекта и машинного обучения создаст новые возможности для автоматизированного конструирования и курирования виртуальной идентичности, что поставит фундаментальные вопросы о границах человеческого агентства в процессах самопрезентации.

Таким образом, адекватное изучение феномена виртуальной личности и творческого процесса ее создания требует расширения инструментария исследования: для выявления смыслов и интерпретаций цифровых практик традиционные качественные подходы (герменевтика, семиотика) должны быть интегрированы с цифровыми методами исследования, учитывающими специфику среды и характеристики онлайн-взаимодействия.

Список литературы

1. Глазов И. В. К проблеме референта знака в изобразительном искусстве // Теория и история искусства. 2022. № 1/2. С. 51–68.
2. Левченко О. Е. Science-art: проблемы терминологии // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2014. № 14(136). С. 155–162.
3. Лободанов А. П. Семиотика искусства: история и онтология. 2-е изд. М.: Издательство Московского университета, 2013. 680 с.
4. Мамедов А. К., Смирнова О. В., Денисова Г. В., Сапунова О. В. Конфликт реальной и цифровой личности участников медиакommunikationного процесса: результаты исследования // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Социология. 2025. № 25(2). С. 397–409.
5. Сумская А. С. «Цифровые аборигены» как новое российское «потерянное поколение»? // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2022. № 2(44). С. 171–183.
6. Тульчинский Г. Л. Расширение возможностей семиотического анализа: источники и содержание концепции «глубокой семиотики» // Вопросы философии. 2019. № 11. С. 115–125.
7. Aas B., Meyerbröcker K., Emmelkamp P. Who am I — and if so, where? A Study on Personality in Virtual Realities // Journal of Virtual Worlds Research. 2010. № 2(5). С. 3–15.
8. Auriemma V. Emotion, Embodiment and the Virtual World: Interactions Within the Virtualization Process of Life. Taylor & Francis. 2024. 114 p.
9. Bailenson J. N. et al. Five canonical findings from 30 years of psychological experimentation in virtual reality // Nature Human Behaviour. 2025. P. 1–11.
10. Bauman Z. Liquid modernity. John Wiley & Sons, 2013. 214 p.
11. Beck E. N. The invisible digital identity: Assemblages in digital networks // Computers and Composition. 2015. Vol. 35. P. 125–140.
12. Bell D. An Introduction to Cybercultures. London — New York: Routledge. 2001. 256 p.
13. Berger P., Luckmann T. The social construction of reality // Social theory re-wired. Routledge, 2016. P. 110–122.
14. Bondanini G. et al. The Dual Impact of Digital Connectivity: Balancing Productivity and Well-Being in the Modern Workplace // Interna-

- tional Journal of Environmental Research and Public Health. 2025. Vol. 22. No 6. P. 845.
15. *Castells M.* Communication power. OUP Oxford, 2013. 574 p.
16. *Castells M.* Networks of outrage and hope: Social movements in the Internet age. John Wiley & Sons, 2015. 318 p.
17. *Chen S., van Tilburg W. A. P., Leman P. J.* Women's self-objectification and strategic self-presentation on social media // *Psychology of women quarterly*. 2023. Vol. 47. No 2. P. 266–282.
18. *Clark A., Chalmers D.* The extended mind // *Analysis*. 1998. Vol. 58. No 1. P. 7–19.
19. *Cooley C. H.* The looking-glass self // *The production of reality: Essays and readings on social interaction*. 1902. Vol. 6. P. 126–128.
20. *Danielewicz-Betz A.* Self-presentation and Self-praise in the Digital Workplace. Anthem Press, 2021. 258 p.
21. *Davis A.* Image bodies, avatar ontologies: Rendering the virtual in digital culture // *Southern Illinois University at Carbondale*. 2012. P. 3552899.
22. *Deleuze G., Guattari F.* L'anti-Oedipe. Ed. de Minuit, 1972. Vol. 1. 423 p.
23. *Fizek S., Wasilewska M.* Embodiment and Gender Identity in Virtual Worlds: Reconfiguring Our 'Volatile Bodies' // *Creating Second Lives*. Routledge, 2011. P. 75–98.
24. *Gahlot V., Imran M.* How personality shapes online persona curation: Exploring the link between digital self-presentation and self-esteem among Gen-Z // *IJAR*. 2025. Vol. 11. No 5. P. 350–354.
25. *Gawer A.* Digital platforms and ecosystems: remarks on the dominant organizational forms of the digital age // *Innovation*. 2022. Vol. 24. No 1. P. 110–124.
26. *Georgakopoulou A.* Co-opting small stories on social media: A narrative analysis of the directive of authenticity // *Poetics Today*. 2022. Vol. 43. No 2. P. 265–286.
27. *Gil M., Sylla C.* A close look into the storytelling process: The procedural nature of interactive digital narratives as learning opportunity // *Entertainment Computing*. 2022. Vol. 41. P. 100466.
28. *Godavarthi S. M. K. et al.* Confronting the Offensive Stalking Risks: With Standing Cyber Stalkers // *2024 International Conference on Advances in Computing, Communication and Applied Informatics (ACCAI)*. IEEE, 2024. P. 1–7.

29. *Hoskins A.* Archive me! Media, memory, uncertainty // *Memory in a Mediated World: Remembrance and Reconstruction*. London: Palgrave Macmillan UK, 2016. P. 13–35.
30. *Kolko B. E.* Representing bodies in virtual space: The rhetoric of avatar design // *The Information Society*. 1999. No 15(3). P. 177–186.
31. *Lv L., Kang K. Q., Liu G.* Prick “filter bubbles” by enhancing consumers’ novelty-seeking: The role of personalized recommendations of unmentionable products // *Psychology & Marketing*. 2024. Vol. 41. No 10. P. 2355–2367.
32. *McAdams D. P., Jennings S. C.* Narrative identity in the digital age // *Psychological Inquiry*. 2024. Vol. 35. No 2. P. 124–130.
33. *Mead G. H.* Self // *Social Theory Re-Wired*. Routledge, 2023. P. 425–437.
34. *Mead G. H.* Taking the role of the other // *Theories of Society: Foundations of Modern Sociological Theory*. 1961. Vol. 1. P. 739–740.
35. *Muhammad S. S.* et al. A typology and model of privacy- and security-concerned users’ attitudes toward digital footprints and the consequent influence on their social media adaptation // *Journal of the Association for Information Systems*. 2024. Vol. 25. No 5. P. 1240–1273.
36. *Ouhnni H., Btissam A., Meryam B., El Bouchti K., Seghroucheni Yassine Z., Lagmiri S. N., Ziti S.* The evolution of virtual identity: A systematic review of avatar customization technologies and their behavioral effects in VR environments // *Frontiers in Virtual Reality*. 2025. Vol. 6. P. 1496128.
37. *Rayburn G.* Digital Detox: Reclaiming Your Life in a Hyper Connected World. RWG Publishing, 2024. 123 p.
38. *Roy D., Putatunda T.* The self, the other and the avatar: analysing communication and identities in metaverse // *Journal of Content, Community & Communication*. 2023. Vol. 17. No 9. P. 38–45.
39. *Shulman D.* Self-presentation: Impression management in the digital age // *The Routledge international handbook of Goffman studies*. Routledge, 2022. P. 26–37.
40. *Sontag S.* In Plato’s cave // *On photography*. 1977. Vol. 3. P. 3–24.
41. *Suh K. S., Kim H., Suh E. K.* What if your avatar looks like you? Dual-congruity perspectives for avatar use // *MIS Quarterly*. 2011. P. 711–729.

42. Susskind J. Future politics: Living together in a world transformed by tech. Oxford University Press, 2018. 544 p.
43. Urry J. Mobile sociology // The British journal of sociology. 2010. Vol. 61. P. 347–366.
44. Weisskopf V. F. Art and Science // The American Scholar. 1979. No 48(4). P. 473–485.

References

1. Glazov I. V. K probleme referenta znaka v izobrazitel'nom iskusstve [To the problem of sign referent in visual art]. *Teoriya i istoriya iskusstva*, 2022, no. 1/2, pp. 51–68. (In Russ.)
2. Levchenko O. E. Science-art: problemy terminologii [Science-art: problems of terminology]. *Vestnik RGGU. Seriya «Filosofiya. Sociologiya. Iskusstvovedenie»*, 2014, no. 14(136), pp. 155–162. (In Russ.)
3. Lobodanov A. P. Semiotika iskusstva: istoriya i ontologiya [Semiotics of art: history and ontology]. 2-e izd. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, 2013, 680 p. (In Russ.)
4. Mamedov A. K., Smirnova O. V., Denissova G. V., Sapunova O. V. Konflikt real'noj i cifrovoj lichnosti uchastnikov mediakommunikacionnogo processa: rezul'taty issledovaniya [Realization of the conflict between real-world and digital personality in media communication]. *Vestnik Rossijskogo universiteta družby narodov. Seriya: Sociologiya*, 2025, no. 25(2), pp. 397–409. (In Russ.)
5. Sumskaya A. S. “Cifrovye aborigeny” kak novoe rossijskoe “poteryannoe pokolenie”? [“Digital aborigines” How is the new Russian “lost generation”?]. *Znak: problemnoe pole mediaobrazovaniya*, 2022, no. 2(44), pp. 171–183. (In Russ.)
6. Tul'chinskij G. L. Rasshirenie vozmozhnostej semioticheskogo analiza: istochniki i sodержanie koncepcii «glubokoj semiotiki» [Expanding the possibilities of semiotic analysis: sources and content of the concept of “deep semiotics”]. *Voprosy filosofii*, 2019, no. 11, pp. 115–125. (In Russ.)
7. Aas B., Meyerbröcker K., Emmelkamp P. Who am I — and if so, where? A Study on Personality in Virtual Realities. *Journal of Virtual Worlds Research*, 2010, no. 2(5), pp. 3–15.
8. Auriemma V. Emotion, Embodiment and the Virtual World: Interactions Within the Virtualization Process of Life. Taylor & Francis, 2024, 114 p.

9. Bailenson J. N. et al. Five canonical findings from 30 years of psychological experimentation in virtual reality. *Nature Human Behaviour*, 2025, pp. 1–11.
10. Bauman Z. *Liquid modernity*. John Wiley & Sons, 2013, 214 p.
11. Beck E. N. The invisible digital identity: Assemblages in digital networks. *Computers and Composition*, 2015, vol. 35, pp. 125–140.
12. Bell D. *An Introduction to Cybercultures*. London — New York: Routledge, 2001, 256 p.
13. Berger P., Luckmann T. The social construction of reality. *Social theory re-wired*. Routledge, 2016, pp. 110–122.
14. Bondanini G. et al. The Dual Impact of Digital Connectivity: Balancing Productivity and Well-Being in the Modern Workplace. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 2025, vol. 22, no. 6, p. 845.
15. Castells M. *Communication power*. OUP Oxford, 2013, 574 p.
16. Castells M. *Networks of outrage and hope: Social movements in the Internet age*. John Wiley & Sons, 2015, 318 p.
17. Chen S., van Tilburg W. A. P., Leman P. J. Women's self-objectification and strategic self-presentation on social media. *Psychology of women quarterly*. 2023, vol. 47, no. 2, pp. 266–282.
18. Clark A., Chalmers D. The extended mind. *Analysis*, 1998, vol. 58, no. 1, pp. 7–19.
19. Cooley C. H. The looking-glass self *The production of reality: Essays and readings on social interaction*, 1902, vol. 6, pp. 126–128.
20. Danielewicz-Betz A. *Self-presentation and Self-praise in the Digital Workplace*. Anthem Press, 2021, 258 p.
21. Davis A. Image bodies, avatar ontologies: Rendering the virtual in digital culture, *Southern Illinois University at Carbondale*, 2012, p. 3552899.
22. Deleuze G., Guattari F. *L'anti-Oedipe*. Ed. de Minuit, 1972, vol. 1, 423 p.
23. Fizek S., Wasilewska M. Embodiment and Gender Identity in Virtual Worlds: Reconfiguring Our 'Volatile Bodies'. *Creating Second Lives*. Routledge, 2011, pp. 75–98.
24. Gahlot V., Imran M. How personality shapes online persona curation: Exploring the link between digital self-presentation and self-esteem among Gen-Z. *IJAR*, 2025, vol. 11, no. 5, pp. 350–354.

25. Gawer A. Digital platforms and ecosystems: remarks on the dominant organizational forms of the digital age. *Innovation*, 2022, vol. 24, no. 1, pp. 110–124.
26. Georgakopoulou A. Co-opting small stories on social media: A narrative analysis of the directive of authenticity. *Poetics Today*, 2022, vol. 43, no. 2. P. 265–286.
27. Gil M., Sylla C. A close look into the storytelling process: The procedural nature of interactive digital narratives as learning opportunity. *Entertainment Computing*, 2022, vol. 41, p. 100466.
28. Godavarthi S. M. K. et al. Confronting the Offensive Stalking Risks: With Standing Cyber Stalkers. *2024 International Conference on Advances in Computing, Communication and Applied Informatics (ACCAI)*. IEEE, 2024, pp. 1–7.
29. Hoskins A. Archive me! Media, memory, uncertainty. *Memory in a mediated world: Remembrance and reconstruction*. London: Palgrave Macmillan UK, 2016, pp. 13–35.
30. Kolko B. E. Representing bodies in virtual space: The rhetoric of avatar design. *The information society*, 1999, no. 15(3), pp. 177–186.
31. Lv L., Kang K. Q., Liu G. Prick “filter bubbles” by enhancing consumers’ novelty-seeking: The role of personalized recommendations of unmentionable products. *Psychology & Marketing*, 2024, vol. 41, no. 10, pp. 2355–2367.
32. McAdams D. P., Jennings S. C. Narrative identity in the digital age. *Psychological Inquiry*, 2024, vol. 35, no. 2, pp. 124–130.
33. Mead G. H. Self. *Social Theory Re-Wired*. Routledge, 2023, pp. 425–437.
34. Mead G. H. Taking the role of the other. *Theories of society: Foundations of modern sociological theory*, 1961, vol. 1, pp. 739–740.
35. Muhammad S. S. et al. A typology and model of privacy-and security-concerned users’ attitudes toward digital footprints and the consequent influence on their social media adaptation. *Journal of the Association for Information Systems*, 2024, vol. 25, no. 5, pp. 1240–1273.
36. Ouhnni H., Btissam A., Meryam B., El Bouchti K., Seghroucheni Yassine Z., Lagmiri S. N., Ziti S. The evolution of virtual identity: a systematic review of avatar customization technologies and their behavioral effects in VR environments. *Frontiers in Virtual Reality*, 2025, vol. 6, p. 1496128.

37. Rayburn G. Digital Detox: Reclaiming Your Life in a Hyper Connected World. RWG Publishing, 2024, 123 p.
38. Roy D., Putatunda T. The self, the other and the avatar: analysing communication and identities in metaverse. *Journal of Content, Community & Communication*, 2023, vol. 17, no. 9, pp. 38–45.
39. Shulman D. Self-presentation: Impression management in the digital age. *The Routledge international handbook of Goffman studies*. Routledge, 2022, pp. 26–37.
40. Sontag S. In Plato's cave. *On photography*, 1977, vol. 3, pp. 3–24.
41. Suh K. S., Kim H., Suh E. K. What if your avatar looks like you? Dual-congruity perspectives for avatar use. *MI Quarterly*, 2011, pp. 711–729.
42. Susskind J. Future politics: Living together in a world transformed by tech. Oxford University Press, 2018, 544 p.
43. Urry J. Mobile sociology. *The British journal of sociology*, 2010, vol. 61, pp. 347–366.
44. Weisskopf V. F. Art and Science. *The American Scholar*, 1979, no. 48(4), pp. 473–485.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

Мамедов Агамали Куламович, доктор социологических наук, профессор, заведующий кафедрой социологии коммуникативных систем социологического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.

Сапунова Ольга Валерьевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.

ABOUT THE AUTHORS

Agamali K. Mamedov, Doctor of Sociological Sciences, Professor, Head of the Department of Sociology of Communication Systems, Faculty of Sociology, Lomonosov Moscow State University.

Olga V. Sapunova, PhD in Philology, Associate Professor at the Department of Semiotics and General Theory of Art, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University.

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

Изобразительное искусство

УДК 7.036.1

ББК 85.147

ОБЪЕДИНЕНИЕ «СОВРЕМЕННЫЕ ХУДОЖНИКИ РЕАЛЬНОСТИ»: ЦЕЛИ, МОТИВАЦИЯ И МЕСТО В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ПОСЛЕВОЕННОЙ ИТАЛИИ

Ф. А. 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

В статье впервые в отечественном искусствоведении рассматривается история создания и выставочной деятельности объединения итальянских живописцев «Современные художники Реальности» (1947–1949), выявляются наиболее яркие особенности их живописной практики и определяются черты творческой индивидуальности и идентичности каждого участника в составе этой группы. Анализируется Манифест движения «Современных художников Реальности», его базовые положения, позволяющие определить цели и мотивацию создания этого объединения. Раскрываются индивидуальные пути следования членов этой группы положениям Манифеста, дальнейшие творческие судьбы «художников Реальности». Исследование проводится на основе анализа как текстового, так и живописного наследия художников Реальности. Автор опирается на методологию комплексного междисциплинарного подхода в рассмотрении вопроса о творческом методе участников этого объединения. Делается вывод о причинах распада объединения, о творческом вкладе «художников Реальности» в историю изобразительного искусства послевоенной Италии, о востребованности их живописного наследия и его рецепции в художественной среде первой четверти XXI века.

Ключевые слова: «Современные художники Реальности», изобразительное искусство послевоенной Италии, фигуративная живопись, абстрактная живопись, реальность, искусство иллюзии реальности, реализм, сюрреализм, Г. Шилтян, П. Аннигони, К. Буэно, А. Буэно, А. Серри, Дж. Аччи, К. Гуарьенти.

ASSOCIATION “MODERN ARTISTS OF REALITY”: GOALS, MOTIVATION, AND PLACE IN POSTWAR ITALIAN VISUAL ARTS

F.A. Lobodanov

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

Abstract

For the first time in Russian art criticism, this article examines the history of the creation and exhibition activities of the association of Italian painters “Modern Artists of Reality” (1947–1949), identifies the most striking features of their painting practice, and defines the creative individuality and identity of each participant in this group. The article analyses the Manifesto of the “Modern Artists of Reality” movement and its basic provisions, which allow us to determine the goals and motivations behind the association’s formation. It traces individual trajectories of each group member in adhering to the principles of the Manifesto, as well as their subsequent artistic careers as ‘artists of Reality’. Both movement-related documents and their artworks were used as materials for the study. The author employs a comprehensive interdisciplinary approach to outline the creative methods of the association’s participants. The conclusion addresses the reasons for the association’s dissolution and assesses the contribution of the ‘artists of Reality’ made to post-war Italian visual art. Moreover, the article discusses the contemporary demand for their artistic heritage and its actual reception in the early 21st-century art world.

Keywords: “Modern artists of Reality”, post-war Italian visual art, figurative painting, abstract painting, reality, the art of ‘illusion of reality’, realism, surrealism, G. Shiltian, P. Annigoni, K. Bueno, A. Bueno, A. Serri, G. Acci, C. Guarienti

Группа «Современные художники Реальности» просуществовала без малого два года (1947–1949), однако ее возникновение в послевоенной Италии не было случайным союзом энтузиастов.

стов, объединенных общностью живописных устремлений, а эхо, вызванное этико-эстетическими декларациями, воплотившимися в интенсивной экспозиционной практике этой группы, отзывалось в среде художников-современников вплоть до середины 50-х годов, став неотъемлемой частью процесса развития итальянского изобразительного искусства. Художественная поэтика участников этой группы остается актуальной и в 20-е годы XXI века, привлекая внимание не только молодых художников, искусствоведов и критиков, но и вызывая интерес у широкой аудитории зрителей.

Костяк объединения, возникшего в ноябре 1947 г., составили четыре художника: Григорий Ованесович Шилтян (Ростов-на-Дону, 1898 — Рим, 1985), Пьетро Аннигони (Милан, 1910 — Флоренция, 1988), Ксавье Буэно (Вера-де-Бидасоа, 1915 — Флоренция, 1979) и Антонио Буэно (Берлин, 1918 — Флоренция, 1984), к которым присоединились Альфредо Серри (Флоренция, 1898–1973), Джованни Аччи (Флоренция, 1910 — Пьетрасанта, 1979), Карло Гуарьенти (Тревизо, 1923–2023) и сочувствовавший идеям группы скульптор Марио Парри (1895–1972).

Скромный каталог первой выставки живописных работ группы художников *Реальности* (Милан, 18–30 ноября 1947 г., галерея «L'Illustrazione Italiana») предварял Манифест, подписанный четырьмя членами объединения — Шилтяном, Аннигони и братьями Буэно и включавший следующие основные положения (здесь и далее привожу в своем переводе текст документа по [22, р. 14–15]). Цель объединения — показать публике свои произведения — обусловливалась убеждением в найденном именно ими (*di aver ragione noi e gli altri torto*) правдивом пути развития современного их эпохе изобразительного творчества (*la certezza di essere nel vero*). Движущий мотив — в противопоставление Парижской школе как представительнице всеобщей тенденции упадничества в живописи (*una tendenza universale di decadenza*) — показать публике в разгорающейся борьбе рожденную в Италии надежду на спасение искусства (*un avvenimento di speranza e di salvezza per l'arte*).

Комментарием актуальности этих двух первых положений Манифеста для определенной части представителей художественной среды могут служить строки из книги воспоминаний Де Кирико: мастер оценивал межвоенный и предвоенный периоды

(1915–1940-е годы) в Италии как «упадок живописи и литературы», полагая, что «все изменится к лучшему, <...> когда итальянцы примут решение раз и навсегда отказаться от рабской роли провинциальных подражателей и перестанут преклоняться перед всем, что приходит из-за рубежа, особенно из Парижа» [4, с. 102].

Участники группы выражали неприятие так называемой абстрактной, или чистой, живописи (*una pittura cosiddetta astratta e pura*), оценивая ее как порождение разлагающегося общества (*figlia di una società in sfacelo*), выступали оппозиционерами пустого формализма авангардных направлений современной живописи. *Художники Реальности* характеризовали эту живопись как лишенную «человеческого содержания» (*contenuto umano*), обращенную лишь на себя самоё (*ripiegandosi su se stessa*) в тщетной надежде обрести в самой себе свое содержание (*nella vana speranza di trovare in sé la sua sostanza*).

В этом Манифесте участники группы довольно резко высказывали свое неприятие всей современной живописи от постимпрессионизма до конца 1940-х годов, рассматривая ее как выражение эпохи фальшивого прогресса и отражение опасной угрозы человечеству (*l'espressione dell'epoca del falso progresso e il riflesso della pericolosa minaccia che incombe sull'umanità*). Такая оценка обуславливалась приверженностью, по заявлениям *художников Реальности*, духовным и моральным устремлениям, в отсутствие которых создание произведения живописи обращается в самое бесплодное занятие (*fare opera di pittura diventa il più sterile degli esercizi*).

Комментируя положение Манифеста о необходимости духовно-моральных основ для развития изобразительного искусства, следует указать, что современные итальянские мастера живописи отмечали такие характеристики предвоенного периода, как авторитарное влияние в европейской художественной среде молодых интеллектуалов «новых идей» поэта Гийома Аполлинера и «сюрреалистической революции» поэта-авангардиста Андре Бретона, «психологического снобизма», порожденного учением Зигмунда Фрейда, «столь любезного сердцам сюрреалистов» [4, с. 108], мюнхенского Сецессиона, «этой европейской колыбели модернистской живописи» и нацизма, коммерциализации современной живописи [4, с. 133, 81, 180].

Подписавшие Манифест художники были знакомы с тремя опубликованными «Манифестами сюрреализма» А. Бретона¹, во втором из которых давалось следующее определение сюрреализма: «Чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить, или устно, или письменно, или любым другим способом, реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений» [1, с. 9]. Острые текстуально не выраженной, но подразумеваемой полемики в Манифесте итальянских художников *Реальности* с credo сюрреалистов направлялось не столько на прокламируемый Бретоном тезис о всеобщности этого мировоззрения, распространяемого на все виды творчества [17, р. 47–48], сколько на декларируемую французским интеллектуалом необходимость преодоления бессмысленного, по его мнению, различения в искусстве, в частности изобразительном, истинного и ложного, прекрасного и уродливого.

Дистанцируясь от европейского сюрреализма, сами участники группы поддерживали возврат к традициям фигуративной живописи, пронизанной в своей внутренней сущности, в самом стиле духовно-нравственными ценностями, которые в самые мрачные моменты человеческой истории передавали бы веру в человека и его назначение (*sia impregnata di quella fede nell'uomo e nei suoi destini*), в чем было величие искусства прошедших времен (*che fece la grandezza dell'arte nei tempi passati*).

В Манифесте художников *Реальности*² самым существенным стало их понимание *реальности* (*la realtà*): они стремились

¹ Первые два, написанные Иваном Голлем и самим Бретоном, были опубликованы 15 октября 1924 года в первом и последнем номере журнала «Surréalisme», вышедшем в издательстве Les Éditions du Sagittaire; третий, написанный Бретоном, появился в 1929 году.

² Выбранное для группы название «Художники реальности» не было новым: оно восходит к 1934 году, к выставке «Les peintres de la réalité en France au XVII^e siècle», организованной Шарлем Стерлингом в парижском музее «Л'Оранжерии». Эта выставка имела целью предложить зрителям критический ретроспективный взгляд на искусство барокко не как на период упадка живописи после великого взлета эпохи Возрождения, а как на преемственное развитие принципов реализма в европейском изобразительном искусстве.

воссоздать искусство *иллюзии реальности* (l'arte dell'illusione della realtà) — вечное и древнейшее начало фигуративных искусств (eterno e antichissimo seme delle arti figurative). Они не призывают ни к какому «возврату», как сами написали в Манифесте, но просто продолжают следовать назначению подлинной живописи (svolgere la missione della vera pittura) как отражению «универсального чувства», понятного многим, а не только несколькими «избранным» (noi vogliamo una pittura capita da molti e non da pochi «raffinati»).

Уверенность в истинности, писали авторы Манифеста, в том, что мы правы, а другие неправы, убедила нас в целесообразности и необходимости этой выставки (la certezza di essere nel vero, di aver ragione noi e gli altri torto, ci hanno convinto dell'opportunità e della necessità di questa mostra). Как полагает современная критика, в этом Манифесте *художники Реальности* определенно обозначили позиции своей этико-эстетической и художественной самодостаточности. Авторы Манифеста утверждали, что они едины своей силой, верой и идеалами, своим абсолютным уважением друг к другу, однако после двух лет совместной экспозиционной практики группа распалась: индивидуальные творческие пути участников объединения впоследствии оказались во многом различными.

За неполные два года существования группы ее участники организовали пять выставок своих работ, что для того времени было довольно внушительно: 18–30 ноября 1947 года, Милан, галерея «L'Illustrazione Italiana» [13]; 20–31 декабря 1947 года, Флоренция, «Galleria d'arte Firenze» [14]; февраль 1948 года, Рим, «Galleria d'arte La Margherita»; 2–15 апреля 1949 года, Милан, «Galleria Ranzini»; 19–24 мая 1949 года, Модена, «La Saletta degli Amici dell'Arte».

Первая миланская выставка получила неоднозначные, мало сочувственные отклики. Так, например, в декабре 1947 года критик Алессандро Парронки весьма резко высказывается о творчестве группы *художников Реальности*, отмечая, что «за безупречным мастерством трудно разглядеть подлинные человеческие лица. И речь не только о братьях Буэно. Прежде всего, это Аннигони с его серией манекенов, в которых стремление к отражению реальности

не препятствует проявлению сумрачного воображения: разодранные ткани, инерция предметов, удушающая атмосфера бездыханных интерьеров <...> и беззвучный фламандизм его портретов» [18] [8, р. 90].

Свою экспозиционную практику художники *Реальности* рассматривали как действенный инструмент борьбы против «нового академизма, или ретроградства» (un nuovo accademismo o passatismo), «пронизанных формулами кубизма и стандартизированной чувственностью импрессионизма» (di formule cubiste o di sensualità impressionista standartizzata). Экспонируя живопись «вне моды и эстетических теорий», как декларировали сами художники, в представляемых работах они стремились выразить каждый по-своему свои чувства «через визуальный язык, обретенный в непосредственном наблюдении реальности» (attraverso quel linguaggio che ognuno di noi ha ritrovato guardando direttamente la realtà).

Первое, «пристрелочное» знакомство основных участников группы – Аннигони, Серри, братьев Буэно — произошло на выставке работ Шилтяна в 1940 году, организованной Контини-Бонакossi во Флоренции в галерее «Lyceum fiorentino»; более близкое личное знакомство состоялось в 1941 году и продолжилось в кругу профессионального общения; в 1947 году оно привело к созданию объединения «Современные художники Реальности».

Вместе с тем анализ как текстового, так и живописного наследия художников *Реальности* позволяет обнаружить более разнообразное и широкое восприятие и понимание каждым из них термина «реальность». Так, отождествление «реальности» с «реализмом» прослеживается у основателя и идейного вождя группы Григория Шилтяна, приверженца классической русской живописи XIX – начала XX веков, декларировавшего «вечный и вневременной реализм» (un realismo eterno e senza tempo) [21, р. 55], что уже находило устойчивое отражение в его картинах 20-х годов (например, «Причесывающийся мужчина», 1925 год, рис. 1).

Современные критики тех лет усматривали в манере и технике живописного исполнения его работ влияние Микеланджело Меризи да Караваджо (1571–1610), называя Шилтяна «последним караваджистом итальянской живописи» или «первым караваджистом двадцатого века» [16, р. 9], а также отмечали характерное

для стиля мастера слияние традиции Караваджо и тонкой, с тщательной проработкой деталей и приглушенным живописным колоритом манеры фламандцев, в частности, в серии его натюрмортов 30-х годов, в которых изобразительная плоскость насыщена предметами, богата деталями с эффектом *trompe-l'oeil*, имеющим функцию воплощения иллюзии реальности (рис. 15).



Рис. 1. Григорий Шилтян. Причесывающийся мужчина (*L'uomo che si pettina*). Холст, масло. 1925. Гардоне Ривьера

Актуализацию в работах Шилтяна перцептивного восприятия визуальных ассоциаций с живописью Сеиченто историки изобразительного искусства предвоенной Италии единодушно связывают с «впечатляющим своей верностью реализмом» картин мастера (*un realismo di impressionante fedeltà*) [22, p. 15], верную передачу природы изображаемого объекта, достигаемую совершенством применения плотного цветового хроматизма, заимствованного художником у старых мастеров живописи. Например, раз-

работка темы Бахуса в его работах 30-х годов «П Вассо» (1932) и «Вассо all'osteria» (1936) — сознательная отсылка к Караваджо и Веласкесу (рис. 2), а также «Пресвятая Дева» (40-е годы), созданная под влиянием «Мадонны с чётками» (Madonna del Rosario) Караваджо, картины, признаваемой самим Шилтяном «идеалом» своего живописного творчества [21, р. 151].



Рис. 2. Григорий Шилтян. Бахус в таверне (Вассо all'osteria). Холст, масло. 1936. Национальная галерея современного и новейшего искусства. Рим

В работах Шилтяна и середины 20-х – начала 30-х годов, и 40-х – начала 50-х годов историки западноевропейской живописи отмечают влияние стиля немецкого движения художников и журналистов «Новая Вещественность» / «Новая Объективность» (Die Neue Sachlichkeit) [11], возникшего в 1920-х – начале 1930-х годов и ставившего задачи, отчасти созвучные критике экспрессионизма, ярко выраженного в приведенном выше Манифесте художников *Реальности*. Движение Die Neue Sachlichkeit просуществова-

ло также недолго — до прихода в 1933 году к власти нацистов, но после поражения нацизма во Второй мировой войне сатирическо-обличительный пафос картин ведущих представителей движения Отто Дикса (1891–1969), Георга Гроша (1893–1959), Макса Бекмана (1884–1950) и Рудольфа Шлихтера (1890–1955) находил отклик в среде итальянских художников, в частности, у Шилтяна.

В его работах конца 40-х годов, времени создания группы «Современные художники Реальности», отмечается и влияние направления «магического реализма» / «мистического реализма», столь же краткого по времени существования, однако привлекшего внимание Шилтяна тенденциями облечь в живописные формы «повседневности» мотивы нереального [3], возможность передавать в изобразительном искусстве «измененную реальность» [20]. Этот «художественный метод, в котором магические (мистические) элементы включены в реалистическую картину мира» [6, с. 229], позволял Шилтяну, надо полагать, осмысливать воплощение в своей живописи декларируемого им неоднозначного понимания *реальности*, что в художественных приемах его творчества пред- и послевоенного периода выражалось в попытках противопоставить модель кристаллически ясного — мистифицированному предметному миру, воссоздавая этот искусственный мир в преувеличенно четких, детализированных формах.

С середины 40-х годов художественные поиски Шилтяна приобретают характерную особенность — поиск «формулы преобразования действительности», выходящей за рамки «реализма» и обретающей «ауру сновидения», из которого исключены зло и боль; художник склоняется к позитивному видению мира в противопоставлении «пессимистическим и драматическим», в корне основам «реализма». «Сон реальности», как назвал этот период творчества Шилтяна Витторио Згарби [22, р. 17], снимает всякую попытку противопоставления художникам-реалистам.

Иной была «реалистическая» манера Пьетро Аннигони, выступавшего, как Шилтян, Серри и К. Буэно, убежденным анти-модернистом, оценивавшим визуальный язык авангарда как «отравленный фрукт духовного разложения» [10, р. 208]. Де Кирико ценил талант Аннигони и назвал его художником «с благородными намерениями» [4, с. 200].

Ведущим жанром живописного выражения Аннигони был портрет, в формах и содержании которого он выступал приверженцем, наследником и продолжателем традиций тосканской школы живописи, оставаясь верным главенству рисунка как основе реализма в изобразительном искусстве (рис. 3, 4).



Рис. 3. Пьетро Аннигони. Старуха с репейником, прозванная Ла Клоринда (*La vecchia del cardo, detta La Clorinda*). Холст, масло. 1941. Музей Пьер Алессандро Гарда. Ивреа

Поселившись во Флоренции в 1928 году, Аннигони основательно знакомится с живописной манерой художников Возрождения и Сеиценти, углубляя в своих работах «старые» техники, такие как *tempera grassa*. Эта техника, как писал сам художник, позволяла ему пойти дальше в восприятии видимого, проникнуть глубже («*arrivare più lontano nel captare il visibile, più a fondo*») [10, р. 207]. Уже со времени своей первой персональной выставки во Флоренции (1932, галерея Луиджи Беллини во дворце Феррони) в

кругу своих современников Аннигони признавался выдающимся талантом; вторая персональная выставка (1936, Милан, галерея «La Casa degli Artisti») принесла ему неоспоримый успех у зрителей и критики.



Рис. 4. Пьетро Аннигони. Портрет Чинчарда
(*Ritratto di Cinciarda*).

Холст, масло. 1942. Музей Пьер Алессандро Гарда. Иереа

В 1937–1941 годах Аннигони пробует свои силы во фресковой живописи, расписав «небо» на одном из сводов флорентийского собора Сан-Марко. В последние годы своей жизни, в 1980–1985 годах, Аннигони вернется к этой технике и распишет купол монастыря Монте-Кассино.

Антонио Буэно познакомился с Аннигони в 1941 году в его флорентийской студии. «Бескомпромиссный антифашист, не скрывавший своих взглядов, <...> большой знаток музеев не только Италии, но и всей Европы», — охарактеризует своего нового

друга Буэно. Знакомство с картинами Аннигони оставит двойственное впечатление у юного художника: «Было бы ошибочным сказать, что его работы казались написанными в XIX веке, но безусловно не были продуктом нашего времени. Для меня, — пишет А. Буэно, — учившегося у профессоров сезанновского толка, заинтересовавшегося позднее геометризмом и дадаизмом, потрясение было сильным» [9, р. 28]. А. Буэно отмечал, что его удивили на картинах Аннигони группы фигур в несколько театральных позах; на первый взгляд это казалось напыщенным, но такое впечатление было ошибочным [9, р. 28].

Пейзажная живопись представлена в творчестве Аннигони немногими его работами, в отличие от другого участника объединения «Современные художники Реальности» — Альфредо Серри, с которым Аннигони познакомился в 1932 году; их прочная творческая и личная дружба побудит Серри оставить карьеру профессионального музыканта и развивать свой талант в искусстве живописи. Творческий союз этих художников на первых порах проявится в их совместной работе над пейзажами, которые они станут подписывать Serani (Серри + Аннигони).

На протяжении всего творческого пути пейзажная живопись и натюрморты *trompe-l'oeil* останутся для Серри ведущими жанрами его картин, совершенную технику исполнения которых сразу признает тесный флорентийский круг его современников и критиков. Так, в 1944 году он принимает участие в коллективной выставке в «Galleria del Cenacolo», а в 1945 году организует свою первую персональную экспозицию в Палаццо Строцци во Флоренции; в 1947 году там же проходит совместная выставка с Джованни Аччи, а с 1947 по 1949 год Серри становится постоянным участником экспозиционной деятельности *художников Реальности*. Присоединиться к этой группе Серри пригласил его товарищ Аннигони, а Шилтяна привлек лаконичный и строгий реализм картин Серри, хорошо согласовавшийся с положениями Манифеста группы.

Свою живописную манеру Серри называл «тональной»: «Как музыкальный аккорд, идущий от *piano* к *forte*, в живописи, — признавался художник, — я перехожу от наиболее темного к наиболее светлому без каких-либо скачков» (*senza che ci sia mai*

un soprassalto) [10, p. 218]. Натюрморты «при свете свечи» (a lume di candela), — писал он о своих работах 40-х годов (рис. 5, 6), — обнаруживают у Серри влияние живописной манеры Караваджо; однако в последующем творчестве художник приходит к более светлому и яркому цветовому строю своих картин.



Рис. 5. Альфредо Серри. Книги при свете свечи.
Холст, масло. 1948. Художественная галерея. Прато

В предисловии к каталогу персональной выставки Серри 1958 г. в Милане (галерея Ранцини) подчеркивается, что цели его искусства — «абсолютная в высшей степени объективность» (l'obbiettività più assoluta). Простые, сами по себе незначительные предметы — книги, музыкальные инструменты, фрукты на декоративных драпировках — становятся выражением его мира, подернутого мягкой, неуловимой грустью.

Карло Гуарьенти, самый молодой из художников *Реальности*, присоединился к группе, будучи студентом медицинского факультета Падуанского университета, который окончил в 1949 г. Интерес к изобразительным искусствам юный художник испытывал с детских лет, пробуя себя в малых скульптурных формах

и гравюре, изучая анатомию человека в должности препаратора «художественной анатомии» (1944–1945) во флорентийской Академии изящных искусств, а также штудировав труды Зигмунда Фрейда в поисках психологической мотивации физической «организации» человека в изображениях.



Рис. 6. Альфредо Серри. Книги. 1944.

Холст, масло. Музей Пьер Алессандро Гарда. Израель

В группу художников *Реальности* молодого поклонника метафизики Дж. Де Кирико привлекло знакомство с Шилтяном и Аннигони. Именно в 1946–1949 годах Гуарьенти пишет свои наиболее известные работы: «Святой Иероним» (San Gerolamo, 1946) и «Воин» (Guerriero, 1947–1949). Приняв участие лишь в одной выставке 1947 года, где, по настоянию Шилтяна, он выставил «Святого Иеронима», Гуарьенти быстро отдаляется от художников *Реальности*, не вписавшись в идеологию объединения, отлично от других понимая и передавая в своих работах *реальность*.

Его стиль имел мало общего и с великой традицией тосканского реализма, и со взглядами своих товарищей по объединению:

его восприятие *реальности*, по существу визионерское, сосредоточивалось на игре ума, иронической игре отсылок и намеков, в которых кишат и копошатся фантастические средневековые животные, напоминающие работы Брейгеля и Босха, и в которых на прозрачность мастеров венецианского Возрождения наслаиваются метафизические видения Де Кирико. Уже в период общения с художниками *Реальности* Гуарьенти более других проявлял интерес к экспериментам с материалами живописи: составу грунтовки с казеином кальция, работе с яичной темперой, противопоставляя традиционные приемы письма маслом его материальным альтернативам. В последующем своем творчестве, ближе к 1980-м годам, зачатки его визионерской стилистики получают в его работах более определенное и яркое выражение, противоположное пониманию *реальности* его товарищами второй половины 1940-х годов.

Джованни Аччи получил профессиональное музыкальное образование, окончив в 1932 году Болонскую академию музыки. Разочаровавшись в академическом образовании, которое, по его признанию, «разрушило его как скрипача» [10, р. 205], Аччи обращается к искусству рисунка, изучая шедевры прошлого и сосредоточив свое внимание на жанре портрета, работая в первые годы карандашом и сангиной. Впервые он участвует в Межрегиональной выставке искусства в Партере в 1939 году, представив «Портрет со скрипкой»; в 1941 году его приглашают на XII Выставку тосканского искусства во дворце Строцци во Флоренции; в 1942 году в его родном городе открывается его первая персональная выставка в галерее «Luzeum florentino». Наивысшие похвалы критики получает его картина «Мужчина в плаще».

На коллективной выставке 1945 года во дворце Строцци Аччи представляет серию портретов (в частности, рис. 7), а в 1946 году там же участвует в работе «Выставки портрета», где и знакомится с Аннигони. В апреле 1947 года открывается вторая персональная выставка Аччи в Галерее дель Ченаколо, и в том же году подружившиеся художники, к которым присоединяется Серри, вместе участвуют в коллективных экспозициях, где Аччи знакомится с братьями Буэно.



Рис. 7. Джованни Аччи. Автопортрет.
Холст, масло. 1940–1945. Собрание Паоло Аччи



Рис. 8. Джованни Аччи. Женичина с лимонами (*Donna con i limoni*).
Холст, масло. 1954. Собрание Марии Аччи

Дружба братьев Буэно, особенно Антонио, с Аннигони, убежденным антифашистом, укрепится благодаря близости их политических и художественных воззрений. Пораженный талантом братьев, Аннигони станет куратором их первой миланской выставки в галерее Ранцини и автором предисловия к каталогу этой выставки [7].



Рис. 9. Антонио Буэно.

*Портрет мальчика,
одетого морячком.*

1947/1948.

Холст на доске, масло.

Частная коллекция.

Флоренция

Аччи, Аннигони и братьев Буэно, работавших в эти годы преимущественно в жанре портрета, объединял, в аспекте содержания их картин, художественный поиск «правдивого» отражения человеческой индивидуальности, а в плане живописной техники — стремление к передаче этой индивидуальности в четком, тщательно проработанном рисунке и в строгой, словно аскетичной, цветовой гамме, скупой манере фона (например, рис. 8, 9). Именно в конце 40-х годов Антонио Буэно создает признанное мировым шедевром полотно «Обнаженная с цветами» (рис. 10).

Старший из братьев, Ксавье Буэно, уже по окончании Женевской академии изящных искусств (1936 год) обладал уверенным техническим мастерством рисунка и работы маслом, придерживаясь традиции фигуративной живописи в стилистике реализма. Еще в 1933 году братья Буэно стали посещать собрания женевской группы коммунистов, обсуждавших насущные для тех

лет социальные вопросы. К 1937 году относится участие К. Буэно в своей первой выставке в Женеве во дворце Атене (Athénée), где располагалось Общество искусств. Юный художник представил несколько картин, отражавших его внимание к социальной проблематике в сюжетах, а в аспекте живописной техники и особенно колористики тяготевших к манере испанских «реалистов» — мастеров светотени, таких как Диего Веласкес, Франсиско де Сурбаран, Франсиско Гойя.



Рис. 10. Антонио Буэно. *Обнаженная с цветами* (*Nudo con fiori*). 1947. Холст на доске, масло.
Собрание наследников Антонио Буэно. Фьезоле

В эти же годы К. Буэно принимает участие в ряде парижских салонов живописи («Салон Тюильри», «Осенний салон», «Салон Независимых», «Салон настенной живописи»), снискав сочувственные отзывы критики, отмечавшей исключительное техническое мастерство юного художника в работах, которые парижские рецензенты окрестили «неореалистическими» [10, р. 211]. В «Салоне настенной живописи» (Salon de l'Art Mural) К. Буэно выставляет несколько своих пробных опытов в технике фрески; в 1939–1940 годах участвует в работе испанского павильона на Всемирной выставке в Нью-Йорке (рис. 11).

С 1938 года начинается совместное творчество братьев Буэно, которое продлится без малого десять лет и найдет свое выражение в таких работах, как «Коляска» (1942, рис. 13), «Двойной автопортрет» (1944, рис. 14) и «Натюрморт с кувшином, яблоками и соломой» (1948, рис. 12).

Рис. 11. Ксавье Буэно. Автопортрет.
Холст, масло. 1940.
Местонахождение неизвестно



Рис. 12. Ксавье и Антонио Буэно. Натюрморт с кувшином, яблоками и соломой (*Natura morta con brocca, mele e paglia*).
Масло. 1948. Частное собрание. Варацце



Рис. 13. Антонио и Ксавье Буэно. *Коляска.*
Холст. Масло. 1942. Частное собрание



Рис. 14. Антонио и Ксавье Буэно. *Двойной автопортрет.*
Холст, масло. 1944. Музей Пьер Алессандро Гарда. Ивреа

Знакомство старшего Буэно с основателем объединения «Современные художники Реальности» Григорием Шилтяном состоялось в январе 1946 года на открытии в Милане (Galleria II

Camino di Virginio Ghiringhelli) первой персональной выставки К. Буэно. Шилтяна привлекло не только высокое техническое мастерство художника, его «мягкая» стилистико-колористическая манера, его приверженность сюжетно-фигуративной традиции живописи, но и тематика представленных картин, открыто противопоставленная «пустому формализму авангардистов, лишенному содержания декадентствующему постимпрессионизму» [10, р. 212]. Вместе с тем то, что привлекло Шилтяна в работах художника, подвергалось враждебным нападкам критики и вызывало у К. Буэно «чувство разочарования и фрустрации, которое выражалось в его крайнем упорстве в своих антиавангардистских убеждениях, “усиливая до обострения, — как писал младший Буэно, — наиболее яркие аналитические и повествовательные аспекты своего стиля”» [10, р. 212].

Эти антиавангардистские позиции, эта «битва» за правду в искусстве, эта убежденность в правильности выбора реалистического пути в развитии современного им итальянского изобразительного искусства сблизили К. Буэно и Г. Шилтяна. Оба этих художника и стали основателями и движущей силой объединения «Современные художники Реальности»; им принадлежат идеология и текст приведенного выше Манифеста этой группы, активное участие в составлении которого принял и Пьетро Аннигони.

Художники *Реальности*, как и предполагало серьезное творческое объединение, основали в 1949 году свой журнал «Arte» («Искусство»), директором которого стал Антонио Буэно. Вышло всего три номера этого журнала, на страницах которого пропагандистом идеологии объединения выступал Ксавье Буэно, поместив в трех опубликованных номерах три статьи, развивавшие основные положения Манифеста с теоретическим обоснованием позиций объединения «Современные художники Реальности» и их миссии в развитии современного итальянского искусства.

К деятельности объединения Ксавье Буэно привлек и своего младшего брата Антонио Буэно. Он участвовал во всех выставках объединения, руководил журналом «Arte», но не разделял безоговорочно, подобно старшему брату, идеологию группы, назвав ее позднее в своих воспоминаниях «битвой с ветряными мельницами» [2, р. 47]. Участие в группе, как пишет биограф, «оставляло в нем глу-

бокое разочарование и горечь, как из-за непонимания критиков, так и по причине внутренних разногласий в группе» [10, р. 210].

Оставаясь верными своим убеждениям в понимании правды в искусстве, в представлении путей развития реалистического искусства, члены объединения все же исповедовали разные политические взгляды, что не в последнюю очередь послужило причиной распада группы; каждый из ее участников стал следовать своим индивидуальным путем.

Распад объединения «Современные художники Реальности» не привел к изменению творческих воззрений и реалистического пафоса живописи К. Буэно, А. Серри и П. Аннигони. Так, Аннигони не смущали нападки дежурной критики, обвинявшей его в академизме и анахронизме. Напротив, его поддерживали оценки признанных представителей цеха итальянских художников, таких как Де Кирико, а также авторитетных историков искусства, таких как Бернард Беренсон, отзывавшийся об Аннигони как о наиболее крупном художнике текущего столетия, по праву сравнимом с великими творцами живописного искусства [10, р. 208]. Распад объединения в немалой степени обуславливался и переездом Аннигони в Лондон, где его ждали крупные европейские выставки и салоны, а также престижные заказы как известному портретисту, в частности, лестное предложение, поступившее в 1954 году написать портрет королевы Елизаветы II (1954–1955).

В немалой степени распаду объединения способствовало и то, что в конце 40-х годов разошлись творческие пути братьев Буэно. Если до конца 40-х годов Ксавье Буэно оставался учителем и наставником своего младшего брата, то распад объединения показал, что в развитии своего изобразительного творчества, в поисках своей индивидуальной живописной манеры Антонио Буэно не разделял ни политические убеждения старшего брата, ни его антиавангардистские позиции, ни оказавшиеся ему близкими идеи социалистического реализма. Антонио следовал другим художественно-эстетическим взглядам, формам иной «визуальной грамматики», иным, чем у художников *Реальности*, индивидуальным решениям технических, колористических и композиционных задач, словом, — утверждению собственного стиля в современной ему живописи.

Выставки конца XX — первой трети XXI века

Ретроспективная выставка работ «Современные художники Реальности» была организована в 1984 году четырьмя здравствовавшими к тому времени участниками группы (Шилтян, Аннигони, Антонио Буэно, Гуарьенти) в престижном выставочном пространстве оружейного зала Палаццо Веккьо во Флоренции [12].

Следует согласиться с мнением искусствоведов и представителей художественной критики 20-х годов нашего столетия в том, что критики конца 40-х – 50-х годов XX века «неправильно поняли их и не оценили их должным образом: они считались анахроничными, далекими от лирики реализма, слишком связанными с фотографией и виртуозностью XVII века», — писала наша современница Анна Джулия Пелис в рецензии на выставку «Современных художников Реальности» 2023 года в городе Фермо [19]. Как показывает современная нам экспозиционная практика в Италии, работы этого объединения становятся востребованными искусствоведческой и зрительской аудиторией.

В первой четверти XXI века в различных городах Италии прошло несколько выставок: «La forza del vero» («Сила истинного»). I Pittori moderni della realtà (15 мая – 23 октября 2022 года, музей современного и новейшего искусства Тренто и Роверето). В числе работ были представлены «Коляска» братьев Буэно 1942 года (рис. 13), «Натюрморт» Г. Шилтяна 1935 года (рис. 15), «Книги» А. Серри 1944 года (рис. 5), «Профиль» (Портрет Милены) Дж. Аччи 1953–1954 годов (рис. 16).

Большое внимание итальянского художественного сообщества привлекли две выставки 2022–2023 годов. При организационном участии известных искусствоведов Витторио Згарби, Беатриче Аванци и Даниелы Феррари с 9 декабря 2022 года по 1 мая 2023 года во дворце Приоров в городе Фермо прошла выставка «I Pittori moderni della realtà: Verità e illusione tra Seicento e Novecento». В числе представленных полотен экспонировались выдающиеся работы художников *Реальности*, в частности, «Клятва на горе» Пьетро Аннигони (1938–1953, рис. 17) и «Обнаженная с цветами» Антонио Буэно (1947, рис. 10), репродукция которой была помещена на афише и на обложке каталога этой выставки.



Рис. 15. Григорий Шилтян. Натюрморт. 1935.
Холст, масло. Март. Коллекция VAF – Stiftung



Рис. 16. Джованни Аччи. Профиль (Портрет Милены). *Profilo (Ritratto di Milena)*. 1953–1954. Fondazione Cavallini Sgarbi



Рис. 17. Пьетро Аннигони. *Клятва на горе*. 1938–1953.
Холст, жирная темпера. Колледж Гислиери. Павия

Для объективации замысла кураторов — показать непреходящие этико-эстетические художественные связи старой и новой традиций европейской живописи в отражении и воплощении *реальности* («Правда и иллюзия от XVII к XX веку»), для выявления декларированной в Манифесте объединения художников *Реальности* их приверженности традициям фигуративной живописи, пронизанной в своей сущности, как писали они, в самом стиле духовно-нравственными ценностями (*eterno e antichissimo seme delle arti figurative*), для выявления стремлений художников *Реальности* к «диалогу» со старой традицией европейской живописи в отражении реальности (*che fece la grandezza dell'arte nei tempi passati*) — кураторы поместили в экспозицию шедевр Рубенса «Поклонение волхвов», принадлежащий Гражданской Пинакотеке города Фермо, картину Алессандро Маньяско «Молитва перед сельской часовней» («*Pregghiera davanti a una capella campestre*», начало XVIII века), натюрморты Карло Маньи (XVIII век) и карваджистов (XVII век), а также две работы Дж. Де Кирико: «Метафизический интерьер» 1926 года («*Interno metafisico*») и «Итальянская площадь с розовой башней» 1934 года (*Piazza d'Italia con torre rosa*).

Рецензент выставки А. Дж. Пелис, раскрывая этот замысел кураторов, отмечала, что «в картинах этого прогрессивного коллектива преобладает риторическая форма, лежащая в основе всей истории искусства, а именно цитирование, обращение к чему-то другому» [19]. Словно в подтверждение положений Манифеста «Современных художников Реальности» критик отмечала, что *художники Реальности* — «удивительные носители вечного и древнего семени фигуративных искусств в неизбывной потребности поиска природы. Выставка — увлекательная история искусства XX века, миссия “истинной живописи”, плод иллюзии реальности» [19].



Рис. 18. *Инсталляция Лучо Фонтана
«Struttura al Neon» для Миланской Триеннале, 1951*

Кураторы Згарби, Аванци и Феррари подготовили аннотированный каталог выставки с фундаментальными статьями о творчестве каждого из участников группы [15]. С 28 июня по 1 октября 2023 года в музее Le Carceri di Asiago в Венето прошла выставка «I Pittori della realtà. Tra antico e moderno», на которой было представлено 70 живописных работ всех участников объединения *художников Реальности* (Шилтян, Аннигони, братья Буэно, Серри, Аччи, Гуарьенти). Так же, как и на выставке в городе Фермо, отвечая идее сопоставления «старого» и «нового», кураторы этой

выставки представили работы друга и, отчасти, идейного вдохновителя группы Джорджо де Кирико, а также полотна старых художников, преимущественно XVII–XVIII веков, призванные показать истоки вдохновения художников *Реальности* как в технике живописной работы, так и в освоении колористического мастерства старой европейской школы.

«Новации и новаторы являются таковыми в той степени, в какой они признают себя *наследниками традиции*», — пишет А.П. Лободанов [5, с. 40]. Общее ироническое, но вместе с тем абсолютно верное мнение современного искусствоведческого сообщества связывает отход от традиций искусства *Реальности* с появлением в художественной среде неоновых инсталляций Лучо Фонтана (рис. 18) — водораздела между искусством, наследующим традиции, и «новейшим», в частности, концептуальным искусством, утрачивающим интерес к профессиональному мастерству в станковой живописи и уходящим в практику инсталляций [2, с. 349–351].

Список литературы

1. Бретон А. Манифест сюрреализма // Электронный ресурс: http://contemporary-artists.ru/Surrealist_Manifestos.html.
2. Керрос О. де. Современное искусство и геополитика. Хроники экономического и культурного доминирования. М.: Кучково поле, 2022. 352 с.
3. Кислицын К. Н. Магический реализм // Знание. Понимание. Умение. 2011. № 1. С. 274–277.
4. Кирико Дж. Де. Воспоминания о моей жизни. М.: Garage, Ad Marginem, 2017. 368 с.
5. Лободанов А. П. Инновационная модель образования в области искусства // Теория и история искусства. 2023. № 3/4. С. 33–57.
6. Шаршун С. И. Магический реализм // Числа: сборник. 1932. № 6. Париж: Б.и., 1932. С. 229–231.
7. Annigoni P. I fratelli Bueno. Milano: Ranzini, 1942. 131 с.
8. Barletti E. Pietro Annigoni. Interno dello studio: Un'idea sostenibile della realtà // I Pittori moderni della realtà: Verità e illusione tra Seicento e Novecento / a cura di Vittorio Sgarbi con Beatrice Avanzi e Daniela Ferrari. Maggioli S.p.A., 2023. P. 89–97.

9. *Bueno A.* “C’est donc ça, l’Italie”. Diario d’artista / Presentazione di Philippe Daverio. Firenze: Giorgio Mondadori, 2018. 224 p.
10. *Cimonetti I.* Biografie // I Pittori moderni della realtà: Verità e illusione tra Seicento e Novecento / a cura di Vittorio Sgarbi con Beatrice Avanzi e Daniela Ferrari. Maggioli S.p.A., 2023. P. 205–219.
11. *Crockett D.* German post-expressionism: the art of the great disorder, 1918–1924. Pennsylvania: Penn State University Press, 1999. 256 p.
12. *Goggioli P., Fagiolo Dell’Arco M., Salvi S.* I Pittori Moderni della Realtà (1947–1949). Vallecchi, 1984. 368 p.
13. I pittori moderni della realtà: Catalogo della mostra (Milano, Galleria de L’Illustrazione Italiana, 18–30 novembre 1947). Milano: Galleria de L’Illustrazione Italiana, 1947.
14. I pittori moderni della realtà: Catalogo della mostra (Firenze, Galleria Firenze, 20–31 dicembre 1947) / testo di J. Silvestre. Firenze : Galleria Firenze, 1947.
15. I Pittori moderni della realtà: Verità e illusione tra Seicento e Novecento / a cura di Vittorio Sgarbi con Beatrice Avanzi e Daniela Ferrari. Maggioli S.p.A., 2023.
16. *Longhi R.* I pittori della realtà in Francia ovvero i Caravaggeschi francesi del Seicento // Roberto Longhi. Opere complete: in 11 vol. V. 2. Firenze: Sansoni, 2000. P. 1–11.
17. *Olivennes B.* L’autre art contemporain. Vrais artistes et fausses valeurs. Paris: Grasset, 2021. 256 p.
18. *Parronchi A.* Pittori moderni della realtà // Il Mattino dell’Italia Centrale. 24 Dicembre 1947.
19. *Pelis A. G.* Festa dell’Arte a Fermo con I Pittori della realtà. Verità e illusione tra Seicento e Novecento // Il Giornale d’Italia. 27 Gennaio 2023.
20. *Roh F.* Magic Realism: Post-Expressionism (1925) // Magical Realism: Theory, History, Community / ed. by Zamora, Lois Parkinson, Wendy B. Faris. Durham & London: Duke University Press, 2003. P. 12–32.
21. *Sciltian G.* Trattato sulla pittura. *Estetica, tecnica*. Milano: Hoepli, 1979. 256 p.
22. *Sgarbi V.* La festa dell’Arte // I Pittori moderni della realtà: Verità e illusione tra Seicento e Novecento / a cura di Vittorio Sgarbi con Beatrice Avanzi e Daniela Ferrari. Maggioli S.p.A., 2023. P. 13–23.

References

1. Breton A. Manifest surrealizma [Manifesto of surrealism]. Available at: http://contemporary-artists.ru/Surrealist_Manifestos.html. (In Russ.)
2. Kerros O. de. Sovremennoe iskusstvo i geopolitika. Khroniki ehkonomicheskogo i kul'turnogo dominirovaniya [Modern art and geopolitics. Chronicles of economic and cultural dominance]. Moscow, Kuchkovo pole, 2022, 352 p. (In Russ.)
3. Kislicyn K. N. Magicheskij realizm [Magical realism]. *Znanie. Poni-manie. Umenie*, 2011, no. 1, pp. 274–277. (In Russ.)
4. Kiriko Dzh. De. Vospominaniya o moej zhizni [Memories of my life]. Moscow, Garage, Ad Marginem, 2017, 368 p. (In Russ.)
5. Lobodanov A. P. Innovacionnaya model' obrazovaniya v oblasti iskusstva [Innovative model of education in the field of art]. *Teoriya i istoriya iskusstva*, 2023, no. 3/4, pp. 33–57. (In Russ.)
6. Sharshun S. I. Magicheskij realizm. Chisla: sbornik [Magical realism. Numbers: collection]. 1932. no. 6. Paris: B.i., 1932, pp. 229–231. (In Russ.)
7. Annigoni P. I fratelli Bueno. Milano, Ranzini, 1942, 131 p.
8. Barletti E. Pietro Annigoni. Interno dello studio: Un'idea sostenibile della realtà. *I Pittori moderni della realtà: Verità e illusione tra Sei-cento e Novecento*. A cura di Vittorio Sgarbi con Beatrice Avanzi e Daniela Ferrari. Maggioli S.p.A., 2023, pp. 89–97.
9. Bueno A. “C'est donc ça, l'Italie”. Diario d'artista. *Presentazione di Philippe Daverio*. Firenze: Giorgio Mondadori, 2018, 224 p.
10. Cimonetti I. Biografie. *I Pittori moderni della realtà: Verità e illusione tra Seicento e Novecento*. A cura di Vittorio Sgarbi con Beatrice Avanzi e Daniela Ferrari. Maggioli S.p.A., 2023, pp. 205–219.
11. Crockett D. German post-expressionism: the art of the great disorder, 1918–1924. Penn-sylvania: Penn State University Press, 1999, 256 p.
12. Goggioli P., Fagiolo Dell'Arco M., Salvi S. I Pittori Moderni della Realtà (1947–1949). Vallecchi, 1984, 368 p.
13. I pittori moderni della realtà: Catalogo della mostra (Milano, Galleria de L'Illustrazione Italiana, 18–30 novembre 1947). Milano: Galleria de L'Illustrazione Italiana, 1947.

14. I pittori moderni della realtà: Catalogo della mostra (Firenze, Galleria Firenze, 20–31 dicembre 1947). *Testo di J. Silvestre*. Firenze : Galleria Firenze, 1947.
15. I Pittori moderni della realtà: Verità e illusione tra Seicento e Novecento. A cura di Vittorio Sgarbi con Beatrice Avanzi e Daniela Ferrari. Maggioli S.p.A., 2023.
16. Longhi R. I pittori della realtà in Francia ovvero i Caravaggeschi francesi del Seicento. *Roberto Longhi. Opere complete: in 11 vol.* Vol. 2. Firenze: Sansoni, 2000, pp. 1–11.
17. Olivennes B. L'autre art contemporain. Vrais artistes et fausses valeurs. Paris: Grasset, 2021, 256 p.
18. Parronchi A. Pittori moderni della realtà. *Il Mattino dell'Italia Centrale*. 24 Dicembre 1947.
19. Pelis A. G. Festa dell'Arte a Fermo con I Pittori della realtà. Verità e illusione tra Seicento e Novecento. *Il Giornale d'Italia*. 27 Gennaio 2023.
20. Roh F. Magic Realism: Post-Expressionism (1925). *Magical Realism: Theory, History, Community*. Ed. by Zamora, Lois Parkinson, Wendy B. Faris. Durham & London: Duke University Press, 2003, pp. 12–32.
21. Sciltian G. Trattato sulla pittura. Estetica, tecnica. Milano: Hoepli, 1979, 256 p.
22. Sgarbi V. La festa dell'Arte. *I Pittori moderni della realtà : Verità e illusione tra Seicento e Novecento*. A cura di Vittorio Sgarbi con Beatrice Avanzi e Daniela Ferrari. Maggioli S.p.A., 2023, pp. 13–23.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Лободанов Федор Александрович, старший преподаватель факультета искусств Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.

ABOUT THE AUTHOR

Fyodor A. Lobodanov, Senior Lecturer at the Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University.

УДК 7.036.1

ББК 85.147

ИСКУССТВО КАТЕ ДИН-БИТТ. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ЖЕНСТВЕННОГО В ЖИВОПИСИ НОВОЙ ВЕЩЕСТВЕННОСТИ

А. Ю. КОРОЛЕВА

Российская академия художеств

НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ

Россия, 119034, г. Москва, Пречистенка, 21

Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова

Кафедра зарубежной культуры

Россия, 101000, г. Москва, Мясницкая, 21

korolevaanastasia@rambler.ru

Аннотация

Целью настоящей работы является искусствоведческий анализ творчества немецкой художницы Кате Дин-Битт в контексте социальных и культурных изменений, произошедших в Европе, и вопросов восприятия женской идентичности. В статье рассматриваются парадоксы модернизма, подчеркивающие двойственную природу художественной деятельности: стремление к самовыражению, с одной стороны, и существование определенных эстетических норм — с другой. Основными задачами стало изучение портретных работ художницы и трактовка гендерной темы, ее иконографическое решение и семантическое значение в контексте тех сложных социокультурных условий, в которых складывалось ее весьма самобытное искусство. Работы Кате Дин-Битт зачастую отражают традиционные социальные роли женщин, такие как матери и жены, и в то же время рассматривают эти роли через призму женского взгляда, оказывая значительное влияние на восприятие. Ее художественное наследие, состоящее преимущественно из портретных сцен и в меньшей степени из жанровых композиций, уже самим фактом обращения к фигуративности ставит ее в ряды мастеров новой вещественности. Однако и в значительной степени выделяется на их фоне непривычно лирической тональностью своих работ, заставляя нас видеть, казалось бы, привычные мотивы в новом свете. Многие ее работы представляют собой сборник архетипических образов, и самым своим обращением к этой теме художница поднимает вопрос возможности женского самовыражения в условиях общества XX века. Не радикализируя

тему, не обращаясь к резонансным мотивам, ей удивительным образом удалось стать, пожалуй, одним из главных выразителей настоящего самоощущения большинства европейских женщин середины XX столетия, обретение «свободы слова» которыми не лишило их исконной сущности, но даровало новые возможности: заниматься любимым делом, играть заметную роль в политической и общественной жизни, быть равноправным партнером.

Ключевые слова: *Кате Дин-Битт, новая вещественность, портрет, автопортрет, женщины-художницы, феминное в искусстве*

PAINTINGS BY KATE DIEHN-BITT. THE PHENOMENOLOGY OF FEMININITY IN THE NEW OBJECTIVITY ART

A. Yu. Koroleva

Research Institute of Theory and History of Fine Arts

Russian Academy of Arts

119034, 21, Prechistenka street, Moscow, Russia

The Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture

Research Institute of Theory and History of Fine Arts

101000, 21, Mjasnitskaja street, Moscow, Russian Federation

korolevaanastasia@rambler.ru

Abstract

The article aims to offer a detailed analysis of the artworks by the German artist Kate Diehn-Bitt. The performed analysis considers the broader context of the period – social and cultural changes unfolding in Europe – and focuses on the perception of female identity. The article examines the paradoxes of modernism, emphasizing the dual nature of artistic activity: the desire for self-expression, on the one hand, and the existence of certain aesthetic norms, on the other. The key objective was to study the artist's portraits through the lens of gender, as well as examine their iconography and semantics within a complex socio-cultural context. Kate Diehn-Bitt's works reflect the traditional social roles women played, such as mothers and wives, while considering them from the standpoint of a woman painter, which shapes their perception. The very fact of turning to figuration places her works (mainly portraits and considerably fewer genre compositions) among the masters of new materiality. However, she also significantly stands out due to an unusually lyrical tone of her works, encouraging the viewers approach seemingly familiar motifs from a different perspective. Many of her works show archetypal images; by ad-

...dressing this theme, the artist questions the possibility of female self-expression in the 20th century society. The author concludes that without radicalising the topic, nor turning to resonant motives, Kate Diehn-Bitt managed to become one of the main exponents of the true self-awareness of women of her generation. Namely, of the mid-20th century European women who, were not deprived of their original essence after getting "freedom of speech", but rather acquired further opportunities to do achieve their aims, play a significant role in political and social life, as well as to act as an equal partner.

Keywords: *Kate Diehn-Bitt, the New Objectivity, portrait, self-portrait, women artists, femininity in art*

Художественная деятельность, осуществляемая в рамках творческой программы модернизма, обладает одной особенностью, которая по-разному проявляется в каждом отдельном случае и носит отчетливо парадоксальный характер. С одной стороны, со времен Ван Гога (хотя в действительности элементы такого искусствовопонимания можно отметить уже во второй половине XVIII века у Фрагонара) в качестве основной движущей силы при ее осуществлении служит принцип самовыражения, свободного и не ограниченного никакими эстетическими нормами. С другой стороны, даже в области модернизма действуют определенные закономерности, которые так или иначе выполняют регулирующую функцию в творческом процессе. На наш взгляд, наиболее важными из них являются три следующих правила, которые с достаточной отчетливостью проявились в произведениях художников-модернистов в первой половине прошлого столетия, об искусстве которых в дальнейшем пойдет речь в данной статье. Во-первых, практически каждое авангардное направление имеет своих «попутчиков», то есть художников, которые, эксплуатируя его достижения, не принадлежат к нему, но остаются на прежних эстетических позициях, рассматривая заимствования из направлений, осознаваемых как современные, как способ актуализации собственного искусства. В этом смысле, к примеру, достойно внимания существование «салонной» версии кубизма, который оказался, кстати сказать, наиболее востребованным с точки зрения перемещения его лексики в чуждые ему художественные системы. (В русском искусстве заслуга адаптации кубистических мотивов к вкусам массовой аудитории принадлежит Юрию Ан-

ненкову, а в европейской традиции Ар-деко схожую роль сыграла Тамара Лемпицка.) Во-вторых, важным регулирующим фактором творческой деятельности служит воздействие различных социокультурных установок, влияние которых тем выше, чем более то или иное направление ставило своей задачей переустройство общественной жизни или, как минимум, реагировало на нее (футуризм, экспрессионизм). В-третьих, при всей своей декларируемой новизне как главным отличительным признаке, понимаемом также как главное достоинство, модернизм — и, как это ни странно, в особенности авангардные направления — обладает определенной зависимостью от предшествующих художественных традиций, от классицизма до реализма. Дело заключается не только в том, что с помощью внятных отсылок к ним любое модернистское течение воспринимается как таковое, а значит, имеет возможность для осуществления самоидентификации. Такие отсылки существенно расширяют пространство для творческого маневра, обогащая образно-художественную ткань модернистского произведения и одновременно как бы легитимизируя его в эстетическом плане сопоставлением с тем, что уже заняло отведенное ему место в области истории искусства.

Сказанное представляется верным в отношении немецкой художницы Кате Дин-Битт (Kate Diehn-Bitt, 1900–1978), активная деятельность которой развернулась в первой половине – середине прошлого века. Интерес к ней не исчерпывается одним только стремлением воскрешать «забытые» или малоизвестные имена, что типично для современной науки, когда историки искусства стараются не только концентрироваться на изучении творческих усилий крупных мастеров модернистского искусства, но и воссоздать художественный контекст, в котором они трудились. Деятельность Кате Дин-Битт, взятая в наиболее продуктивный период ее творчества (30-е годы), также представляет интерес сама по себе. Ее изучение добавляет дополнительные штрихи в наше представление об искусстве направления «новой вещественности», с которым она разделяла господствующие эстетические принципы [10, 13]. Однако оно также представляет интерес само по себе как эстетический феномен, обладающий признаками несомненной творческой оригинальности. Целью настоящей работы является

искусствоведческий анализ творчества немецкой художницы, который позволит нам лучше уяснить те постулаты, которые в форме тезисов были изложены в самом начале нашей статьи. Осознавая это, мы предприняли попытку рассмотрения искусства Кате Дин-Битт, проследив в нем несколько линий образно-стилистического развития. Основными задачами стали изучение портретных работ художницы и трактовка гендерной темы, ее иконографическое решение и семантическое значение в контексте тех сложных социокультурных условий, в которых складывалось ее весьма самообытное искусство. Однако прежде, поскольку ее творчество еще мало знакомо русскоязычному читателю, нам необходимо вкратце остановиться на ее биографии [8, 15].

Обратимся к биографии Кате Дин-Битт [11, 16]. Немецкая художница родилась в берлинском пригороде Шёнеберг. Систематического художественного образования она не получила, поскольку ее профессиональная подготовка ограничилась частными уроками и, уже в достаточно зрелом возрасте, посещением частной художественной школы в Дрездене (1929–1931). Отсутствие систематического образования было отчасти компенсировано упорной самостоятельной работой и продуктивными контактами с художнической средой уже в начальную пору деятельности. С точки зрения дальнейшего направления развития ее дарования, особый интерес представляет тот факт, что одним из ее наставников был Рудольф Зигер, воспитанник художественной школы Ловиса Коринта, чье искусство представляет экспрессивную линию в развитии германского импрессионизма. Характерные черты стилового почерка Коринта, в особенности работа нервным прерывистым штрихом, которым испещрена поверхность его графических листов, оказались основательно усвоены художницей. Позднее другим ее учителем был бывший ученик Кокошки Вилли Кригер. Достоин внимания и то, что в ранние годы она колебалась в отношении выбора жизненного пути, долго не в силах отдать предпочтение искусству или литературе [12]. Впрочем, интерес к литературе сохранился у нее и в дальнейшем, что, в частности, выразилось в появлении (уже в поздние годы) иллюстраций к «Иосифу и его братьям» Томаса Манна и к Ветхому Завету, обращение к сюже-

там которого было во многом связано с попытками осмысления еврейской темы [6, 14, с. 25]. Вскоре после окончания Первой мировой войны, в 1917 году, она переехала в северогерманский город Росток, в котором в дальнейшем в основном прошла ее жизнь, и где она быстро включилась в местную художественную среду. Активная деятельность Кате Дин-Битт была резко прервана после прихода к власти Гитлера, поскольку возникший конфликт с нацистскими учреждениями, ведавшими вопросами культурного развития, привел к запрету выставочной и профессиональной деятельности, ставшему результатом ее единственной довоенной выставки в берлинской галерее Гурлитта в 1935 году. Ее положение усугублялось также тем, что отец ее мужа был евреем, что ставило под подозрение и ее возможно неарийское происхождение и, возможно, было причиной добавления ее девичьей фамилии к фамилии мужа. Ее активная творческая деятельность была возобновлена только после освобождения Германии от фашистской диктатуры, хотя, в отличие от многих других немецких мастеров, пострадавших от нее, Кате Дин-Битт не сумела (или не захотела, что более вероятно) занять доминирующее положение в художественном мире послевоенной ГДР (за исключением очень короткого периода в середине 1940-х годов, когда она ненадолго занялась общественной деятельностью в рамках секции изобразительного искусства в культурном союзе Востока, *der Kulturbund* (1945), будучи одним из основателей секции культуры Свободного немецкого профсоюза (1946)). Она ограничилась относительной творческой свободой, которую ей давало независимое частное существование, концентрируясь на тех темах, что казались ей важными, и старательно избегая официальных заказов. Тем не менее, оценка ее искусства в работах восточногерманских искусствоведов была достаточно высокой, и Кате Дин-Битт пользовалась немалым авторитетом как бывшая художница-антифашист у себя на родине вплоть до своей кончины осенью 1978 года [7, 9, 18].

Ее художественное наследие, состоящее преимущественно из портретных сцен и, в меньшей степени, жанровых композиций, уже самим фактом обращения к фигуративности ставит ее в ряды мастеров новой вещественности [17]. Однако она и в

значительной степени выделяется на их фоне непривычно лирической тональностью своих работ, заставляя нас видеть, казалось бы, привычные мотивы в новом свете.

Так, «Свадебный портрет» (1930-е, х. м., 113×69, ч. с.) представляет собой типичный пример весьма распространенного в искусстве как старых мастеров, так и художников новой вещественности супружеского портрета. Однако здесь нет столь типичного для них сатирического подтекста, как в знаменитой литографии Г. Шольца «Семья крупного фермера» (1920), где с помощью хранящих память о дадаистском прошлом художника коллажных элементов он открыто демонстрирует скрытую под маской добропорядочной семейственности и мещанского быта истинную сущность изображаемых людей: их беспощадную волчью суть, бескомпромиссную жажду наживы и равнодушие к положению своих соотечественников. На картине Дин-Битт мы видим простых людей с некрасивыми лицами, без заострения черт и без идеализации. Совсем юная невеста в простом белом платье, лишенном декоративных украшений и не отличающемся сложностью фасона, изображена в три четверти рядом с расположенным по правую руку от нее жениха. Его фигура, облаченная в темный костюм и шляпу, словно сливается с темнотой фона и будто бы высвечивает присущую девушке юношескую нежность и робость, эхом повторяющиеся в прекрасных бутонах белых роз, которые она держит в левой руке. Ее голова, покрытая фатой, украшена венком из можжевельника, который со времен назарейцев (Ф. Овербек «Италия и Германия», 1811–1828, Новая пинакотека, Мюнхен) трактуется как символ национальной природы, олицетворение Германии. Венок выражает одновременно и определенное социальное положение молодых, и в то же время скупость немецкой природы, словно бы частью которой являются эти двое. Поколенный срез фигур, типичный прием для искусства XVII столетия, обеспечивает зрителю взгляд в упор на изображенных, которые, однако, не смотрят на нас, вперив взор вперед, как статуи египетских фараонов, смотрящих в вечность. Несмотря на отсутствие физического взаимодействия между героями, художнице с помощью схожего положения их фигур и ракурса удается показать нам, что они смотрят в одну сторону в прямом и переносном смысле. Возможность

внимательно разглядеть их лица, черты которых удивительным образом схожи с лицами самой художницы (или очень схожей с ней внешне сестры) и ее супруга (известных нам по многочисленным портретам, автопортретам и фотографиям), вызывает в памяти ассоциации скорее с портретами зрелого немецкого Возрождения. Отсутствие резкого бокового освещения в духе Караваджо делает фигуры «плоскими», что вкупе со статуарностью фигур, обобщенностью форм, отвлеченностью маскообразных лиц и вниманием к деталям напоминает портреты Г. Гольбейна Младшего, Б. Брейна Старшего и другие средневековые примитивы. Трудно однозначно ответить, что это: намеренное подражание искусству национального возрождения как выражения нордического духа в соответствии с новым политическим курсом середины – второй половины 1930-х, или схожесть творческого процесса и формопорождения, свойственных художникам, не имеющим академической подготовки. И если у О. Дикса это цитирование чаще всего есть выражение восторга или насмешки [4], то у Дин-Битт оно выглядит скорее средством идеализации темы семьи, любви и верности. Не распыляясь на повествование о личных качествах героев, сфере их интересов и характере их взаимоотношений, она создает более обобщенный, почти архетипический образ супружества.

Тот же подход свойственен и картине «Мать и дитя» (1936, х. м., 79×74, ч. с.). Женщина и ребенок сидят на голой земле в пустынном пейзаже. Негостеприимство окружающего их мира словно бы оттеняет их душевную связь, а легкий примитивизм изображения снова переносит это вполне себе реалистическое произведение, в героях которого мы с легкостью угадываем автопортретный образ художницы с сыном, в сферу условного и символического. Их эмоции столь же скупы, как и изображение пейзажа. Упрощение визуального образа говорит о простоте содержания, где за историей частного человека (самой художницы) угадываются простые смыслы, вечные истины бытия и ключевые темы в искусстве: материнство как базовая составляющая продолжения жизни на земле. И эта обобщенность словно высвечивает религиозные отсылки к иконографии Мадонны дель Умилта (смирения) и Бегству в Египет. Все это придает искусству художницы характер уже вышедшего из моды символизма.

Вопрос о положении женщины в структуре нового общества — одна из самых очевидных тем в искусстве XX века, и женщина-художник не может не вкладывать ее в свое творчество [1]. Современная исследовательница гендерного дискурса Н. Каменская отмечает, что «гендерные системы в патриархальной культуре, как правило, отражали асимметричные оценки и ожидания: мужчина отождествлялся с «человеком вообще», его ценности — с общечеловеческими, а все женское определялось через отличие от них...» [2, с. 225]. Кате Дин-Битт не исключение: в ее довоенных автопортретах за мольбертом, да и других работах, тоже есть размышление о положении женщины, но это не демонстрация феминистской позиции и гендерных завоеваний эпохи, а скорее, напротив, утверждение традиционных ценностей, таких ипостасей женщины, как супруга и мать («Автопортрет с сыном», ок. 1930, х. м., 99×74, Кунстхалле, Росток). И мотив наготы неоднократно возникает в ее искусстве, но он чрезвычайно далек от той болезненной сексуальности, которая присуща женским изображениям веристов [3]. Изображение таких частей тела, как грудь и бедра, в «Автопортрете в нагом виде» (1930-е, дерево, масло, 127×75, ч. с.) свидетельствует, что героиня уже познала радость материнства, и именно это составляет важную часть ее естества. Так, в «Портрете лежащей сестры Аннемари» (1930-е, дерево, масло, 72х125, ч. с.), хотя и изображенной в узнаваемой позе Венеры Стыдливой, нет ничего эротического. Женщина на ее картинах свободна от предрассудков и сама распоряжается своим телом («Автопортрет в нижнем белье», 1932, х. м., 70,5×100, Кунстхалле, Росток). Эти образы — не знающий идеализации лирический дневник, рефлексия размышлений о собственном месте в мире.

Автопортретам художницы («Автопортрет за мольбертом», 1935, х. м., 100×70, Кунстхалле, Росток) более чем другим картинам свойственна в целом присущая новой вещественности гротесковость, являющаяся здесь в том числе и выражением стремления любого художника-самоучки подчеркнуть характерное как часть процесса самообразования. На этих портретах предстает женщина намного менее привлекательная, чем на известных нам фотографиях [19]. Отсутствие академической выучки и достоверного знания анатомии компенсируется иллюзионистически глад-

кой фактурой, свойственной вещественникам правого квазиклассического крыла. В большинстве картин она изображает себя в закрытых позах, такой же замкнутой и интровертной, как и героини на портретах кисти других художников этого времени. Возможно, отчасти это демонстрация качеств, являющихся свойством ее натуры, но с другой стороны — и однозначная передача того чувства потерянности и обреченности, которое вообще свойственно изображениям людей эпохи.

Главенствующая тема ее творчества — различные, причем присущие традиционному патриархальному обществу, ипостаси женщины: жена, мать, вдова. Вдовство — социальная примета общества времен Веймарской республики, трактуется ей совершенно иначе, нежели у Кирхнера или Дикса, безо всякой экспрессии и обличительного пафоса. «Вдова» (1930-е, х. м., 102×80, ч. с.) — одетая в черное женщина с единственным, подчеркивающим ее одиночество в словно безлюдном пустынном мире, очень предметно выписанным тюльпаном в руках. Также отстранена от мира, как и сестра художницы на «Портрете Аннемари» (1933, х. м., 96×69, ч. с.), чья безжизненность взгляда и невыразительность лица подчеркиваются предельной точностью передачи фактуры материального окружения — узнаваемой фактуры вязаного шерстяного джемпера, пуговицы на рукаве и кольца на пальце. Но все же художницей новой вещественности она является скорее поневоле, в результате обращения к фигуративности и художественного метода, нежели в результате идейного совпадения. Иоахим Ястрам писал об образе человека в преломлении Кате Дин-Битт: «Она не смотрит на мир и его тенденции с критической дистанции, не пытается раскрыть социальные последствия в их живописном воплощении с помощью объективного рационального подхода. Человек входит в круг ее переживаний как уникальный феномен, как персонаж. Ее фигуры лишены всех условностей, остро наблюдательны и написаны почти с мужской энергией» [14, с. 28].

Работы первых послевоенных лет характеризуются затянувшимися мрачными мыслями и воспоминаниями, приведшими художницу к серьезной депрессии во второй половине 1940-х годов. Ужасы ночных бомбежек и ад концентрационных лагерей нашли воплощение в ныне утраченных картинах «Ночь огня» и

«Уничтоженные дети». Но и в эти годы женская тема остается преобладающей. Женщины, девушки и дети — олицетворение беззащитности человека, страдающего и уничтожаемого войной [14, с. 7]. Она продолжается и в поздних работах, однако меняется стиль. После тяжелого приступа тифа и последовавшей за ним очередной депрессии ее художественный язык становится более взволнованным и экспрессивным, краски ярче, линии жестче, а формы еще упрощеннее и выразительнее. Она обращается в них к эстетике «Синего всадника» («Девушка с газелью», 1958, бумага, карандаш, акварель, 32,5×54, ч. с.; «Влюбленные», 1958, бумага, цветные карандаши, 24×17,5, ч. с.) и группы «Мост» («Две обнаженные девушки», ок. 1949, дерево, масло, 26×32, ч. с.).

Совершенно неожиданно трактует художница и привычные, широко известные в мировом искусстве сюжеты. В картине, изображающей историю Юдифи и Олоферна (1955, дерево, масло, коллаж, 90×70, ч. с.), нет ничего от традиционной иконографии, нет соблазнительного образа сексуальной иудейки, сумевшей усыпить бдительность доблестного военачальника и погубить его, воспользовавшись тем, что он пошел на поводу у своих страстей. Самым привлекательным и выразительным в образе женщины, разделяющей трапезу врага, являются ее глаза и пронизательный взгляд. Для того чтобы победить грозного мужа, чьи действия грозили погубить целый народ, ей не надо скидывать одежду и демонстрировать привлекательность своего тела. Ее духовного мира и интеллекта достаточно, чтобы одержать победу.

Рассмотрев женские образы, составляющие главную тему во всем творческом наследии художницы, можно без преувеличения утверждать, что, не радикализируя тему, не обращаясь к резонансным мотивам, ей удивительным образом удалось, не прибегая к типичному для искусства XX века «эстетическому экстремизму» [5, с. 38], стать, пожалуй, одним из главных выразителей настоящего самоощущения большинства европейских женщин середины XX столетия, обретение «свободы слова» которыми не лишило их исконной сущности, но даровало новые возможности: заниматься любимым делом, играть заметную роль в политической и общественной жизни, быть равноправным партнером. Еще при жизни художницы ее творчество и ее личность были высоко оце-

нены современниками: «Она была великой художницей и великой рисовальщицей, потому что решала свои задачи и достигала целей без отступлений и обходных путей... Она ненавидела высшее понятие искусства и долг, который оно налагает. Ее голос был глубоким, твердым и ясным, как и ее мышление и ее творчество. Ей было что сказать, и она говорила. У нее было свое мнение, свои убеждения, обоснованные и неоспоримые. Она была горячей и холодной и не терпела ничего тепловатого. Она была решительной и непоколебимой...» [14, с. 29].

Список литературы

1. Воронина О. А. Феминизм и гендерное равенство. М.: Едиториал УРСС, 2004. 320 с.
2. Каменецкая Н. Ю. Гендерные аспекты репрезентации тела в современном искусстве // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2010. С. 224–232.
3. Королева А. Ю. Между «вырождением» и «возрождением». Женские образы в живописи новой вещественности // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 12 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2022. С. 450–459.
4. Королева А. Ю. Рецепция классики в живописи новой вещественности // Теория и история искусства. 2023. № 1/2. С. 214–229.
5. Лободанов А. П. Инновационная модель образования в области искусства // Теория и история искусства. 2023. № 3/4. С. 33–57.
6. Arrieta K. Kate Diehn-Bitt — Tagebuch: Kindheit und Jugend 1904–1920 / Max-Samuel-Haus (Hrsg.). Rostock: Max-Samuel-Haus, 2009. 40 s. (Schriften aus dem Max-Samuel-Haus; Bd. 10).
7. Arrieta K. Kate Diehn-Bitt: der Joseph-Zyklus und andere Arbeiten zur jüdischen Geschichte und Mythologie / Max-Samuel-Haus (Hrsg.). Rostock: Max-Samuel-Haus, 2007. 36 s. (Schriften aus dem Max-Samuel-Haus; Bd. 8).
8. Arrieta K. Kate Diehn-Bitt: im Kreise der Nächsten // Die Neue Frau? 2015. S. 32–45.
9. Diehn-Bitt, Kate // In: Dietmar Eisold (Hrsg.). Lexikon Künstler in der DDR. Berlin: Verlag Neues Leben, 2010. 148 s.
10. Frühauf C. Vergessene Kunst: Kate Diehn-Bitt, Elisabeth Sittig,

- Hedwig Holtz-Sommer: Künstlerinnen der Verschollenen Generation aus der Sammlung der Universität Rostock. Veröffentlichungen der Universitätsbibliothek Rostock. 84 s.
11. Gerds P. Viele Wege der berühmten Malerin führen nach Bad Doberan: paradiesische Kindheit, erste Arbeiten und Beisetzung im Ostseebad; Kate Diehn-Bitt – Die große Ausstellung in Rostock // Norddeutsche neueste Nachrichten. 2002. № 50(233). S. 11.
12. “Hier Kate!”: Selbst und Exotik im Werk Kate Diehn-Bitts. Ausstellungskatalog: Kunstmuseum Ahrenshoop, 23.07.2016–23.10.2016, Ostseebad Ahrenshoop. 80 s.
13. Kate Diehn-Bitt (1900–1978); Zeichnungen, Aquarelle, Collagen; anlässlich des 90. Geburtstages der Künstlerin am 12. Februar 1990, Galerie am Boulevard, Rostock, 6.2.–22.3.1990. Rostock: Galerie am Boulevard, 1990. № 43. 48 s.
14. Kate Diehn-Bitt [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.kate-diehn-bitt.de/>.
15. Möller I. Kate Diehn-Bitt. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1987. 32 с.
16. Palme P. Diehn-Bitt, Käthe (Kate) // In: Sabine Pettke (Hrsg.). Biographisches Lexikon für Mecklenburg. (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Mecklenburg: Reihe A). Bd. 4. Lübeck: Schmidt-Römhild, 2004. S. 32–35.
17. Palme P. Kate Diehn-Bitt. Leben und Werk. 1900-1978. Berlin: MCM ART Verlag, 2002. 192 s.
18. Price D. Glanz und Elend der neuen Frau in der Weimarer Republik // Glanz und Elend in der Weimarer Republik / Hrsg. von Pfeiffer I. Frankfurt: Hirmer Verlag GmbH, 2017. S. 152–181.
19. Schael M. Die Kate Diehn-Bitt Stiftung — eine Neugründung zur Wahrung des Oeuvres und des Nachlasses einer Rostocker Künstlerin // Mitteilungen des Museumsverbandes in Mecklenburg-Vorpommern. 2023. Vol. 32. S. 17–18.

References

1. Voronina O.A. Feminizm i gendernoe ravenstvo [Feminism and gender equality]. Moscow, Editorial URSS, 2004, 320 p. (In Russ.)
2. Kameneckaya N. Yu. Gendernye aspekty reprezentacii tela v sovremennom iskusstve [Gender Aspects of Body Representation in Contemporary Art]. *Vestnik RGGU. Seriya «Filosofiya. Sociolo-*

- giya. *Iskusstvovedenie*», 2010, pp. 224–232. (In Russ.)
3. Koroleva A. Yu. Mezhdū «vyrozhdenieM» i «vozrozhdenieM». Zhenskije obrazy v zhivopisi novoj veshchestvennosti [Between “degeneration” and “rebirth”. Female images in the painting of new materiality]. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva: sb. nauch. statej*. Issue 12. Ed. by A. V. Zakharovoj, S. V. Mal'cevoj, E. Yu. Stanyukovich-Denisovoj. SPb., Izd-vo SPBGU, 2022, pp. 450–459. (In Russ.)
 4. Koroleva A. Yu. Recepciya klassiki v zhivopisi novoj veshchestvennosti [Reception of classics in painting of new substance]. *Teoriya i istoriya iskusstva*, 2023, no. 1/2, pp. 214–229. (In Russ.)
 5. Lobodanov A. P. Innovacionnaya model' obrazovaniya v oblasti iskusstva. *Teoriya i istoriya iskusstva*, 2023, no. 3/4, pp. 33–57. (In Russ.)
 6. “Hier Kate!”: Selbst und Exotik im Werk Kate Diehn-Bitts. Ausstellungskatalog: Kunstmuseum Ahrenshoop, 23.07.2016–23.10.2016, Ostseebad Ahrenshoop, 80 s.
 7. Arrieta K. Kate Diehn-Bitt – Tagebuch: Kindheit und Jugend 1904–1920, Max-Samuel-Haus (Hrsg.), Rostock, Max-Samuel-Haus, 2009. Schriften aus dem Max-Samuel-Haus; Bd. 10, 40 s.
 8. Arrieta K. Kate Diehn-Bitt: der Joseph-Zyklus und andere Arbeiten zur jüdischen Geschichte und Mythologie. Max-Samuel-Haus (Hrsg.). Rostock, Max-Samuel-Haus, 2007, 36 s. (Schriften aus dem Max-Samuel-Haus; Bd. 8).
 9. Arrieta K. Kate Diehn-Bitt: im Kreise der Nächsten. *Die Neue Frau?* 2015, s. 32–45.
 10. Diehn-Bitt, Kate. In: Dietmar Eisold (Hrsg.). Lexikon Künstler in der DDR. Berlin: Verlag Neues Leben, 2010, 148 s.
 11. Frühauf C. Vergessene Kunst: Kate Diehn-Bitt, Elisabeth Sittig, Hedwig Holtz-Sommer: Künstlerinnen der Verschollenen Generation aus der Sammlung der Universität Rostock. Veröffentlichungen der Universitätsbibliothek Rostock, 84 s.
 12. Gerds P. Viele Wege der berühmten Malerin führen nach Bad Doberan: paradiesische Kindheit, erste Arbeiten und Beisetzung im Ostseebad; Kate Diehn-Bitt – Die große Ausstellung in Rostock. *Norddeutsche neueste Nachrichten*, 2002, no. 50(233), s. 11.

13. Kate Diehn-Bitt (1900–1978); Zeichnungen, Aquarelle, Collagen; anlässlich des 90. Geburtstages der Künstlerin am 12. Februar 1990, Galerie am Boulevard, Rostock, 6.2.–22.3.1990. Rostock: Galerie am Boulevard, 1990, no. 43, 48 s.
14. Kate Diehn-Bitt. Rezhim dostupa: <https://www.kate-diehn-bitt.de/>.
15. Möller I. Kate Diehn-Bitt. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1987. 32 s.
16. Palme P. Diehn-Bitt, Käthe (Kate). In: Sabine Pettke (Hrsg.). Biographisches Lexikon für Mecklenburg. (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Mecklenburg; Reihe A). Bd. 4. Lübeck, Schmidt-Römhild, 2004. S. 32–35.
17. Palme P. Kate Diehn-Bitt. Leben und Werk. 1900–1978. Berlin, MCM ART Verlag, 2002, 192 s.
18. Price D. Glanz und Elend der neuen Frau in der Weimarer Republik. *Glanz und Elend in der Weimarer Republik*. Hrsg. von Pfeiffer I. Frankfurt, Hirmer Verlag GmbH, 2017, s. 152–181.
19. Schael M. Die Kate Diehn-Bitt Stiftung — eine Neugründung zur Wahrung des Oeuvres und des Nachlasses einer Rostocker Künstlerin. *Mitteilungen des Museumsverbandes in Mecklenburg-Vorpommern*, 2023, Vol. 32, s. 17-18.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Королева Анастасия Юрьевна, кандидат искусствоведения, декан факультета искусствоведения, доцент кафедры Всеобщей истории искусств Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, старший научный сотрудник Отдела зарубежного искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ.

ABOUT THE AUTHOR

Anastasia Yu. Koroleva, PhD in Art History, Dean of the Faculty of Art History, Associate Professor of the Department of General Art History at the Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture, Senior Researcher at the Department of Foreign Art at the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Sciences.

УДК 75.01
ББК 85.10

РИСУНОК В ДЕТСТВЕ И ДЕТСТВО В ЖИВОПИСИ

Д. А. СЕВОСТЬЯНОВ

Новосибирский государственный медицинский университет
Россия, 630091, г. Новосибирск, Красный проспект, 52
dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru

Аннотация

В статье анализируется детский рисунок как источник вдохновения для художников. В данном исследовании применен междисциплинарный подход. Особенности детского рисунка и возможности их отображения в зрелом художественном творчестве рассматриваются и с искусствоведческих, и с психологических позиций. Положение о том, что детский рисунок имел или имеет воздействие на творчество многих художников, базируется на двух источниках. Во-первых, это исследования искусствоведов, затрагивающие готовые изображения. Во-вторых, это зафиксированные устные или письменные свидетельства самих художников.

Действительно, среди искусствоведов принято считать, что во многих направлениях художественного творчества объектом для подражания служат, кроме всего прочего, детские рисунки. Но в этом случае используется предельно обобщенное, упрощенное, а следовательно — неверное представление о природе детского рисунка.

Художники часто и охотно излагают свои мнения по поводу собственного творчества. Нередко можно встретить их утверждения, что источником вдохновения для них являются детские рисунки, а им самим необходимо сохранять детскую модель восприятия мира. Однако эти высказывания не следует трактовать буквально. Суждения художников по этому поводу носят, как правило, весьма произвольный и эмоциональный характер. Такова природа самого художественного творчества и его описаний, сделанных самими художниками. Вследствие этого изложенные таким образом мысли зачастую не могут служить материалом для научного анализа.

В действительности особенности детского рисунка таковы, что он не может непосредственно служить исходным материалом для творчества взрослых художников. Детский рисунок базируется на эгоцентрическом мышлении, которое присуще ребенку, но чуждо взрослому. Кроме того, детские рисунки отличаются рядом особенностей, которые никак

не проявляются в творчестве профессиональных художников. Следовательно, влияние детского рисунка на творчество взрослых художников может носить лишь отдаленный и опосредованный характер.

Ключевые слова: детский рисунок, функции детского рисунка, особенности детского рисунка, детское восприятие, детское мышление, аллюзия, дадаизм, сюрреализм, экспрессионизм, фовизм

DRAWING IN CHILDHOOD AND CHILDHOOD IN PAINTING

D. A. Sevostyanov

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

Abstract

The article deals with children's drawings considering them as a source of inspiration for artists. The study employs an interdisciplinary approach, focusing on characteristics of children's drawings and their potential to contribute to professional artistic creativity from the viewpoints of art history and psychology. The position that children's drawings might influence many artists is based on two sources. First, several studies provided by art historians address this impact. Second, documented oral and written testimonies of the artists themselves prove this influence. It is commonly accepted among art critics that children's drawings may often serve as a reference in various artistic fields. However, this perspective tends to rely on an overly generalized and simplified, thus inaccurate, understanding of the nature of children's drawings.

Artists frequently express opinions about their own work and often claim children's drawings as a source of inspiration, emphasising the importance of maintaining a childlike perception of the world. Nevertheless, such statements should be taken with some skepticism. Artists' remarks on this subject tend to be subjective and emotional, reflecting the nature of artistic creation and self-description, rather than providing reliable material for scientific analysis.

The author concludes that specific features of children's drawings indicate that they cannot directly serve as source material for adult artists' creativity. Children's drawings are based on egocentric thinking inherent to children but alien to adults. Moreover, children's drawings exhibit qualities absent in professional artworks. Therefore, the influence of children's drawings on adult artists should be considered as distant and indirect.

Keywords: children's drawing, functions of children's drawings, features of children's drawings, children's perception, children's thinking, allusion, Dadaism, surrealism, expressionism, fauvism

Способность рисовать, создавать изображения представляет собой важнейшее свойство, присущее человеку. И в наиболее полной степени эта способность (и потребность) проявляется в детстве. Хотя некоторые взрослые люди по роду своей деятельности и становятся профессиональными рисовальщиками, в общем объеме человеческой популяции таких все-таки меньшинство. Но в детстве «художниками» были, по-видимому, решительно все.

Здесь нам предстоит рассмотреть два вопроса: во-первых, какова роль рисунка в детстве и, во-вторых, каково значение детского рисунка в общем контексте «взрослого» изобразительного искусства. Начнем со второго.

Изучая неклассическое искусство, мы постоянно сталкиваемся с тем, что в изобразительной деятельности художников разных направлений так или иначе обозначаются аллюзии к детскому рисунку. «Ирреализм, — отмечает Н. А. Хренов, — постоянно возвращает к первоначалу, то есть к наскальному рисунку, орнаменту, “геометрическому стилю”, к тем способам восприятия, которые... еще сохраняются в детском мышлении и, соответственно, в рисунках детей, взятых на вооружение разными направлениями выходящего из символизма авангарда, прежде всего, экспрессионизмом и сюрреализмом» [23, с. 65].

Но следует понимать, что аллюзия к чему бы то ни было не является воспроизведением предмета данной аллюзии. Осуществленная аллюзия не означает ни тождества, ни действительного сходства; она есть лишь намек на такое сходство. В некотором явлении, содержащем в себе множество разнообразных аспектов, аллюзия дает возможность выделить из этой общей массы какой-то один схожий аспект, в то время как все другие никакого подобного сходства проявлять не будут. Но таково уж свойство нашего восприятия, что мы зачастую не в силах воспринять некоторое сложное явление сразу, во всем его многообразии, целиком. Мы подразделяем его на отдельные элементы, некоторые из которых представляются нам знакомыми, и в дальнейшем познании объекта мы привычно опираемся именно на них, хотя в результате такого избирательного восприятия общее впечатление о данном явлении, скорее всего, окажется ложным.

Чтобы определить истинную роль детского рисунка в художественном творчестве, требуется применить междисциплинарный подход. Удовлетворительно разрешить данный вопрос, оставаясь в рамках искусствоведческого дискурса, по-видимому, невозможно. Приходится обратиться также и к трудам психологов, изучающих детский рисунок. Следует сопоставить бытующие представления об этом предмете, представленные в работах искусствоведов и в письменных памятниках, оставленных самими художниками, с действительными свойствами детского рисунка.

Вопрос о том, какова роль детского рисунка и как он соотносится с творчеством художника, поднимали в своих работах и многие художественные педагоги. Так, например, Е. И. Игнатьев прямо выступал против того, чтобы детский рисунок выступал в качестве какой-либо методической основы при обучении. «Преклоняясь перед “творчеством” детей и его самобытностью, — писал он, — мы их перестаем учить, таким образом дети не приобретают необходимых навыков и умений в работе, а не получая должной помощи и руководства, чахнут и сами творческие задатки детей» [10, с. 6.]. С. Е. Игнатьев приводит прямо противоположное мнение: «Самой природой в детях могут быть заложены удивительные предпосылки проявления способностей тонкого чувства цвета, ритма, чувства пропорций, передачи движений, чувства равновесия и т. д.» [11, с. 302]. Но если рассматривать обобщенную позицию, присущую художественным педагогам по данному вопросу, то следует отметить, что в их представлении обучение рисованию подчинено одной цели: обучающийся должен овладеть правилами академического рисунка. Правила эти имеют собственную длительную историю и, как отмечает С. П. Ломов, не потеряли своей актуальности со времен И. Е. Репина [13, с. 174]. Именно им посвящены соответствующие учебные издания для будущих учителей изобразительного искусства, составленные такими известными педагогами, как В. С. Кузин [12], Н. Н. Ростовцев [21], Е. В. Шорохов [24]. Однако позиция тех художников, которые, как считается, брали за основу своей работы детский рисунок, в целом состоит в том, что художник — не тот, кто затвердил некоторые, не им созданные правила, а именно тот, кто такие пра-

вила создает для себя сам. Такие художники работают, исходя из свободного выбора цели и средств изображения.

Представление о том, что особенности детского рисунка используются в качестве базиса творческого процесса во многих художественных направлениях, давно уже стало общим местом, и упоминаниям об этом в литературе поистине нет числа. Так, например, считается, что подобную аллюзию содержит дадаизм. Формально данная аллюзия прослеживается даже в названии этого направления. Это отсылка к названию детской деревянной лошадки или воспроизведение бессвязного младенческого лепета — действительно, речевая персеверация, навязчивое повторение отдельных слогов присуще детской речи. При этом считается, что в слове «дада» не следует искать конкретного значения; каждый понимает его так, как ему кажется правильным [26, с. 180]. Применительно к концепции дадаизма часто описывается подражание детскому рисунку — впрочем, наряду с подражанием примитивному искусству и творчеству душевнобольных [15, 27]. А. В. Венкова называет детский рисунок одним из источников примитивистских мотивов в творчестве [3, с. 22–23]. К источникам «примитива» в искусстве детское творчество относит и Н. В. Регинская [19, с. 55]. Е. Д. Пихлецкая упоминает проявлявшийся почти у всех ранних авангардистов «принцип адаптации интуитивно-наивной цельности примитива (в том числе и детского рисунка)» [18, с. 206]. Это касается и творчества отдельных художников. Так, про художника-сюрреалиста Хуана Миро пишут, что он «имитировал наивность детского рисунка» [5, с. 72]. С детскими рисунками (а также с произведениями примитивистов Океании, древней кельтской или скандинавской живописи) отождествляют произведения художников группы «Кобра», основанной бельгийским художником Кристианом Дотремонтом (1922–1979) [25, с. 56]. Про подражание детскому рисунку многократно упоминается и в анализе творчества одного из лидеров экспрессионизма Пауля Клее (1879–1940) [5, с. 73]; указывается, что он чаще всего «сохранял предметно-ассоциативную “интригу” или даже подобие “сюжета” в композиции, упрощая их до схемы детского рисунка» [26, с. 276]. Считается, что и в творчестве американского художника, писателя и драматурга Эдварда Эстлина Каммингса (1894–1962) прослежи-

вается «тяга к естественной жизни и наивному, почти детскому мировосприятию» [26, с. 252].

Нередко пишут о «детской простоте изображения» в работах Анри Матисса (1869–1954); впрочем, признавая, что она «добывалась упорным трудом» [6, с. 121]. Применительно к творчеству Матисса предпринимались и более детализированные описания, сводящие его творчество все к тем же «детским» приемам изобразительной деятельности и «детским» моделям мировосприятия. М. Н. Миронова констатирует сходство работ Матисса с детскими рисунками на основании того, что его произведения, как и у ребенка, пребывают на стадии единичных крупных предметных изображений. У ребенка, отмечает эта исследовательница, задачей является воспроизведение графического подобия видимых фигур, и эти рисунки служат для того, чтобы обозначать (называть) предметы и персонажи; эти рисунки содержат графические опознавательные детали изображаемых объектов. А Матисс, в свою очередь, писал о неких «знаках» на полотне как о своем изобретении. «Случайное ли это совпадение?» — задается вопросом М. Н. Миронова. По всей совокупности признаков, выявляемых в работах Матисса, данный автор считает возможным утверждать о возможной онтогенетической регрессии не только личности, но и изобразительной деятельности художника [14, с. 141]. Напомним, что регрессия (в изначальном смысле данного термина) представляет собой возврат к детским моделям поведения, которые бессознательно связываются с более комфортными и безопасными условиями существования, присущими детскому возрасту, когда человек еще не принимает самостоятельных решений, а ответственность за его благополучие возложена на родителей или воспитателей.

Идея возвращения к детскому рисунку (и шире — к детскому мировосприятию) прослеживается не только в анализе каких-либо готовых изображений; гораздо больше и чаще эта идея фигурирует в высказываниях самих художников, в самоописаниях их творчества. В частности, Анри Матисс неоднократно заявлял о том, что художнику необходимо сохранять «детскую прелесть», детскую свежесть впечатлений, о чем и сообщает его биограф Раймон Эсколье [27]. Эти зафиксированные на бумаге мысли художников обильно цитируются современными авторами, допол-

няя и расширяя таким образом устоявшееся представление о том, что именно детские рисунки служат во многих случаях и источником вдохновения, и образцом для подражания, и даже, как уже говорилось, базисом для формирования особого, детского мировосприятия уже в зрелые годы; причем речь идет о художниках, представляющих весьма разные направления.

Так, Н. В. Геташвили приводит высказывание Пабло Пикассо (1881–1973), произнесенное им на выставке детских рисунков: «В их годы я умел рисовать как Рафаэль, но мне понадобилась вся жизнь, чтобы научиться рисовать как они». И далее эта исследовательница пишет: «Обаяние наивного детского рисунка и светлый, незамутненный заботами и печалью взгляд на мир создают счастливую утопию, очищающую сознание» [6, с. 126]. Интерес к детскому рисунку проявлял в своих сочинениях писатель и художник Йозеф Чапек (1887–1945). Ю. Н. Гирин составил целую антологию созвучных высказываний; в частности, им приводится мысль художника-модерниста и теоретика искусства Волдемара Матвейса (1877–1914), обнародованная в 1913 году: «Так хорошо быть диким, первобытным, чувствовать себя наивным ребенком, одинаково радующимся и самоцветному жемчугу, и блестящим камешкам, чуждым и равнодушным к установившимся ценностям их» [7, с. 228]. Подобные мысли приводятся за авторством и других художников, таких, как Л. С. Бакст (1866–1924), Б.М. Кустодиев (1878–1927) [1, с. 86], Н. А. Тархов (1871–1930) [18, с. 207]. На детском восприятии действительности акцентировал внимание Морис де Вламинк (1876–1958), художник-фовист, единомышленник Анри Матисса: «Я все еще смотрю на мир глазами ребенка. И сегодня самые большие восторги вызывают у меня те же вещи, что и в детстве: тропинка в лесу, дорога, берег реки, отражение дома в воде, очертания лодки, небо с черными облаками, небо с розовыми облаками...» [4, с. 266]. Отметился на данном поприще и немецкий живописец, график и карикатурист Георг Гросс (1893–1959): «Я копировал “фольклорные” рисунки в писсуарах, ибо они казались мне самым прямым и лаконичным выражением очень сильных чувств. Привлекали меня и детские рисунки той же однозначностью выражения. Так постепенно я выработал тот острый, как лезвие ножа, стиль, какой необходим был для зарисо-

вок, рожденных моим чувством неприятия людей в те годы» [26, с. 169].

Некоторым диссонансом в этом общем хоре выглядит мнение наиболее известного сюрреалиста Сальвадора Дали (1904–1989), который, напротив, заявлял, что детской непосредственности он предпочитает умудренную опытом старость: «Не колеблясь, я отдал бы за мудрость старости свою детскую, еще не вылепленную душу. Пусть железный плуг пережитого избороздит мой лоб рядами морщин, пусть поседеют мои волосы и ослабнут ноги, зато я сам постигну тайну тех писем, что запечатлит на моем челе резец жизни, — никто другой мне ее не откроет» [8, с. 52]. Впрочем, это вполне соответствует характеру Сальвадора Дали, который готов был, по-видимому, к решительно любым высказываниям ради одного только создания эпатажа.

Однако остается большим вопросом, насколько можно доверять мнению художников (пусть и вполне искренне выраженному) в отношении детского рисунка (и вообще каких бы то ни было аспектов их собственного художественного творчества). Принимать эти мнения за выражение какой-либо научной истины можно не в большей степени, чем опираться в искусствоведческом дискурсе на самоназвания художественных направлений в их буквальном значении. Можно, в конце концов, бесконечно искать (и не найти) лучи в «лучизме» Михаила Ларионова или некую «сверхреальность» в сюрреализме. Дело в том, что в таких самоназваниях проявлялся весьма произвольный и субъективный подход; то же самое можно сказать и об отношении к детским рисункам как к источнику вдохновения для художников. Значение здесь имеют не сами реальные детские рисунки, а лишь впечатление от них. Хотя у каждого взрослого художника имеется за плечами собственное детство, однако трудно себе представить, чтобы его взрослое, зрелое творчество непосредственно опиралось на его же собственные детские рисунки, созданные, скажем, в трехлетнем возрасте (хотя, в принципе, по-видимому, возможно и это). А вот восприятие рисунков других детей, безусловно, может составлять часть прижизненных впечатлений любого художника.

Так все-таки, какова действительная, а не кажущаяся роль детского рисунка в общем контексте художественного творчества?

Тут нам снова предстоит вернуться к положению, высказанному в начале этой статьи: аллюзия к чему-либо вовсе не означает установления тождества с предметом аллюзии. Если творчество взрослого художника, как представляется нам (или как представляется ему самому), как-либо перекликается с детским рисунком, то и здесь мы не обнаружим такого тождества. Когда мы, например, обращаемся к творчеству таких художников, как Анри Матисс или Морис де Вламинк, про которых, по-видимому, чаще всего говорят, что они якобы воссоздавали детский рисунок, то при объективном взгляде на предмет сравнения приходится констатировать: нет, это не так. Настоящие, живые дети никогда не рисуют так, как это делали Вламинк или Матисс, — по одной весьма основательной причине. Дело в том, что изобразительная деятельность ребенка весьма существенно отличается от изобразительной деятельности взрослого, как бы этот взрослый ни пытался предельно и нарочито упростить эту деятельность.

Детский рисунок, среди прочего, обладает совершенно иными ключевыми функциями, нежели «взрослое» художественное творчество. Известно, что изобразительное искусство обладает рядом значимых функций: сакральная, коммуникативная, информационная, культуuroбразующая, гедонистическая, миметическая (подражание реальности). Иерархическая система этих функций со временем не остается неизменной. В результате исторического развития к настоящему времени главнейшими такими функциями стали эстетическая (передача эстетической эмоции от художника к зрителю) и индивидуализирующая (запечатление в результатах изобразительной деятельности неповторимых индивидуальных свойств творческой натуры художника). Все эти функции также в определенной мере присущи и детскому рисунку, но они проявляются в основном лишь по мере роста и созревания юного рисовальщика. Главная же функция детского рисунка, пока он остается действительно детским, — функция развивающая. Она реализуется, в широком смысле, как освоение ребенком видимого мира; в более узком смысле — как установление единства между моторным и зрительным пространством. Но дело не только в этом. Подобная функция так или иначе реализуется при развитии любого живого существа, но, как известно, ни одно живое существо,

кроме человека, не создает изображений. Рисующий ребенок приобретает опыт того, чем занимается человечество с момента его возникновения: он научается творить новую реальность, которой до него не существовало и которая приобретает материальное, вещественное бытие исключительно благодаря ему самому. И это одна из необходимых сторон развития человека и развивающей функции рисунка. Чем ближе мы подходим к самому началу изобразительной деятельности, тем более преобладающей становится именно эта развивающая функция.

Известно такое свойство ранней детской психики, как эгоцентризм. Данный термин означает временно существующую неспособность занять чужую точку зрения, принять какую-либо, отличающуюся от собственной, модель воспринимаемого мира. Этот феномен был описан в трудах известного швейцарского психолога Жана Пиаже (1896–1980) [17]. Описаны и эгоцентрическое мышление, и эгоцентрическая речь (она рассматривается как речь, обращенная к себе самому, а кроме того — как излагающая подобный же эгоцентрический взгляд на мир) [15]. Есть все основания утверждать, что рисование в самом начале изобразительного процесса представляет собой именно такую эгоцентрическую деятельность, заключающуюся в отображении результатов подобного эгоцентрического же взгляда на мир на изобразительной поверхности. Взрослый человек, состоявшийся художник, не может так мыслить и не будет так рисовать, хотя бы уже потому, что эгоцентрическое мышление он сам проявлял лишь в те далекие времена, когда память на отдаленные события у него еще практически не функционировала. Никто из нас, как правило, не помнит того, что происходило с ним в трехлетнем возрасте, а если и помнит, то в основном со слов старших; присущий же этому возрасту тип мышления и способ восприятия мира впоследствии необратимо утрачивается.

Детский рисунок обладает собственными, присущими ему чертами, и они гораздо более сложны и многообразны, чем одна только его видимая «наивность» и «примитивность», которая и служит, как порой считается, источником вдохновения для многих художников. Так, Н. В. Регинская вполне справедливо указывает на то, что разница между народным искусством и детским

творчеством заключается в том, что детские рисунки не образуют традиций; они осваиваются непосредственно каждым индивидом в соответствующем возрасте [19, с. 56]. Но этим, впрочем, дело не исчерпывается.

Давно известен биогенетический закон Мюллера-Геккеля, согласно которому онтогенез (индивидуальное развитие организма) представляет собой краткое и сжатое повторение филогенеза (развития биологического вида). Велик соблазн применить этот закон и к развитию рисунка: детский рисунок в таком случае уподобляется примитивному первобытному творчеству. Однако этот закон, безупречно работающий в отношении преформирующего развития (например, развития эмбриона, все этапы которого предreshены генетической программой), вовсе не так однозначно проявляет себя в постнатальном, непреформирующем развитии. В отношении рисунка он создает почву лишь для весьма отдаленных аналогий.

Изобразительная деятельность отображает, как известно, множество сугубо индивидуальных психологических черт рисующего субъекта. На этом, собственно, и базируется упоминавшаяся выше индивидуализирующая функция изобразительного искусства. Однако и здесь детский рисунок имеет особое своеобразие. Чем младше рисующий ребенок, тем в меньшей степени отображает его рисунок индивидуальные личностные особенности, и тем в большей степени видны в нем особенности возрастные. Вернее, впрочем, будет сказать, что отображается в рисунке в основном не хронологический, а умственный возраст, то есть достигнутая к этому моменту степень интеллектуального развития юного рисовальщика.

Детский рисунок отличается также и тем, что ребенок первоначально никогда не рисует с натуры; это умение (и желание) у него появляется намного позже (если появляется вообще). В то же время и те художники, чьи произведения, как считается, воспроизводят детский рисунок, при своей изобразительной деятельности все-таки нуждались в натуре; примером здесь может послужить уже не раз упоминавшийся Анри Матисс.

Ребенок рисует не то, что он видит, а то, что он знает. Именно этим ограниченным пока знанием объясняется видимая при-

митивность детского рисунка. Характер детского рисунка описывают многие исследователи [2, 9, 20]. Известно, что изображение человеческой фигуры первоначально в интерпретации ребенка чаще всего выглядит как «головоног», то есть изображение головы, к которой приставлены конечности; туловище появляется позднее. Кстати, в мультсериале «Смешарики» показаны именно такие «головоноги», и потому эти образы вполне соответствуют характеру детского восприятия.

Существует целый ряд подобных закономерностей, которые выведены не из отвлеченного представления о детском рисунке как таковом, а при исследовании большого количества реальных, «живых» детских рисунков. Так, например, при изображении человеческой фигуры пальцы появляются в детском рисунке часто раньше, чем другие сегменты верхней конечности, и присоединяются вначале прямо к туловищу. Туловище в типичном детском рисунке чаще всего напоминает овал, позже приобретает прямоугольные черты. Изображение промежности в фигуре человека появляется сравнительно поздно; а до этого ноги размещаются по углам четырехугольного туловища, и между ними остается широкий промежуток. Руки вначале изображаются торчащими в стороны, и лишь позднее дети рисуют их опущенными вниз либо совершающими какие-либо осмысленные движения. Крепятся руки вначале к середине туловища, а к плечевому поясу опять-таки перемещаются позднее. Сравнительно поздно приобретает окончательную форму шея: на ранних рисунках она чаще всего вовсе не изображается, а голова прямо стыкуется с туловищем; потом шея изображается линией или столбиком, и лишь затем формируется плавный переход шеи в надплечья и голову. Это, разумеется, не все инфантильные признаки рисунка. Таких признаков выявлено столько, что перечислить их более-менее полно не позволяет ограниченный формат журнальной статьи.

Разумеется, в «примитивном» изображении, выполненном взрослым рисовальщиком, можно иногда встретить отдельные подобные признаки. Но дело как раз в том, что в настоящем детском рисунке они проявляются в комплексе, и комплекс этот, сохраняя относительную цельность, меняется по мере роста и развития ребенка; «примитивные» же изображения за авторством зрелых ху-

дожников не обладают такой совокупностью черт. Поэтому можно сказать, что их сходство с детскими рисунками носит весьма условный и формальный характер.

В дополнение к сказанному следует отметить еще одно важное свойство, присущее детскому рисунку (а также и тестовым рисункам, выполненным взрослыми испытуемыми, которые не являются профессиональными рисовальщиками), — это половой диморфизм. Рисунки, выполненные юными субъектами мужского и женского пола, различаются настолько сильно, что их порой невозможно рассматривать как единое, не зависящее от пола явление. Впрочем, в наиболее полной мере этот диморфизм начинает проследиваться в уже довольно зрелых изображениях, ближе к подростковому возрасту, и несколько сглаживается позднее, при переходе во взрослое состояние. В целом про рисунки, выполненные девочками, можно сказать, что они более «правильны», но и более стереотипны, а их отдельные признаки выступают в большем согласовании друг с другом (более тесно коррелируют между собой). Рисунки мальчиков, соответственно, менее «правильны», но и более разнообразны, а число коррелирующих между собой признаков в них приблизительно в 2,5 раза меньше, чем у женского пола [22]. Нет нужды говорить о том, что, когда в работах взрослых художников усматривают якобы «детские черты», эти весьма важные нюансы практически никогда не принимаются во внимание.

Таким образом, когда в искусствоведческих трудах приводятся рассуждения о том, что детский рисунок является источником вдохновения для многих художников неклассических направлений, то приходится признать, что в данном случае имеется в виду не сам детский рисунок со всеми его специфическими особенностями, а лишь некоторое обобщенное представление о нем. Аналогия, которая здесь прослеживается, носит весьма условный и натянутый характер. Правильнее будет говорить, что «примитивные» изображения, созданные взрослыми рисовальщиками, представляют собой вполне самостоятельное культурное явление, к действительно существующему детскому рисунку не имеющее непосредственного отношения. И, право, признание данного факта несколько не снижает художественную значимость подобных

изображений. Влияние же детского рисунка на творчество взрослых художников может носить лишь отдаленный и опосредованный характер, и данному влиянию, в действительности, не стоит придавать чрезмерного значения. Детский рисунок, ввиду его структурных и функциональных особенностей, может быть причислен к изобразительному искусству лишь с большой долей условности.

В то же время творческая позиция тех художников, о которых здесь шла речь, составляет, несомненно, новый этап в художественном познании и освоении мира. Речь здесь идет о целом мире неклассических изображений, искусствоведческий анализ которых еще требует выработки соответствующей методологии. Однако эта тема настолько обширна, что ей может быть посвящен ряд самостоятельных исследований.

Список литературы

1. Бушканец Л. Е. «Живописность» творчества Ивана Шмелёва в контексте исканий русской литературы первой трети XX века // Казанский лингвистический журнал. 2018. № 1(1). С. 83–89.
2. Венгер А. Л. Психологические рисуночные тесты. М.: ВЛАДОС-ПРЕСС, 2002. 160 с.
3. Венкова А. В. Цифровой примитивизм и механизмы наследования в современной визуальной культуре // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 36. С. 22–30.
4. Вламинк М. Из автобиографии // Мастера искусства об искусстве. Т. 5–1. М.: Искусство, 1969. С. 263–267.
5. Галинская И. Л. Авангардизм в искусстве XX века // Вестник культурологии. 2011. № 3. С. 68–74.
6. Геташвили Н. В. Европа. Живопись XX века // Современная Европа. 2006. № 2(26). С. 117–131.
7. Гирич Ю. Н. О десемантизации авангардного текста // Искусствознание. 2015. № 1/2. С. 216–232.
8. Дали С. Сюрреализм — это я. М.: Вагриус, 2005. 617 с.
9. Дилео Д. Детский рисунок: диагностика и интерпретация. М.: Апрель Пресс, Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. 272 с.

10. Игнатъев Е. И. Влияние восприятия предмета на изображение по представлению // Психология рисунка и живописи. Вопросы психологического исследования формирования образа. М.: АПН РСФСР, 1954. С. 5–58.
11. Игнатъев С. Е. Композиция в рисунках детей // Актуальные проблемы современной науки, техники и образования. 2017. Т. 1. С. 302–304.
12. Кузин В. С. Рисунок. Наброски и зарисовки: Учебное пособие для студентов высших педагогических учебных заведений. М.: Академия, 2004. 232 с.
13. Ломов С. П. Преференции изобразительного искусства в общеобразовательной школе // Право и практика. 2017. № 2. С. 173–179.
14. Миронова М. Н. Трансформация изобразительного искусства: субъективный взгляд с позиции постнеклассической психологии, ориентированной на христианскую антропологию // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 4: Педагогика. Психология. 2017. № 44. С. 134–149.
15. Пашукова Т. И. Концептуальные отличия в понимании эгоцентризма детского мышления и речи Ж. Пиаже и Л. С. Выготским // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Образование и педагогические науки. 2016. № 1(763). С. 104–118.
16. Петров В. О. Эстетические позиции дадаизма // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 1 (42). С. 179–186.
17. Пиаже Ж. Речь и мышление ребенка. СПб.: Союз, 1997. 256 с.
18. Пихлецкая Е. Д. Особенности зрелого творчества Н. А. Тархова // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2010. № 15(58). С. 201–210.
19. Регинская Н. В. Иконописный примитив в русском искусстве начала XX века // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2006. № 171. С. 55–63.
20. Романова Е. С. Графические методы в практической психологии. СПб.: Речь, 2001. 416 с.
21. Ростовцев Н. Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе: Учебник для студентов художественно-графи-

- ческих факультетов педагогических институтов. М.: Просвещение, 1980. 239 с.
22. Севостьянов Д. А. Графическая диагностика в оценке и отборе персонала. Половозрастные особенности тестового рисунка. Новосибирск: Золотой колос, 2018. 268 с.
23. Хренов Н. А. Эстетика символизма: от оптической к тактильно-осязательной системе видения // Верхневолжский филологический вестник. 2017. № 3. С. 62–66.
24. Шорохов Е. В. Композиция: Учебник для студентов художественно-графических факультетов педагогических институтов. М.: Просвещение, 1986. 207 с.
25. *Энциклопедический словарь сюрреализма*. М.: ИМЛИ РАН, 2007. 584 с.
26. *Энциклопедический словарь экспрессионизма*. Гл. ред. П.М. Топер. М.: ИМЛИ РАН, 2008. 736 с.
27. Эсколье Р. Матисс. Л.: Искусство, 1979. 256 с.
28. *Lagana L. Dadaism, Surrealism, and the Unconscious* // *Symposia Melitensia*. 2013. No 9. Pp. 145–156.

References

1. Bushkanec L. E. «Zhivopisnost'» tvorchestva Ivana Shmeleva v kontekste iskanij russkoj literatury pervoj treti XX veka [“Picturesque” creativity of Ivan Shmelev in the context of the search for Russian literature in the first third of the 20th century]. *Kazanskij lingvisticheskij zhurnal*, 2018, no. 1(1), pp. 83–89. (In Russ.)
2. Venger A. L. Psihologicheskie risunochnye testy [Psychological drawing tests]. Moscow, VLADOS-PRESS, 2002. 160 p. (In Russ.)
3. Venkova A. V. Cifrovoy primitivizm i mekhanizmy nasledovaniya v sovremennoj vizual'noj kul'ture [Digital primitivism and mechanisms of inheritance in modern visual culture]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie*, 2019, no. 36, pp. 22–30. (In Russ.)
4. Vlamink M. Iz avtobiografii [From autobiography]. *Mastera iskusstva ob iskusstve*, vol. 5-1. Moscow, Iskusstvo, 1969, pp. 263–267. (In Russ.)
5. Galinskaya I. L. Avangardizm v iskusstve XX veka [Avant-gardism in the art of the twentieth century]. *Vestnik kul'turologii*, 2011, no. 3. pp. 68–74. (In Russ.)

6. Getashvili N. V. Evropa. Zhivopis' XX veka [Europe. 20th century painting]. *Sovremennaya Evropa*, 2006, no. 2(26), pp. 117–131. (In Russ.)
7. Girin Yu. N. O desemantizacii avangardnogo teksta [On the desemantization of avant-garde text]. *Iskusstvoznanie*, 2015, no. 1-2, pp. 216–232. (In Russ.)
8. Dali S. Syurrealizm – eto ya [Surrealism is me]. Moscow, Vagrius, 2005, 617 p. (In Russ.)
9. Dileo D. Detskij risunok: diagnostika i interpretaciya [Children's drawing: diagnosis and interpretation]. Moscow, Aprel' Press, EKSMO-Press, 2001, 272 p. (In Russ.)
10. Ignat'ev E. I. Vliyanie vospriyatiya predmeta na izobrazhenie po predstavleniyu [The influence of the perception of an object on the image according to the representation]. *Psihologiya risunka i zhivopisi. Voprosy psichologicheskogo issledovaniya formirovaniya obraza*. Moscow, APN RSFSR, 1954, pp. 5–58. (In Russ.)
11. Ignat'ev S. E. Kompoziciya v risunkah detej [Composition in children's drawings]. *Aktual'nye problemy sovremennoj nauki, tekhniki i obrazovaniya*, 2017, vol. 1, pp. 302–304. (In Russ.)
12. Kuzin V. S. Risunok. Nabroski i zarisovki: Uchebnoe posobie dlya studentov vysshih pedagogicheskikh uchebnyh zavedenij [Drawing. Sketches and sketches: A textbook for students of higher pedagogical educational institutions]. Moscow, Akademiya, 2004, 232 p. (In Russ.)
13. Lomov S. P. Preferencii izobrazitel'nogo iskusstva v obshcheobrazovatel'noj shkole [Preferences of fine arts in secondary schools]. *Pravo i praktika*, 2017, no. 2, pp. 173–179. (In Russ.)
14. Mironova M. N. Transformaciya izobrazitel'nogo iskusstva: sub"ektivnyj vzglyad s pozicii postneklassicheskoy psichologii, orientirovannoj na hristianskuyu antropologiyu [Transformation of fine art: a subjective view from the position of post-non-classical psychology, oriented towards Christian anthropology]. *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tihonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya 4: Pedagogika. Psihologiya*, 2017, no. 44, pp. 134–149. (In Russ.)
15. Pashukova T. I. Konceptual'nye otlichiya v ponimanii egocentrizma detskogo myshleniya i rechi Zh. Piazhe i L. S. Vygotskim [Conceptual differences in the understanding of egocentrism in children's thinking

- and speech by J. Piaget and L. S. Vygotsky]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. Obrazovanie i pedagogicheskie nauki*, 2016, no. 1(763), pp. 104–118. (In Russ.)
16. Petrov V. O. Esteticheskie pozicii dadaizma [Aesthetic positions of Dadaism]. *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*, 2016, no. 1(42), pp. 179–186. (In Russ.)
17. Piazhe Zh. Rech' i myshlenie rebenka [Child's speech and thinking]. Sankt-Peterburg, Soyuz, 1997, 256 p. (In Russ.)
18. Pihleckaya E. D. Osobennosti zrelogo tvorchestva N. A. Tarhova [Features of the mature creativity of N. A. Tarkhova]. *Vestnik Rossijskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta. Seriya «Filosofiya. Sociologiya. Iskusstvovedenie»*, 2010, no. 15(58), pp. 201–210. (In Russ.)
19. Reginskaya N. V. Ikonopisnyj primitiv v russkom iskusstve nachala XX veka [Iconographic primitiveness in Russian art of the early twentieth century]. *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury*, 2006, no. 171, pp. 55–63. (In Russ.)
20. Romanova E. S. Graficheskie metody v prakticheskoy psihologii [Graphic methods in practical psychology]. Sankt-Peterburg, Rech', 2001, 416 p. (In Russ.)
21. Rostovcev N. N. Metodika prepodavaniya izobrazitel'nogo iskusstva v shkole: Uchebnik dlya studentov hudozhestvenno-graficheskikh fakul'tetov pedagogicheskikh institutov [Methods of teaching fine arts at school: A textbook for students of art and graphic arts faculties of pedagogical institutes]. Moscow, Prosveshchenie, 1980, 239 p. (In Russ.)
22. Sevost'yanov D. A. Graficheskaya diagnostika v ocenke i otборе personala. Polovozrastnye osobennosti testovogo risunka [Graphic diagnostics in personnel assessment and selection. Gender and age characteristics of the test drawing]. Novosibirsk, Zolotoj kolos, 2018, 268 p. (In Russ.)
23. Khrenov N. A. Estetika simvolizma: ot opticheskoy k taktil'no-osyazatel'noj siste-me videniya [Aesthetics of symbolism: from optical to tactile vision system]. *Verhnevolzhskij filologicheskij vestnik*, 2017, no. 3, pp. 62–66. (In Russ.)
24. Shorohov E. V. Kompoziciya: Uchebnik dlya studentov hudozhestvenno-graficheskikh fa-kul'tetov pedagogicheskikh institutov [Composition: A textbook for students of art and graphic

- faculties of pedagogical institutes]. Moscow, Prosveshchenie, 1986, 207 p. (In Russ.)
25. Enciklopedicheskij slovar' syurrealizma [Encyclopedic Dictionary of Surrealism]. Moscow, IMLI RAN, 2007, 584 p. (In Russ.)
26. Enciklopedicheskij slovar' ekspressionizma [Encyclopedic Dictionary of Expressionism]. Edited by P.M. Toper. Moscow, IMLI RAN, 2008, 736 p. (In Russ.)
27. Eskol'e R. Matiss [Matiss]. Leningrad, Iskusstvo, 1979. 256 p. (In Russ.)
28. Lagana L. Dadaism. Surrealism, and the Unconscious. Symposia Melitensia, 2013, no. 9, pp. 145–156.

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 7.044
ББК 85.10

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК ТРАДИЦИОННОЙ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ

ЧЖАО СИНЬСИНЬ

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Факультет искусств

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

starxin0352@yandex.ru

Аннотация

В статье проводится анализ художественного языка традиционной китайской живописи с акцентом на ее уникальные семиотические и эстетические особенности. Рассматриваются методы передачи духовного содержания посредством техники свободной кисти, использование пустого пространства и символическая значимость ключевых мотивов, таких как лотос, пион, дракон и феникс. Особое внимание уделено эволюции стилей и методик, отражающих переход от примитивных форм к сложным экспрессивным композициям, а также роли традиционного искусства в формировании национальной идентичности.

Ключевые слова: традиционная китайская живопись, художественный язык, символика, пустое пространство, эволюция стилей, национальная идентичность, семиотика искусства

ARTISTIC LANGUAGE OF TRADITIONAL CHINESE PAINTING

Zhao Xinxin

Lomonosov Moscow State University, Faculty of Arts

125009, 3, Bolshaya Nikitskaya str., Moscow, Russian Federation

starxin0352@yandex.ru

Abstract

The article offers a comprehensive analysis of the artistic language typical of traditional Chinese painting, highlighting its unique semiotic and aesthetic characteristics. It explores how spiritual meaning is conveyed through the technique of free brushwork, the intentional use of empty space, and the profound symbolism of key motifs such as the lotus, peony, dragon, and phoenix. Particular attention is paid to the evolution of styles and techniques reflect-

ing the transition from primitive forms to complex expressive compositions, as well as the role of traditional art in shaping national identity.

Keywords: *traditional Chinese painting, artistic language, symbolism, empty space, evolution of styles, national identity, semiotics of art*

Традиционная китайская живопись представляет собой уникальное сочетание глубокой символики, выразительной техники и культурного наследия, пронизывающих многие века истории Китая. Это искусство не только отображает внешний облик мира, но и создает сложную систему знаков, через которую передаются философские идеи, духовное единение с природой и жизненные ценности народа [5, с. 68–72]. Каждая тонкая линия, нанесенная на шелковую или бумажную поверхность, становится носителем сложного внутреннего содержания, отражающим эмоциональное состояние художника и его связь с космическим порядком.

Одним из ключевых принципов этого искусства является умелое использование пустого пространства. В китайской живописи пустота не воспринимается как отсутствие изображения, а, напротив, становится самостоятельным выразительным средством. Пустое пространство создает ощущение глубины и бесконечности, давая зрителю возможность самому додумывать недостающие детали и интерпретировать произведение на личном эмоциональном уровне. Такой подход позволяет каждому, кто смотрит на картину, почувствовать динамику и ритм природы, а также осознать взаимосвязь между видимым и скрытым, между формой и смыслом.

С точки зрения техники, традиционная китайская живопись отличается особой лаконичностью и точностью. Художники на протяжении веков использовали специально изготовленные кисти из волос животных, натуральные чернила, а также бумагу или шелк, что позволяло достигать выразительных эффектов при минимуме средств. Одной из характерных техник является так называемая «се-и», где каждый мазок фиксирует мгновенное движение и передает энергию природы. Эволюция этой техники отражает изменения в культурном и историческом контексте: от простых схематичных изображений до сложных экспрессивных композиций, в которых используются новые материалы и приемы для достижения большей глубины и выразительности. Современные

мастера, продолжая традиции, интегрируют новаторские элементы, сохраняя при этом основной принцип — передачу внутренней гармонии через простые, но насыщенные смыслом линии.

Символика в китайской живописи занимает центральное место и является основой для передачи культурных и философских идей. Каждый образ, каждая линия и каждый выбранный цвет имеют свои многозначные коннотации. Например, лотос традиционно символизирует чистоту, духовное возрождение и просветление, а пион — богатство, процветание и благородство. Образы дракона и феникса олицетворяют силу, защиту и вечное обновление, а гармоничное сочетание цветов — красного, зеленого и синего — передает идею баланса и единства между человеком и природой [8, с. 139–141]. Эти символы, используемые в народной живописи, представляют собой своего рода визуальный язык, через который художник общается с аудиторией без слов.

Особое значение в китайской народной живописи отводится символическому использованию цвета и строгому композиционному построению. Так, автор отмечает, что фрески, являющиеся одним из видов народного искусства, изначально создавались на основе традиционных ремесел и технологий, где цвет использовался не только для придания яркости, но и для передачи определенных культурных смыслов. Например, красный цвет символизирует счастье и процветание, зеленый — обновление и молодость, а золотой — богатство и благополучие. При этом композиция изображения выстраивается в соответствии с установленными иерархическими нормами, что позволяет «прочитать» историко-мифологические сюжеты, отражающие коллективную память народа [6, с. 183–185].

Современные интерпретации традиционной китайской живописи демонстрируют уникальное сочетание древних художественных принципов с инновационными подходами, что делает этот художественный язык по-прежнему актуальным и востребованным в XXI веке. Многие современные художники Китая черпают вдохновение в классических мотивах, таких как пейзажи гор и рек, символика животных и растений, а также философские темы даосизма и конфуцианства, но адаптируют их для условий современности через использование новых материалов. Напри-

мер, некоторые мастера экспериментируют с комбинацией традиционных чернил и акриловых красок, создавая произведения, которые сохраняют дух классической китайской живописи, но одновременно отражают современные реалии.

Современные тенденции в китайской живописи демонстрируют, как традиционные методы находят новое воплощение благодаря цифровым технологиям. Многие современные художники экспериментируют с цифровыми инструментами, создавая гибридные произведения, где классическая техника чернильной живописи дополняется элементами цифровой графики. Такой подход позволяет не только сохранять традиционные мотивы, но и расширять их, открывая новые пути для самовыражения и взаимодействия с глобальной аудиторией. Цифровые инсталляции и мультимедийные проекты становятся современной интерпретацией древних традиций, демонстрируя, что искусство способно эволюционировать, сохраняя при этом свою глубокую символическую основу.

При этом ключевые принципы китайской живописи — такие как простота форм, стремление к гармонии между человеком и природой, а также глубокая символическая выразительность — остаются неизменными. Эти принципы позволяют современным произведениям сохранять связь с богатым культурным наследием Китая, даже когда они затрагивают актуальные темы глобализации, урбанизации или экологических проблем [7, с. 191]. Такие работы становятся настоящим мостом между прошлым и настоящим, помогая зрителям лучше понять, как традиции могут эволюционировать в условиях изменяющегося мира.

Особую важность имеет роль искусства в сохранении национальной идентичности в эпоху глобализации. В условиях усиления культурного обмена и влияния западных моделей многие китайские художники видят свою задачу в том, чтобы сохранить уникальные особенности своей культуры через искусство. Это достигается как через обращение к традиционным техникам, таким как чернильная живопись, так и через использование современных медиа, например цифрового искусства или инсталляций. Таким образом, современная китайская живопись не только продолжает развивать свои классические традиции, но и стано-

вится мощным инструментом самовыражения и культурного диалога.

Дополнительно стоит обратить внимание на семиотический аспект этого искусства. Одним из ключевых элементов традиционной китайской живописи является линия. Согласно А. П. Лободанову, линия выступает как первичный знаковый элемент, через который художник передает динамику, эмоциональное состояние и энергию изображения. Линия не просто делит пространство — она становится носителем движения и внутренней силы, позволяющим зрителю почувствовать ритм природы и космическую гармонию [3, с. 211]. Каждая черта, каждый мазок становится кодом, через который передаются глубокие философские и эстетические идеи. Такой подход позволяет создать многослойное произведение, где значимость каждого элемента определяется его местом в общей системе знаков, объединяющих традиционные ценности и современные взгляды.

Изучение декоративно-прикладного искусства, по материалам учебного пособия В. Б. Кошаева, демонстрирует, что эстетическая ценность изделия определяется не только его утилитарностью, но и гармонией формы и декора [2, с. 29]. В китайской традиционной живописи наблюдается схожий синтез, где декоративные элементы и выразительные приемы сливаются в единое целое. Художник, работая с традиционными материалами, стремится создать произведение, в котором каждая деталь, от орнаментальных мотивов до динамики мазков, вносит свой вклад в общую гармонию композиции. Такой синтез подчеркивает не только эстетическую привлекательность, но и функциональное значение произведения, отражающего мировоззрение народа. Именно сочетание декоративного и выразительного позволяет китайской живописи оставаться актуальной и в условиях современного культурного процесса, где традиционные мотивы получают новое звучание.

Еще одним важным аспектом современной китайской живописи является активное участие в международном арт-диалоге. В условиях глобализации и усиления культурного взаимодействия произведения, основанные на традиционных мотивах, приобретают новую значимость, становясь своеобразным мостом между

Востоком и Западом. Художники не только сохраняют уникальные традиционные элементы, но и активно адаптируют их, что позволяет создать универсальный язык, понятный представителям различных культур.

Взаимодействие на международной арене способствует обмену опытом и взглядами между художниками из разных стран. Китайские мастера, работая на стыке культур, интегрируют древние символы и техники в современные произведения, что обогащает мировой художественный контекст. В результате возникает синтез традиционного и современного, когда искусство становится не просто отображением национальной идентичности, но и инструментом диалога и взаимопонимания.

Такой культурный обмен способствует не только расширению эстетических границ, но и формированию общего пространства для обсуждения философских и духовных ценностей. Художественные выставки, международные фестивали и симпозиумы служат платформой, где художники могут демонстрировать свои работы, делиться идеями и находить новые формы взаимодействия. В этом процессе традиционные мотивы, будь то символика драконов, фениксов, лотоса или пионов, получают новое звучание, отражая современные реалии и становясь универсальными знаками мира и гармонии.

В конечном итоге традиционная китайская живопись — это не просто изображение, а целостная система, объединяющая технику, символику, философию и практическую жизненную мудрость. Ее богатство и многогранность позволяют создавать произведения, способные передать как глубокие духовные идеи, так и повседневные реалии жизни. Это наследие, передаваемое из поколения в поколение, является мощным источником вдохновения для современных художников и служит основой для формирования национальной идентичности. Художественный язык, в котором каждая линия и каждый цвет становятся носителями сложных смыслов, остается живым и динамичным, продолжая оказывать влияние на мировую культуру и искусство.

Список литературы

1. *Виноградова Н. А.* Китайская пейзажная живопись. М.: Изобразительное искусство, 1972. 160 с.
2. *Кошаев В. Б.* Декоративно-прикладное искусство. Понятия. Этапы развития: Учебное пособие для вузов. М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2010. С. 26–37.
3. *Лободанов А. П.* Лекции по семиотике искусства. На китайском языке с параллельным русским текстом. М.: БОС, 2021. С. 210–214.
4. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 387 с.
5. *Терентьев-Катанский А. П.* Иллюстрации к китайскому бестиарию. Мифологические животные древнего Китая. СПб.: Форма Т, 2004. С. 67–89.
6. *Чжао С.* Художественный образ в китайской народной фреске // Вестник ГГУ, Гжель. Изд-во ГГУ. № 5. 2024. С. 183–190.
7. *Klunehs K.* Art in China. California: Oxford University Press, 2009. Pp. 187–193.
8. *Chiang Ji.* Chinese Calligraphy: An Introduction to Its Aesthetic and Technique. Cambridge: Harvard University Press, 1974. 250 p.

References

1. Vinogradova N. A. Kitajskaya pejzazhnaya zhivopis' [Chinese landscape painting]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1972, 160 p. (In Russ.)
2. Koshaev V. B. Dekorativno-prikladnoe iskusstvo. Ponyatiya. Ehtapy razvitiya. Uchebnoe posobie dlya vuzov [Decorative and applied art. Concepts. Stages of development. Textbook for universities]. Moscow, VLADOS Publishing Center, 2010, pp. 26–37. (In Russ.)
3. Lobodanov A. P. Lekcii po semiotike iskusstva. Na kitajskom yazyke s parallel'nym russkim tekstom [Lectures on the semiotics of art. In Chinese with parallel Russian text]. Moscow, BOS, 2021, pp. 210–214. (In Russ.)
4. Lotman Yu. M. Struktura khudozhestvennogo teksta [The Structure of the Fiction Text]. Moscow, Iskusstvo, 1970, 387 p. (In Russ.)
5. Terent'ev-Katanskij A. P. Illyustracii k kitajskomu bestiariyu. Mifologicheskie zhivotnye drevnego Kitaya [Illustrations for the

- Chinese Bestiary. Mythological Animals of Ancient China]. SPb., Forma T, 2004, pp. 67–89. (In Russ.)
6. Chzhao S. Khudozhestvennyj obraz v kitajskoj narodnoj freske [Artistic Image in Chinese Folk Fresco]. *Vestnik GGU, Gzhel'*. GGU Publ., no. 5, 2024, pp. 183–190. (In Russ.)
 7. *Klunehs K.* Art in China. California: Oxford University Press, 2009. Pp. 187–193.
 8. *Chiang Ji.* Chinese Calligraphy: An Introduction to Its Aesthetic and Technique. Cambridge: Harvard University Press, 1974. 250 p.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Чжао Синьсинь, кандидат искусствоведения, доцент кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

ABOUT THE AUTHOR

Zhao Xinxin, PhD in Art History, Associate Professor of the Department of Semiotics and General Theory of Art, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University.

УДК 72.03: 7.01

ББК 85.113(2)

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ИССЛЕДОВАНИЮ СТИЛЕВЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ АРХИТЕКТУРНЫХ АНСАМБЛЕЙ РЕКРЕАЦИОННЫХ КОМПЛЕКСОВ РОССИИ

Л. И. НЕХВЯДОВИЧ

Алтайский государственный университет

Институт гуманитарных наук

Россия, 656049, Алтайский край, г. Барнаул, проспект Ленина, 61

lar.nex@yandex.ru

Т. В. ПОЙДИНА

Алтайский государственный университет

Кафедра культурологии и дизайна

Россия, 656049, Алтайский край, г. Барнаул, проспект Ленина, 61

tatiana.870@mail.ru

Аннотация

Современная наука об искусстве предполагает необходимость переосмысления ряда устоявшихся представлений о природе стиля в архитектуре, что делает актуальным исследование стилистических характеристик архитектурных комплексов и ставит задачу разработки новых методологических инструментов для более глубокого понимания стилового многообразия. В статье обосновываются методологические подходы к изучению стилиевых характеристик архитектурных ансамблей рекреационных комплексов России с учетом их историко-культурного и регионального контекста. Методологическая основа исследования строится на интеграции ключевых подходов, разработанных ведущими специалистами в области искусствоведения и архитектурной теории (А. В. Иконников, В. Б. Кошаев, Г. Е. Русанов). Для иллюстрации примеров применяются методы обследования объектов и анализа рекреационного комплекса «Центральный санаторий рабочей-крестьянской Красной Армии имени К. Е. Ворошилова» (1930–1934). Выводы авторов сосредоточены на изучении стиля как семантической структуры, выполняющей формообразующие и информационные функции. Это позволяет утверждать стабильность и объективность использования стиля в системном осмыслении архитектурных ансамблей рекреационных комплексов.

Ансамбль рассматривается как ключевая концепция в исследовании архитектурных ансамблей, выступая универсальным объектом, который выделяет себя из общей массы застройки и формирует свою собственную идентичность. Подчеркивается, что вопросы целостности архитектурного ансамбля выводят на диалектический уровень выявления стилеобразующих тенденций и синтеза. Следовательно, возрастает актуальность художественного осмысления взаимодействия всех компонентов архитектурного ансамбля, а также раскрытия его образа в контексте динамики развития городской среды и выявления архитектурно-художественной целостности.

Ключевые слова: архитектурные стили, архитектурный ансамбль, рекреационные комплексы России, городская среда, градостроительная эстетика, восприятие пространства, культурный ландшафт, художественная целостность

METHODOLOGICAL APPROACHES TO STUDYING STYLISTIC FEATURES OF ARCHITECTURAL ENSEMBLES IN RUSSIAN RECREATIONAL COMPLEXES

L. I. Nekhvyadovich

Altai State University, Institute of Humanities
656049, 61, Lenin Avenue, Barnaul, Altai Territory, Russia
lar.nex@yandex.ru

T. V. Poydina

Altai State University, Department of Cultural Studies and Design
656049, 61, Lenin Avenue, Barnaul, Altai Territory, Russia
tatiana.870@mail.ru

Abstract

Modern art studies tend to question well-established notions concerning architectural styles, highlighting the need to analyse stylistic features of architectural complexes and develop novel methodological tools to provide a deeper understanding of their stylistic diversity. This article proposes a new approach to investigating stylistic characteristics of Russian recreational architectural ensembles, considering their historical, cultural, and regional contexts. The offered methodology integrates key theories elaborated by leading scholars in art history and theory of architecture, including A. V. Ikonnikov, V. B. Koshaev, and G. E. Rusanov. As a case study, the article discusses characteristic features of the Central Sanatorium of the Workers' and Peasants' Red Army named after K. E. Voroshilov (1930–1934). Considering style as a semantic structure fulfilling formative and informational roles, the authors tend to assess architectural

al ensembles of recreational complexes as stable and systematic. The central concept of the study is ensemble, defined as a universal architectural complex that stands apart from generic buildings and expresses a distinct identity. The article highlights that issues of architectural ensemble integrity promote the discussion about identifying stylistic trends and their synthesis to a dialectical level. Consequently, the authors bring to the limelight the interaction between all components comprising an architectural ensemble, as well as bring out the necessity to interpret architectonic structures within the dynamics of urban environment.

Keywords: architectural styles, architectural ensemble, recreational complexes of Russia, urban environment, urban aesthetics, perception of space, cultural background, artistic integrity

Рекреационные комплексы России обладают значительной художественной ценностью, и их изучение помогает лучше понять процессы формирования и эволюции архитектурных ансамблей. В то же время современная наука требует пересмотра ряда устоявшихся положений о природе стиля в архитектуре, что усиливает актуальность исследования в части стилевых особенностей архитектурных ансамблей.

Архитектурный ансамбль представляет собой сложную взаимосвязь разнообразных компонентов, отображающих художественное взаимопроникновение и трансформации в восприятии пространства. Стиль в таком контексте перестает быть статичной категорией и становится динамичным процессом, который изменяется под влиянием множества факторов. Это требует от исследователя применения более гибких и адаптивных методологий, способных учитывать многослойную природу стиля.

Таким образом, перед современным искусствоведением стоит задача разработки новых методологических инструментов, которые позволят глубже проникнуть в сущность стилевого многообразия архитектурных ансамблей рекреационных комплексов России, принимая во внимание их историко-культурный, художественный и региональный контексты.

Историография архитектурного ансамбля обширна. С одной стороны, это обусловлено тем, что феномен «архитектурного ансамбля» активно исследуется в рамках истории архитектуры и градостроительства, где этот термин часто упоминается и обсуждается. С другой стороны, сам термин «ансамбль» обладает вы-

сокой степенью многозначности и широко используется в разных областях гуманитарного знания, что также способствует увеличению количества научных работ, посвященных этой теме.

В научной литературе детально исследуются теория и практика создания архитектурных ансамблей. Историко-теоретическая перспектива охватывает широкий спектр вопросов, включая формирование ансамблей, проблемы ансамблевой композиции в контексте архитектурной теории, эволюцию архитектурных форм и градостроительную эстетику. Эти аспекты формируют основополагающую научно-теоретическую базу для дальнейших исследований (Л. А. Ильин, И. В. Жолтовский, А. В. Бунин, Б.Р. Виппер, И. А. Бартенев, Н. Ф. Гуляницкий, А. В. Иконников, М. Г. Бархин, Т. Ф. Саваренская, С. Б. Базьянц, В. Л. Глазычев, Ю. В. Ранинский, М. В. Нащокина и другие).

Понятие «ансамбль» играет важную роль в искусствоведении и архитектурной науке, хотя его интерпретация меняется вместе с развитием архитектурной теории и практики. М. В. Нащокина подчеркивает, что трактовки этого термина могут существенно различаться в зависимости от исторической эпохи [18, с. 39–40].

Начиная с 2000 года в искусствоведении возникло новое направление, сосредоточенное на исследовании феномена ансамблевости в архитектуре. Целью данного направления является раскрытие ансамблевых возможностей архитектурного пространства и поиск способов их последующего применения. Концепции ансамблевости рассматриваются в историко-культурном и региональном контекстах, что отражается в работах таких ученых, как Г. Е. Русанов, А. А. Амелянц, М. В. Нащокина, В. А. Дементьева, О. А. Шипицина, А. Л. Маргушин, Ю. Д. Старостенко, М.Ю. Храмова, В. И. Жердев. Традиционный подход к пониманию архитектурного ансамбля видит в нем выражение культурных смыслов или своеобразную форму «мирочувствования эпохи» (В. А. Дементьева), а также намечает перспективы изучения его коммуникативных свойств (О. А. Шипицина).

Современные научные дискуссии предлагают несколько независимых теоретико-методологических направлений в интерпретации феномена «архитектурный ансамбль». Так, Г. Е. Русанов, опираясь на системный подход, рассматривает структуру

ансамблей не только как композицию пластических элементов, но и как систему функциональных, социальных и иных связей. Он выделяет такие ключевые характеристики ансамбля, как комплексность, доминантность и воспринимаемость, делая акцент на ансамбле как на развивающемся и внутренне целостном объекте [20]. А.А. Амелянц понимает архитектурный ансамбль скорее как социальное явление, утверждая, что его восприятие обществом в конкретный исторический момент влияет на его качество [1, с. 21]. М. Ю. Храмова определяет архитектурный ансамбль как важный элемент культурного ландшафта, отмечая «стилистическую значимость архитектурно-пространственной структуры» среди критериев уникальности [24, с. 17–18].

В искусствоведческом дискурсе понятие ансамбля ассоциируется с гармонией и целостностью. По мнению М. В. Нащокиной, оно всегда было связано со стремлением российских архитекторов к достижению видимой гармонии [18, с. 44]. В отечественной архитектурной литературе и публицистике до 1990-х годов ансамбль воспринимался как критерий качества [там же, с. 43]. Однако, как замечает автор, в последнее десятилетие термины «ансамбль», «красота» и «гармония» практически исчезли из профессионального лексикона [там же, с. 41], несмотря на то, что ансамблевые принципы остаются актуальными для современной архитектуры. В. Б. Кошаев считает важным возвращение к понятию ансамбля, поскольку оно связывает категории «системность» и «целостность» и является ключевым элементом художественного единства произведения [12, с. 4–5]. Хотя современные теории зачастую игнорируют понятие целостности, В. Б. Кошаев утверждает, что ансамбль остается основной категорией художественной целостности.

Таким образом, проблема ансамблевости в архитектуре продолжает оставаться актуальной и требует дальнейшего углубленного изучения, особенно в свете современных тенденций в архитектурной практике и теории.

Авторы статьи ставят задачу обоснования методологических подходов к изучению стилевых особенностей архитектурных ансамблей рекреационных комплексов России с учетом их исторического, культурного и регионального контекста.

Методологическая база настоящего исследования строится на интеграции нескольких ключевых подходов, разработанных ведущими специалистами в области искусствоведения и архитектурной теории. Первая группа ключевых элементов включает подход А. В. Иконникова, основанный на понимании стиля как набора специфических устойчивых характеристик и закономерностей, представляющих собой семантический ряд. В рамках данного метода проводится анализ смысловых взаимосвязей, базирующихся на знаковом языке каждого стиля, а также исследуется процесс формирования стиля как динамического художественного явления [8].

Кроме того, к этой категории относится концепция В.Б. Кошаева об ансамбле как образной системе и целостности в искусстве. Основное внимание уделяется анализу структуры внутренних связей и функций каждой составляющей ансамбля в контексте общего целого. Такой подход позволяет увидеть ансамбль как сложную систему, где каждая часть выполняет свою уникальную функцию и несет определенное значение [12].

Еще одним из значимых компонентов методологической базы исследования выступает подход Г. Е. Русанова, позволяющий рассматривать архитектурный ансамбль как составляющую городской структуры, выявлять главные черты системы ансамблей и способы их образования. Ключевыми элементами этой методики являются анализ специальных знаний об ансамбле, а также изучение родственных областей архитектурной науки и других дисциплин [20].

Методы исследования охватывают терминологический анализ и операциональное определение понятий, что дает возможность установить содержание каждого понятия и выделить важные измеряемые составляющие, такие как эмпирические признаки, определяющие его сущность и положение в понятийной системе. Для иллюстрации примеров мы применяем методы обследования объектов и анализа рекреационного комплекса «Центральный санаторий РККА имени К. Е. Ворошилова» (1930–1934).

В начале анализа рассмотрим понятийный аппарат, представленный в справочных источниках. Искусствовед В. Г. Власов приводит такое определение: «Ансамбль (фр. *ensemble* — вме-

сте, одновременно, от *semblable* – схожий, подобный; греч., лат. *symplegas* — сцепление, переплетение) — художественная целостность частей, каждая из которых является завершенной композицией. Ансамбль, следовательно, представляет собой более сложную целостность, нежели простая архитектурная композиция. Задача архитектора заключается в том, чтобы согласовать в пространстве и времени (во временном восприятии художественного произведения) множество тем, форм, объемов и силуэтов. Целостность ансамбля может быть достигнута путем согласования формальных элементов композиции — с использованием симметрии, ритма, пропорций, масштаба — или на основе единства стиля. Ансамбль, состоящий из стилистически разнородных элементов, называется контекстуализмом...» [6].

Использование категории «стиль в ансамбле» возвращает нас к истокам формирования самого термина «ансамбль». Рассмотрим ключевые моменты его становления.

Во-первых, многие исследователи отмечают, что понятие «ансамбль» зародилось во Франции в XVIII веке, а затем в XIX веке получило распространение в архитектурно-теоретических публикациях как символ единства «единого произведения искусства, сбалансированного, с правильными пропорциями, соразмерностью элементов» [2, с. 656]. В России, в энциклопедическом словаре «Энциклопедический лексикон» (1835–1841 гг.), определение ансамбля как гармоничного сооружения перекликается с трактовкой Катрмера де Кэнси в его историко-архитектурном словаре (1832 г.). Автор статьи А. Сапожников также описывает ансамбль как «сочетание, размещение и пропорциональность частей, создающих красоту всего здания», обращаясь к изучению художественного идеала античности, «изысканнейших произведений искусства, особенно древнегреческих», где ансамбль проявляется в полной мере [26, с. 339].

В словаре Брокгауза и Ефрона (1890–1907 гг.) ансамбль определяется как «главная масса здания, а иногда под этим термином подразумевают соотношение частей здания с целым или пропорциональность частей» [27]. Такое определение подразумевает не только ансамбль отдельного здания, но и указывает на симметрию внутренних частей, а также акцентирует внимание на

пропорциях, что свидетельствует о классицистической основе понимания термина.

Во-вторых, в гуманитарных науках ученые подчеркивают, что в российской архитектурной традиции ансамблевое мышление и формирование смысла термина «ансамбль» в XIX веке тесно связаны с классицистической теорией. М. В. Нащокина отмечает неразрывность первоначального формирования понятия «ансамбль» в архитектуре и стиля классицизма в русской культуре [17]. Соответственно, наличие симметричной планировки и фасадов, единство стилевых характеристик и одновременность создания архитектурных объектов становятся ключевыми признаками. Однако, как отмечает М. В. Нащокина, в отечественной архитектурной теории 1830–1850-х годов была пересмотрена идея стилистического единства в архитектурных ансамблях. Исследователь приходит к выводу, что обнаруженная теоретиками и архитекторами стилистическая неоднородность в некоторых античных ансамблях привела к осознанию ее закономерности и использованию метода художественной стилизации.

Третье важное положение заключается в том, что неоклассическая архитектура в 1900–1910-х годах дала новый толчок развитию идеи ансамблевости в градостроительстве, особенно в Санкт-Петербурге, заложив основу для последующих теоретических размышлений об ансамбле в 1930 — начале 1950-х годов. Особое внимание уделялось стилю, композиции, симметрии и осевым построениям. На IV съезде русских зодчих в 1911 году В. С. Карпович констатировал, что «только город, состоящий из однотипных, выполненных в одном стиле построек, может считаться красивым» [10, с. 112].

Неоклассическая архитектура Петербурга и «неоклассическое возрождение» в архитектуре периода 1900–1910 годов как культурное явление нашли свое отражение в трудах таких исследователей, как Н. А. Борисова, Б. М. Кириков, В. Я. Курбатов, В. Г. Лисовский и других. Исследования искусствоведа В. Г. Басс показали влияние профессиональных сообществ на утверждение неоклассического зодчества. В. Г. Басс полагает, что именно в монументальной модернизированной классике отразились предпочтения профессионалов, сочетающие монументальность, харак-

терность, простоту, современность и новую «контекстуальность» [5]. Далее исследователь рассуждает о смене акцента в значимости категории стиля: от выбранной автором стилистики до размывания границ стиля. Иллюстрацией служит цитата из пояснительной записки архитектора В. Щуко: «Стиль здания выбран классический (римский), но переработан так, чтобы не казаться чуждым Петербургу, не нарушая его общий облик и соответствуя характеру основных и типичных зданий города» [Цит. по: 5, с. 103]. В. Г. Басс делает вывод, что в процессе модернизации классики «архитектурный цех», т. е. архитекторы, мастера, профессиональные сообщества предпочитали классику на уровне общих принципов и в соответствии с принципами организации городской среды. Перечислим эти принципы: а) монументальность; б) выразительность; в) простота и лаконичность форм; г) современность; д) контекстуальность. Эти принципы помогали создавать архитектурные объекты, которые соответствовали духу времени, сохраняли связь с архитектурной традицией и гармонично вписывались в уже сложившуюся городскую ткань.

В конце XIX — начале XX веков представление об архитектурном ансамбле постепенно трансформировалось: от оценки удачной или неудачной композиции здания к пониманию ансамбля как единства его элементов, а в 1930-е годы в СССР — от единства элементов одного здания к единству группы зданий [1].

В 1930-х годах начался первый этап концептуального осмысления ансамбля в архитектуре, который был представлен такими исследователями, как Л. А. Ильин, И. В. Жолтовский, В. А. Лавров и А. В. Бунин. Увеличение интереса к этому понятию связано с официальным отказом от авангардных подходов в российской архитектуре и переходом к классическим методам проектирования. Возвращение к классическому наследию и концепции ансамбля стало основой для разработки проектов по реконструкции советских городов. Архитектура периода 1930–1950-х годов, охарактеризованная терминами «советский неоклассицизм», «историзм» (А. В. Иконников) и «суперстиль» (С. О. Хан-Магомедов), дала примеры «выдающихся городских ансамблей» [18, с. 42].

Содержательные выводы историка архитектуры О. А. Шипициной о том, что возвращение к архитектурному наследию

происходило на основе понятий, разработанных в рамках теории объемно-пространственной композиции под влиянием пространственной парадигмы проектирования, активно проявившейся в архитектурной культуре начала XX века [25, с. 107], находят яркое подтверждение в рассуждениях архитектора В. А. Лаврова. В своей статье «Вопросы архитектурно-планировочного ансамбля» (1935 г.) он описывает ансамбль как «сумму архитектурных единиц, организованных по какому-либо пространственному признаку» [13]. При этом, по мнению В. А. Лаврова, цельность архитектурного ансамбля достигается за счет композиционного единства всех его элементов. Архитектор Л. А. Ильин, в свою очередь, классифицирует ансамбли по характеру их формирования и выделяет композиционные параметры, проводя параллели со стилями.

Архитектурный ансамбль, согласно мнению Л. А. Ильина, был задуман и реализован как единый пространственный комплекс [9]. В рамках советского градостроительства он был признан наиболее соответствующим идеалам своей эпохи. В частности, в конце 1960-х годов ленинградский архитектор Н. В. Баранов в своей работе анализирует закономерности формирования ансамбля, продолжая развивать положения Л. А. Ильина. До конца XX века понимание ансамбля как частного случая архитектурной композиции оставалось преобладающим, при этом в основном использовались такие категории, как «пространство», «композиция» и «образ» [25, с. 107].

Институционализация вопроса стиля в архитектурных ансамблях обусловлена, во-первых, многозначностью термина «ансамбль», допускающего как единство стиля в создании целостности, так и стилистически разнородные элементы. Во-вторых, исследования ансамблей, начиная с 1960-х годов, показывают, что стилевая однородность не является определяющей характеристикой ансамбля. По этому поводу теоретик архитектуры А. В. Бабуров пишет: «Феномен ансамбля связан с некоторыми фундаментальными вневременными и внестилистическими свойствами архитектурной композиции» [4].

Однако стиль выступает основным принципом систематизации всего многообразия архитектурных форм. Многоаспектность и многофункциональность как самой дефиниции «стиль»,

так и проблемного ракурса использования категории в различных областях гуманитарного знания определяют дискурс исследовательской мысли, где стиль предстает и как достаточно устойчивая система формальных признаков и элементов организации произведения искусства (Г. Вёльфлин, А. Ригль и др.), и в культуро-философском измерении (О. Шпенглер, Л. Крёбер, А. Ф. Лосев, Ю. М. Лотман, Ю. Б. Борев). В. Г. Власов с междисциплинарных позиций дает определение стилю как «художественному смыслу формы»; в его трактовке стиль есть «категория художественного восприятия» и, что важно, «художественное переживание времени». Однако, по В. Г. Власову, в силу противоречивости историческая эпоха не может быть отражена только в одном стиле [7, с. 2].

В концепции В. Б. Мириманова стиль рассматривается как «универсальное средство коммуникации, обеспечивающее трансляцию культурных кодов» [16, с. 19]. В интерпретации И. Н. Лисаковского стиль представлен как многоуровневое и разномасштабное явление, достаточно полно отражающее социокультурную ситуацию исторического периода, при этом «большой стиль» имеет национальные, региональные особенности [14]. Л. И. Нехвядович приходит к выводу, что структура стиля, определяемая менталитетом этнической традиции, служит своеобразным маркером духовного состояния и принципов художественного выражения в данный исторический период [19, с. 344].

В современной гуманитарной науке принято считать, что процесс развития архитектурных форм не может быть разделен на отдельные замкнутые стилистические отрезки и стиль есть «не нечто неизменяемое и застывшее» (И. Бартенев, В. Батажкова). И вместе с тем, при всей изменчивости в пределах того или иного периода всегда имелись относительно устойчивые композиционные, пластические, ритмические признаки, определяющие стиль времени¹. Внутренняя структура стиля и факторы стилеобразования, стабильность и изменчивость стиля, базовые и преходящие его составляющие — эти и другие вопросы остаются открытыми и дискуссионными в современном гуманитарном знании, как и сам

¹ См. подробнее: Бартенев И. А., Батажкова В. Н. Очерки истории архитектурных стилей. М., 1983. С. 3.

«профиль стилевого потока» (Р. Арнхейм)². Соответственно, все большее значение приобретает вопрос о том, как контекстуальное многообразие типовых критериев конструкта «стиль» укладывается в базовое содержание в интегральном поле архитектурного ансамбля.

Формообразующая роль стиля становится значимой в советской архитектуре 1930–1950-х годов. Этот период характеризуется формированием каркаса парадных ансамблей в городской среде, что инициирует рассмотрение ряда аспектов.

Во-первых, в научной литературе с 1990-х годов наблюдается неоднозначность взглядов и оценочных суждений на художественные процессы в целом, а также на архитектурные трансформации советского периода в частности. Оставляя за рамками настоящей статьи факторы социально-политической предопределенности и различия точек зрения на пути развития архитектурных форм и градостроительства (А. Иконников, О. Хан-Магомедов, В. Паперный, Ю. Косенкова, Т. Астраханцева, Д. Хмельницкий, И. Голомшток), отметим наличие масштабных проектов, целостность и последовательность идейно-эстетической концепции, что укладывается в русло формирования теории ансамблевости. По оценке А. В. Иконникова, ансамбль характеризовался как высшая цель советской архитектуры 1930-х — начала 1950-х годов [22]. Монументальные и торжественные ансамбли выделялись на фоне рядовой застройки и формировали «парадные» стороны улиц и площадей, набережных и отдельных самостоятельных зон рекреации, в т. ч. в масштабном соотношении к рельефу и природным условиям.

Во-вторых, в научной литературе наблюдается явная тенденция рассматривать советскую архитектуру 1930–1950-х годов как «культурологический феномен» (В. Паперный) и концептуализировать «советский стиль» (Т. А. Астраханцева, А. Л. Усанова). Архитектуру советского авангарда (1918–1932) и сталинский ампи́р (1933–1954) С. О. Хан-Магомедов характеризует «на взлете генерирования стилеобразующих идей» [23], при этом в вопросах формообразования и стилеобразования определяет высокохудожествен-

² Арнхейм Р. Стиль как проблема гештальта // Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М., 1994. С. 288–289.

жественным этапом отечественной архитектуры XX века (И. Жолтовский, И. Фомин, В. Щуко, А. Таманян, А. Щусев и др.).

Учитывая многообразие архитектурных реминисценций и проектных решений, анализ формирования ансамблевых практик в советской архитектуре требует учета региональных особенностей, включая рекреационные комплексы, обладающие качествами ансамблевости и стиля. В качестве примера, иллюстрирующего реализацию стилевых концепций и их гармоничное соединение в создании образа архитектурного ансамбля, обратимся к уникальному историко-архитектурному объекту — рекреационному комплексу «Центральный санаторий РККА имени К. Е. Ворошилова» (1930–1934 гг., получившему Гран-при на Всемирной выставке в Париже в 1937 году) в городе Сочи.

«Санаторий-гигант» — так назвал проект архитектор М.И. Мержанов в своей статье, опубликованной в журнале «Архитектура СССР» (1934 г.) [15]. Действительно, этот проект стал важной вехой в формировании образа курортной архитектуры приморских районов, где ансамблевый подход предполагал высокую степень интеграции архитектурных объемов с природным ландшафтом и создание оригинальной объемно-пространственной композиции: органичную интеграцию сооружений и парковой архитектуры в ландшафт, а также организацию пространственных раскрытых видов и уникальных панорам с учетом топографических особенностей местности. В проекте М. И. Мержанов успешно решил сложную архитектурно-планировочную задачу: на территорию площадью 75 гектаров в районе Бытхи (Сочи-Мацеста) была гармонично вписана композиция архитектурного ансамбля, «поданного в виде развернутого амфитеатра зданий, проглядывающих сквозь зелень парка и леса» [15].

Натурное исследование объекта (выполненное авторами статьи в 2023 году) и сравнение с доступными графическими материалами позволило выявить архитектурно-художественные свойства ансамбля: архитектоника комплекса, погруженного в природу и открытого фронтоном к морскому пейзажу, где четко выделяется главная ось — линия фуникулера, фланкируемая лестницами и видовыми площадками. Многоплановость композиции обусловлена пластикой рельефа с активным террасированием и

разноуровневым симметричным расположением выразительной архитектуры корпусов с открытыми террасами, панорамными окнами и выступающими вертикалями полуцилиндров, визуально усиливающих направление центральной оси, подпорными стенками, спусками лестниц и смотровыми площадками, акцентированными классическими балюстрадами, перголами, фонтанами, скульптурой, цветниками, зелеными насаждениями и парковыми партерами.

Квинтэссенцией архитектурного замысла ансамбля в гористом рельефе становится ритм монументальных архитектурных объемов, объединенных стилистикой конструктивизма и классическими приемами построения, такими как симметрия, фасадность, целостность и синкретичность с окружающим ландшафтом. Нужно отметить, исследователь А. Г. Токарев наряду с конструктивизмом видит в стилистике архитектуры ансамбля влияние ар-деко [21]. Однако присутствие стилевых реминисценций отражает эпоху постконструктивизма, когда поиски отличались «следами рационализма и конструктивизма до тех пор, пока во второй половине 1930-х годов не утвердился новый мощный вектор (тенденция к классике)» [22, с. 638-639].

Архитектурный образ ансамбля выражен масштабными объемами и модернистской стилистикой архитектуры, динамичными и эффектными объемно-пространственными композиционными решениями, которые гармонично сочетаются с классическими приемами. Пространственные и визуальные связи внутри комплекса, а также с прилегающей парковой зоной с партерами, гармоничными композициями классической паркостроительной архитектуры, плавно интегрирующейся в ландшафт, создают единый художественный образ. С одной стороны, объемно-пространственное решение рекреационного комплекса отражает специфику советской архитектуры начала 1930-х годов, характеризующуюся переходом от конструктивизма к историзму; с другой стороны, данная объективная комбинация стилистики конструктивизма и системных черт неоклассики удачно формирует синтетический образ ансамбля и определяет его архитектурно-художественные качества. В этом контексте следует подчеркнуть формообразующую роль стиля, который в сочетании с ландшафтом создает ка-

чественное курортное пространство, что является особенностью советской курортной архитектуры.

С позиции системного подхода к художественной культуре и проектной деятельности, разработанного в 1970–1980-е годы в трудах М. С. Кагана, Д. А. Азрикяна, В. Ф. Сидоренко, О. И. Генисаретского, В. Л. Глазычева, гармонизация среды невозможна без системного охвата всех ее компонентов. С развитием средового подхода (А. Иконников, М. Посохин, А. Раппапорт, Г. Глазычев, О. Генисаретский, Э. Григорьев, Г. Минервин) новый импульс в последней трети XX века получают как сама тема архитектурного ансамбля, так и его концепция: система пространств (А. В. Иконников, Н. В. Баранов), система образов (Ю. В. Ранинский). Ряд авторов рассматривают ансамбль в контексте образной системы, стилистического и композиционного единства и декоративной структуры. Именно в этот период актуализируются задачи искусствоведческого анализа «среды», включая изучение закономерностей стилеобразования и выявление стилеобразующих тенденций в городской среде, что сохраняет актуальность и в наше время. Исследование образно-содержательных и архитектурно-художественных закономерностей в архитектурном ансамбле рекреационных комплексов России требует самостоятельного научного анализа.

Если XX век привел к осознанию важности ансамбля, то на современном этапе актуальным остается тезис о необходимости «теоретически осмыслить механизмы формирования полноценного архитектурного ансамбля» [11, с. 93]. Стиль мы понимаем как семантическую общность, выявляющую как формальные, так и общекультурные смыслы в архитектурном ансамбле, согласно замечаниям В. Б. Кошаева в искусствоведении: «Ансамбль важен не только как оценка вещи/среды с точки зрения эстетики, но и как состояние ментальности» [12, с. 7]. Современные методологические подходы в искусствоведении позволяют рассматривать стиль как объективную и стабильную структуру, обладающую формообразующим и информационным потенциалом в системном осмыслении архитектурного ансамбля.

Основываясь на результатах исследования и анализе литературных источников, авторы сформулировали ряд выводов.

Во-первых, в отечественном искусствоведении разработаны и обоснованы методологические подходы, направленные на изучение стилевых особенностей архитектурных ансамблей рекреационных комплексов России. Эти подходы способствуют углублению теоретической базы и совершенствованию методов анализа архитектурных ансамблей. Во-вторых, ансамбль остается важнейшей концепцией в исследовании архитектурных ансамблей рекреационных комплексов. Он рассматривается как универсальный объект, выделяющий его из общей массы застройки и формирующий свою собственную идентичность, отражающую эволюционное развитие города и оказывающую влияние на его дальнейшее развитие. В-третьих, стиль в архитектурном ансамбле рассматривается как семантическая структура, выполняющая формообразующие и информационные функции. Это позволяет утверждать стабильность и объективность его использования в системном осмыслении архитектурных ансамблей рекреационных комплексов. Наконец, вопросы целостности ансамбля поднимаются на новый уровень, где ансамбль рассматривается как объект, изменяющийся в динамике городского развития [20]. Вопросы целостности архитектурного ансамбля на том основании, что «сама ансамблевость не утрачивает идею художественной целостности» [12, с. 7], выводят на диалектический уровень выявления стилеобразующих тенденций и синтеза. Возрастает актуальность художественного осмысления взаимодействия всех компонентов архитектурного ансамбля и раскрытия его образа в динамике развития городской среды, а также выявления его архитектурной структуры.

Список литературы

1. Амельянц А. А. Развитие представлений об ансамбле в теории градостроительства: автореф. дис. ... кандидата архитектуры. Москва, 2004. 22 с.
2. Амельянц А. А., Куликов А. С. Эволюция понятия «Ансамбль» в Европе // Вестник ТГТУ. 2002. № 4. С. 655–657.
3. Архитектура и градостроительство: энциклопедия / гл. ред. и сост. А. В. Иконников. М.: Стройиздат, 2001. 688 с.
4. Бабуров А. В. Пространство в архитектурном ансамбле // Архитектурный ансамбль как форма реализации синтеза / Сб. науч.

- трудов под ред. И. А. Азизян, Л. И. Кирилловой. М.: ВНИИТАГ, 1990. С. 12–35.
5. *Басс В. Г.* Формально-стилистические аспекты в системе профессиональных ценностей петербургского архитектурного цеха неоклассической эпохи: на примере проектов реконструкции Николаевского вокзала // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2007. Т. 176. С. 92–103.
 6. *Власов В. Г.* Архитектура. Словарь терминов. М.: Дрофа, 2003. 191 с.
 7. *Власов В. Г.* Стили в искусстве: словарь. СПб., 1995. Т. 1. 672 с.
 8. *Иконников А. В.* Художественный язык архитектуры. М.: Искусство, 1985. 175 с.
 9. *Ильин Л. А.* Ансамбль в архитектуре города // Архитектура СССР. 1935. № 5. С. 41–50.
 10. *Карпович В. С.* О сохранении художественного облика городов // Труды IV съезда русских зодчих, состоявшегося в Санкт-Петербурге с 5 по 12 января 1911 г. СПб.: Государственная типография, 1911. С. 108–117.
 11. *Кондрашина С. В., Шипицына О. А.* Терминологический контекст изучения феномена «Ансамбль» в текстах архитектурной периодической печати // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2017. № 12(86): в 5 ч. Ч. 3. С. 91–94.
 12. *Кошаев В. Б.* Ансамбль как образная система и целостность в искусстве // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ. 2015. № 4. С. 4–13.
 13. *Лавров В. А.* Вопросы архитектурно-планировочного ансамбля // Архитектура СССР. 1935. № 5. С. 51–56.
 14. *Лисаковский И. Н.* Художественная культура: термины, понятия, значения. М.: Изд-во РАГС, 2002. 238 с.
 15. *Мержанов М. И.* Санаторий-гигант // Архитектура СССР. 1934. № 8. С. 28–31.
 16. *Мириманов В. Б.* Императив стиля. М.: Российский гос. гуманитарн-т, 2004. 195 с.
 17. *Нащокина М. В.* Античное наследие в русской архитектуре николаевского времени. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 616 с.
 18. *Нащокина М. В.* Проблема ансамбля в русской архитектурной

- мысли XIX–XX веков. Взгляд из сегодняшнего дня к 100-летию академика Т. Ф. Саваренской // *Academia. Архитектура и строительство*. 2023. № 3. С. 39–45.
19. *Нехвядович Л. И.* Этническая традиция как стилеобразующая категория // *Мир науки, культуры, образования*. 2011. № 5(30). С. 343–345.
20. *Русанов Г. Е.* Структура архитектурных ансамблей в исторически сложившемся городе. На примере Санкт-Петербурга: автореф. дис. ... доктора архитектуры. Санкт-Петербург, 2004. 45 с.
21. *Токарев А. Г.* Санаторий им. К. Е. Ворошилова в Сочи – особенности формальной системы и пространственной организации // *Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета*. 2017. № 1(60). С. 33–39.
22. *Хан-Магомедов С. О.* Архитектура советского авангарда. Книга первая. Проблемы формообразования. Мастера и течения. М.: Стройиздат, 1996. 712 с.
23. *Хан-Магомедов С. О.* Хрущевский утилитаризм: плюсы и минусы. URL: https://niitiag.ru/pub/pub_cat/han_magomedov_hrushhevskij_utilitarizm_pljusy_i_minusy.html
24. *Храмова М. Ю.* Архитектурный ансамбль как основа качественной характеристики культурного ландшафта города: автореферат дис. ... кандидата архитектуры. Нижний Новгород, 2012. 22 с.
25. *Шипицына О. А.* Ансамбль (Тезаурус архитектурного менталитета XXI века) // *Архитектура и строительство России*. 2016. № 3(219). С. 106–108.
26. *Энциклопедический лексикон: В 17 т. Т. 2.* Санкт-Петербург: типография А. Плюшара, 1835–1841.
27. *Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона* // Интернет-портал «Словари и энциклопедии на Академике». URL: https://dic.academic.ru/contents.nsf/brokgauz_efron/.

References

1. Amelyants A. A. Development of concepts about ensemble in urban planning theory. *Extended abstract of candidate's thesis*. Moscow, 2004, 22 p. (In Russ.)

2. Amelyants A. A., Kulikov A. S. Evolyutsiya ponyatiya «Ansambl'» v Evrope [Evolution of the concept “Ensemble” in Europe]. *Vestnik TGTU*, 2002, no. 4, pp. 655–657. (In Russ.)
3. Arkhitektura i gradostroitel'stvo: entsiklopediya [Architecture and urban planning: encyclopedia]. Ed. by A. V. Ikonnikov. Moscow, Stroyizdat, 2001, 688 p. (In Russ.)
4. Baburov A. V. Prostranstvo v arkhitekturnom ansamble [Space in architectural ensemble]. *Arkhitekturnyy ansambl' kak forma realizatsii sinteza* [Architectural ensemble as a form of synthesis realization]. *Sb. nauch. trudov pod red. I. A. Azizyan, L. I. Kirillovoy*. Moscow, VNIITAG, 1990, pp. 12–35. (In Russ.)
5. Bass V. G. Formal'no-stilisticheskie aspekty v sisteme professional'nykh tsennostey peterburgskogo arkhitekturnogo tsekha neoklassicheskoy epokhi: na primere proektov rekonstruktsii Nikolaevskogo vokzala [Formal-stylistic aspects in the system of professional values of the St. Petersburg architectural workshop of the Neoclassical era: on the example of reconstruction projects of Nikolaevsky railway station]. *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kulturey*, 2007, vol. 176, pp. 92–103. (In Russ.)
6. Vlasov V. G. Arkhitektura. Slovar' terminov [Architecture. Dictionary of terms]. Moscow, Drofa, 2003, 191 p. (In Russ.)
7. Vlasov V. G. Stili v iskusstve: slovar' [Styles in art: dictionary]. Saint-Petersburg, 1995. T. 1, 672 p. (In Russ.)
8. Ikonnikov A. V. Khudozhestvennyy yazyk arkhitektury [Artistic language of architecture]. Moscow, Iskusstvo, 1985, 175 p. (In Russ.)
9. Ilyin L. A. Ansambl' v arkhitekture goroda [Ensemble in city architecture]. *Arkhitektura SSSR*, 1935, no. 5, pp. 41–50. (In Russ.)
10. Karpovich V. S. O sokhranении khudozhestvennogo oblika gorodov [On preservation of the artistic appearance of cities]. *Trudy IV s'ezda russkikh zodchikh, sostoyavshegosya v Sankt-Peterburge s 5 po 12 yanvarya 1911 g.* Saint-Petersburg, Gosudarstvennaya tipografiya, 1911, pp. 108–117. (In Russ.)
11. Kondrashina S. V., Shipicyna O. A. Terminologicheskij kontekst izucheniya fenomena «Ansambl'» v tekstakh arkhitekturnoj periodicheskoy pechati [The terminological context of the study of the phenomenon of “Ensemble” in the texts of architectural periodicals] *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie*

- nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy` teorii i praktiki*, no. 12(86): in 5 vol. Vol. 3. Tambov: Gramota, 2017, pp. 91–94.
12. Koshayev V. B. Ansambl' kak obraznaya sistema i tselostnost' v iskusstve [Ensemble as an imagery system and integrity in art]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MKhPU*, 2015, no. 4, pp. 4–13. (In Russ.)
 13. Lavrov V. A. Voprosy arkhitekturno-planirovchnogo ansamblya [Questions of architectural-planning ensemble]. *Arkhitectura SSSR*, 1935, no. 5, pp. 51–56. (In Russ.)
 14. Lisakovskiy I. N. Khudozhestvennaya kul'tura: terminy, ponyatiya, znacheniya [Artistic culture: terms, concepts, meanings]. Moscow, Izd-vo RAGS, 2002, 238 p. (In Russ.)
 15. Merzhanov M. I. Sanatoriy-gigant [Sanatorium-giant]. *Arkhitectura SSSR*, 1934, no. 8, pp. 28–31. (In Russ.)
 16. Mirimanov V. B. Imperativ stilya [Imperative of style]. Moscow, Rossiyskiy gos. gumanit. un-t, 2004, 195 p. (In Russ.)
 17. Nashchokina M. V. Antichnoye nasledie v russkoy arkhitekture nikolaevskogo vremeni [Ancient heritage in Russian architecture of Nikolaev period]. Moscow, Progress-Traditsiya, 2011, 616 p. (In Russ.)
 18. Nashchokina M. V. Problema ansamblya v russkoy arkhitekturnoy mysli XIX-XX vekov. Vzglyad iz segodnyashnego dnya [The problem of the ensemble in Russian architectural thought of the 19th-20th centuries. View from today]. *Academia. Arkhitectura i stroitel'stvo*, 2023, no. 3, pp. 39–45. (In Russ.)
 19. Nekhvyadovich L. I. Etnicheskaya traditsiya kak stileobrazuyushchaya kategoriya [Ethnic tradition as a style-forming category]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya*, 2011, no. 5(30), pp. 343–345. (In Russ.)
 20. Rusanov G. E. Structure of architectural ensembles in historically formed city. On the example of Saint Petersburg. *Extended abstract of Doctor's thesis*. Sankt-Peterburg, 2004, 45 p. (In Russ.)
 21. Tokarev A. G. Sanatoriy im. K. E. Voroshilova v Sochi — osobennosti formal'noy sistemy i prostranstvennoy organizatsii [Sanatorium named after K. E. Voroshilov in Sochi — features of the formal system and spatial organization]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo arkhitekturno-stroitel'nogo universiteta*, 2017, no. 1(60), pp. 33–39. (In Russ.)
 22. Khan-Magomedov S. O. Arkhitectura sovetskogo avangarda. Kniga pervaya. Problemy formoobrazovaniya. Mastera i tehniciya

- [Architecture of Soviet avant-garde. Book one. Problems of form creation. Masters and movements]. Moscow, Stroyizdat, 1996, 712 p. (In Russ.)
23. Khan-Magomedov S. O. Khrushchevskiy utilitarizm: plyusy i minusy [Khrushchev's utilitarianism: pros and cons]. Available at: https://niitiag.ru/pub/pub_cat/han_magomedov_hrushhevskij_utilitarizm_pljusy_i_minusy.html. (In Russ.)
24. Khramova M. Yu. Architectural ensemble as a basis for qualitative characteristics of the city's cultural landscape. *Extended abstract of candidate's thesis*. Nizhniy Novgorod, 2012, 22 p. (In Russ.)
25. Shipitsyna O. A. Ansambl' (Tezaurus arkhitekturnogo mentaliteta XXI veka) [Ensemble (Thesaurus of architectural mentality of the 21st century)]. *Arkhitectura i stroitel'stvo Rossii*, 2016, no. 3(219), pp. 106–108. (In Russ.)
26. Entsiklopedicheskiy leksikon: V 17-ti tomakh [Encyclopedic lexicon: In 17 volumes]. V. 2. Sankt-Peterburg, tipografiya A. Plyushara, 1835–1841. (In Russ.)
27. Entsiklopedicheskiy slovar' F. A. Brokgauza i I. A. Efrona [Encyclopedic dictionary of F. A. Brockhaus and I. A. Efron]. Internet-portal «Slovari i entsiklopedii na Akademike». Available at: https://dic.academic.ru/contents.nsf/brokgauz_efron/. (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

Нехвядович Лариса Ивановна, доктор искусствоведения, доцент,
и. о. директора института гуманитарных наук Алтайского
государственного университета

Пойдина Татьяна Витальевна, кандидат искусствоведения,
доцент, доцент кафедры культурологии и дизайна Алтайского
государственного университета

ABOUT THE AUTHORS

Larisa I. Nekhvyadovich, Doctor of Art History, Associate Professor, Acting
Director of the Institute of Humanities of Altai State University.

Tatiana V. Poidina, PhD in Art History, Associate Professor, Associate
Professor of the Department of Cultural Studies and Design, Altai State
University.

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

*Музыкальное, театральное,
хореографическое искусство*

УДК 782.1
ББК 85.334

**ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ПРИСУТСТВИЕ ОПЕРЫ
КУНЬЦЮЙ В КОНТЕКСТЕ
ГЕОГРАФИИ ИСКУССТВА**

ЛЮЙ ЦЯНЬХАО

Г. В. ЗАДНЕПРОВСКАЯ

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Факультет искусств

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

z_galina@bk.ru

Аннотация

В статье предпринята попытка интерпретации природной географии, духа региональной культуры, импульса социально-экономических измерений и преемственности исторического развития, а также лирической традиции музыки, обусловивших развитие искусства куньцзюй и ее эстетики с точки зрения географии культуры и искусства. Будучи особой формой выражения классической китайской эстетики, куньцзюй существует не только как исполнительское искусство. Ее духовное выражение вышло за рамки сценического существования как формы театра, а собственное эстетическое выражение стало поэтическим символом, уникальным культурным ландшафтом, отражающим традиционную китайскую классическую эстетику. В связи с этим появление куньцзюй в историческом пространстве и реальное существование искусства куньцзюй в современном времени и пространстве непрерывны и наполнены китайским колоритом. Природная географическая среда, являясь основным базовым условием художественной деятельности человека и порождения реальной материальности, неизбежно формирует свой собственный характер эстетических суждений на протяжении длительного периода времени. Поэтому можно предположить, что географическая среда са-

мого Сучжоу, родины оперы кунцзюй, неизбежно оказывает неотъемлемое и важное влияние на формирование и становление оперы кунцзюй. География также породила важный и самобытный региональный культурный дух, который задает основной тон присущей кунцзюй эстетической жизнеспособности. Экономическое развитие исторических эпох повлияло на распространение и направление развития кунцзюй. Музыкальные формы и лирические традиционные интерпретации различных династий, которые впитала в себя кунцзюй, сформировали эстетический «темперамент» оперы кунцзюй и являются ее жизненной основой.

Ключевые слова: кунцзюй; эстетика; история; география; культурный дух; экономические причины; лирическая традиция; национальная музыка Китая

Статья финансируется Китайским советом по стипендиям (CSC)

THE AESTHETIC PRESENCE OF KUNQU OPERA WITHIN THE GEOGRAPHY OF ART

Lyu Qianhao

G. V. Zadneprovskaya

Lomonosov Moscow State University, Faculty of Arts

125009, 3, Bolshaya Nikitskaya str., Moscow, Russian Federation

z_galina@bk.ru

Abstract

This article studies the way natural geography, regional cultural identity, socio-economic factors, historical continuity, and lyrical musical traditions contributed to the development and aesthetic character of Kunqu opera. The material is analysed through the lens of cultural and artistic geography. The authors argue that Kunqu's emergence in its historical context and its continued relevance today were conditioned with markedly Chinese cultural elements. Being a foundational condition for human artistic creation and material culture, the natural environment has shaped unique aesthetic sensibilities over time. Specifically, the geographic conditions of Suzhou, where Kunqu opera appeared, have played a crucial role in the formation of its distinctive aesthetic style. Moreover, geography fosters a unique regional cultural ethos that underpins Kunqu's artistic vitality. The socio-economic development of different historical periods is shown to have significantly impacted the evolution of Kunqu. The authors conclude that diverse musical forms and lyrical traditions occurred in various dynasties served as vital sources of its artistic life and continuity; they incorporated to shape Kunqu's aesthetic temperament.

Keywords: *Kunqu opera; aesthetics; history; geography; cultural spirit; economic reasons; lyrical tradition; Chinese national music*

В процессе исследования китайской традиционной музыки изучение и интерпретация китайской оперы постепенно углублялись, сформировав собственную систему. Куньцзюй, будучи одной из старейших и наиболее влиятельных традиционных опер Китая, в 2001 году была внесена в список нематериального культурного наследия человечества. Разработка ее музыкальной теории с различных точек зрения требует еще большего внимания. Одной из наиболее ярких особенностей куньцзюй является медленный темп и чрезвычайно лиричный ритм. Мелодический тон известен своими затяжными, мягкими и приглушенными, будто раздающимися издалека, звуковыми характеристиками. Исполнители этого музыкального жанра уделяют большое внимание контролю дыхания, ритму, а также лингвистической обработке текста и высокотехническому, отточенному использованию голоса. Основным инструментом, используемым для аккомпанеента, является бамбуковая флейта, обладающая ярким, приятным звучанием и чрезвычайной выразительностью.

Куньцзюй — форма китайского драматического искусства, зародившаяся в Цзянсу и постепенно распространившаяся в Хунань, Цзянси, Сычуань, Гуйчжоу, Гуандун и других регионах. Развитие куньцзюй достигло своего пика в период правления императора Цяньлуна (1736–1795)¹ династии Цин². В течение почти 300 лет куньцзюй доминировала на китайской

¹ Цяньлун (乾隆, «непоколебимое и славное») — девиз императора Айсиньгёро Хунли (1711–1799). Хунли — шестой маньчжурский император династии Цин. Девиз правления — принятое в китайской политике, календаре и историографии символическое выражение, обозначающее период правления императора. При избрании на престол император принимает девиз (обычно из двух иероглифов), означающий некий благой принцип. Девиз используется как средство летосчисления; с начала года вступления монарха на престол считается первый год эры (元年), название которой совпадает с названием девиза.

² Цин (1636–1921) была маньчжурской императорской династией Китая и последней ортодоксальной династией в истории страны.

театральной сцене, приобретая уникальное очарование и став одним из самых влиятельных видов искусства в истории Китая [8, с. 15]. За свою долгую историю куньцзюй эволюционировала от исполнительского искусства к комплексному феномену, воплощающему ключевые эстетические принципы классической китайской культуры. Этот уникальный духовный и культурный ландшафт органично связан с конкретным историческим контекстом и пространством, являясь важным элементом китайской эстетической традиции.

В рамках культурно-географического анализа культура выступает первичным фактором, природная среда — посредствующей средой и основой выживания, а культурный ландшафт — конечным результатом взаимодействия. Природно-географическая среда, безусловно, является фундаментальным и неизменным компонентом, определяющим формирование куньцзюй и ее эстетических характеристик. В книге «История мелодий» венгерский музыковед Бенце Саболичи³ отмечает, что «сочинение музыки тесно связано со всеми средами, к которым она относится: с экономической, политической, фольклорной, концептуальной и, конечно, физической географией» [1, с. 321].

Китай характеризуется сложным и многообразным географическим ландшафтом. Северные регионы страны преимущественно горные и платообразные, отличающиеся относительно однообразной флорой. Тем не менее, природные горные и речные системы обладают суровой, но притягательной возвышенной красотой. Этот тип эстетического восприятия, формирующийся на основе личностного опыта и запечатлеваемый в памяти, влияет на творческий процесс и служит основой для формирования эстетических суждений. Традиционно северное население демонстрировало предпочтение к эстетике суровости, величия, грубости и смелости, в то время как эстетические предпочтения южного населения иные. Согласно исследованию Юань Юаня [10], возникновение куньцзюй в Сучжоу, провинция Цзянсу, в эпоху династии Мин обусловлено совокупностью географических и социокультурных факторов. Расположение

³ Бенце Саболичи (1899–1973) — венгерский музыковед, музыкальный критик и педагог, член Венгерской академии наук.

Сучжоу в дельте реки Янцзы⁴, характеризующейся развитой водной сетью и благоприятными транспортными коммуникациями, обеспечивало значительное географическое преимущество для развития торговли и обмена товарами. Умеренный климат региона, с достаточным количеством осадков и солнечного света, способствовал высокому уровню сельскохозяйственного производства. Природный ландшафт среднего и нижнего течения реки Янцзы, характеризующийся преобладанием равнин и пологих холмов, дополнительно способствовал развитию экономики и культуры региона. Юань Юань утверждает, что географические условия, способствовавшие экономическому процветанию и развитию культуры обмена, сформировали тонченный, плавный и мягкий менталитет местного населения, что нашло отражение в эстетических принципах куньцзюй. Таким образом, эволюция психологии и характера жителей Сучжоу под воздействием географических факторов стала определяющим фактором в формировании специфических художественных черт этого вида искусства [10, с. 41–42].

Местная культура демонстрирует органичную связь с природной средой, интегрируя метафизический принцип пустоты (空) в повседневную жизнь и формируя эстетику, характеризующуюся тонкой поэтичностью и возвышенностью. Данная философия, сформированная под влиянием конфуцианства и буддизма, находит прямое выражение в художественном языке куньцзюй. Это невыразимая философия души под влиянием китайской конфуцианской культуры и буддийской мысли, которая нашла непосредственное отражение в художественном языке куньцзюй. В ритмической структуре куньцзюй присутствует специфический термин «Цзэн Бань» (贈板), обозначаемый крестообразным символом «X». Этот элемент вносит модификацию ритмического рисунка, удваивая длительность фразы по

⁴ Протекает по территории Китая, имеет длину около 6300 км (также это самая длинная в мире река, протекающая по территории одного государства), площадь бассейна — 1 808 500 км². Впадает в Восточно-Китайское море. Бассейн Янцзы покрывает примерно пятую часть территории Китая, там проживает около трети всех жителей страны. Наряду с Хуанхэ, Янцзы является важнейшей рекой в истории, культуре и экономике Китая.

сравнению с исходным вариантом мелодии. Цель — удлинить форму и сильнее подчеркнуть медленный и мягкий характер певческого ритма куницей. Из данного примера видно, что географические факторы оказывают существенное влияние на формирование художественных и культурных традиций, определяя особенности менталитета, художественного восприятия и творческой деятельности населения.

В монографии «История китайской литературной мысли» [6] Цин Му Чжэн Эра (Aoki Masaru, 1887–1964), видного японского синолога, проводится анализ различий в литературном духе Северного и Южного Китая⁵. Автор связывает эти различия с особенностями географической среды. Северный Китай характеризуется суровым климатом, скудной растительностью и ограниченными природными ресурсами, что, по мнению исследователя, формирует у северян прагматичный, сдержанный и реалистичный склад характера, нашедший отражение в утилитарно-реалистической направленности северной литературы. В противовес этому, Южный Китай, с его теплым климатом, богатой растительностью и обильными природными ресурсами, способствовал развитию романтического, поэтического и более чувственного стиля в южной литературе, склонного к эстетизации земных наслаждений и воображаемым построениям [6, с. 3–4]. Как было отмечено выше, родиной куницей является город Сучжоу (уезд Куньшань), который по географическому делению Китая относится к среднему и нижнему течению реки Янцзы и расположен в южной части реки Янцзы, поэтому исторически известен как «регион Цзяннань»⁶. Культурно-историческое развитие данного региона следует рассматривать

⁵ Цин Му Чжэн Эр (Aoki Masaru, 1887–1964) — известный японский синолог, доктор литературы, профессор Университета Ямагути, член Японской академии бакалавров, член Китайского общества Японии, исследователь китайской литературы и драматургии.

⁶ Цзяннань (江南), что значит «к югу от Янцзы» — географический район Китая, к которому традиционно относят ту часть провинции Цзянсу, которая расположена на южном берегу длиннейшей реки в Азии. Обычно это название ассоциируется с городами провинции Чжэньцзян — Чанчжоу, Сучжоу и городом Уси провинции Цзянсу, и за ним стоит огромный культурный пласт, отличающий его от других мест в КНР.

в контексте периодов Весны и Осени и Сражающихся царств⁷. В период объединения под властью династий Цинь⁸ и Хань⁹ культура региона Цзяннань сохраняла консервативный и закрытый характер. Существенные изменения произошли в эпоху Южных и Северных династий¹⁰, когда частые войны на севере вынудили значительную часть ханьского населения мигрировать на юг, в регион Цзяннань. Этот миграционный поток, обусловленный политической нестабильностью, способствовал культурному обмену и слиянию культур Цзяннань и Северной равнины. Последующие периоды правления династий Суй¹¹ и Тан¹², отмеченные экономическим и политическим расцветом,

⁷ Период Весны и Осени (770–476 до н. э.) и Сражающихся царств (475–221 до н. э.). Это было время упадка и разложения рабовладельческого строя. По мере развития общественного хозяйства производственные отношения, присущие рабовладельческому строю, становились тормозом в развитии производительных сил. Восстания рабов и народные бунты ускорили его крах. Свыше 140 государств существовало в период Весны и Осени. После многолетних жестоких захватнических войн остались только семь: Ци, Чу, Янь, Хань, Чжао, Вэй и Цинь. Все они вместе взятые вошли в историю как Сражающиеся царства.

⁸ Империя Цинь (秦, 221 до н. э. – 206 до н. э.) — первая империя в истории Китая.

⁹ Империя Хань (汉, 206 до н. э. – 220 н. э.). Свидетельством успеха ханьской внутренней политики стало то, что она просуществовала дольше любой другой империи в китайской истории. Ее правление и институты послужили образцом для всех последующих. Более того, основная этническая группа китайцев по имени государства стала называться Хань.

¹⁰ Период истории Китая, длившийся между 420–589 годами, после эпохи Шестнадцати государств и до династии Суй.

¹¹ Империя Суй (隋, 581–618). Внушительным наследием династии Суй стал Великий канал. С восточной столицей Лоян в центре сети он связывал западную столицу Чанъань с экономическими и сельскохозяйственными центрами Востока в направлении Ханчжоу и с северной границей близ современного Пекина. Насущные первоначальные мотивы строительства канала заключались в отправке зерна в столицу, а также в транспортировке войск и военной логистике; надежные внутренние транспортные связи облегчили внутреннюю торговлю, поток людей и культурный обмен на протяжении веков.

¹² Империя Тан (唐, 618–907). Танский период стал эпохой расцвета средневекового Китая, именно эпоха Тан традиционно считается в Китае периодом наивысшего могущества страны, когда она опережала в развитии все современные ей страны мира. Китайская культура процветала и

стимулировали трансформацию культуры Цзяньнань, которая вступила в период бурного развития в области литературы и искусства. Династия Сун¹³ ознаменовала собой этап стабильного развития и расцвета региональной культуры. Таким образом, многовековое культурное наложение, сформированное под влиянием различных династий, определило философские и эстетические особенности региона, оказав глубокое воздействие на формирование таких культурных явлений, как куньцзюй, с его характерным литературным стилем и изысканным чувством прекрасного.

Безусловно, это не произвольный географический детерминизм. Когда цивилизация достигает определенной стадии развития, искусство театра возникает как результат совместного и гармоничного развития множества искусств, то есть их симбиоза. «И только когда искусство под воздействием различных благоприятных условий катализируется и поднимается на определенный уровень развития, оно проявляет сложную и утонченную структуру и систему, эстетические интересы зрителей становятся изящными и утонченными, а “элегантность” становится эстетической ориентацией цивилизации. Коннотация слова “элегантность” варьируется от нации к нации, но тот факт, что “элегантность” стала доминирующим культурным и эстетическим стремлением, можно рассматривать как признак зрелости цивилизации» [3, с. 90].

Начиная с династии Южная Сун (1127–1279), Цзяньнань стала культурным центром Китая, особенно центром его «элегантной» культуры. Стиль куньцзюй характеризуется исключительной мелодической нежностью, часто сравниваемой с «журчанием воды». Высокий уровень художественного мастерства текстов и их изящная стилистика обусловили тесную интеграцию литературы и музыки, ставшую отличительной чертой этого оперного

развивалась в эпоху Тан; она традиционно считается величайшим периодом китайской поэзии.

¹³ Империя Сун (宋, 960–1279). Основание империи положило конец раздробленности Китая, продолжавшейся со времени падения империи Тан (唐朝) в 907 году. Увеличение населения, рост городов, возникновение национальной экономики привели к постепенному отходу центральной власти от прямого участия в экономических делах.

жанра. Быстрый экономический рост являлся одним из ключевых факторов, способствовавших формированию и популяризации куньцзюй как культурного символа.

Развитие экономики водного транспорта Большого канала Пекин–Ханчжоу стимулировало приток богатых купцов как из Китая, так и из-за рубежа, что привело к бурному развитию торговли и коммерции в районе Куньшань и Тайцан (Сучжоу). В результате Сучжоу и Тайцан быстро превратились в значимые экономические центры [4, с. 49]. Созданная придворным художником Сюй Яном картина «Расцвет Гусу»¹⁴ — ценнейшее свидетельство торгового процветания района Сучжоу.



Рис. 1. *Расцвет Гусу (姑苏繁华图). Фрагмент. 1759.
Музей провинции Ляонин, Китай*

В условиях натуральной экономической системы Древнего Китая социальный статус купцов был низким: им ограничивали доступ к государственным должностям и участию в высших эшелонах власти. Однако, начиная со средней эпохи династии Мин, развитие товарно-денежных отношений и рост коммерческой ак-

¹⁴ Картина была завершена в 1759 году, работа над ней велась в течение 24 лет и в настоящее время находится в музее провинции Ляонин в Китае

тивности привели к накоплению значительного капитала купеческим сословием. Это создало условия для формирования новой потребительской культуры среди зажиточных слоев населения, связанных с коммерцией, выразившейся в интенсивном потреблении предметов роскоши и развитии культуры досуга. Распространение роскоши и изысканности, ранее являвшихся прерогативой политической элиты и высших социальных слоев, привело к интенсификации культурного обмена между народным и элитарным искусством. Наиболее ярким примером такого взаимодействия стала китайская опера, ставшая своего рода площадкой для синтеза различных культурных традиций.

Генезис оперного искусства прослеживается от народной светской традиции. Изначально создававшиеся народными артистами, в том числе представителями маргинальных групп, оперные произведения впоследствии привлекли внимание образованных слоев населения. Участие литераторов способствовало повышению эстетической ценности и литературного уровня оперных произведений. Например, Чжу Цюань¹⁵, император Мин в начале правления династии Мин, и большое количество литераторов, таких как Тан Сяньцзю¹⁶, Шэнь Цзин¹⁷, Ли Юй¹⁸,

¹⁵ Чжу Цюань (朱权, 1378–1448) — вассальный король ранней династии Мин, любивший оперное и литературное искусство.

¹⁶ Тан Сяньцзю (汤显祖, 1550–1616) — китайский драматург и поэт времен династии Мин. Он был не только специалистом китайской классической поэзии, но также преуспел в астрономической географии и медицине. Создание пьес является величайшим достижением Тан Сяньцзю, среди которых признанный шедевр — «Пионовая беседа».

¹⁷ Шэнь Цзин (沈璟, 1553–1610) был уроженцем района Вуцзян города Сучжоу провинции Цзянсу. В период правления династии Мин он был оперным певцом, писателем и музыкантом.

¹⁸ Ли Юй (李渔, 1611–1680) — ученый-литератор, оперный певец и садовый архитектор конца династии Мин и начала династии Цин. Основное его произведение «Сянь Цин Оу Цзи» (闲情偶寄) содержит взгляды на оперу и критику. Отталкиваясь от актуальности сцены, акцентируя внимание на структуре оперы, выборе центральной событийной расстановки и т. д., оно является для истории китайской оперной критики одной из важных работ.

Люй Тяньчэн¹⁹, Е Сяньцзу²⁰ и другие представители ученого сословия, подняли общий уровень оперного искусства того времени. Согласно статистике, приведенной в работе японского ученого Ба Му Цзэ Юань²¹ (八木泽元) «Исследование драматургии династии Мин», в период правления династии Мин насчитывалось 395 авторов различных драм и саг. Что касается оперных произведений, то в их число входили такие шедевры, как «Пионовая беседка»²² (牡丹亭), «Си Сян Цзи»²³ (西厢记), «Пи Па Цзи»²⁴ (琵琶记), «Юй Цзань Цзи»²⁵ (玉簪记) и др. [11]. Куньцзюй оказалась важным полем для развития духовного обмена между правящим классом и купеческим сословием, а также другими низшими и средними классами того времени. Она стала одним из исторических символов региона Цзяннань, оказав существенное влияние на формирование позднейшей китайской традиционной культуры и искусства. Вследствие высокой мобильности купеческого сословия и народных ар-

¹⁹ Люй Тяньчэн (吕天成, 1580–1618) — уроженец Юйяо (провинция Чжэцзян), китайский оперный певец и оперный критик эпохи правления династии Мин.

²⁰ Е Сяньцзу (叶宪祖, 1566–1641) — уроженец города Юйяо провинции Чжэцзян, был известным драматургом, оперным певцом и политическим деятелем конца династии Мин.

²¹ Ба Му Цзэ Юань (八木泽元) — японский писатель, доктор философии Киотского университета, специализируется на китайской опере.

²² «Пионовая беседка» — одна из самых известных пьес Тан Сяньцзу. Пьеса была написана в 1598 году и ранее носила название «Сказание о возвращении души».

²³ Знаменитое драматическое произведение Ван Шифу (王实甫) времен династии Юань, написанное примерно в 1295–1307 годах, имеет сильную антифеодальную окраску. «Си Сян Цзи» оказала большое влияние на историю китайской литературы и театра.

²⁴ «Пи Па Цзи» (琵琶记) — знаменитая южная опера, написанная Гао Мином (高明) в конце правления династии Юань. Она отличается законченной и изобретательной структурой сценария, изящным и ярким языком, демонстрирует тонкий взгляд и здравые методы литераторов, а также является произведением, объединяющим высокоразвитую китайскую лирическую литературу и театральное искусство.

²⁵ «Юй Цзань Цзи» (玉簪记) — шедевр традиционной оперы, передаваемый от династии Мин до наших дней. Его создатель, Гао Лянь (高濂), уроженец Ханчжоу (провинция Чжэцзян), был драматическим актером династии Мин, дата рождения и смерти которого неизвестны.

тистов куньцзюй неизбежно значительно воздействовала и на региональные театральные традиции. Данный процесс распространения можно рассматривать как диффузию искусственно сформированных культурных ландшафтов.

Известный культуролог Чжэн Пэйкай²⁶ пишет, что в период с начала династии Мин до правления императора Цзяцзина императорский двор ослабил экономический и культурный контроль над регионом Цзяннань. Это привело к экономическому расцвету региона к XVI веку. В Цзяннане сформировалась сложная сеть урбанизированных центров, пространственная структура которой определялась рекой Янцзы и Большим каналом Пекин–Ханчжоу, соединявшим озера Тайху и Поян с прилегающими речными системами. Эта развитая инфраструктура, хотя и опосредованно, отражала глобализационные процессы начала XVI века. Метрополии Сучжоу, Ханчжоу и Нанкин стали не только экономическими центрами страны, но и доминировали в культурной жизни и художественном развитии региона [9, с. 7].

Таким образом, куньцзюй стала самым популярным искусством того времени. Согласно концепции коммуникации, для того чтобы любая культура могла существовать и развиваться вне места своего происхождения, она должна, с одной стороны, уметь адаптироваться к реальным нуждам и потребностям местного общества, а с другой — быть интегрированной в традиционную культуру и самобытность местного сообщества. С конца династии Мин и начала династии Цин куньцзюй распространилась из Цзянсу в Сычуань, Гуйчжоу, Хунань и Гуандун и постепенно обросла местным колоритом без утраты своей первоначальной формы. Для того чтобы получить более широкие возможности для развития, этот жанр оперы пришлось объединить с местным языком и культурой. Пение куньцзюй изначально основывалось на диалекте Сучжоу, но по мере распространения оно обогатилось местными диалектами и народными мотивами, образуя многочисленные

²⁶ Чжэн Пэйкай (郑培凯) — уроженец города Ричжао (провинция Шаньдун), известный культуролог, профессор Городского университета Гонконга. В сферу его научных интересов входят история Китая, история китайской культуры и мысли, культурные обмены между Востоком и Западом, куньцзюй и традиционная китайская эстетика.

жанры, составляющие богатый и разнообразный диапазон музыкального звучания куньцзюй. В книге Бенце Саболич «История мелодий» автор делает важное заявление. Он утверждает: «С точки зрения культурной географии, закрытость районов способствует изоляции и сохранению музыкальных стилей, в то время как открытость приводит к постепенной смене музыкальных стилей» [1, с. 321–322].

Динамика культурно-художественных ландшафтов определяется воздействием культурных факторов, подверженных изменениям во времени. Развитие ландшафта проходит через различные стадии, ведущие к циклическому завершению. Вмешательство внешней культуры (инокультуры) приводит к обновлению или генетической трансформации ландшафта. В результате либо происходит модификация исходного ландшафта, либо к нему добавляется новый культурный слой, который в процессе эволюции формирует новые стереотипы. Куньцзюй — живой тому пример. В процессе формирования различных стилей куньцзюй, обусловленного взаимодействием и синтезом исполнительских традиций различных регионов вдоль Большого канала Пекин–Ханчжоу и крупных городов, наблюдалась их адаптация к местным диалектам и постепенное приобретение уникальных особенностей. Коммерческий успех новых постановок, определяемый рыночной конкуренцией в сфере театрального искусства, стимулировал создание более привлекательных для зрителей спектаклей, требуя комплексного и новаторского подхода к драматургии. В качестве примера можно привести успех оперы «Гунь Лоу» (滚楼), созданной Вэй Чаншэном²⁷, уроженцем уезда Цзиньтан (Сычуань), известным актером эпохи Цяньлун династии Цин. Эта опера, синтезирующая элементы различных исполнительских стилей куньцзюй вдоль Большого канала, достигла значительной популярности в Пекине [5, с. 24].

Это является отражением того, что в развитии и новаторстве музыки куньцзюй существует четкая историческая традиция. Сама традиция — это выражение наследия исторического развития, подвижная и изменчивая духовная форма, которая имеет новое, современное воплощение, сохраняя при этом свою оригина-

²⁷ Вэй Чаншэн (魏长生, 1744–1802) — известный мастер театральных представлений в период правления Цяньлун династии Цин.

нальность и генетическую связь с прошлым. Поэтому развитие музыки куньцзюй не является внезапным. Оно представляет собой результат длительного исторического процесса, кристаллизующегося в результате трансформаций во времени и пространстве.

Во-первых, он анализируется с точки зрения исторической хронологии развития куньцзюй. Примерно в начале правления династии Южная Сун в районе Юнцзя провинции Чжэцзян быстро набрала популярность небольшая местная опера, в которой в качестве основной мелодии для пения использовалась южная народная музыка, отсюда и название «южная опера».

Южная оперная традиция, сохраняя черты народного искусства, изначально не была регламентирована строгими канонами. Ее представления отличались импровизационностью, динамизмом и непринужденной атмосферой. В процессе эволюции южная опера ассимилировала элементы сложных традиционных музыкальных форм династий Тан и Сун, что привело к усложнению ее структуры. Однако ограниченное покровительство со стороны элиты препятствовало преодолению как врожденных, так и приобретенных недостатков, что обусловило длительное сохранение относительно низкого уровня развития жанра.

Только в начале правления династии Мин южная опера приобрела новый облик, с одной стороны, черпая ценный художественный опыт из разнородных опер, исполнявшихся на севере, а с другой — привлекая некоторых представителей интеллектуальной элиты к участию в сочинении пьес, изменении мелодий и т. д. В сочетании с местной музыкой региона Куньшань и языком У был создан куньшаньский каданс, который стал предшественником куньцзюй. Следует отметить, что в это время куньшаньская каденция еще не использовалась для исполнения законченных драматических сюжетов, даже относительно простых по структуре.

Вэй Лянфу²⁸ (魏良辅, 1489–1566), выдающийся музыкант,

²⁸ Вэй Лянфу (魏良辅, 1489–1566) внес выдающийся вклад в художественное развитие куньцзюй. Последующие поколения считают его «родоначальником куньцзюй» и одним из десяти лучших музыкантов древнего Китая.

сыграл ключевую роль в эволюции куньшаньской музыкальной традиции, трансформировав ее в исторически значимую форму куньцзюй. Его композиции, основанные на оригинальной куньшаньской каденции, представляют собой синтез северных и южных мелодических традиций, интегрируя элементы народной музыки Цзяннань (江南) — песен и частушек. Это привело к созданию уникального музыкального стиля, не имеющего аналогов. Структура куньцзюй служит подтверждением этого синтеза. Использование форм «Лянь Цюй Ти»²⁹ (联曲体) и «Цюй Пай Ти» (曲牌体), основанных на «Цюй Пай»³⁰ (曲牌) — названиях мелодий с различными формами и ритмами — демонстрирует широкий спектр источников, включая древнюю музыку для пения и танцев, а также «Да Цюй»³¹ (大曲) и «Цы Дяо»³² (词调) династии Тан, «Чан Чжуань»³³ (唱赚) и «Чжу Гун Дяо»³⁴ (诸宫调) династии Сун. Таким образом, творчество Вэй Ляньфу представляет собой значительный вклад в развитие китайской музыки, демонстрируя глубокое осмысление и интеграцию разнообразных музыкальных традиций.

Во-вторых, структурные особенности текстов куньцзюй и эволюция теории китайской лирической традиции демонстри-

²⁹ Связывание различных «Цюй Пай» в одно большое целое для выступления.

³⁰ Это название мелодии, используемой в традиционной китайской опере для создания музыкальных партитур, причем разные «Цюй Пай» имеют различные формы и ритмы (существует множество различных названий для них).

³¹ Это крупномасштабная песенно-танцевальная музыка, сочетающая инструментальную музыку, пение и танцы, содержащая многочастную структуру. Является наиболее развитой и представительной формой из всех видов музыки. Она представляет собой высший уровень музыки династии Тан.

³² Ключ музыкальной партитуры, в котором написаны слова (существует фиксированный формат).

³³ «Чан Чжуань» — это традиционное рэп-искусство, популярное в эпоху династии Сун. Оно исполняется в виде сюиты из нескольких произведений в одном ключе.

³⁴ Разновидность рэпа, «Чжу Гун Дяо» — это древнее традиционное народное искусство и масштабная рэп-литература. Свое название он получил благодаря концентрации нескольких наборов мелодий, исполняемых по очереди в разных ключах.

руют эстетические и символические характеристики куньцзюй как самостоятельного феномена классической китайской культуры.

Ван Говэй³⁵ в своей книге «История оперы Сун и Юань» говорит: «Существует литература одного поколения; ... Стихи династии Тан, слова династии Сун и оперы династии Юань — все это так называемая литература одного поколения, которая не может быть преемственна последующим поколениям» [2, с. 1-2]. Это утверждение очень четко указывает на различные типы репрезентативных литературных жанров, сформировавшихся в разные исторические династии Китая. На рисунке 2 показан нотный текст оперы «Пионовая беседка» в традиционной китайской письменности из коллекции Инь Гуй Шэнь³⁶.

Это один из самых известных «Цюй Пай» (曲牌): «Цзао Ло Пао» (皂罗袍) во фрагменте из песни, которую поет героиня

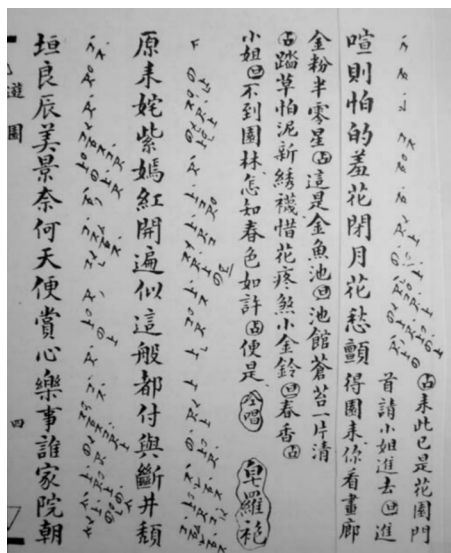


Рис. 2. Пионовая беседка (牡丹亭).
Цзао Ло Пао (皂罗袍)

³⁵ Ван Говэй (王国维 1877 - 1927) — уроженец города Хайнин, Ханчжоу, провинция Чжэцзян, был известным китайским ученым. Он добился выдающихся успехов в области литературы, эстетики, истории, философии, цзиньши, надписей на костях оракулов и археологии. Благодаря знанию английского, немецкого и японского языков Ван Говэй стал уникальным исследователем истории опер эпохи Сун и Юань и первым критиком старой китайской литературы с использованием западных литературных принципов.

³⁶ Инь Гуй Шэнь (殷澐深) — уроженец города Сучжоу провинции Цзянсу, исполнитель куньцзюй династии Цин. Дата рождения и смерти неизвестны.

Ду Линян³⁷ во время весенней прогулки по саду. В переводе на русский язык это означает: «Этот цветущий и очаровательный весенний пейзаж остался незамеченным; лишь разбитые колодцы и обрушившиеся стены являются печальными спутниками. Как можно провести это драгоценное время в такой великолепный весенний день? Какая семья обладает теми несомненными качествами, которые приносят счастье и радость людям? Резные балки, расписные здания, парящие павильоны с небесно-голубой черепицей — все они прекрасны и величественны, словно облака, окутанные легким туманом. Ласковый весенний ветерок, морсящий дождик и маленькие лодочки, медленно скользящие по дымящейся проточной воде, создают непередаваемую атмосферу. Однако лишь такая женщина, как я, укрытая в своем уединенном будуаре, испытывает тоску и сожаление о чудесах этой весенней природы». Атмосфера русского перевода чрезвычайно красива, но интуитивно понять формальную структуру китайского текста невозможно. Текст китайских песнопений построен следующим образом:

“原来姹紫嫣红开遍，
似这般都付与断井颓垣，
良辰美景奈何天，
赏心乐事谁家院。
朝飞暮卷，
云霞翠轩，
雨丝风片，
烟波画船，
锦屏人忒看的这韶光贱。”

Из рисунка видно, что текстовая структура и ритм китайского языка «Цюй Пай» (曲牌) полностью соответствуют поэтическо-

³⁷ Ду Линян (杜丽娘) — героиня «Пионовой беседки», прообраз самого романтического женского образа в классической китайской опере. Ду Линян жила ради любви, умерла во имя любви, а затем вернулась к жизни после смерти также ради любви. Она прекрасна и романтична, ее чувства сильны и представлены в живописном выступлении. Ду Линян стала уникальным образом древнекитайской литературы.

му стилю династий Тан и Сун, со строгими нормами количества слов и метра, изысканным и чрезвычайно проработанным языком. Сравнительный анализ китайской и западной литературных традиций, предпринятый китайско-американским ученым Чэнь Шисяном (陈世骧) на ежегодной конференции Американского института азиатских исследований (AIAS) в 1971 году, привел к формулированию концепции «китайской лирической традиции» как самостоятельного исследовательского направления. В отличие от западной литературной традиции, в центре которой находятся эпическая поэзия и драма, развитие китайской литературы и искусства уникально тем, что основной идеей является типичный «лирический дух», воплощающий собой поэзию. Это утверждение было углублено теориями китайско-американского ученого Гао Югуна (高友工) и продолжено учеными из-за рубежа, Гонконга и Тайваня, что привело к созданию разнообразной и сложной академической генеалогии — «теории китайской лирической традиции». В ранних работах Гао Югун использовал аналитическую лингвистику и формалистскую критику для изучения лирического дискурса. Позже он развил свои собственные взгляды и исследовательские горизонты, утверждая, что китайская цивилизация коренится в «лиризме», особенно в поэзии династии Тан, а также в музыке, драме, каллиграфии, живописи и других видах искусства. Он не только расширил свое представление о лиризме, включив в него все аспекты китайской цивилизации, но и разработал всеобъемлющую теоретическую парадигму. По мнению Гао, китайская лирическая поэзия основана на «ритмической со-вибрации разума и мира», а классическая китайская поэзия является лучшим воплощением этого ритма. Метрическая поэзия представляет собой синтез интроспективного и экстравертного опыта, моделируемый системой центростремительных и центробежных сил. В данном контексте поэзия трансформируется из категории текстовой структуры в категорию культурного феномена, отражающего специфическую духовную чувствительность китайского региона. Она выступает символическим воплощением сознания и своеобразным выражением китайской эстетики. И куньцзюй — лучшее воплощение этой лирической традиции и формы. Куньцзюй в целом — это спектакль, основанный на эмоциях, и именно

эмоции составляют основу существования эстетической силы [7, с. 182-183].

Стремление культуры к элегантности, присущей развитым цивилизациям, требует создания и умелого использования литературы, а также построения и развития различных способов эмоционального выражения, включая музыку, искусство и танец [3, с. 90]. Развитие куньцзюй, а также ее эстетических принципов, обусловлено специфическими географическими, культурными и историческими факторами, характерными для региона ее происхождения. Будучи одной из наиболее развитых форм традиционного китайского классического театра, куньцзюй демонстрирует региональную самобытность и жизнестойкость национальной культуры и искусства, что служит ключом к пониманию глубинных аспектов китайской классической эстетики, заложенных в его основе.

Список литературы

1. Бенце С. История мелодии. Пекин: Народное музыкальное издательство, 1983. 322 с.
2. Ван Г. История оперы эпохи Сун и Юань. Пекин: Восточное издательство, 1996. 235 с.
3. Фу Ц. Подъем Пекинской оперы и недавняя трансформация китайской культурной традиции: культурная роль куньцзюй как контекст // Литературные исследования. 2007. № 9. С. 87–95.
4. Ван С. Великий канал и развитие города Сучжоу // Журнал педагогического университета Хуайинь (философия и социальные науки). 2008. № 1. С. 48–50.
5. Ван И. Китайская опера и культура Большого канала // Художественная сотня школ. 1995. № 2. С. 22–27.
6. Цин Му Чжэн Эр. История китайской литературной мысли. Тайюань: Народное издательство провинции Шаньси, 2015. 150 с.
7. Чжао Х. Исследование Гао Югуна о китайской лирической традиции и поэзии Тан в кросс-культурном контексте // Исследования китайской литературы. 2020. № 4. С. 181–188.
8. Чжу Д. Сучжоу, ведущий стиль Цзянань на протяжении 500 лет // Местные хроники Цзянсу. 2021. № 1. С. 13–15.

9. Чжэн П. Куньцзюй и возрождение изысканной культуры Цзяннань // Книжный город. 2021. № 11. С. 5–20.
10. Юань Ю. Наследие и развитие оперы куньцзюй в современную эпоху // Северная музыка. 2020. № 24. С. 41–44.
11. Юань Ц. Исследование взаимоотношений между театром, литературой и музыкой в эпоху династии Мин : дисс. ... канд. наук // Харбинский педагогический университет, 2023. 181 с.

References

1. Bence S. History of Melody. Beijing: People's Music Publishing House, 1983, 322 p.
2. Wang G. History of Song and Yuan Opera. Beijing: Oriental Publishing House, 1996, 235 p.
3. Fu Q. The Rise of Beijing Opera and the Recent Transformation of Chinese Cultural Tradition: The Cultural Role of Kunqu as a Context. *Literary Studies*, 2007, no. 9, pp. 87–95.
4. Wang S. The Grand Canal and the Development of Suzhou City. *Journal of Huaiyin Normal University (Philosophy and Social Sciences)*, 2008, no. 1, pp. 48–50.
5. Wang Y. Chinese Opera and the Culture of the Grand Canal. *Art Hundred Schools*, 1995, no. 2, pp. 22–27.
6. Qing Mu Zheng Er. History of Chinese Literary Thought. Taiyuan: Shanxi People's Publishing House, 2015, 150 p.
7. Zhao H. Gao Yugong's Study of Chinese Lyric Tradition and Tang Poetry in Cross-Cultural Context. *Studies of Chinese Literature*, 2020, no. 4, pp. 181–188.
8. Zhu D. Suzhou, the Leading Style of Jiangnan for 500 Years. *Local Chronicles of Jiangsu*, 2021, no. 1, pp. 13–15.
9. Zheng P. Kunqu and the Revival of Exquisite Jiangnan Culture. *Book City*, 2021, no. 11, pp. 5–20.
10. Yuan Y. The Legacy and Development of Kunqu Opera in the Modern Era. *Northern Music*, 2020, no. 24, pp. 41–44.
11. Yuan J. A Study on the Relationship between Theater, Literature and Music in the Ming Dynasty. *Candidate's thesis*. Harbin Normal University, 2023, 181 p.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

Заднепровская Галина Викторовна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой музыкального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Люй Цяньхао, аспирант факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

ABOUT THE AUTHORS

Galina V. Zadneprovskaya, Doctor of Art Studies, Professor, Head of the Department of Musical Art, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University.

Liu Qianhao, PhD student at the Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University.

Все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

УДК 78.08
ББК 85.317

МЕЛОДИЯ «ЖЕСТОКОГО» РОМАНСА В БАЛЕТЕ ИГОРЯ СТРАВИНСКОГО «ПЕТРУШКА»

Ф. Ю. БОГДАНОВ

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
Факультет искусств
Россия, 125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3, стр. 1
bogdanov.fiodor2010@yandex.ru

Аннотация

Статья посвящена исследованию истории происхождения и бытования песенных мелодий в стиле городского романса, использованных Игорем Стравинским в музыкальном оформлении балета «Петрушка», написанном в 1910–1911 гг. Рассмотрены наиболее важные события, сопутствовавшие созданию Стравинским балетной партитуры, являющейся непревзойденной вершиной творчества композитора. Представлены различные мнения о балете, в частности, противоречивое высказывание современника Стравинского Сергея Прокофьева. Описано, как с помощью новых художественных средств Стравинскому удалось создать образ яркой и шумной звуковой палитры масленичного гулянья в Петербурге в 1830-е годы, центральным местом которой являются уличные напевы, взятые композитором из городского фольклора. Отмечается, что одним из таких напевов являлась песня «Чудный месяц», автор которой — поэт-песенник М. И. Ожегов (1860–1934). Обращается внимание на то, что в музыковедении, изучавшем музыку балета «Петрушка», отсутствует музыкальный анализ мелодии этой песни, описание истории ее создания и указание на авторство этого городского романса. Представленная статья восполняет данный пробел, уточняя и корректируя имеющиеся в настоящее время сведения в исследованиях, посвященных сочинению И. Стравинского.

Ключевые слова: Стравинский, балет, «Петрушка», Прокофьев, рамплиссаж, Римский-Корсаков, партитура, сцена масленицы, шарманщик, русская народная песня, романс, «Под вечер осенью ненастной», «Чудный месяц», М. И. Ожегов, поэт-песенник, стихотворение

THE CRUEL ROMANCE MOTIF IN IGOR STRAVINSKY'S BALLET "PETRUSHKA"

F. Yu. Bogdanov

Lomonosov Moscow State University, Faculty of Arts
125009, 3, Bolshaya Nikitskaya str., Moscow, Russian Federation
bogdanov.fiodor2010@yandex.ru

Abstract

The article focuses on studying the origin and existence of urban romance song melodies used by Igor Stravinsky in the musical score of his ballet "Petrushka" (1910–1911). It examines the most important events surrounding Stravinsky during the creation of the ballet score, which is considered one of the composer's unsurpassed masterpieces. Various opinions about the ballet are presented, including a controversial statement by Stravinsky's contemporary, Sergei Prokofiev. The article outlines how Stravinsky employed new artistic means to create a vivid and noisy sound palette of the Maslenitsa festivities in St. Petersburg of the 1830s, with street melodies taken from urban folklore serving as the centerpiece. Among such melodies was the song "Chudnīy mesyats" ["A Wondrous Moon"] written by the poet and songwriter M. I. Ozhegov (1860–1934) — which is specially highlighted. The author draws attention to the gap in musicological studies: though being part of the ballet "Petrushka" score, Ozhegov's urban romance has lacked a musical analysis, as well as detailed information concerning its creation and authorship. The article fills this gap, clarifying and correcting the currently available information in the studies related to Stravinsky's composition.

Keywords: Igor Stravinsky, ballet, *Petrushka*, Sergei Prokofiev, *ramplissage*, Nikolai Rimsky-Korsakov, score, *Maslenitsa scene*, organ-grinder, Russian folk song, *chanson*, romance, "Pod vecher, osen'yu nenastnoy" [Toward Evening, in Rainy Autumn], "Chudnīy mesyats" [A Wondrous Moon], Mikhail Ozhegov, poet-songwriter, poem

В начале XX века русская культура заявила о себе на весь мир. Центральным событием гастролей «Русских сезонов» 1911 года в Париже стал балет «Петрушка» (русские потешные сцены в четырех картинах). Премьера спектакля состоялась в театре «Шатле». Парижская публика с восторгом аплодировала создателям балета — композитору Игорю Стравинскому, постановщику Михаилу Фокину, художнику Александру Бенуа (рисунок 1) и танцовщикам Вацлаву Нижинскому и Тамаре Карсавиной. «О балете

“Петрушка” можно говорить как о драматическом музыкальном произведении И. Ф. Стравинского, занимающем исключительное место среди новой музыки, <...> как об одном из самых лучших созданий художника Бенуа, <...> как о фокинской постановке, которая является одним из полнейших осуществлений его реформы балета» [28, с. 277].



Рис. 1. Александр Бенуа.
Эскиз декораций к балету «Петрушка», 1911.

К сожалению, в России музыкальная общественность не разделила восторг парижан. Ей показалось, что Стравинский отнесся к русскому фольклору без должного пиетета. Надежда Пургольд, музыковед и вдова Н. А. Римского-Корсакова, опубликовала статью, в которой говорилось буквально следующее: «Что касается русской народной музыки, то над ней Стравинский прямо издевается — это доказывает его «Петрушка», и если бы Николай Андреевич мог услышать это сочинение, оно бы глубоко его огорчило. Он почувствовал бы в этом оскорбление народной русской песни, столь дорогой ему, но которая Стравинскому, очевидно, ничуть не дорога, иначе он не позволил бы себе сваливать в один мешок подлинные русские напевы и пошлейшие, площад-

ные, грубые песни и уродливые мотивы «Петрушки», сдабривая все это дикими гармониями и такими же контрапунктами» [26, с. 22-223].



Рис. 2. Александр Бенуа. Эскиз костюма шарманички из балета «Петрушка», 1911



Рис. 3. Александр Бенуа. Эскиз костюма уличной танцовщицы из балета «Петрушка», 1911

В «Петрушке» Стравинский сделал исключительно смелый шаг и отошел от традиций «Могучей кучки», проявив свой собственный музыкальный язык. Композитор, наряду с уже привычным крестьянским фольклором (например, мелодиями трех русских народных песен из сборника Н.А. Римского-Корсакова), вводит в партитуру городской фольклор [23, с. 25]. Используя в первой и последней картинах балета такое смешение, казалось бы, разнородных материалов, как популярные городские и крестьянские песни, вальсы австрийского сочинителя легкой музыки

Йозефа Ланнера (1801–1843) и даже выкрики уличных зазывал, Стравинский создает картины целостные, яркие, похожие на лубочные.

В июне 1913 года Сергей Прокофьев в парижском театре *Astruc* слушал «Петрушку». В своем дневнике он записал: «Я очень интересовался этим, еще не проникшим в Россию балетом, и пришел его слушать с величайшим любопытством. Сценическая часть меня привела в восторг, инструментовка тоже, остроумие тоже — мое внимание ни на минуту не ослабевало, так все это было занятно; но музыка... Я о ней много думал и решил, что она все-таки ненастоящая, хотя и есть явно талантливые места. Но Боже, какая уйма рамплиссажа, не нужной музыки для музыки, а нужной для сцены. Мое более подробное мнение и приговор над Стравинским я высказал в письме к Мясковскому, написанном через неделю после слушания “Петрушки”» [17, с. 300-301].

В том самом письме Н. Я. Мясковскому, которое Прокофьев отправил из Лондона 11 июня 1913 года, назвав его «длинным письмом с отзывом о “Петрушке”», он пишет, что балет «до последней степени забавен, жив, весел, остроумен и интересен. Музыка — с массой движения и выкриков — отлично иллюстрирует малейшие детали сцены (точно так же, как и на сцене очень удачно иллюстрируют мельчайшие “фразки” оркестра). Инструментовка прекрасная, а где надо — препотешная. Но теперь о главном: есть в балете музыка или ее нет? Чтобы сказать «да» — так нет; чтобы сказать «нет» — так да. Несомненно, что в балете не одно место, где музыка прямо хорошая, но огромная часть его — модерный рамплиссаж. Однако в каких случаях он пользуется рамплиссажем? Вообще, когда допустим рамплиссаж? (если вообще он допустим). Мне кажется — в местах служебных или скучных, вызванных неудачным сценарием. А Стравинский? Он в самых интересных моментах, в самых живых местах сцены пишет *не музыку*, а нечто, что могло бы блестяще иллюстрировать момент. Это нечто есть не что иное, как рамплиссаж, но раз он в самых ответственных местах не может сочинить музыки, а затыкает их чем попало, то он — музыкальный банкрот. И если можно согласиться, что Стравинский пробивает новую дверь, то пробивает он ее маленьким, очень острым ножичком злободневности, а

не большим топором, который дал бы ему право на звание титана» [25, с. 117].

В другом письме Мясковскому (от 25 июня 1914 года) Прокофьев дополняет свои впечатления о балете «Петрушка» (и отчасти о «Жар-птице»): «Как ослепительны их краски в оркестре, какая изобретательность во всех заковырках и гримасах, как искренна эта изобретательность и как живо все это выходит! Я ни на минуту не поддался обаянию самой музыки. Какая там музыка! — одна труха. Но это так интересно, что я непременно пойду опять» [17, с. 146].

Некоторые исследователи объясняют оценку Прокофьевым музыки Стравинского как «трухи» в связи с использованием мелодий городских романсов «Под вечер осенью ненастной» и «Чудный месяц». Действительно, широкая распространенность этих песен сослужила им плохую службу: текст часто подвергался различным переделкам, переиначивался, стихи пелись в пародийном исполнении, нередко с произнесением неприличных фраз, чем несправедливо превращали их в глазах «музыкальной элиты» в произведения низкого жанра, не соответствующие их эстетическим представлениям о народной песне. Об этом свидетельствует, например, сохранившаяся граммофонная пластинка с записью пошлого псевдокомического варианта песни «Чудный месяц» в исполнении известной в начале XX века московской шансонетки Минны Мерси [31]. Его же, вероятно, «ради курьеза напевали» и дети Н. А. Римского-Корсакова [26, с. 251] (подробнее — ниже, в письме Стравинского А. Н. Римскому-Корсакову, 1910 г.).

Будучи информированным об этом, американский музыковед и специалист по русской музыке Ричард Тарускин (1945–2022) сделал следующий вывод: «Small wonder if Andrey questioned the propriety of dirty songs like these for art, or that even Prokofiev, in a letter to Myaskovsky, should have characterized the raw material of Petrushka as *trukha*, “moldy garbage”» [30, с. 705-706]. («Поэтому неудивительно, что Андрей усомнился в уместности использования таких непристойных песен для искусства, или что даже Прокофьев в письме Мясковскому охарактеризовал исходный материал “Петрушки” как “труху”, то есть “заплесневелый мусор”». — *Перевод Ф.Б.*).

На наш взгляд, Р. Тарускин, во-первых, при переводе с русского на английский неточно определил значение слова «труха» как «заплесневелый мусор», а во-вторых, ошибочно связал это слово с вышеупомянутыми двумя мелодиями. В переносном значении русское слово «труха» — это «что-либо не имеющее ценности, никчемное, пустое, бесполезное» [22, с. 420], близкое по смыслу французскому слову «рамплиссаж» (*remplissage*), которое в музыке обозначает «невыразительный, однообразный материал, являющийся балластом, используемым в музыкальных сочинениях для заполнения неизбежных пауз» [7]. Очевидно, Прокофьев посчитал эти два слова синонимами, которые характеризуют музыку, «не нужную для музыки, а нужную для сцены», то есть «не-что, что могло бы блестяще иллюстрировать момент». Он имел в виду отсутствие *во всем балете вообще* привычного для него авторского музыкально-тематического материала, а не литературное качество нескольких конкретных городских песен, взятых Стравинским.

О каком же таком «рамплиссаже» (или так называемой «трухе»), которым Стравинский «затыкает» ответственные места в музыке, пишет С. Прокофьев? Откроем либретто балета «Петрушка». Картина первая. 1830-е годы. Ярмарочное гуляние на Масленицу в Петербурге. Балаганы на Царицыном лугу. Двигается пестрая толпа: военные, купцы, петербургские франты, старая графиня с лакеем, воспитанники кадетского корпуса, горничные, мастеровые. Слышны громкие выкрики разносчиков, выразительные звуки уличных мелодий. Появляются шарманщик и уличные плясуньи (рисунки 2, 3) [4, с. 221-222]. Не случайно художник А. Н. Бенуа назвал «Петрушку» «балетом-улицей». Стравинский «соединяет в единый звукокомплекс обрядовые “весенние” квартные попевки (звучащие и мелодически, линейно, и как некая аккордовая вертикаль), а затем наслаивает на них в басу мотив волочёбной (пасхальной) песни. Здесь нерасторжимо соединяются почвенно-русские приемы композиторской техники с приемами импрессионистскими» [23, с. 25]. В ярмарочной многоголосице, в контрапунктических соединениях различаются мелодии известных песен. Немного расскажем об этих песнях.

Напомним, что в конце августа 1910 года композитор приступил к работе над «Петрушкой» (в это время он был в Швейцарии, где ждал появления на свет своего второго ребенка). К октябрю у Стравинского уже была готова музыка для второй картины балета и пляска «Русская» — для первой.

После рождения сына, в октябре 1910 года, композитор едет сочинять остальную часть балета во Францию, в город Больё, где каждое утро ему пришлось слушать доносящуюся в окно его номера в отеле, где он остановился, одну и ту же мелодию шарманки — мелодию «старинной», «народной» (как он полагал) французской танцевальной песенки «У нее была деревянная нога», а на самом деле сочиненной композитором-шансонье Эмилем Спенсером в 1909 году. И поскольку она показалась Стравинскому хорошей мелодией для сцены, которую он тогда сочинял, он записал ее и включил в партитуру первой картины. «Я не думал о том, жив ли автор этой музыки и не находится ли она под защитой закона об авторских правах, а Морис Деляж [французский композитор, музыкальный критик], бывший со мной, высказывал мнение, что “мелодия эта, должно быть, очень старая”» [27, с. 147]. Между прочим, из-за этой «песенки» против Стравинского было выдвинуто обвинение в плагиате, так как музыка Э. Спенсера в то время находилась под авторским правом. Даже состоялся суд, по решению которого Стравинский выплачивал бенефициару с каждого спектакля десятую часть гонорара. Неизвестно, что потом повлияло на Стравинского — расслабляющее действие почти непрерывно дувшего фена на Лазурном берегу или обострившееся за границей национальное чувство, но его «Петрушка» постепенно наполнился русской народной музыкой. В пляске «Русская» угадываются мотивы русских народных песен «Ай, во поле липынька» (№ 54 из сборника «100 русских народных песен» Н. А. Римского-Корсакова; эту песню он ранее использовал в третьем действии «Снегурочки») и «Ой, да я бежу, бежу по поженке» (песня на Ивана Купала из сборника Ф. М. Истомина и С. М. Ляпунова). В балете слышны также контуры пасхального наигрыша «Далалынь, далалынь! По яиченьку!», песенные мелодии «Ах вы, сени, мои сени», «Вдоль по Питерской». В партитуру вкраплены и отдельные обороты некоторых других песен. Конеч-

но, эти мелодии и звуки фольклорной архаики и были отчасти тем самым «рамплиссажем», которым укорял Стравинского С. Прокофьев, но без них первая и четвертая «уличные» картины балета, оформляющие сюжет, не звучали бы так образно и убедительно. Как писал музыкальный критик В.Г. Каратыгин, «Стравинскому не раз уже удавалось и, вероятно, еще удастся убедить нас, что и в музыке, по существу как будто поверхностной и легкомысленной, есть своеобразное содержание» [10, с. 40-41].



Рис. 4. Борис Кустодиев. Ярмарка. 1910

Тем не менее Стравинскому этого показалось недостаточно, чтобы показать картину русской ярмарки с ее толпой «празднично разодетых мужиков и баб, кормилиц, кучеров, конюхов, солдат, дам и господ, офицеров, детей» [8, с. 43] так же ярко и многоцветно, как это делал Б. Кустодиев в картинах, написанных в лубочном стиле и посвященных русским праздникам: «Гулянье на Волге» (1909), «Ярмарка» (1910) (рисунок 4). По воспоминаниям композитора, пестрота красок, уличный шум и гам в Петербурге во время масленичных гуляний на Марсовом поле, свидетелем которых он бывал сам, помогли ему увидеть «Петрушку». По-видимому, для того, чтобы нарисовать более образную картину ярмарочного веселья (действие происходит на Масленой неделе в Петербурге в 1830-х гг.), Стравинскому захотелось «задействовать» не только известные «классические» народные мелодии, но и городской песенный фольклор. Как раз подобного уличного фольклора ему и не доставало, и тут в его памяти всплыли еще две мелодии, но их использование в произведении требовало уточнения.

В декабре 1910 года из французского города Больё Стравинский обратился за помощью к музыкальному критику А.Н. Римскому-Корсакову, сыну композитора Н. А. Римского-Корсакова, с просьбой:

«Друг, умоляю немедленно прислать мне две уличных (или фабричных, что ли?) песни, то есть, вернее, прислать мне просто на клочке нотной бумажки две следующих песни.

Одна начинается так:



А другая так:



За точность не ручаюсь и песен этих не помню, но помню,

что вы с Володей [Владимир Николаевич — другой сын композитора Н. А. Римского-Корсакова] их ради курьеза напевали. Первая поется на слова (тоже кажется) “Под вечер осени ненастной”...

Исполнишь — будешь друг, и всегда за тебя буду Бога молить.

Твой Игорь Стравинский

Это надобно безотлагательно! Ради Бога!..»

[26, с. 250-251].

Выбор Стравинским такого музыкального материала был негативно воспринят многими его современниками, в том числе семьей Римского-Корсакова. Уже в ответном письме на просьбу прислать эти две «уличные» песни (их характеристика была дана нами выше) Андрей Римский-Корсаков выразил сомнение, имеет ли право композитор использовать такой «хлам» в своих сочинениях. Несколькоми годами позже он добавил к этому следующее: «В музыкальном отношении “Петрушка” стоит ниже “Жар-птицы”. Все элементы музыкальной фактуры, за исключением, правда, ритмики и оркестрового колорита, теряют здесь в своей значительности и содержательности. В особенности заслонена заимствованиями тематическая изобретательность в “Петрушке”. Стравинский пригоршнями черпает площадные уличные и “комнатные” напевы, перемешивая их пополам с народными и псевдонародными. К первым относятся: тема шарманки на известные напевы к словам (“Ну, так иди, пусть один я страдаю...” и “Прощаюсь, ангел мой, с тобою...”), тема танцовщицы с треугольником, тема балерины» [18, с. 49]. По его словам, Стравинский «готов умиляться и звуками шарманки, и вальсом, выколачиваемым провинциальной барышней на разбитом рояле, и ухарским завыванием гармоника, и плясом пьяных кучеров, — умиляться до подражания им в своем творчестве; лишь бы все эти картины и звуки были впечатляющими» [18, с. 55].

Несмотря на критическое отношение А. Римского-Корсакова к выбору Стравинским музыкального материала, благодаря его участию в поиске уличных «площадных» мелодий в партитуру балета «Петрушка» попали обе песни — «Под вечер осенью ненастной» и «Чудный месяц» [9, с. 178].

Первая из них, «Под вечер осенью ненастной» (в оригинале — «Романс»), написана юным пятнадцатилетним А. С. Пушкиным. Впервые была опубликована в альманахе «Памятник отечественных муз на 1827 год» (с сокращениями и правками из-за цензуры), а затем в сборнике новейших романсов и песен «Эвтерпа» (1828). В 1829 году музыку к «Романсу» написали независимо друг от друга Н. А. Титов и Н. П. де Витте.

Однако мелодия, звучащая в балете «Петрушка», совершенно другая, не принадлежащая ни одному из указанных композиторов. Романсы Титова и де Витте не стали популярными в народе. А в те годы на улице бытовали как минимум две песни на одну и ту же мелодию неизвестного автора — вышеупомянутая «Под вечер осенью ненастной» на стихи Пушкина и «Не слышно шуму городского» (оригинальное название — «Узник») на слова Ф. Глинки (1786–1880). В памяти у Стравинского запечатлелся напев, сопровождающий оригинальный пушкинский текст, в связи с чем в письме к А. Римскому-Корсакову он приводит именно слова «Романса».

Впервые мелодия «Под вечер осенью ненастной» возникает в партитуре балета во время появления шарманщика с уличной танцовщицей (цифра 18 по редакции 1947 года, партия кларнетов) (рисунок 5). Тут Стравинский останавливает «несущуюся» музыку гармошечного наигрыша, резко меняя темп (с *vivace* на *meno mosso*). При этом оркестр начинает аккомпанировать мелодии шарманки, но после первой фразы, лишь обозначившей выход шарманщика и танцовщицы, гармошечный наигрыш и прежний темп врываются опять (цифра 19). Затем снова *meno mosso* с мелодией шарманки, которая возобновляется уже теперь со второй ноты, демонстрируя то, что игра шарманки прерывалась. В первом издании партитуры 1912 года эту ноту можно обнаружить перед мелодией гармошечного наигрыша (рисунок 6; в красной рамке).

18 *Meno mosso*, $\text{♩} = 88$ 19 *Tempo 19*

ВЪ ТОЛПѢ ПОЯВЛЯЕТСЯ ШАРМАНИШКЪ СЪ УЛИЧНОЙ ТАНЦОВЩИЦЕЙ.
An Organ-Grinder Appears in the Crowd with a [Woman] Dancer.

I
Flts.
II
Clts. in Bb
II
B. Clt. in Bb
Bsns. I, II
D. Bsn.

Рис. 5. Мелодия «Под вечер осенью ненастной» (первое появление мелодии; фрагмент партитуры первой картины балета «Петрушка», редакция 1947 года)

19 *Stringendo*, $\text{♩} = 46$

ВЪ ТОЛПѢ ПОЯВЛЯЕТСЯ ШАРМАНИШКЪ СЪ УЛИЧНОЙ ТАНЦОВЩИЦЕЙ.
An Organ-Grinder Appears in the Crowd with a [Woman] Dancer.

Meno mosso, $\text{♩} = 100$

Fl. Picc. I
Fl. I
Ob. I, II
Cl. I, II
Cl. III
Cl. bass in Bb
Fag. I, II

Рис. 6. Мелодия «Под вечер осенью ненастной» (фрагмент партитуры первой картины балета «Петрушка», первое издание, 1912 год). Присутствует нота «фа», которая была опущена в издании 1947 года

Последний раз в партитуре балета мелодия «Под вечер осенью ненастной» звучит в контрапункте со второй «уличной» песней, о которой спрашивал Стравинский, — «Чудный месяц», которую исполняет музыкальная табакерка («ящик с музыкой» — так указано в партитуре).

В отличие от мелодии «Под вечер осенью ненастной», мелодия «Чудного месяца» звучит непрерывно два куплета, оба в контрапункте: первый раз с мелодией «Под вечер осенью ненастной» (рисунк 7; в красной рамке — мелодия песни «Под вечер осенью ненастной», в зеленой — «Чудный месяц»), а второй — с мелодией песни «Деревянная нога» (рисунк 8; в желтой рамке — мелодия песни «Деревянная нога», в зеленой — «Чудный месяц»).

Музыкальный фрагмент из партитуры балета, показывающий контрапункт двух мелодий. В красной рамке выделена мелодия «Под вечер осенью ненастной» (I Cts. in Bb), а в зеленой — мелодия «Чудный месяц» (II Cts. in Bb). Также в зеленой рамке выделена мелодия «Чудный месяц» (Celesta). Внизу партитуры указаны инструменты: I Flts., II Flts., I Cts. in Bb, II Cts. in Bb, Celesta, Harp. В самом низу партитуры указан номер произведения: B. & H. 16236.

Рис. 7. Мелодии «Под вечер осенью ненастной» и «Чудный месяц» звучат в контрапункте

Рис. 8. Мелодии «Деревянная нога» и «Чудный месяц», звучащие в контрапункте

Игорь Стравинский, продолжая избранную им манеру «музыкального натурализма», обрывает мелодию «Чудного месяца», не доиграв три ноты до ее конца (рисунки 9; выделены зеленой рамкой).

«Чудный месяц», городской «жестокый» романс, был особенно популярен в начале XX века. Это произведение — прекрасный результат соединения классического романса с городским фольклором второй половины XIX века. По словам Ивана Бунина, тогда вся Россия «чуть не со слезами пела многие годы “Чудный месяц плывет над рекою”» [1, с. 397]. С 1891 года романс публиковался (чаще всего без указания автора) в различных песенниках, в том числе знаменитого русского издателя конца XIX — начала XX века И. Д. Сытина (в 1896, 1898, 1904, 1905, 1909, 1910 гг. и др.), нотных изданиях (например, в обработке А. Денисьева, Я. Пригожего, А. Соловьёва), в записях на граммофонных пластинках с указанием исполнителей (фирмы «Пате-рекорд», «Граммофонь

К^о» [32], «Бека-Грандъ», «Русское акционерное общество граммофонов», «Сирена-рекордъ») и стальных дисках для шарманки (к аппарату «Fortuna», Лейпциг). Большую известность данного романса, в том числе и за рубежом, подтверждает выпущенный в Германии издательством Musikverlag Wilhelm Zimmermann (Leipzig, 1921) сборник, где он включен в антологию пятидесяти популярнейших русских народных песен (N. 32, S. 38).

The image shows a page from a musical score, specifically the first picture of the ballet 'The Strange Month' (Чудного месяца). The score is for orchestra and includes parts for Flute (Flauto), Oboe (Ob.), Clarinet (Clarin.), Bassoon (Fagotto), Trumpet (Tromba), Trombone (Tromba), Tuba (Tuba), Timpani (Timpani), and Celesta. The tempo is marked 'Tempo Iº (vivace, J=138)'. The score is in 4/4 time and features various musical notations including dynamics (ff, mf, sf, sim.), articulation (accents, slurs), and fingerings. A green box highlights the final notes of the melody in the Celesta part.

Рис. 9. Фрагмент партитуры первой картины балета (цифра 29, редакция 1947 года, завершающие ноты мелодии «Чудного месяца»)

На рисунке 10 приводится нотный текст песни, опубликованной в одном из первых изданий 1890-х годов.



Рис. 10. Ноты песни «Чудный месяц» из «Сборника легких пьес и любимых народных песен», аранжированных А. П. Соловьёвым. Москва, 1896

Несмотря на показанную нами очевидность присутствия мелодии «Чудного месяца» в балете «Петрушка», в отечественной музыкальной печати до сих пор встречаются противоположные мнения. Например, современный музыкальный критик А. А. Светличный в своей статье «Петрушка. Резкспорт» заявил, что «Чудный месяц плывет над рекою» вообще отсутствует в партитуре балета [21].

Музыковед В. П. Варунц в комментариях к IV тому «Переписки Стравинского с русскими корреспондентами» утверждает, что «никак нельзя признать достоверным фактом», что второй песней (помимо песни «Под вечер осенью ненастной»), которую попросил найти Стравинский, является «не менее популярная городская песня “Чудный месяц плывет над рекой”». «Скорее всего, — пишет он, — это либо неизвестная песня, либо неправильно записанная по памяти Стравинским» [26, с. 251] и отдаленно напоминающая названную песню. Для аргументации своей версии он приводит следующие два доказательства.

В качестве первого дает слова самого Стравинского, взятые из книги «Игорь Стравинский. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии» (изд-во «Музыка», 1971), объединившей переводы с английского четырех публикаций бесед И. Стравинского с американским музыкальным критиком Р. Крафтом, изданных в период 1959–1963 гг. в Лондоне и Нью-Йорке. Здесь (на с. 144) композитор как будто говорит лишь об одной песне: «Из Больё я написал письмо Андрею Римскому-Корсакову с просьбой найти и переслать мне экземпляр русской народной песни <...>. Он выслал мне эту песню» [27, с. 144]. Между тем в оригинале письма

к А. Римскому-Корсакову от 3/16 декабря Стравинским высказана просьба прислать две песни (в конечном итоге они и появились в партитуре балета). Чтобы разрешить эту коллизию, М. С. Друскин в упомянутой выше книге дал отдельный комментарий, в котором подчеркнул, что «именно интонации этих *обеих* песен включены в партитуру в отмеченных здесь Стравинским местах» [6, с. 361] (в новой редакции 1947 года это цифры партитуры 18, 22, 26–29).

На самом деле все объясняется неточностью перевода с английского на русский. В английском оригинале читаем: «From Beaulieu, too, I wrote to Andrei Rimsky-Korsakov asking him to find and send me a copy of the popular Russian *chanson* <...>. He did send *the music*» [29, с. 135]. В тексте использованы неисчисляемые английские существительные “*chanson*” (в русском переводе — “*песня*” и “*песни*”) и “*music*” (в русском переводе — “*музыка*”, “*музыкальное произведение*”, “*музыкальные произведения*”, “*ноты*”), имеющие единое написание как для единственного, так и для множественного числа и понимаемые в зависимости от контекста. Переводчик, не зная этого контекста, выбрал русские слова в единственном числе, что исказило подлинный смысл фразы. Следовательно, доказательство того, что Стравинский говорит лишь об одной песне, является неубедительным.

Второе доказательство основывается на неправильном воспроизведении отрывка из письма Стравинского Александру Бенуа (из Монте-Карло, датированное январем 1911 года): «... где у нас предполагалась перемена (во время встречи двух шарманщиков), я пустил вместо второй [*песни* — это слово воссоздано В. Варунцем] — музыкальную табакерку».

По В. Варунцу, этот текст трактуется следующим образом: Стравинский, не получив от А. Римского-Корсакова вторую песню, будто бы вынужденно заменил ее на «Чудный месяц». Слово «*песни*», прибавленное Варунцем как бы для ясности смысла, на наш взгляд, лишь исказило его. Между тем, из приведенного выше письма Стравинского логично следует, что в тексте для краткости композитором было опущено не слово «*песни*», а слово «*шарманки*», а истинный смысл обращения Стравинского к Бенуа, являвшемуся сценографом спектакля, связан с небольшим изменением («*переменой*»), а не с поправками в музыке: вместо ранее пред-

усмотренной сцены встречи двух шарманщиков (и соответственно двух шарманок) Стравинский предложил «пустить» встречу первой шарманки с музыкальной табакеркой «вместо второй» [шарманки]. Не случайно первая мелодия («Под вечер осенью ненастной») написана в партитуре для кларнетов, звучание которых более всего соответствует традиционному звучанию шарманки, а вторая мелодия («Чудный месяц») поручена оркестровым колокольчикам (*campanelli*), воспроизводящим звучание музыкальной шкатулки (в версии партитуры 1947 года эту мелодию исполняет челеста).

Значит, следует считать ошибочным мнение В. П. Варунца о том, что А. Римский-Корсаков, якобы не распознав мелодию второй песни, прислал Стравинскому одни только ноты первой песни («Под вечер осенью ненастной»), и что это будто бы вынудило Стравинского заменить на «Чудный месяц» какую-то «неизвестную либо неправильно записанную по памяти» вторую песню, «отдаленно напоминающую» «Чудный месяц».

Романс «Чудный месяц» не охранялся авторским правом, поэтому А. Римский-Корсаков посчитал его народной песней и прислал композитору, не сопроводив никакими комментариями. Случилось так, что также и все известные музыковеды, позднее исследовавшие музыкальную составляющую балета «Петрушка», лишь идентифицировали эту мелодию, но не заинтересовались ни ее происхождением, ни историей бытования. Лишь музыковед И. Ф. Ковшарь в своей работе, посвященной раннему творчеству Игоря Стравинского, мельком назвала фамилию автора слов, на которые «ящик с музыкой» «играет песню “Чудный месяц плывет над рекою”» [11, с. 63], но не сказала ничего о самой мелодии.

Проведенная нами атрибуция песни установила, что как романс, «Чудный месяц» является музыкально-поэтическим произведением Матвея Ивановича Ожегова (1860–1934), поэта-песенника, члена Суриковского музыкально-литературного кружка. Романс «Чудный месяц», созданный им в 1884 году, задолго до опубликования распространялся изустно (вместе с другими его песнями), став просто «русской народной песней», которая распевалась хорами песенников. Ее автору, М. И. Ожегову, не удалось получить систематического образования, и он был автодидактом

— самоучкой, получавшим знания посредством самообразования. По иронии судьбы, Игорь Стравинский, как пишет М. Друскин, по сути, тоже был автодидактом, поскольку Н. А. Римский-Корсаков, которого Стравинский считал своим учителем, давал ему уроки в виде консультаций — то есть не так, как преподавал в консерватории студентам [5, с. 11].

М. И. Ожегов не был знаком с нотной грамотой, однако имел «наследственную лиру» (как он сам выразился) и музыку к текстам своих стихотворений сначала «составлял», «заимствуя мотивы у знакомых народных песен», «а потом стал выдумывать и свои оригинальные мотивы» [13, с. 10]. Российский поэт И.А. Назаров, друг и современник Ожегова, вспоминал, что тот «любил играть на гармонике, импровизируя свои песни», но «о своем писательстве никому не говорил из скромности» [14, с. 26-27]. Лишь в 1900 году «Чудный месяц» был включен автором в свой сборник «Песни М. И. Ожегова» (издатель Ф. И. Филатов, книги 1–3) [15].

В процессе атрибуции выявилось, что в литературных источниках в разное время было опубликовано множество вариантов песенных текстов под названием «Чудный месяц» — либо с указанием «русская народная песня» (в большинстве случаев), либо авторство текста по непонятным причинам приписывалось поэту Вас. И. Немировичу-Данченко (старшему брату известного театрального деятеля Вл. И. Немировича-Данченко) только на том основании, что он в 1882 году напечатал стихотворение «Ты любила его всей душой», которое якобы послужило литературным источником песни «Чудный месяц». Между тем ничто не указывает на тождественность текстов Ожегова и Немировича-Данченко — они просто абсолютно разные, даже слова «чудный» и «месяц» не встречаются у Немировича-Данченко ни разу, одинаковы лишь тематика и стихотворный размер.

Известный фольклорист и литературовед, академик Ю.М. Соколов, автор учебного пособия «Русский фольклор», вошедшего в серию «Классический университетский учебник» Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, отмечал, что песня «Чудный месяц» была написана Ожеговым по случаю счастливого поворота в его личной жизни, когда после долгой разлуки ему представилась возможность вновь соединить-

ся со своей семьей [24, с. 56], в которой появился сын-первенец, что и случилось в 1884 году.

Матвей Ожегов родился в 1860 году в семье небогатых вятских государственных крестьян. Родители будущего поэта были хорошими певцами, от которых он перенял искусство народного пения и игры на гармонике.

Уже с ранних лет у него проявилось умение писать песни «для себя и для других» — его песни «пелись товарищами и ценились народом своего края», а сам сочинитель получал бесценный музыкальный опыт, необходимый для его дальнейшего развития как песнетворца. Как известно, «...музыкальный опыт человека формируется, складывается и накапливается еще в детские и отроческие годы как в формах произвольного слушания музыки, так и непосредственного участия в музицировании... Условия, в которых разворачивается музицирование, определяются, с одной стороны, своеобразием музыкальной атмосферы повседневного быта, ... а с другой — наличием или отсутствием либо начального музыкального воспитания, либо профессионального музыкального образования» [12, с. 14].

С 16 лет у него началась самостоятельная жизнь, когда пришлось искать заработка на стороне: Матвей трудился на строительстве Уральской железной дороги, бурлачил на реке Чусовой, работал плотником, маляром, столяром, молотобойцем. Довелось ему послужить и на приисках золотопромышленника Ф. П. Демидова, который впоследствии, заинтересовавшись его стихами и песнями, назвал Ожегова «золотым самородком» и советовал больше читать.

Приехав в Москву весной 1885 года, Ожегов стал усердно заниматься самообразованием: «у него расширился круг поэтических интересов, тем, образов, получавших затем воплощение в стихотворениях» [1, с. 365]. С 1890 года он стал печататься: его стихотворение «Поле» было опубликовано в номере 33 «Московской иллюстрированной газеты», а день выхода газеты, 10 мая, он стал считать своим «первым литературным днем».

Более полутора сотен стихотворений и песен — музыкально-поэтическое наследие М. И. Ожегова. Некоторые из его песен, обнаружившие высокие художественные качества, приобрели

большую популярность и вошли в репертуар таких выдающихся русских певцов, как Ф. И. Шаляпин, С. Я. Лемешев, Н. А. Обухова, а также в концертные программы современных исполнителей.

В период своего существования песня «Чудный месяц» стала поистине народной. Однако в ее 140-летней истории был период вынужденного забвения: приказом Главного управления по контролю за репертуаром (Главрепертком) Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР от 30 марта 1948 года семь популярных русских песен, в том числе и песня «Чудный месяц», по идеологическим соображениям были сняты с репертуара и запрещены к исполнению [3, с. 160]. К счастью, «Чудный месяц» прошел это испытание, и с 1957 года мы вновь находим это название в песенных сборниках и концертных программах [19].

В балете «Петрушка» Игорь Стравинский проявил себя последовательным приверженцем реально-бытового строя музыки, что нашло яркое выражение в музыкальном воспроизведении народных сцен. В них с большим вкусом и тактом он ввел цитаты как из русских народных песен, так и из городского песенного фольклора, в том числе мелодию популярного в России в конце XIX — начале XX века «жестокоего романса» поэта-песенника М. И. Ожегова.

Список литературы

1. *Бачинская Н. М.* Народные песни в творчестве русских композиторов / Под ред. Е. В. Гиппиуса. М.: Государственное музыкальное издательство, 1962. 215 с.
2. *Богданов Ф. Ю.* ...Оригинальный и, вероятно, единственный в русской литературе писатель-песенник // Теория и история искусства. 2023. № 1/2. С. 360–386.
3. *Бунин И. А.* Мы не позволим // Русское зарубежье о Сергее Есенине: Воспоминания. Эссе. Очерки. Рецензии. Статьи. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2007. 544 с.
4. *Вавулинская Л. И.* Музыкальное искусство и цензура во второй половине 1940-х – 1960-е гг.: (на материалах Карелии) // Цензура в России: история и современность: сборник научных трудов. СПб.: Российская нац. б-ка, 2006. С. 159–167.
5. *Деген А. Б., Ступников И. В.* Балет. 120 либретто. СПб.: Изд-во «Композитор», 2008. 560 с.

6. Друскин М. С. Комментарии // Стравинский И. Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1971. 414 с.
7. Друскин М. С. Очерки. Статьи, заметки. Л.: Советский композитор, 1987. 304 с.
8. Епишкин Н. И. Исторический словарь галлицизмов русского языка. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://rus-yaz.niv.ru/doc/gallism-dictionary/fc/slovar-208-2.htm#zag-32478>.
9. «Жар-птица» и «Петрушка» И. Ф. Стравинского / Сост. Г.Н. Добровольская; Под ред. Ю. О. Слонимского. Л.: Музгиз, 1963. 56 с.
10. Каратыгин В. Г. Молодые русские композиторы // Аполлон. 1910. № 11, октябрь-ноябрь. С. 30–42.
11. Ковшарь И. Ф. Игорь Стравинский: Раннее творчество / Азербайдж. гос. консерватория им. Уз. Гаджибекова. Баку: Элм, 1969. 102 с.
12. Лободанов А. П. Субъективный музыкальный опыт как категория социологии музыки: музыкальный мир Чехова // Теория и история искусства. 2015. № 3/4. С. 6–35.
13. Назаров И. А. Встречи и письма. Владимир: Кн. Изд-во, 1957. 146 с.
14. Ожегов М. И. Моя жизнь и песни для народа. Книга первая. М.: Типо-Литография Ф. И. Филатова, 1901. 96 с.
15. Песни М. И. Ожегова. Кн. 1–3. М.: Типо-Литография Ф. И. Филатова, 1900–1901. 96 с.
16. Песни трубадуров / Пер. со старопрованс. А. Наймана. СПб.: Вита Нова, 2012. 384 с.
17. Прокофьев С. С. Дневник. 1907–1933. В 3 т. Т. 1, 1907–1915. М.: Издательский дом «Классика – XXI», 2017. 576 с.
18. Римский-Корсаков А. Балеты Игоря Стравинского // Аполлон. 1915. № 1, январь. С. 46–57.
19. Русские народные песни в обработке советских композиторов: для голоса с ф.-п. / Составление и общ. ред. Н. Я. Чайкина. Москва: Музгиз, 1957. 132 с.
20. Савенко С. И. Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 327 с.
21. Светличный А. А. Петрушка. Реэкспорт // Музыкальная жизнь. 2018. № 12. С. 61–67.

22. Словарь русского языка: В 4-х т. / АН СССР, Ин-т рус. яз.; под ред. А. П. Евгеньевой. – 2-е изд., испр. и доп. М.: Русский язык, 1981–1984. Т. 4. С – Я. 1984. 794 с.
23. Смирнов В. В. Игорь Фёдорович Стравинский. Учебное пособие. СПб.: Изд-во «Композитор», 2008. 80 с.
24. Соколов Ю. М. Русский фольклор. Выпуск IV. М.: Наркомпрос РСФСР, Учпедгиз, 1932. 112 с.
25. С. С. Прокофьев и Н. Я. Мяковский. Переписка. М.: Ун-т Дмитрия Пожарского: Связь эпох, 2023. 805 с.
26. Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. 1: 1882–1912. М.: Издательское объединение «Композитор», 1998. 552 с.
27. Стравинский И. Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1971. 414 с.
28. Фокин М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера: статьи, письма. Л. – М.: Искусство, 1962. 639 с.
29. Stravinsky I., Craft R. Expositions and Developments. New York, 1962. 168 p.
30. Taruskin R. Stravinsky and the Russian traditions: A biogr. of the works through Mavra. Vol. 1. Oxford: Oxford univ. press, 1996. 966 p.

Список источников

1. Чудный месяц («в штанах и без штанов»), шансонетка: аудиозапись. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.russian-records.com/details.php?image_id=21110.
2. 32. Чудный месяц, народная песня: аудиозапись. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.russian-records.com/details.php?image_id=19402.

References

1. Bachinskaya N. M. Narodny'e pesni v tvorchestve russkix kompozitorov [Folk songs in the works of Russian composers]. Ed. by E. V. Gippius. Moscow, Gosudarstvennoe muzy'kal'noe izdatel'stvo, 1962, 215 p. (In Russ.)
2. Bogdanov F. Yu. ...Original'ny'j i, veroyatno, edinstvenny'j v russkoj literature pisatel'-pesennik [...The original and probably the

- only song writer in Russian literature]. *Teoriya i istoriya iskusstva*, 2023, no. 1/2, pp. 360–386. (In Russ.)
3. Bunin I. A. My` ne pozvolim [We will not allow this]. *Russkoe zarubezh'e o Sergee Esenine: Vospominaniya. E`sse. Ocherki. Recenzii. Stat'i*. Moscow, TERRA – Knizhny`j klub, 2007, 544 p. (In Russ.)
4. Vavulinskaya L. I. Muzy`kal`noe iskusstvo i cenzura vo vtoroj polovine 1940-x – 1960-e gg.: (na materialax Karelii) [Musical art and censorship in the second half of the 1940s – 1960s: (based on the materials of Karelia)]. *Cenzura v Rossii: istoriya i sovremennost` : sbornik nauchny`x trudov*. Saint-Petersburg, Rossijskaya nacz. b-ka, 2006, pp. 159–167. (In Russ.)
5. Degen A. B., Stupnikov I. V. Balet. 120 libretto [Ballet. 120 librettos]. Saint-Petersburg, Izd-vo Kompozitor, 2008, 560 p. (In Russ.)
6. Druskin M. S. Kommentarii [Comments]. *Stravinskij I. F. Dialogi. Vospominaniya. Razmy`shleniya. Kommentarii*. Leningrad, Muzy`ka, Leningr. otd-nie, 1971, 414 p. (In Russ.)
7. Druskin M. S. Ocherki. Stat'i, zametki [Essays. Articles, notes]. Leningrad, Sovetskij kompozitor, 1987, 304 p. (In Russ.)
8. Epishkin N. I. Istoricheskij slovar` gallicizmov russkogo yazy`ka [Historical dictionary of gallicisms of the Russian language]. Available at: <http://rus-yaz.niv.ru/doc/gallism-dictionary/fc/slovar-208-2.htm#zag-32478>. (In Russ.)
9. «Zhar-pticza» i «Petrushka» I. F. Stravinskogo [“The Firebird” and “Petrushka” by I. F. Stravinsky]. Ed. by G. N. Dobrovol'skaya, Yu. O. Slonimskiy. Leningrad, Muzgiz, 1963, 56 p. (In Russ.)
10. Karaty`gin V. G. Molody`e russkie kompozitory` [Young Russian composers]. *Apollon*, 1910, no. 11, oktyabr'-noyabr', pp. 30–42. (In Russ.)
11. Kovshar` I. F. Igor` Stravinskij: Rannee tvorchestvo [Early creativity]. Azerbajdzh. gos. konservatoriya im. Uz. Gadzhibekova. Baku, E`lm, 1969, 102 p. (In Russ.)
12. Lobodanov A. P. Sub`ektivny`j muzy`kal`ny`j opy`t kak kategoriya sociologii muzy`ki: muzy`kal`ny`j mir Chexova [Subjective musical experience as a category of the sociology of music:

- Chekhov's musical world]. *Teoriya i istoriya iskusstva*, 2015, no. 3/4, pp. 6–35. (In Russ.)
13. Nazarov I. A. *Vstrechi i pis'ma* [Meetings and letters]. Vladimir, Kn. Izd-vo, 1957, 146 p. (In Russ.)
 14. Ozhegov M. I. *Moya zhizn' i pesni dlya naroda. Kniga pervaya* [My life and songs for the people. Book One]. Moscow, Tipo-Litografiya F. I. Filatova, 1901, 96 p. (In Russ.)
 15. *Pesni M. I. Ozhegova. Kn. 1–3* [Songs of M. I. Ozhegov. Books 1–3]. Moscow, Tipo-Litografiya F. I. Filatova, 1900–1901, 96 p. (In Russ.)
 16. *Pesni trubadurov* [Songs of the troubadours]. Transl. from Franco-Provençal by A. Najmana. Saint-Petersburg, Vita Nova, 2012, 384 p. (In Russ.)
 17. Prokof'ev S. S. *Dnevnik* [Diary]. 1907–1933. In 3 volumes. Vol. 1, 1907–1915. Moscow, Izdatel'skij dom «Klassika – XXI», 2017, 576 p. (In Russ.)
 18. Rimskij-Korsakov A. *Balety Igorya Stravinskogo* [The Ballets of Igor Stravinsky]. *Apollon*, no. 1, yanvar', 1915, pp. 46–57. (In Russ.)
 19. *Russkie narodny'e pesni v obrabotke sovetskix kompozitorov: dlya golosa s f.-p.* [Russian folk songs in the treatment of Soviet composers: for voice from the piano]. Ed. by N. Ya. Chajkin. Moskva, Muzgiz, 1957, 132 p. (In Russ.)
 20. Savenko S. I. *Mir Stravinskogo* [Stravinsky's World]. Moscow, Kompozitor, 2001, 327 p. (In Russ.)
 21. Svetlichnyj A. A. *Petrushka. Ree'ksport* [Petrushka. Re-export]. *Muzykal'naya zhizn'*, no. 12, 2018, pp. 61–67. (In Russ.)
 22. *Slovar' russkogo yazy'ka: V 4 t.* [Dictionary of the Russian language: In 4 volumes]. AN SSSR, In-t rus. yaz. Ed. by A.P. Evgen'evoj. 2nd ed. Moscow, Russkij yazy'k, 1981–1984. Vol. 4. S – Ya, 1984, 794 p. (In Russ.)
 23. Smirnov V. V. *Igor' Fyodorovich Stravinskij. Uchebnoe posobie* [Igor Fedorovich Stravinsky. The training manual]. Saint-petersburg, Izd-vo Kompozitor, 2008, 80 p. (In Russ.)
 24. Sokolov Yu. M. *Russkij fol'klor. Vy'pusk IV* [Russian folklore. Issue 4]. Moscow, Narkompros RSFSR, Uchpedgiz, 1932, 112 p. (In Russ.)

25. S. S. Prokof'ev i N. Ya. Myaskovskij. Perepiska [Correspondence]. Moscow, Un-t Dmitriya Pozharskogo, Svyaz' e`pox, 2023, 805 p. (In Russ.)
26. Stravinskij I. F. Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy` k biografii [Correspondence with Russian correspondents. Materials for the biography]. Vol. 1: 1882–1912. Moscow, Izdatel'skoe ob`edinenie «Kompozitor», 1998, 552 p. (In Russ.)
27. Stravinskij I. F. Dialogi. Vospominaniya. Razmy'shleniya. Kommentarii [Stravinsky Igor Fedorovich. Dialogues. Memories. Reflections. Comments]. Leningrad, Muzy`ka, Leningr. otd-nie, 1971, 414 p. (In Russ.)
28. Fokin M. M. Protiv techeniya. Vospominaniya baletmejstera: stat'i, pis'ma [Against the current. Memoirs of the choreographer: articles, letters]. Leningrad – Moscow, Iskustvo, 1962, 639 p. (In Russ.)
29. Stravinsky I., Craft R. Expositions and Developments. New York, 1962, 168 p.
30. Taruskin R. Stravinsky and the Russian traditions: A biogr. of the works through Mavra. Vol. 1. Oxford, Oxford univ. press, 1996, 966 p.

List of sources

31. Chudny`j mesyacz («v shtanax i bez shtanov»), shansonetka: audiozapis' [Wonderful month (“in pants and without pants”), chanson: audio recording]. Available at: https://www.russian-records.com/details.php?image_id=21110.
32. Chudny`j mesyacz, narodnaya pesnya: audiozapis' [Wonderful month, folk song: audio recording]. Available at: https://www.russian-records.com/details.php?image_id=19402.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Богданов Федор Юрьевич, преподаватель кафедры музыкального искусства факультета искусств ФГБОУ ВО «Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова».

ABOUT THE AUTHOR

Fedor Yu. Bogdanov, Lecturer at the Department of Musical Art, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University.

УДК 7.01
ББК 1

ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЫ СЯНТУН-СИ В СОЦИАЛЬНОЙ ЭВОЛЮЦИИ

ЛИ ЦЗЯНЬФУ

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Факультет искусств

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

jefflee99887766@gmail.com

Аннотация

Объектом исследования данной статьи является местная музыкальная драма приграничного района китайской провинции Юньнань — Сянтун-Си. Музыкальная драма Сянтун-Си — наиболее полная форма древнего искусства и культуры населения приграничных регионов, сохранившаяся в Баошане на юго-западе Китая. Она возникла из первобытных колдовских религиозных культов. Это сплав примитивной колдовской культуры и танцевальной драмы, сопровождавшей древние ритуалы, которые впоследствии развились в оригинальную местную музыкальную драму. В данной статье легенды и исторические события, включенные в длительный процесс зарождения и становления драмы Сянтун-Си, используются в качестве основы для анализа влияния региональных особенностей языка, обычаев и традиций на эволюцию и развитие местной музыкальной драмы, а также дополнительно раскрывается миссия этнической идентичности и стремление к гуманистическим идеалам, которые несет в своем наследии драма Сянтун-Си.

Ключевые слова: Сянтун-Си; местное наречие; народный театр; фольклор; народные гуляния; местные праздники; музыкальная драма; ритуальная музыка; религиозная музыка; религиозные обряды; социальное наследие; район Баошань; провинция Юньнань

FEATURES OF XIANGTUN XI MUSICAL DRAMA WITHIN SOCIAL EVOLUTION

Li Jianfu

Lomonosov Moscow State University, Faculty of Arts
125009, 3, Bolshaya Nikitskaya str., Moscow, Russian Federation
jefflee99887766@gmail.com

Abstract

The article explores Xiangtun Xi, a traditional musical drama from the border region of Yunnan Province, China, preserved in Baoshan. The most complete surviving form of ancient local art and culture, Xiangtun Xi originated from primitive shamanistic rituals, combining early religious practices with unique local drama. Considering legends and the historical context, the article examines how regional language, customs, and traditions shaped the development of Xiangtun Xi drama into a distinctive musical genre. Furthermore, the author highlights the drama's role in expressing ethnic identity and embodying humanistic values, underscoring its significance in the cultural heritage of the borderland communities.

Keywords: *Xiangtong Xi, dialect, folk theater, folklore, folk festivals, local holidays, musical drama, ritual music, religious music, religious rituals, social heritage, Baoshan District, Yunnan Province*

Танцы и театрализованные представления, сопровождающие древние ритуалы, существуют в различных регионах Китая. Все они возникали под влиянием первобытных религиозных верований [9]. Типичным представителем такого рода спектаклей является искусство Сянтун-Си, зародившееся в районе Баошань в юго-западном приграничном регионе Китая. Свое название оно получило от названия религиозного культа Сянтун (мальчики, поклоняющиеся курительным свечам) и слова «Си», означающего музыкальный спектакль.

Представители культа «Сянтун» — это своего рода «шаманы», которые существовали в районе Баошань с древних времен и помогали людям молиться, выполнять религиозные обряды и общаться с богами, принося им жертвы для устранения бедствий и решения различных жизненных проблем. Сянтун-Си, как следует из названия, представляет собой форму драматического представления, в котором мальчики с благовониями исполняют ритуальное пение, ритуальные действия и игры во время жертвоприношения. Драматические спектакли культа «Сянтун» воспроизводят местные культурные традиции и отражают исторические события своего региона.

Статус и роль Сянтун-Си в общественном развитии

Музыкальная драма Сянтун-Си в Баошане, китайской провинции Юньнань, возникла и развивалась в местных поселениях ханьцев в равнинных районах на юго-западе Китая. Она является результатом слияния музыкальных и драматических традиций населения приграничного речного бассейна и древней культуры хань, имеющей давнюю историю. В настоящее время среди экспертов не существует единого мнения, подкрепленного какими-либо документальными свидетельствами, по поводу того, когда именно Сянтун-Си возникла и оформилась как самостоятельный жанр. Документы и исторические данные содержат сведения о драме Сянтун-Си, начиная со времен династии Мин. Таким образом, можно лишь утверждать, что свое широкое распространение данный вид искусства получил именно во времена династии Мин.

Во времена династии Мин (1368–1644) для гарантии стабильности, укрепления государства и защиты западной границы в провинции Сычуань императорский двор Центральных равнин Чжу Юаньчжан отдал своим генералам приказ вывести войска на юго-западную границу. Когда армия вошла в Юньнань, она привела с собой большое количество поселенцев ханьцев с Центральных равнин [7, с. 48]. Политика императорского двора в отношении границы заключалась в создании в районе Баошань на юго-западной границе постоянных поселений. В результате по приказу императорского двора большое количество ханьцев из Центральных равнин перебралось в Баошань. Поселенцы стали заниматься сельским хозяйством и возделывать пустоши. Согласно «Записям о родовых храмах и префектуре Юнчан», со времен династии Мин до династии Цин в Лунлине, Тэнчуне и других местах в Баошане были основаны общественные родовые храмы и залы гильдий, такие как «Храм Цзянси», дворец Ваньшоу, «Зал гильдии Юйчжан» и «Зал родного города Цзянси». Начиная со времен династии Мин активно развивались торговые связи этого региона с районами Центральных равнин. Торговцы с Центральных равнин, приезжавшие в район Баошань на западной границе Сычуани для ведения коммерческой деятельности, вместе с това-

рами часто привозили в эти края даосские оперы, которые были популярны в их родных городах. Это были так называемые «бесмертные даосские драмы», сюжеты и сценарии которых были заимствованы из даосских легенд или даосской истории [8].

По дошедшим до нас свидетельствам, в ранние периоды существования Сянтун-Си его представления могли проводиться не в любые дни, а только в определенное время и по определенным случаям, обычно во время традиционных китайских жертвенных праздников или даосских фестивалей. Это явилось результатом влияния на местную драму традиций даосских музыкальных представлений, привезенных большим количеством иммигрантов из Центральных равнин в регион Западный Шу.

В то же самое время в районе Баошань также существовала своя оригинальная форма драмы, подтверждением чему служит репертуар оперы Сянтун-Си, сохранившийся до наших дней. Проведенное автором исследование сюжетов представлений оперы Сянтун-Си показало, что многие из них рассказывают различные местные легенды и истории времен династий Мин и Цин. Например, в пьесе «Принц с головой овцы» («羊头太子») изложена легенда о вооруженном восстании народа И в западной части провинции Юньнань в период Ваньли династии Мин. Эта пьеса считается самой ранней из дошедших до нас произведений Сянтун-Си.

Согласно записям префектуры Юнчан, в период династии Мин ритуальные действия «танца богов», явившегося прототипом драмы Сянтун-Си, были очень популярны в Баошане. Они постепенно заимствовали и впитывали элементы даосских опер Центральных равнин, пока не слились в единое целое, создав таким образом новую комплексную форму искусства со своими собственными стилевыми характеристиками, включая независимые сценарии, постановочные номера, сценические декорации и стили костюмов [5]. Эта новая форма искусства впоследствии получила название драмы Сянтун-Си.

Во времена династии Цин (1644–1911) религиозные ритуалы, представленные «танцами богов» в Баошане, достигли небывалого расцвета. Согласно надписи на стеле, сохранившейся в уезде Шидиань района Баошань, религиозная ритуальная деятель-

ность в то время была очень широко распространена. Надпись гласит: «В период Юнчжэн династии Цин, с марта по апрель каждого года, праздновались дни рождения, изготавливались золотые тела в честь богов, устанавливались алтари, наряжались группы, ставились пьесы, пелись песни, проводились соревнования в честь богов, и люди и боги веселились вместе. Это было грандиозное событие, которое праздновало возникновение обычаев и тенденций» [3]. Из этого следует, что во времена династии Цин жертвенная драма Нуо, представленная оперой Сянтун, достигла своего расцвета в этом регионе.

В конце династии Цин и в первые годы существования Китайской Республики ханьские представления с цветными фонарями и традиционные музыкальные спектакли различных этнических меньшинств, такие как опера Дай, были популярны в юго-западных приграничных районах. Оттуда они постепенно распространились в район Баошань, где, конкурируя с местными музыкальными жанрами, одновременно обменивались с ними различными элементами и приемами [2]. По воспоминаниям актеров Сянтун, некоторые из них изучали юньнаньские музыкальные спектакли с цветными фонарями народности хань и использовали их вокальные особенности, манеру исполнения и различные сценические элементы представлений при исполнении пьес Сянтун-Си, что не вызывало никаких возражений или неприятия среди их коллег. Такие эксперименты демонстрируют происходящую в настоящее время эволюцию драмы Сянтун-Си и показывают возможности для ее дальнейшего развития.

В период Китайской Республики (1912–1949) опера Сянтун попеременно переживала периоды развития и процветания, а также периоды застоя. По воспоминаниям старшего поколения артистов Сянтун-Си, в период Китайской Республики до войны с Японией в горных и равнинных районах Баошаня было более 50 деревень, в которых регулярно исполняли пьесы Сянтун-Си. В представлениях принимали участие около 150 артистов и имелся богатый реквизит. В некоторых деревнях после каждого представления даже выбирали лучшего исполнителя. Таким образом, искусство Сянтун-Си в то время было практически повсеместно распространено в Баошане, и представления происходили доволь-

но часто. Даже в высокогорных деревнях, где проживали в основном этнические меньшинства, выступления артистов Сянтун-Си происходили регулярно.

После периода процветания династии Цин и переходного периода в Китайской Республике драма Сянтун-Си стала местным региональным культурным символом и завоевала популярность среди всех слоев местного населения. В процессе эволюции опера Сянтун-Си развивалась от ритуала поклонения богам, призванного привлечь их благосклонность, до формы музыкального искусства, призванного не только умиловить богов, но и привлечь людей. На этом пути Сянтун-Си унаследовала религиозные концепции, верования, обычаи, жизненную мудрость и ценности местных жителей. Однако в особые периоды истории Китая, такие как Вторая китайско-японская война (1937–1945) и «Культурная революция» (1966–1976), выступления Сянтун-Си в различных частях Баошаня неоднократно запрещались. В эти периоды были сожжены или уничтожены иными способами различные книги, реквизит и костюмы, связанные с драмой Сянтун-Си. Постановки традиционных религиозных драм, включая драму Сянтун-Си, в эти периоды были приостановлены [4]. Но на третьем пленуме 11-го Центрального Комитета Коммунистической партии Китая, состоявшемся в Пекине в декабре 1978 года, были упразднены и отменены многие серьезные ограничения, продиктованные давней «левой» ошибочной идеологией, касавшиеся, в том числе, и историко-культурного наследия народов Китая. В результате постановки местных драматических произведений, к которым относится драма Сянтун-Си, снова были восстановлены. Постепенно в деревнях и поселках возобновились выступления, и представления предстали перед местной публикой в их первоначальном виде, вновь завоевав внимание и признание как в обществе, так и в различных академических кругах.

Влияние особенностей местного наречия на драму Сянтун-Си

Язык Баошаня, провинция Юньнань, принадлежит к северной языковой семье. В связи со смешанным проживанием на этой территории национальности хань и других этнических групп мест-

ный диалект не только обладает характерными чертами общего языкового ландшафта, но и содержит в себе весьма своеобразные местные стилевые особенности. Из-за влияния уникальной географической среды язык Баошаня имеет различные специфические характеристики произношения и, прежде всего, отличается тоном. В мандаринском диалекте существуют четыре основных тона: иньпин, янпин, шаншэн и цюшэн. Однако в диалекте Баошаня тонов всего три: иньпин, шаншэн и цюшэн [10, с. 64]. Из-за этих особенностей местные жители часто во время пения или речитатива при исполнении драмы Сянтун-Си произносят восходящий тон как нисходящий.

Также в диалекте Баошаня нет различия между передними и задними носовыми звуками. Поскольку носовой звук неочевиден, часто бывает трудно различить передний и задний носовой звук, а также «и» и «iu» в финалях. Поэтому в постановках драмы Сянтун-Си актеры часто произносят «liu» (лю) как «lu» (лу).

Кроме того, более очевидной особенностью начальных согласных диалекта Баошань является то, что «ш» и «с» не различаются. В драме Сянтун-Си актеры часто произносят «ши» как «си», а «си» как «ши».

Наконец, диалект Баошань часто использует звуки эрхуа и отличается богатой редупликацией. Эти характеристики отчетливо отражены в пении драмы Сянтун-Си [11, с. 67].

Поскольку район Баошань находится в Юго-Восточной Азии, недалеко от границы с Мьянмой, с углублением экономических и политических связей между двумя странами обмена в сфере культуры и торговли становятся все более частыми, что также приносит в регион Баошань некоторые новые слова и языковые выражения. Эти новые слова и выражения время от времени появляются в современных постановках Сянтун-Си.

Особенности языкового стиля района Баошань отражают процессы возрождения языков этнических меньшинств и их интеграцию с местным диалектом, которые обусловлены происходящими в обществе изменениями в ходе его исторического развития. В то же время язык Баошаня представляет собой иерархическое явление с точки зрения охвата фонетики и грамматических явлений, демонстрируя гибкость и динамичный языковой ландшафт

местных наречий, сохраняя при этом строгую формальность и следование основным языковым канонам. Такая эволюция местного наречия также отражается в современном исполнении пьес Сянтун-Си.

Представление драмы Сянтун-Си в повседневных обычаях и местных праздниках

Баошань — место совместного проживания многих этнических групп. Их распределение очень разнообразно: от смешанного проживания нескольких групп в одном большом регионе до компактного проживания отдельных групп на небольших обособленных территориях. Поэтому в Баошане существует множество разнообразных традиций и обычаев, включающих храмовые ярмарки, фестивали, праздники, обряды и бытовые привычки [1]. Примерами могут служить праздник Короля Драконов, праздники Гуаньинь, Лаоцзюнь, Чжунъюань и праздник Бога богатства у народа Хань, праздник факелов у народа И, праздник цветов у народа Бай, праздник Хуашань у народа Мяо, праздник брызг воды у народа Дай, праздник шеста-ножа у народа Лису и многие другие. Среди этих традиционных праздников есть «День открытия ворот богатства», «День поклонения Улану» и различные храмовые ярмарки, особенно популярные у народности Хань, такие как «День благодарности Земле». Во время этих праздников обязательно проводятся жертвоприношения и исполняются пьесы Сянтун-Си. В районе Баошань каждый год во время сельскохозяйственных работ проводится церемония жертвоприношения и поклонения богу земли с молитвами о хорошем урожае в наступающем году. Поэтому в драме Сянтун-Си есть ритуал благодарения земли, и исполнение этого ритуала также является обязательной частью каждого представления Сянтун-Си.

В Баошане, помимо различных фестивалей, упомянутых выше, местные жители уделяют больше внимания традиционным китайским народным праздникам, а также даосским праздникам. Поскольку местные народные обычаи и ритуалы неразрывно связаны с даосскими традициями, даосские праздники постепенно обрели черты местных народных праздников. Почти каждый даосский праздник сопровождается ритуалом поста и жертвоприно-

шений, а исполнение какой-нибудь пьесы Сянтун-Си также является обязательным представлением во время ритуала.

В районе Баошань также популярен даосский «фестиваль Саньюань». «Саньюань» проводится три раза в году, а именно: «Шаньюань» — в пятнадцатый день первого лунного месяца, «Чжуньюань» — в пятнадцатый день седьмого лунного месяца и «Сяюань» — в пятнадцатый день десятого лунного месяца. Во время этих трех праздников верующие собираются в храмах, чтобы воскурить благовония, принести жертвы и помолиться о благословениях, покаяться в своих грехах и отвратить бедствия [6, с. 164]. Этот ритуал также представлен в представлениях Сянтун-Си. Например, в ритуальном исполнении пьесы «Открытие большого алтаря» актеры полностью воспроизводят весь процесс жертвоприношения верующих на «Празднике Саньюань»: сначала исполнителям необходимо очистить свое тело и успокоить свой разум, затем сжечь талисманы и благовония на алтаре и пропеть писания и мантры под аккомпанемент ударных инструментов. Затем под аккомпанемент ударных инструментов актеры входят в дом с пением и танцами, чтобы поклониться Бодхисаттве и Богу дома, установить талисман Бога дома и завершить ритуалы.

Заключение

Следует отметить, что драма Сянтун-Си в районе Баошань — это религиозная музыкальная драма с ярко выраженным местным колоритом, которая сохранилась на юго-западной границе. В ходе длительного процесса своего развития и формирования этот жанр вобрал в себя в качестве литературной основы легенды, мифы и реальные исторические события. Эти правдивые и ложные истории были сохранены и дошли до нас с помощью драмы Сянтун-Си, которая стала одним из средств фиксации и сохранения исторических сведений и культурного наследия местных этнических групп. В то же время история и культура Баошаня заложили прочную основу для становления драмы Сянтун-Си как самостоятельного жанра, истоками которого стали культурные традиции местного населения.

На эволюцию оперы Сянтун-Си оказали влияние местный язык, бытовые обычаи и религиозные праздники. Языковое влия-

ние заключается в использовании при исполнении пьес Сянтун-Си фонетических и грамматических конструкций, заимствованных из языков различных народностей, населяющих Баошань и прилегающие к нему регионы. Что касается обычаев, праздников и жизненных привычек, то, с одной стороны, многие из них нашли свое отражение в сюжетах пьес и стиле их исполнения, а с другой стороны, местные праздники и ритуальные обычаи включают в себя исполнение пьес Сянтун-Си в качестве одного из своих основных элементов.

Таким образом, драма Сянтун-Си тесно связана с культурой района Баошань и является ее неотъемлемой частью. Она знакомит современного зрителя с историей и культурой юго-западного региона Китая и показывает этнические особенности и гуманистические идеалы населяющих его народов.

Список литературы

1. Ли Ц. Китайская национальная опера байцзюй в культуре народности бай: дис. ... канд. наук. 2018. 254 с.
2. Ли Ц. Национальные характеристики оперы «Баллада о канале» // Теория и история искусства. 2024. № 3/4. С. 248–261.
3. Ни К. Жертвенная культура и Сянтун-Си // Журнал Университета Гуйчжоу: Art Edition. 2022. № 2. С. 31–40.
4. Ни К. Мнения об интеграции даосской культуры в оперу Сянтун // Журнал Университета Гуйчжоу: Art Edition. 2022. № 2. С. 27–36.
5. Ни К. Особенности Сянтун-Си в Баошань // Китайская опера. 2020. № 2. С. 69–76.
6. Сяо Ц. Сборник даосских надписей в Юньнани. Пекин: Китайская пресса социальных наук, 2013. 786 с.
7. Фан Г. Хроника округа Баошань. Куньминь: Юньнаньское этническое издательство, 2003. 387 с.
8. Хоу Ч. Новые достижения в изучении даосизма в Юньнани // Религиоведение. 2001. № 1. С. 138–140.
9. Чэнь Ю. Исследование культуры ритуального театра // Журнал Яньнаньского профессионально-технического колледжа. 2014. № 5. С. 115–116.
10. Ю Ц. Исследование языковой ситуации в Юньнани. Пекин: Издательство социальных наук Китая, 2023. 381 с.

11. Ян Я., Линь С. Культурный Баошань. Юньнань: Народное издательство Юньнани, 2013. 256 с.

References

1. Li C. Kitayskaya natsional'naya opera baytsyuy v kul'ture narodnosti bay [Chinese national opera Baijuy in the culture of the Bai nationality]: dis. ... kand. nauk, 2018. 254 p.
2. Li C. Natsional'nye kharakteristiki opery «Ballada o kanale» [National characteristics of the opera "Ballad of the canal"]. *Teoriya i istoriya iskusstva*, 2024, no. 3/4, pp. 248–261. (In Russ.)
3. Ni K. Zhertvennaya kul'tura i Syantung-Si [Sacrificial culture and Syantung-Si]. *Zhurnal Universiteta Guichzhou: Art Edition*, 2022, no. 2, pp. 31–40.
4. Ni K. Mneniya ob integratsii daosskoy kul'tury v operu Syantung [Opinions on the integration of Daoist culture into Syantung opera]. *Zhurnal Universiteta Guichzhou: Art Edition*, 2022, no. 2, pp. 27–36.
5. Ni K. Osobennosti Syantung-Si v Baoshan [Features of Syantung-Si in Baoshan]. *Kitayskaya opera*, 2020, no. 2, pp. 69–76.
6. Xiao C. Sbornik daoskikh nadpisey v Yunnani [Collection of Daoist inscriptions in Yunnan]. Pekin, Kitayskaya pressa sotsial'nykh nauk. 2013. 786 p.
7. Fan G. Khronika okruga Baoshan [Chronicle of Baoshan district]. Kun'min', Yunnanskoe etnicheskoe izdatel'stvo, 2003, 387 p.
8. Hou Ch. Novye dostizheniya v izuchenii daosizma v Yunnani [New achievements in the study of Daoism in Yunnan]. *Religiozovedenie*, 2001, no. 1, pp. 138–140.
9. Chen Yu. Issledovanie kul'tury` ritual'nogo teatra [Research of ritual theatre culture]. *Zhurnal Yan'an'skogo professional'no-tekhnicheskogo kolledzha*, 2014, no. 5, pp. 115–116.
10. Yu C. Issledovanie yazykovoy situatsii v Yunnani [Study of the linguistic situation in Yunnan]. Pekin, Izdatel'stvo sotsial'nykh nauk Kitaya, 2023, 381 p.
11. Yan Ya, Lin S. Kul'turny`j Baoshan`. Yun`nan [Cultural Baoshan]. Yunnani, Narodnoe izdatel'stvo Yunnani, 2013, 256 p.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Ли Цзяньфу, кандидат искусствоведения, доцент кафедры
музыкального искусства факультета искусств МГУ имени
М.В. Ломоносова

ABOUT THE AUTHOR

Li Jianfu, PhD in Art History, Associate Professor of the Department of
Musical Art, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University

Рецензии

УДК 7.01

ББК 1

АЛЬБОМ ПО РУССКОМУ ДЕРЕВЯННОМУ ЗОДЧЕСТВУ УИЛЬЯМА КРАФТА БРУМФИЛДА

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

Альбом под общим названием «От леса до степи: русское деревянное зодчество» — это фундаментальный труд кавалера ордена Дружбы, профессора славистики Уильяма Брумфилда. Он содержит более 400 цветных фотографий. Материал, представленный в двух разделах с пояснениями по главам, охватывает деревянную архитектуру от Русского Севера до Сибири включительно.

Ключевые слова: архитектурная летопись России, деревянное зодчество, народное искусство, искусство фактографии, искусствоведение и культурология, этноархитектуроведение, просветительский проект

WILLIAM CRAFT BRUMFIELD'S BOOK ON RUSSIAN WOODEN ARCHITECTURE

William Craft Brumfield. «From Forest to Steppe: The Russian Art of Building in Wood». – Durham and London: Duke University Press, 2025. – 423 p.

V. B. Koshaev

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

Abstract

The album, titled “From Forest to Steppe: Russian Wooden Architecture,” is a fundamental work by William Brumfield, a recipient of the Order of Friendship and a professor of Slavic studies. It contains over 400 color photographs. The material is presented in two sections, with explanations provided in each chapter, covering wooden architecture from the Russian North to Siberia.

Keywords: *architectural history of Russia, wooden architecture, folk art, the art of factography, art history and cultural studies, ethnoarchitectural studies, educational project*

Прежде всего следует сказать, что жанр рецензируемого произведения Уильяма Брумфилда весьма оригинален для русской традиции и имеет оттенки повествовательности и размышления о природе уникального для мировой истории феномена. Его общая направленность — это фактографическая достоверность живого материала как историко-культурного феномена и как важного научного источника. При этом многие произведения уже исчезли со страниц архитектурной деревянной летописи России, о чем автор глубоко сожалеет, а вместе с ним и его читатель. Это своего рода энциклопедия в ее весьма масштабном географическом охвате объекта исследования.

Представленный материал уникален. Альбом — это несколько сотен фотографий объектов деревянного зодчества, отобранных из многих тысяч весьма профессионально выполненных кадров. При этом справедливо, что к ряду великих достижений автор относит и жилые постройки, и хозяйственные комплексы. Только, пожалуй, Валерий Павлович Орфинский, основавший школу изучения деревянного зодчества в Петрозаводске в филиале Российской академии архитектуры и строительных наук (РААСН) и посвятивший свою жизнь созданию нового научного направления — «этноархитектуроведения» в части изучения и

сохранения народного деревянного зодчества Русского Севера, — хорошо и системно понимал масштаб и роль знания о природе бытовой деревянной архитектурной среды. К основным его работам относятся монографии «Деревянное зодчество Карелии», «Типология деревянного культового зодчества Русского Севера», «Традиционный карельский дом», сборник «Логика красоты. Архитектурные новеллы».

В других регионах профессиональный глаз архитектора или искусствоведа выхватывает для изучения объекты, выделяющиеся стилистической спецификой либо в теме узорочья, либо усадебными изысками купеческого и дворянского сословий, интересом к обустройству среды зажиточного населения. Автор рецензии сам изучал этот вопрос на материале традиционного жилища народов Западного Приуралья и хорошо знаком с общей тенденцией искусствоведения, в которой не принято именовать высокими эпитетами обычный деревянный дом.

К чести У. Брумфилда, ему удалось нарисовать общую, поистине живописную панораму темы и внести огромный вклад в характеристику фрагментов и частей этого художественного полотна. Его труд важен тем, что охватывает всю пространственную, географическую, ландшафтную панораму деревянного храмо- и домостроительства на просторах России, и в нем для читателя весьма ярко проявлена возможность почувствовать состояние объекта в разных географических зонах, ландшафтной красоте и национальных оттенках.

Таким образом, книга-альбом показывает блестящее владение автором материалами, которые он собрал за несколько десятков лет путешествий по России. И по содержанию, и фотографически это замечательный материал: в постановке кадра, в выборе освещенности, пластической выраженности, лучших состояний архитектурной и ландшафтной среды, соотношения объекта с панорамами и восприятия пространства. Об этом могу судить точно, поскольку впечатления от иллюстративных материалов весьма близки впечатлениям и фотографиям, добытым мной во время путешествий не по всем, но по некоторым местам, отмеченным в книге, в частности, Русского Севера, Карелии, центральной России, Западного Приуралья, некоторых городов Сибири.

Альбом содержит несколько частей. Первая часть посвящена деревянной архитектуре, как обозначает автор, «высокой культуре», начиная с величественных летних увеселительных дворцов XVIII века, таких как Кусково и Останкино, построенных для рода Шереметевых в северном и восточном пригородах Москвы. В их основе лежали прочные бревенчатые постройки, искусно обработанные под неоклассическую каменную кладку. Хотя их обычно не считают бревенчатыми, эти внушительные памятники являются, как справедливо пишет автор, «одними из самых ранних сохранившихся в России бревенчатых жилищ». В качестве «показательного культурного события» автор включил в альбом и «недавнюю реконструкцию величественного, просторного деревянного дворца, первоначально построенного в XVII веке для царя Алексея Михайловича в царском имении Коломенское».

У. Брумфилд справедливо отмечает, что еще с XII века русские монархи предпочитали жить в деревянных домах и что бревна обладали свойствами, смягчающими воздействие экстремальных холодов. «Есть что-то успокаивающее в аромате, в прикосновении теплого бревенчатого интерьера посреди снежной бури».

Автор обращает также внимание на две «основополагающие усадьбы» — Абрамцево и Талашкино, ставшие культурными лабораториями для изучения, сохранения и расширения русских народных традиций в художественной культуре, как высоких, так и низких, светских и сакральных. Здесь «ирония опирается на иронию». Очень точно автор отмечает, что «обе усадьбы содержались на состоянии, нажитые благодаря бурной индустриализации России, которая поставила под угрозу экономическую жизнеспособность ремесленных мастерских. Более того, местные жители, все больше отказывавшиеся от сельских обычаев, поощрялись — и даже обучались — народным ремеслам, связанным с сельским образом жизни. А в Талашкино была предпринята яркая попытка переосмыслить традиционный облик русского бревенчатого жилища. Такие представления были сформированы утонченной, вестернизированной, богатой элитой, которая считала аутентичность зародившейся в сельской (крестьянской) культуре».

Слово «вестернизированный» здесь относится к элите, и это справедливо. Но если говорить о контексте модерна, то русский

модерн произошел не из аутентичности крестьянского дома (и не от европейского модерна), а зародился в недрах русского узорочья, и его основанием были орнаменты древнерусских и греко-византийских заставок церковных книг, лепного декора церквей во Владимире, Суздале и Софии Новгородской. Начало этого стилистического движения тоже русское, так как его формирование пришлось на 1860–1870-е годы, когда учрежденная графом С.Г. Строгановым в 1825 году Рисовальная школа (которой в этом году исполнилось 200 лет) обрела более высокий статус Училища рисования. Это произошло при директорстве В. И. Бутовского (с 1860 года), написавшего несколько книг: «Строгановский иконописный лицевой подлинник» (М., 1866), «История русского орнамента с X по XVI столетие по древним рукописям (Художественно-промышленный музей в Москве)» (М., 1870), «О приложении эстетического образования к промышленности в Европе и в России в особенности» (М., 1870) и др.

Книга «История русского орнамента» была в 1867 году удостоена серебряной медали на Всемирной выставке в Праге, а в 1900 году в Париже за успехи в специальном художественном образовании училище получило два Grand prix, серебряные и бронзовые медали за проекты и изделия, за «украшения публичных зданий и жилищ». Успех сопутствовал Строгановскому училищу и на промышленной выставке в Турине (1911): Grand prix, почетный диплом за изделия из драгоценных металлов и др. Альбом «История русского орнамента» стал первым научным исследованием, подготовленным на основе этнографических и археологических экспедиций, зарисовок древнерусского орнамента и в определенной мере повлиявшим на общий для Европы и России интерес к романтической стилистике модерна.

У. Брумфилд провел много времени в России: только этим можно объяснить его пронзительные для отечественного уха слова в следующем фрагменте текста: «Деревянная архитектура России — это творение, находящееся в состоянии противоречия с самой собой. Миф о деревянной архитектуре как чистейшем выражении русского национального гения — миф, который я принимаю — сталкивается с реальностью бегства и забвения. Веками русские жили в деревянных постройках, от самых маленьких деревень

до крупнейших городов. Даже в середине XX века значительная часть населения России, включая татар, бурят, якутов, эвенков и многие другие этнические группы на территории, примерно эквивалентной современной Российской Федерации, жила в деревянных жилищах».

Так начинается текст альбома по деревянному зодчеству России, в котором автор — мыслитель, путешественник, фотограф, ученый, тонкий ценитель природной и архитектурной красоты, при этом современник урбанизированного XX века — к своему 80-летию создал уникальный и ни с чем не сравнимый, глубоко личный «документ» времени о последних 70 годах современной истории деревянного зодчества в России, прочесть который вместе с ним — не только большая радость, но и тихое, упоительное счастье, потому что каждый фрагмент текста содержит и мгновение радости, и вздох грусти, которые сродственны тому, как это прочувствовал автор за семьдесят лет наблюдений, размышлений, фотофиксации одной из самых суверенных страниц искусства России — деревянного храмового зодчества и который, несмотря на обстоятельное изложение деталей своего, в полной мере научного труда, наделенного достоверностью архитектурных оценок и в значительной степени этнографическим пониманием места, времени, природного пейзажа, деталей путешествия по удаленным от городского пространства землям с их этническими и человеческими характерами, выдает в авторе высокий по своему лирическому звучанию слог и дух романтика нашего времени.

Ибо иными обстоятельствами невозможно объяснить тот неподдельный интерес, великое вчувственное наблюдение уходящей истории деревянной России в том виде, в каком зодчество представлено в альбоме. В мире ничего подобного русскому деревянному и часто узорочному феномену нет. И альбом — как бесценное свидетельство художественного наследия в деревянных артефактах, многие из которых уже исчезли, сломаны, сгорели, и только некоторые, как отмечает Брумфилд, превращены в музеи, и есть надежда на их сохранение для будущего.

Вторая часть альбома представляет собой обширный обзор традиционной народной архитектуры, в которой проживала большая часть населения России, и она представлена в географиче-

ском порядке. В ходе исследования интригующих взаимосвязей сельских традиций и городской интерпретации автору удалось, по его замыслу, выявить заметные различия в конструкции деревенской избы и городского деревянного жилища, которое приобрело определенную стандартизацию форм, начиная с реформ Петра Великого. Петр и его преемники периодически предпринимали кампании по приданию русским городам подобия упорядоченного, «цивилизованного» облика, в первую очередь применяя некоторые минимальные черты неоклассической архитектуры. С этой целью они поощряли кирпичное строительство (отчасти для смягчения последствий пожаров, периодически охвативших русские города) и обнародовали проекты стандартизированного проектирования городских зданий.

Начиная с первой главы второй части, рассматриваются бревенчатые дома и церкви Русского Севера (Архангельской и Вологодской губерний, а также Карелии). Отличительной чертой северной деревянной архитектуры — как светской, так и сакральной — автор считает огромные размеры жилищ и церквей. Этот непревзойденный масштаб, по его мнению, объясняется относительным процветанием свободных крестьянских хозяйств на севере (где не было крепостного права) и исключительно суровым зимним климатом, который привел к созданию достаточно больших построек, чтобы вместить все под одной крышей: большие семьи, скот, фураж, запасы продовольствия и орудия труда. Рост провинциальных городов, таких как Вологда и Архангельск, создал свою собственную форму деревянного жилища для купцов, ремесленников и чиновников всех рангов; но в основе этих домов также лежали бревенчатые конструкции.

Возможно, здесь автору следовало бы уточнить, что северные строения выполнялись еще в условиях длительной и холодной зимы, и тип северного жилища являл собой то, что в научной русской литературе именуется как «Дом-двор». Огромный объем жилого и хозяйственного пространства в виде соединенных между собой камер способствовал, во-первых, укреплению семейных отношений, и в этом смысле реализовывалось общинное сознание русского человека: в доме уживались несколько поколений семей. Но этот тип также оптимально соответствовал защите от холода

домашних животных, удобному размещению хозяйственных построек, сеновала, мастерских на, часто, двух этажах задней части «двора».

Вторая глава второй части — «Хартленд», или центральная часть Европейской России, — описывает территорию, простирающуюся от Новгорода на северо-западе до Казани и Самары на Волге. На этом огромном, разнообразном пространстве наблюдается общее уменьшение размеров сельской избы по сравнению с Севером. Более густонаселенные городские районы создали новые варианты городских деревянных домов — отдельные и многоквартирные. Здесь можно говорить о том, что по мере изменения климата к югу дом в планировке изменяется ввиду климатических факторов.

Третья глава переносит нас в Уральские горы, из Европы в Азию, и в долготе — от северных районов огромной Пермской области до южных окраин Челябинской области, граничащей с Казахстаном. Это очень справедливое понимание феномена в его пространственной характеристике.

И самому большому по географическому охвату пространству посвящена четвертая глава. В Сибири, которую автор обозначил простирающейся от первых русских поселений в бассейне реки Иртыш до замечательных купеческих домов Томска и Иркутска, которые, по мнению автора, придают новый смысл термину «плотницкая готика», прежде всего в томских особняках, принадлежавших, как пишет автор, сибирским татарским купцам, что иллюстрирует многокультурный спектр в синтезе деревянной архитектуры в России.

Здесь вопрос не только и не столько во вкусах собственника, среди которых были необязательно купцы, сколько в профессиональном аспекте проектирования, для чего важно было иметь представление о разнообразных архитектурных стилях: классицизме, эклектике, модерне. Среди архитекторов томского деревянного зодчества, отмеченного высоким профессиональным уровнем его создателей, многие получили образование в престижных учебных заведениях Москвы и Санкт-Петербурга и творчески перенесли столичные архитектурные стили в сибирскую архитектуру: А. Д. Крячков — гражданский инженер и архитектор, по его

проектам было построено множество зданий в Томске, включая его собственный дом (пр. Кирова, 7); Викентий Флорентинович Оржешко — архитектор, классный художник I степени, один из пионеров стиля модерн в Томске. Он проектировал здания, многие из которых отличаются богатым деревянным декором; Станислав Викентьевич Хомич — инженер-архитектор, автор проекта «Изумрудного дома» (особняк на ул. Белинского, 19) в узорочном стиле; Ф. Ф. Гут — гражданский инженер, связанный с томским деревянным зодчеством.

За озером Байкал обзор перемещается на Дальний Восток, который, как отмечает автор Альбома, «некоторые вольно считают частью Сибири». Дореволюционная купеческая культура особняков, считает автор, отражена в стиле модерн, что имеет, скажем так, определенное основание в связи с модой на упругие элементы внешнего оформления, но также проявленные в конструкции архитектурных объемов.

В текстах, посвященных деревянным святыням в буддийских ламаистских монастырях Забайкалья и сохранившихся бревенчатых юртах коренных народов в том же районе, автор справедливо отмечает многокультурный, многоаспектный характер деревянной архитектуры.

Особый интерес для автора представляют проблемы деревянных построек в зоне вечной мерзлоты Саха-Якутии, в столице которой, Якутске на реке Лена, на момент его пребывания в конце мая 2002 года сохранилось множество дореволюционных деревянных построек. При этом автор справедливо отмечает, что изменение климата — не единственная угроза сохранению памятников архитектуры в Якутске и многих других местах Российской Федерации. 26 мая он сфотографировал последнюю сохранившуюся бревенчатую башню Якутской крепости (острога) конца XVII века. Три месяца спустя, 22 августа, башня сгорела дотла во время необычайно жаркого лета. Сделанные фотографии — последнее документальное подтверждение этого масштабного и уникального памятника истории российского продвижения к Тихому океану. И это далеко не единственный случай.

Брумфилд признается, что вначале, фактически, он изучал и документировал русскую архитектуру, в первую очередь из камня

и кирпича — «от церквей XI века до офисных башен XXI века». Однако деревянные конструкции всегда были в поле его зрения, и их история нашла отражение в нескольких его книгах. Теперь, говорит автор, пришло время поместить их в центр, обобщить опыт многолетних полевых работ и тысяч сфотографированных мест, проследить путь, соединяющий амбары и мельницы, дома и церкви на Крайнем Севере с буддийскими святынями в Забайкалье и элегантными дворцами XVIII века на окраинах Москвы — и все это, по сути, бревенчатые постройки. Хотя имена строителей редко известны, их изобретательность и творческий подход стали неотъемлемой частью наследия страны. Прекрасное намерение, великолепно исполненное.

Позволим себе маленькое отступление в отношении замечательных иллюстраций каменной архитектуры автора, опубликованных в предыдущих альбомах. Понятно, что камень прочнее и надежнее дерева. При этом каменный храм как идея Божьего Мира-Космоса оформлен часто комарно-плоскостными арочными фигурами на фасадах, которые знаменуют идею сотворенного мира: комара — это место для Бога, а плоское прямоугольное продолжение внизу — сотворенный для человека мир. Такие комарно-плоскостные элементы, как правило, их три, и центральная чаще приподнята, не только радуют глаз на фронтальном и боковых фасадах возвышенной и даже взволнованной приподнятостью и легкостью формы — они знаменуют христологический догмат Троицы. И вся храмовая композиция устремлена в Небо-Космос-Мироздание.

То же преследует, но немного иначе, и деревянная архитектура, в которой есть отличие от архитектоники каменного сооружения. Дерево позволяет создавать необычайно усложненные архитектурные фактуры. Но камень легче сохранить, и в нем очевидна та специфическая эстетика, которая связана идеей крестово-купольного храма в его греческом напоминании, но часто и кубоватого объема основного архитектурного тела, который, кстати, перекочевал в камень из прямоугольного деревянного сруба и стал во многом преимущественным для России пониманием Тела Храма и Дома. При этом и в камне, и в дереве конструкция антропоморфна. Так антропоморфна Вселенная, как ее понимает рус-

ский человек. Тонким, божественно-утонченным шеям-барабанам вторят небесные светила-главки — маковки однокупольных или многокупольных церквей. Но может быть и наоборот, когда могучий «ворот-барабан», «накрытый» шлемом-куполом «воина», передает тот особый, ни с чем не сравнимый пространственный объем, который красив и сам по себе, и в природной необъятности, распростертой от горизонта до горизонта, и где храм, монастырь, которые появляются в поле зрения путешественника, составляют удивительную вертикаль в отношении горизонтального ландшафта и представляются белоснежным одеянием священника для пасхальной службы.

Кубоватость проявляется и в деревянной архитектуре, когда, чтобы превратить крестьянский дом в усадьбу-дворец, достаточно на фасаде создать некий портик из колонн, светелку превратить в мезонин.

Еще можно отметить тот факт, что предыдущие альбомы уникальны осознанием и следованием исторической реакции на коллекцию фотографий начала XX века, созданных фотографом и химиком Сергеем Михайловичем Прокудиным-Горским, основная часть которых находится в Библиотеке Конгресса США. И эта современная проекция искушенного взгляда Уильяма Брумфилда удивительна по пластическому решению — масштабу и пространственным ракурсам, которые он твердо и надежно фиксирует в кадре, сохраняя таким образом пластическую цельность исторического феномена, максимально близкого оригиналам Прокудина-Горского начала XX века.

Проникновенны размышления путешественника Уильяма Брумфилда о среде, которую он зафиксировал в своих экспедициях, претерпевшей ужасные страницы «русской реконкисты» — атеизма по отношению к собственной культуре, когда отрицанием духовной полноты в ее божественном значении жизни он отвоевывал себе право на разрушение истории и уникальных достижений российской культуры как факта антропоцентризма.

Это желание автора вовсе не случайно, так как народы России, говорящие почти на 300 языках, фактически объединены изначально деревянными конструкциями. При этом важно отметить, что, с одной стороны, в культуре каждого этноса существует опре-

деленная аутентичность формы в специфике ее черт, связанных с древнейшими формами. Но с другой — русский пласт деревянного, а потом и каменного архитектурного наследия, сформированный в технологиях пашенного земледелия, соответственно типу технологического и социального уклада, оказал настолько мощное влияние, что в соединении аутентичных и цивилизационных черт сформировалось удивительное и уникальное разнообразие форм древесных сооружений — и жилых, и сакральных.

Нельзя не заметить, что, несмотря на некоторую строгость в оценке феномена деревянного зодчества, каждая страница альбома есть своего рода признание в любви к русской архитектуре. И любовь, очевидно, не случайна, так как познанию архитектурного искусства автор посвятил едва ли не две трети своей жизни, впитав необъятные пространственные впечатления Русского Севера и Юга, Центральной части европейской России, Восточной и Западной Сибири, Алтайского края, Дальнего Востока и Ледяного Севера Сибири, которые и стали откровением американского исследователя русской культуры, но, пожалуй, уже и души.

На чем это основано? Это очень любопытно. Понимание автором деревянной архитектуры вполне рационально: «... за полвека, которые я путешествовал и фотографировал на территории от Белого до Японского моря, огромные массивы деревянных построек были снесены (в городах) или заброшены (в деревнях). Тому есть множество причин: демографические, экономические, социальные, политические, культурные, отсутствие собственности, нехватка удобств, финансовых ресурсов, страх перед пожарами, городское регулирование и реконструкция. Эта книга не основана на наборах данных, но на протяжении всего текста фотографии и текст иллюстрируют простой факт: при наличии выбора большинство россиян не могут быстро покинуть деревянную среду обитания. За редкими исключениями стремление сохранить жизнеспособную форму деревянной среды обитания в городских районах звучит неискренне. Гораздо проще, особенно для семей, переехать в каменное (кирпичное, каменное, железобетонное) здание, пусть и безликое, но с удобствами, которых требует современная жизнь». Но ratio не может скрыть сожаления о неизбежности происходящих изменений.

Эта точная и сдержанная оценка в своей откровенности «выдает» автора тем, что он понимает, что внешний взгляд на культуру важен прежде всего тем, кто находится внутри культуры, так как народ либо поймет весь ужас забвения своей истории и найдет силы к возрождению исторической памяти, либо исчезнет как великая созидательная нация, если он не получит объективного отражения внешнего наблюдателя. И автор как бы вопрошает: неужели так и должно быть?

Но тут же звучат ноты надежды, поэтому фундаментальный труд Уильяма Брумфилда надо назвать не просто «Альбомом-размышлением», но «Альбомом Надежды». Он описывает бескрайние просторы, порой иронические бытовые сюжеты для большей остроты и ощущения причастности к российской культуре. Он говорит о великолепно сработанных бревенчатых усадьбах с амбарами, банями и мельницами, деревянных святилищах — от небольших лесных часовен до высоких многокупольных церквей, которые были лишь малой частью тех, что существовали даже столетие назад. Он радуется, что многие заброшенные храмы были вновь открыты для богослужений на территории музеев. Что много новых деревянных церквей построено в пригородах — «относительно недорогой способ расширить церковное присутствие и одновременно воссоздать ауру культурных традиций. Но истоки этих традиций быстро исчезают на своих первоначальных местах».

Важнейшим обстоятельством текста является хорошее знание технологии срубного жилища, информация о том, когда появляется пиленая доска, как это связано с противостоянием «суровому континентальному климату», как это связано с недостатком семьи, как это соотносилось с утратой жилищ и храмов в связи с пожарами.

Уильям затронул щемящее предание и моей семьи. Еще моя бабушка рассказывала о частых пожарах в конце XIX — начале XX века: чтобы вспыхнула соломенная крыша, достаточно было случайной искры. Семья горела на ее памяти дважды. Сгорела бы и в третий раз, но после очередного строительства два дома были обнесены иконой (крестным знаменем), и хотя село снова сгорело, эти два дома стояли посреди сельского пепелища нетронуты-

ми. Бабушке в этот год было 7 лет, и это уже память без аберраций. И Брумфилд совершенно прав, когда отмечает, что разрушенный или сгоревший храм и дом всегда можно было быстро восстановить. Но важно добавить, что несчастье одной семьи всегда понималось как беда всей общины, всего села, и дом или храм можно было отстроить меньше чем за неделю, а то и за 2-3 дня. Надо видеть тот духоподъем и веселье, которые сопровождали новостройку, а затем общинную братчину, в которой удалось поучаствовать и автору рецензии.

Весьма справедливо и очень важно то обстоятельство, что сохранение деревянного домостроительства в послевоенные годы заняло видное место в сталинской идеологии. Во время и сразу после Второй мировой войны государство на разных уровнях начало пропагандировать концепцию сохранения деревянных архитектурных памятников, как светских, так и сакральных, как достойного выражения русской идентичности. Примером взяты Кижы, которые в 1945 году объявлены государственным заповедником. Создание музеев под открытым небом, посвященных деревянной архитектуре, набрало силу с принятием 30 января 1964 года государственного постановления «О мерах по улучшению сохранности памятников деревянного зодчества». Об этом подробнее автор рассказывает во второй части книги.

Автор отмечает, что во второй половине XX века происходили сложные процессы строительства. Хотя в городской застройке все еще оставались районы деревянной застройки, тенденция неумолимо шла в другом направлении. Город втягивал тех, кто мечтал о квартире хотя бы с минимальными удобствами в кирпичном (или, все чаще, сборно-панельном) доме. В то же время существовали тенденции и к сохранению деревянной, и даже исторически точной реставрации. Но даже там, где устанавливались правила исторического зонирования, которые предусматривали сохранение территорий с деревянными домами, тем не менее обеспечение соблюдения этих правил было слабым. Имело значение право собственности. Кроме того, при архитектурном проектировании плохо учитывались свойства грунта, нарушались дренажные системы: расширение улиц приводило к разрушению уязвимого фундамента.

Отдельным содержанием, наполненным личными впечатлениями, представляется описание экспедиций в отдаленные районы, «где даже гравийная дорога считается шоссе». До таких мест можно добраться только на прочных автомобилях с опытными водителями. Автор с благодарностью вспоминает людей, которые помогали ему в его путешествиях: не только сотрудников Министерства культуры РФ, но и друзей, и знакомых людей, заинтересованных задачей исторической памяти.



*Уильям Брумфилд (в центре) на презентации своего альбома
«From Forest to Steppe: The Russian Art of Building in Wood»
в посольстве РФ в Вашингтоне 12 декабря 2025 года.
Слева — посол РФ в США Александр Никитич Дарчиев.
Фото предоставлено У. Брумфилдом*

География путешествий поражает, при этом весьма интригующе описаны детали путешествий. Так, весьма любопытна и

справедлива информация о народных средствах, например, то, что Уильям видел в Красноярском крае Сибири: полоски бересты нагревали в открытом котле на огне. Выделившуюся влагу собирали и смешивали с пастой из тухлой рыбы, что считалось эффективным снадобьем в народной медицине. Бытовые подробности, как представляется, Брумфилд приводит в качестве внутренней драматургической режиссуры.

Выражу надежду, что альбом не только будет полезен исследователям истории деревянного зодчества, но станет нужным для педагогики и образования. Хочется низко поклониться человеку, отдавшему значительную часть своей жизни раскрытию духовного в материальном, обозначившему особенности сегодняшнего дня в соотношении с историей русской культуры как основы предстоящего обновления жизни.

Научный журнал
ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА
№ 4 / 2025
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 17.11.2025. Формат 60×90/16. Гарнитура Times New
Roman. Бумага офсетная. Офсетная печать. Тираж 100 экз.