



Научный журнал. Основан в 2012 году

ТЕОРИЯ

И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Выпуск 1
2025



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

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА
TEORIYA I ISTORIYA ISKUSSTVA
THEORY AND HISTORY OF ART

Научный журнал
Science Magazine

Выпуск 1/2025
Issue 1/2025

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 BOS

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

ISSN 2411-0795

И86 Теория и история искусства: Выпуск 1/25 / гл. ред. А.П. Лободанов. — М.: Издательство «БОС», 2025. — 236 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». Подписной индекс журнала ПМ387 в каталоге «Почта России».

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. Issue 1/25 / ed. by A.P. Lobodanov. — Moscow: Publishing House BOS, 2025. — 236 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. Subscription index of the magazine is PM387 in the Russian Post catalog.

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

Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова
Факультет искусств



Научный журнал

ТЕОРИЯ и история искусства

Выпуск 1/25

Издательство «БОС»
2025

Содержание

Редколлегия 8

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ, ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

Савельев Ю.Р.

Первый памятник М.В. Ломоносову
в Архангельске и изучение творчества И.П. Мартоса
в Московском университете 10

Уильям Брумфилд

Русское деревянное зодчество как проявление
высокой культуры конца XVIII — начала XX в. 34

Лаврентьева Н.В., Кононенко Е.И.

«Золотой парад фараонов»: шоу, ритуал, символ 70

Воронин А.Ю.

Феномен Люси Вороновой как художника 98

Смирнова О.В., Свитич А.Л.

Образ газеты в произведениях живописи как способ
формирования культурных смыслов 129

МУЗЫКАЛЬНОЕ, ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ И ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Артемова Е.Г.

Опыт синтеза реального и виртуального
в жанре AR-оперы «Любовь к трем цукербринам»
Константина Комольцева 155

Бакиш Л.С.

Метафорический язык в современном театре:
механизмы образования 169

На Жису, Догорова Н.А.

Культурная идентичность и художественные инновации
в создании монгольских танцев:
синтез традиций и современности 190

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВА

Мурашева И.Э., Кошаев В.Б.

Формирование художественных образов
в раннем христианстве:
светские и религиозные факторы 202

Елисеев А.Б.

Деятельность ГАХН как реализация концептов
создания новой науки об искусстве 216

Сведения об авторах 231

Информация для авторов 233

Content

Editorial Board 8

ART, DECORATIVE AND APPLIED ART AND ARCHITECTURE

Saveliev Yu.R.

The first monument to M.V. Lomonosov in Arkhangelsk,
the study of the work of I.P. Martos at Moscow University ... 10

Broomfield W.

Russian wooden architecture as a manifestation
of high culture of the late XVIII — early XX century 34

Lavrentieva N.V., Kononenko E.I.

“Golden Parade of the Pharaohs”: show, ritual, symbol 70

Voronin A.Y.

The phenomenon of Lucy Voronova as an artist 98

Smirnova O.V., Svitich A.L.

The image of a newspaper in paintings
as a way of forming cultural meanings 129

MUSICAL, CHOREOGRAPHIC AND THEATRICAL ART

Artemova E.G.

The experience of synthesizing the real and the virtual
in the genre of the AR opera
“Love for the Three Zuckerbrins”
by Konstantin Komoltsev 155

Bakshi L.S.

Metaphorical language in modern theater:
mechanisms of education 169

Na Zhisu, Dogorova N.A.

Cultural identity and artistic innovations
in the creation of Mongolian dances: synthesis of tradition
and modernity 190

THEORY AND HISTORY OF CULTURE AND ART

Murasheva I.E., Koshaev V.B.

The formation of artistic images in early Christianity:
secular and religious factors 202

Eliseev A.B.

The activity of the GAKHN as the realization
of concepts for the creation of a new science of art 216
Information about the authors 231

Information for authors 233

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*
- Догорова Надежда Александровна
доктор искусствоведения, профессор 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*
- Гардзонно 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
- Nadezhda A. Dogorova
Doctor of Arts, 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

*Изобразительное,
декоративно-прикладное искусство
и архитектура*

DOI 10.24412/2411-0795-2025-1-10-33
УДК 7.027.1+7.03
ББК 85.1

**ПЕРВЫЙ ПАМЯТНИК
М.В. ЛОМОНОСОВУ В АРХАНГЕЛЬСКЕ
И ИЗУЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА
И.П. МАРТОСА
В МОСКОВСКОМ УНИВЕРСИТЕТЕ**

Ю.Р. САВЕЛЬЕВ

Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова
101000, г. Москва, ул. Мясницкая, д. 21, Россия
E-mail: art_1757@mail.ru

В развитии русского искусства период классицизма (середина XVIII — середина XIX в.) предшествовал эпохе историзма XIX — начала XX в., а период неоклассицизма (первая половина XX в.) завершил ее историю. Главным источником развития стиля историзма была отечественная история, и в периоды его зарождения и завершения образы М.В. Ломоносова были запечатлены в бронзе выдающимися скульпторами И.П. Мартосом в 1826–1829 гг. (в Архангельске) и Н.В. Томским в 1953 г. (перед зданием Московского университета на Воробьевых горах).

В период неоклассицизма или «нового русского классицизма» 1930–1950-х годов Московский университет становится одним из главных центров изучения искусства первого русского классицизма. Профессор Н.Н. Коваленская (1892–1969) — крупнейший специалист по истории этого стиля — создает наиболее полную до сегодняшнего дня монографию о жизненном пути И.П. Мартоса — автора первого скульптурного памятника М.В. Ломоносову в России. Творчество этого ваятеля она считала вершиной развития русской монументальной скульптуры. Впервые вводятся в научный обиход личные материалы профессора Н.Н. Коваленской из архива МГУ.

Развитие искусства классицизма и неоклассицизма, изучение истории обоих этих периодов была теснейшим образом связана с историей Мо-

сковского государственного университета имени М.В. Ломоносова (МГУ), а также с изучением творчества скульптора И.П. Мартоса — автора первого скульптурного монумента основателю университета.

Ключевые слова: *М.В. Ломоносов, история МГУ, история искусства, искусство классицизма, искусство неоклассицизма, искусство историзма, профессор Н.Н. Коваленская, скульптор И.П. Мартос, русская скульптура, преемственность стилей, биографии ученых МГУ.*

THE FIRST MONUMENT TO M.V. LOMONOSOV
IN ARKHANGELSK AND THE STUDY
OF THE WORK OF I.P. MARTOS
AT MOSCOW UNIVERSITY

YU.R. SVELIEV

Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture
101000, Moscow, Myasnitskaya St., 21, Russia

In the development of Russian art, the period of classicism (mid 18th — mid 19th century) preceded the era of Historicism of the 19th – early 20th century, and the period of neoclassicism (the first half of the 20th century) completed its history. The main source of the development of the historicism style was Russian history, and during the periods of its origin and completion, the images of M.V. Lomonosov were captured in bronze by outstanding sculptors I.P. Martos in 1826–1829. (in Arkhangelsk) and N.V. Tomsky in 1953 (in front of the Moscow University building on Vorobyovy Gory).

In the period of Neoclassicism or the «new Russian classicism» of the 1930s and 1950s, Moscow University became one of the main centers for the study of the art of the first Russian classicism. Professor N.N. Kovalenskaya (1892–1969), the best expert on the history of this style, creates the most complete monograph to date on the life of I.P. Martos, the author of the first sculptural monument to M.V. Lomonosov in Russia. She considered the work of this sculptor to be the pinnacle of the development of Russian monumental sculpture. Moscow State University archive introduces Professor N.N. Kovalenskaya's personal materials into scientific use for the first time.

The development of the art of classicism and neoclassicism, the study of the history of both these periods was closely connected with the history of Lomonosov Moscow State University, as well as with the study of the work of sculptor I.P. Martos, the author of the first sculptural monument to the founder of the university.

Keywords: *M.V. Lomonosov, history of Moscow State University, history of art, art of classicism, art of neoclassicism, art of historicism, professor N.N. Kovalenskaya, sculptor I.P. Martos, Russian sculpture, continuity of styles, biographies of scientists of Moscow State University.*

История Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова на протяжении своего многовекового развития была самым тесным образом связана с русским изобразительным искусством. Об этом свидетельствует возникновение при университете таких учреждений и обществ, как Вольное российское собрание, Московское общество истории и древностей российских, Музей изящных искусств императора Александра III и др. Учреждение Академии трех знатнейших искусств также первоначально мыслилось ее создателями при Московском университете до ее переезда в столицу. С университетом связаны биографии крупнейших историков искусства, таких как Ф.И. Буслаев, К.К. Герц, И.В. Цветаев, В.К. Мальмберг, В.Е. Гиацингов и др.

Не менее насыщенным научными событиями и сложным по своему содержанию оказался период первой половины XX века, когда в Московском университете работали такие выдающиеся ученые в области истории искусства, как А.И. Некрасов, М.В. Алпатов, Г.В. Жидков, Н.Н. Коваленская, Б.Р. Виппер, А.А. Федоров-Давыдов и многие другие.

Закономерности развития изобразительного искусства Новейшего времени позволяли встречаться, казалось, самым отдаленным эпохам. Не является исключением история Московского университета, так тесно связанная с именем



Рисунок 1 —
Мартос И.П.
Памятник М.В. Ломоносову
в Архангельске. 1826–1829 гг.
Установлен в 1832 г.
Современная фотография

гениального М.В. Ломоносова. Первый монументальный образ ученого и художника был создан академиком скульптуры И.П. Мартосом в 1826–1829 гг. (рисунок 1), а имени М.В. Ломоносова Московский университет был удостоен только в 1940 г., более чем через столетие. Каким образом оказались неразрывно связанными между собой эти события нашей истории?

Для ответа на этот вопрос необходимо обратиться к периодизации истории русского искусства и тем законам его развития, которые со всей очевидностью стали открываться только в наши дни. Ключевым временем можно назвать сложный период перехода от классицизма к историзму, который растянулся на несколько десятилетий в последней четверти XVIII — первой четверти XIX в. Если период классицизма исследован достаточно хорошо, то об историзме в русском искусстве как о большом стиле стали писать только в наши дни. Заметим, что в европейской науке этот переходный период, как и все движение историзма, уже стал очевидным фактом исторической науки.

Термин «историзм» необходим для определения важнейшего и обширного направления в архитектуре и искусстве этого времени. Обращение к истории — одна из фундаментальных закономерностей мирового художественного процесса, и в этом смысле историзм был присущ многим периодам истории архитектуры и искусства, но в XIX — начале XX в. в определении «историзм» акцентируется прежде всего обращение к национальным истокам, создание национального стиля во всех видах искусства. В этом своем глубинном понимании историзм означает поиск и выражение цивилизационных истоков данной культуры в искусстве этого периода.

Впервые целое направление в искусстве основывалось на историческом знании как главном творческом источнике благодаря развитию исторической науки и археологии (включавшей в те годы и историю искусства). Объектом изучения становились не только архитектурные и художественные формы прошлого, но и закономерности их создания, впервые представилась возможность системного изучения всех периодов истории искусства,

а не только Античности. Если раньше обращение к истории не всегда вело к изучению художественной формы и идеализированные художественные модели прошлого часто воспроизводились в более привычных современных формах (как, например, архитектурная среда и формы быта в европейской иконографии Священного Писания), то в XIX в. история искусства превращается в науку практического значения, будучи источником для изучения и применения переосмысленных традиционных форм в современном творческом процессе.

Большая роль, которую играла историческая наука в художественной сфере, отвечала рационалистическим тенденциям эпохи, проявлявшим себя почти во всех областях жизни общества тех лет.

Появление историзма в русском искусстве отражало обще-европейские закономерности. Во всех европейских странах в конце XVIII — начале XIX в. классические формы искусства соседствовали с набиравшими популярность сюжетами национальной истории в живописи и скульптуре, альтернативными классицизму неосредневековыми стилями в архитектуре, национальными орнаментальными мотивами в декоративном искусстве.

Историзм — это и художественное направление в искусстве, и творческий метод, один из наиболее сложных в истории искусства. Мастера историзма, подобно художникам Возрождения, должны были обладать знаниями и опытом в разных областях — истории искусства и архитектуры, реставрации, создании предметов декоративного искусства, знать технику строительства и ремесла. В нашей стране эта эпоха долгое время называлась эпохой эклектики, преимущественно применительно к архитектуре. При сооружении зданий разных типологических рядов применялись разные стили в зависимости от назначения и места строительства. Это отличало сооружения эпохи от архитектуры классицизма, когда даже типологически разные сооружения возводились в едином стиле. Термин «эклектика» неполно характеризовал эпоху, определяя не стиль, а творческий метод.

Историческая наука в XVIII — первой половине XX в. не только имела чисто академическое значение, но стала главным источником новых сюжетов и художественных форм в развитии большого стиля искусства. Кульминационным периодом развития историзма был XIX в. и начало XX столетия. Хронологические границы этого стиля, вернее, переходные периоды его становления и угасания, то есть самого раннего и завершающего периодов (в последней четверти XVIII — первой трети XIX в. и в первой половине XX в.) отмечены влиянием классицизма.

Но значение классицистических мотивов на начальном этапе эволюции историзма и на его завершающем периоде имело принципиальные отличия.

Десятилетия последней трети XVIII — первой трети XIX в. отмечены поисками альтернатив классицизму, главным образом введением сюжетов национальной истории в изобразительное искусство и скульптуру, поисками национальных (неосредневековых) мотивов в архитектуре и декоративном искусстве. Но значение классицистических форм все еще оставалось определяющим в развитии этого периода русского искусства. Лишь постепенно формирование новых сюжетных линий и образов приводило к поискам новой художественной фор-



Рисунок 2 — Антонелли Д.И.
Портрет ректора Императорской
Академии художеств
скульптора И.П. Мартоса. 1820 г.
ГРМ

мы. Большая роль на этом пути принадлежала историческому костюму и вообще развитию археологии как науке о древностях, главным образом национальной истории.

Поэтому в те годы персонажи русской истории были представлены по-прежнему в образах античных героев. Сказанное целиком относится к творчеству И.П. Мартоса (рисунки 2, 3), выполнившего не один заказ на исторические сюжеты. Самым, наверное, известным его произведением является памятник гражданину К. Минину и князю Д. Пожарскому на Красной площади в Москве.



Рисунок 3 — Мартос И.П. Аллегория скульптуры.
Горельеф на Чугунной лестнице в здании
Императорской Академии художеств.
1820-е годы. Санкт-Петербург.
Фото М.Г. Бондаревой

Образы исторических деятелей, созданные талантливой рукой скульптора, иллюстрируют процесс перехода от классицистических форм к замыслам в области искусства историзма.

Наряду с общим героическим пафосом талантливой двухфигурной композиции, мотивы одежды и орнаментики не могут не напоминать, хотя и отдаленно, деталей костюма XVII столетия. Конечно же, И.П. Мартос оставался прежде всего мастером классицизма, как видно по другим его монументам и произведениям камерного жанра.

Среди поздних работ мастера особое место принадлежит памятнику Ломоносову в Архангельске — первому значительному монументу выдающемуся деятелю науки и культуры первой половины XVIII столетия. Весь его замысел, образное решение, композиция находятся в пределах классицистического искусства. И совсем неслучайно, что этот проект был Высочайше утвержден в самом начале нового царствования 2 февраля 1826 г. [4, с. 119]. Император оставался решительным поклонником принципов регулярности, выраженных в классическом искусстве и архитектуре. Но это касалось главным образом скульптурной формы, передававшей возвышенный пафос образа и признание несомненных заслуг Ломоносова перед русской культурой. Само же обращение к событиям почти столетней давности отвечало новому отношению к истории, все больше заявлявшей о себе во всех областях художественного творчества. Именно правление императора Николая I стало первым этапом сосуществования двух стилей — прежнего классицизма и нового историзма.

Никогда в дальнейшем образное решение памятника Ломоносову не составит двухфигурной композиции. Возникновение подобной формы довольно характерно для эстетики классического искусства. Думается, что классицизм не всегда отрицал, а в иных случаях развивал композиционные закономерности барокко — стиля, столь богатого на многофигурные замыслы и символическую трактовку многочисленных аллегорических сюжетов.

Сам скульптор описал возникновение замысла. «Мысль для группы, подала мне ода бессмертного Ломоносова, содержащая размышления о величии Божиим при случае северного

сияния, в которой превзошел он, так сказать, самого себя и в стихах неподражаемых выразил всю полноту чувств и слабость сил человеческих для изображения великолепного зрелища, им созерцаемого. Вот слова поэта:

*Песчинка как в морских волнах,
Как мала искра в вечном льде,
Как в сильном вихре тонкий прах,
В свирепом как перо огне,
Так я в сей бездне углублен,
Теряюсь, мысльми утомлен.*

В моей группе Ломоносов представлен в минуту священного восторга, который произвело в нем небесное явление, «Гений поэзии» подает ему лиру; вензловое имя Елизаветы на лире и северное полушарие, на коем начертано имя Холмогоры, служащее подножием, имеют отношение к веку и родине поэта. Фигура Ломоносова имеет вышины 3 аршина и 3 вершка; следовательно, она колоссальная, с пьедесталом, который также довольно велик; я надеюсь, что на площади монумент сделает хороший вид, он поставится в Архангельске», — писал он И.Р. Мартосу 13 марта 1829 г. [Там же, с. 120].

Скульптору был весьма важен и интересен заказ на создание памятника, к которому он отнесся с самым живым творческим интересом. Об этом он писал 1 апреля 1828 г. генерал-губернатору Архангельска С.И. Миницкому: «Я ничего так не боялся, как того, что преклонность моих лет не допустит меня совершить сию по предмету своему важную работу, которая посвящается на бессмертие первого из русских ученых мужей» [4, с. 119–120].

Но свидетельство автора памятника не дает ответа на самый главный вопрос о происхождении оригинальной двухфигурной композиции и появлении, наряду с бронзовой фигурой поэта, вдохновлявшего его крылатого гения поэзии (рисунки 4, 5).



Рисунок 4 —
Уткин Н.И. Памятник
М.В. Ломоносову в Архангельске.
Из альбома «Н.И. Уткин,
его жизнь и произведения».
1836 г. Бумага, гравюра резцом.
ГРМ



Рисунок 5 —
Козловский М.И. Минерва
и гений художеств. 1796 г.
ГРМ

Ответ коренится в самих принципах классического искусства, идеалистического в своей основе. Крылатые фигуры аллегорических созданий появляются в этот период достаточно часто. Можно вспомнить близкую по композиции статую «Минерва и гений художеств» (1796) современника Марто-

са — скульптора М.И. Козловского. Однако она выполнена совершенно в другой авторской манере. Вместо обобщенности форм и монументальной выразительности Мартоса здесь больше реалистических деталей, и в совершенно иной пластической манере решены фигуры как богини, так и крылатого гения.

Тем не менее этот композиционный прием прекрасно передает содержание образа, делает форму памятника более богатой и насыщенной, заставляет проникнуться идеями той эпохи, когда создавался монумент, и отдать должное мастерству скульптора. Нельзя также не видеть в этом приеме традиций европейской школы монументальной скульптуры, особенно французской.

Авторы будущих памятников Ломоносову в XX в. подходили к решению образных и композиционных задач более упрощенно, делая акцент исключительно на фигуре главного персонажа. Среди них по своему мастерству, безусловно, выделяется памятник Ломоносову перед главным зданием МГУ на Воробьевых горах скульптора Н.В. Томского, поставленный в 1953 г.

Оба памятника роднит стремление передать в бронзе вдохновенный порыв русского гения. Но теперь, более чем через столетие, образ Ломоносова, несомненно, характеризовал тот реализм, который вновь обрел актуальность в монументальной пластике в период «нового русского классицизма» 1930–1950-х годов. Он стал завершающим этапом в развитии стиля историзма в нашей стране в середине XX в.¹

После многолетних архитектурных экспериментов с использованием разнообразных исторических стилей в XIX — начале XX в. зодчие вновь обратились к наиболее гармоничному архитектурному направлению. «Проблему освоения исторического опыта приверженцы неоклассицизма пытались решить

¹ В «советской» России неоклассические и неоренессансные мотивы остались единственными из многообразной стилистической палитры историзма предшествовавшего периода. За пределами России русский историзм 1920–1950-х годов продолжил свое развитие во всех видах искусства.

иначе, чем это делалось в период господства эклектики [историзма. — Ю. С.]. Главной задачей был провозглашен поиск утраченного эклектикой [историзмом. — Ю. С.] и, как казалось, не найденного модерном гармонического единства между формой и содержанием. Путь к такому единству сторонники неоклассического направления видели в изучении и использовании опыта мастеров эпохи Возрождения и русского классицизма XVIII — начала XIX века» [9, с. 7–8]. «После Первой мировой войны неоклассицизм актуализируется в форме нового историзма», — справедливо пишет современный историк искусства [2, с. 90].

Эти тенденции наиболее показательны в истории архитектуры. Ордерные формы всегда находились в арсенале выразительных художественных средств, даже на протяжении тех периодов истории зодчества, когда, казалось бы, главенствовали другие стилистические предпочтения и в среде профессионалов, и среди заказчиков даже во второй половине XIX в. [10]. В период расцвета историзма XIX в. классицистические формы искусства не утратили своего значения. Но в отличие от художников и зодчих классицизма второй половины XVIII — первой четверти XIX в., теперь мастера опирались не столько на искусство Античности с его вечными и неизменными законами прекрасного, сколько обращались к эпохе Возрождения как к одному из источников неостилей.

Причины столь устойчивого интереса к классицистическим мотивам в значительной мере заключались в системе архитектурного образования, основанной на изучении ордерной системы. «Классический стиль для лиц, талант которых еще не созрел окончательно, имеет весьма многие преимущества. Во-первых, потому, что классический стиль чрезвычайно благородный и, так сказать, удобопонятный; художник с средним талантом, которому бы не справиться с готикой, в классическом стиле может сделать даже весьма хорошую вещь, если только он наперед изучит его. Во-вторых, — потому, что во всех прочих стилях прекрасные формы стоят рядом с дурными, простые и величественные — рядом с вычурными и причудливыми, и только в классике мы сможем

найти целый ряд вполне законченных и благородных форм. Таким образом, классический стиль не может развить ложного вкуса, тогда как прочие стили, где господствует несравненно больший произвол, легко могут извратить в молодом художнике неустановившиеся еще понятия о прекрасном. <...> Услуги классики в этом случае незаменимы: приучив начинающего к своим благородным формам, она научит его и в прочих стилях отыскивать истинно прекрасное, другими словами, разовьет в нем эстетический вкус», — писал крупнейший мастер историзма Н.В. Султанов [11, с. 9]. Ему принадлежит фундаментальный труд начала XX в. по теории классических архитектурных форм (1901) [12], переиздававшийся в 1903 и 1914 гг.

Санкт-Петербург в начале XX в. стал главным центром неоклассического искусства. Это же поколение мастеров и их ученики создавали неоклассические произведения 1930–1950-х годов. Например, ученик и преемник Н.В. Султанова — И.Б. Михаловский в 1916 г. издал свое собственное сочинение «Архитектурные ордера», а его переиздание 1935, 1937 и 1949 гг. под заглавием «Теория классических архитектурных форм» пришлось на период нового обращения зодчих и художников к наследию Античности и Возрождения.

Как известно, центр «новой русской классики» 1930–1950-х годов переместился из Санкт-Петербурга в Москву. В 1934 г. была создана Всесоюзная Академия архитектуры, в 1944-м — Институт истории искусства, в 1947 г. — воссоздана Всероссийская Академия художеств. Изучение русского и европейского классического наследия становится одним из главных приоритетов этих организаций и, как хорошо известно, за сравнительно небольшой период времени были изданы основополагающие теоретические труды классиков Античности и Возрождения, монографии о мастерах русского классицизма и целые курсы классического искусства.

Подобная проблематика в эти годы становится наиболее актуальной в области истории мирового и отечественного искусства в Ленинградском и Московском университетах. Приоритет

в создании первых обобщающих трудов по истории отечественного классицизма принадлежит Московскому университету и его профессору Н.Н. Коваленской. Она же — автор наиболее фундаментального сочинения о творчестве И.П. Мартоса, которое не утратило своего значения до нашего времени.

Профессор Московского университета Наталия Николаевна Коваленская (1892–1969) (рисунки 6) принадлежала к известной в русской культуре династии, судьбы которой еще с XVIII столетия были тесно переплетены с историей Московского университета.

Основатель династии Михаил Иванович Коваленский (1745–1807) [1, с. 336–337] был известным государственным деятелем и интеллектуалом, занимал высокие посты в Российской империи: правителя канцелярии князя Г.А. Потемкина, главного надзирателя Московского Воспитательного дома. Императором Павлом Петровичем был назначен Рязанским губернатором в 1797 г. В 1801 г. новый самодержец Александр I назначил М.И. Коваленского куратором Московского университета. В этой должности он пребывал до 1803 г.

Михаил Ильич Коваленский (1817–1871), военный инженер, известный ученый, филолог, состоял в императорском Московском обществе испытателей природы. Творчество его детей и внуков составило целое явление в русской культуре конца XIX — половине XX в. Математик Виктор Михайлович Коваленский (1857–1924) служил профессором Физико-математическо-



Рисунок 6 —
Н.Н. Коваленская.
Фотография из личного
дела. Архив МГУ. Ф. 1.
Оп. 34. Д. 4017

го факультета МГУ. Ольга Михайловна (1853–1903), художник, иллюстратор, вышла замуж за литератора и переводчика М.С. Соловьева (1862–1903), сына историка Сергея Михайловича Соловьева, ректора Московского университета. Сын от этого брака — известный философ и поэт Серебряного века С.М. Соловьев (1885–1942).

Брат Наталии Николаевны — историк Михаил Николаевич Коваленский (1874–1923), выпускник Историко-филологического факультета Московского университета, ученик В.О. Ключевского и В.И. Герье, был преподавателем 2-го Московского университета в 1920-е годы.

Период становления Коваленской как историка искусства отражал особенности художественного образования в Москве начала XX в. Первоначально она поступила на математический факультет Московских высших женских курсов (1909–1912), но, не закончив образования, ушла с 3-го курса, избрав будущей профессией историю искусства. Увлечлась живописью, и в 1911–1913 гг. брала уроки в мастерской К.Ф. Юона [7, с. 8].

В 1912–1915 гг. преподавала в гимназии Общества преподавателей, в 1915–1918 гг. в личной анкете значится: «литературный заработок» [7, с. 8 об.]. Овладение специальностью искусствоведа было ею продолжено: в 1918–1922 гг. она посещала семинар по искусствознанию при Цветковской галерее, в 1918–1919 гг. заведовала художественным отделом культпросвета Профсоюза служащих, в 1919–1921 гг. состояла научным сотрудником отдела музеев Наркомпроса, в 1920–1923 гг. преподавала в коммунистическом университете им. Свердлова, в 1922–1927 гг. являлась заведующей художественным отделом в Центральном музейно-экскурсионном институте, переименованном в 1923 г. в Институт методов внешкольной работы [7, с. 8 об.].

Начало по-настоящему системной научной работы было связано с поступлением в аспирантуру Института археологии и искусствознания РАНИОН в 1925 г. К этому периоду (1925–1929)

относится и первая научная публикация «Французский классицизм» (1927–1928). Уже в эти годы определился интерес Коваленской к периоду классицизма в европейском и особенно в русском искусстве, что отвечало общей направленности искусствоведческой науки. Все больше внимания тогда уделялось изучению искусства русского классицизма, а в области западноевропейского — периоду итальянского Возрождения.

Творческая биография и талантливые научные труды Коваленской с удивительной последовательностью отражают дух времени, основную направленность искусствоведческих исследований тех лет. Она находилась в эпицентре научной жизни, работая в те годы в самых известных музеях, научных и образовательных организациях. В 1929–1935 гг. состоит заведующей отделом Государственной Третьяковской галереи, преподает в Государственном педагогическом институте иностранных языков (1931–1932), заведует отделом в Музее архитектуры Академии архитектуры СССР (1935–1936).

Наиболее продолжительное время научная и педагогическая деятельность Наталии Николаевны были связаны с преподаванием в МГУ. С 1934 г. она — доцент, с 1937-го — профессор филологического факультета Московского института философии, литературы и истории (ИФЛИ), с 1942-го — профессор филологического факультета МГУ, а с воссозданием исторического факультета — профессор факультета до своего перехода на работу в Институт истории искусств Академии наук СССР в 1956 г. [7, с. 5, 8 об.] (рисунки 7, 8, 9, 10).

В этот период Коваленская успешно защитила диссертацию на тему «Русский классицизм» и ей была присуждена ученая степень доктора искусствоведения (1937) [7, с. 12], а через год присвоено звание профессора по кафедре русского искусствознания филологического факультета МГУ (1938) [7, с. 13].

Время работы в университете стало наиболее плодотворным в творческой биографии Коваленской. В 1940 г. выходит ее фундаментальный труд «История русского искусства XVIII века». Его логичным продолжением стала вторая книга «Исто-

рия русского искусства первой половины XIX века» (1951). Таким образом, труд ученого охватил все периоды эволюции русского классицизма. Он стал первым системным изложением истории этого стиля, всех видов отечественного искусства указанного периода.

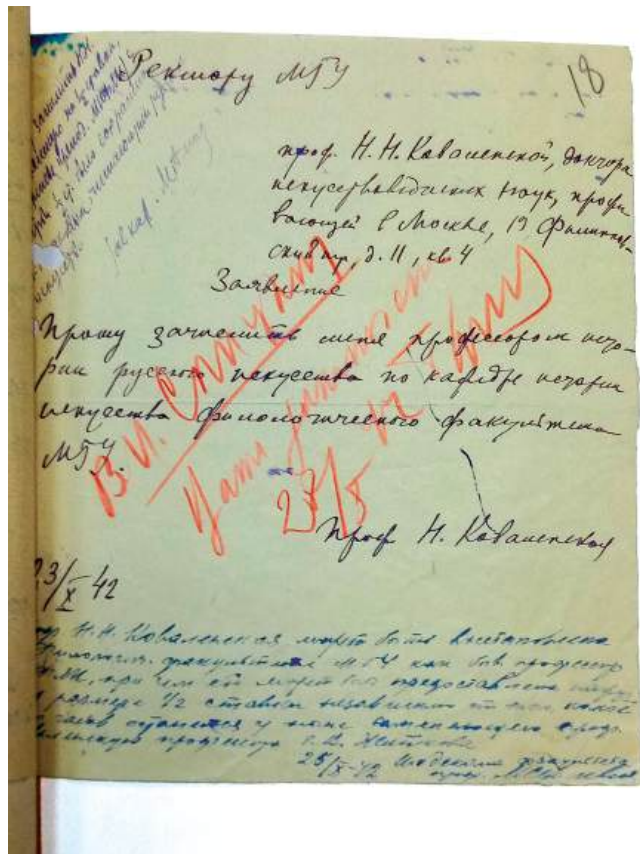


Рисунок 7 — Заявление Н.Н. Коваленской о зачислении на должность профессора истории русского искусства по кафедре истории искусства филологического факультета МГУ. 23.10.1942. Архив МГУ

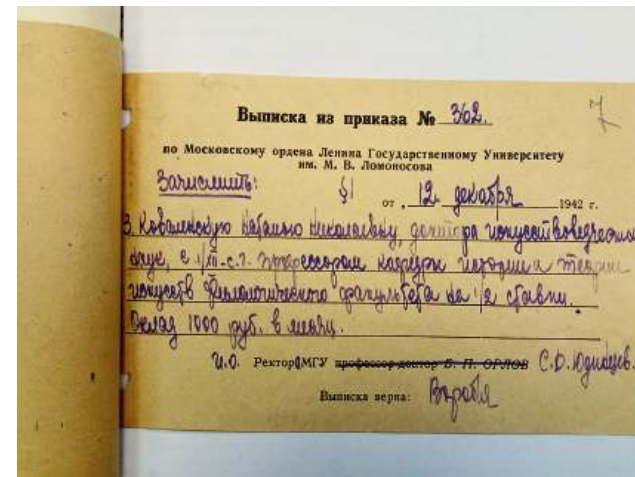


Рисунок 8 — Выписка из приказа о зачислении Н.Н. Коваленской на должность профессора кафедры истории и теории искусств филологического факультета МГУ 12.12.1942. Архив МГУ

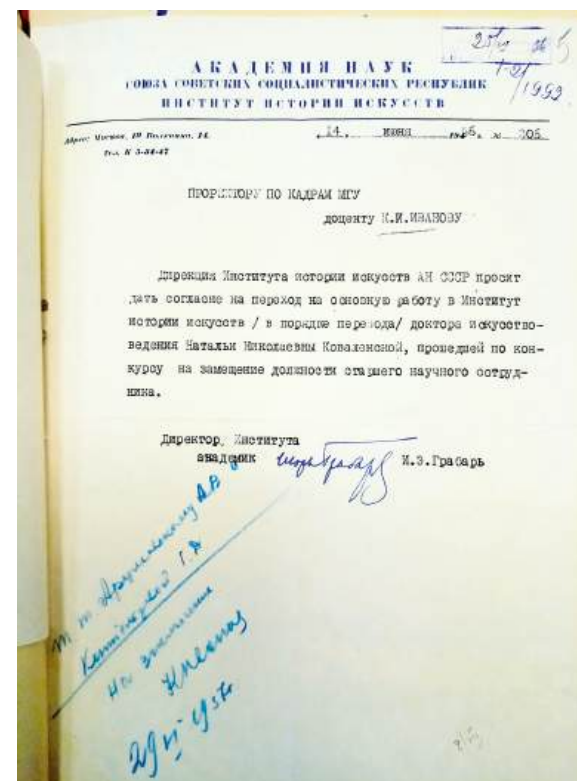


Рисунок 9 — И.Э. Грабаря о переводе Н.Н. Коваленской на должность старшего научного сотрудника в Институт истории искусств АН СССР. 14.06.1956. Архив МГУ

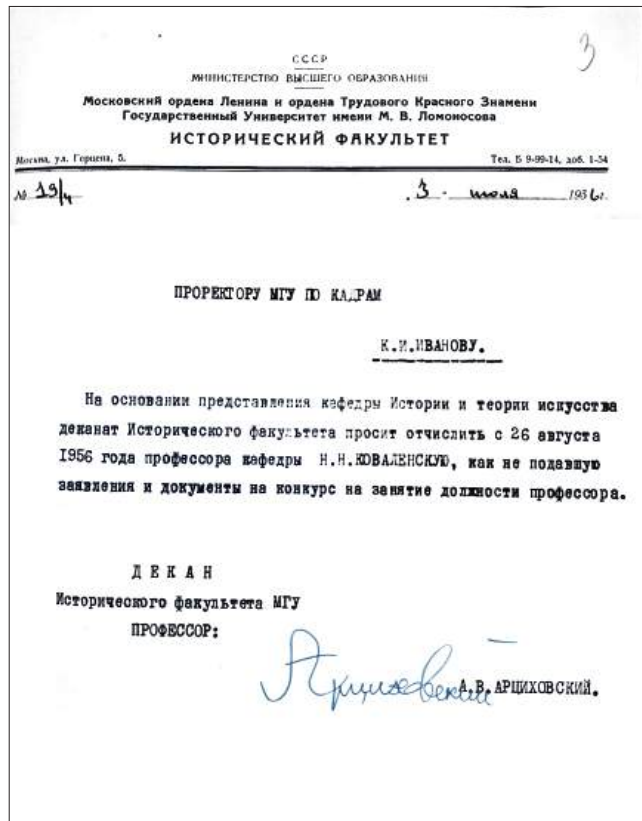


Рисунок 10 — Письмо декана исторического факультета МГУ
А.В. Арциховского об отчислении профессора Н.Н. Коваленской
из МГУ. 03.07.1956. Архив МГУ

Тогда же появилась целая серия монографий и статей Коваленской о выдающихся художниках периода классицизма: живописцах В.А. Тропинине, А.П. Лосенко, И.М. Никитине, А.М. Матвееве, И.Я. Вишнякове, А.П. Антропове, И.П. Аргунове, А.А. Иванове, Ф.С. Рокотове, Д.Г. Левицком, К.П. Брюллове, В.Л. Боровиковском, Н.Н. Ге, скульпторах М.И. Козловском, В.И. Демут-Малиновском, С.С. Пименове, И.Ф. Гордееве,

Э.М. Фальконе, Ф.И. Шубине, Ф.П. Толстом, архитекторе В.И. Баженове и других [8, с. 268–269]. Особое место среди героев Коваленской занимал Мартос. В предисловии к первому тому «История русского искусства XVIII века» она писала: «В начале XIX века русское общество уже гордится и своей живописью, называя Егорова и Шебуева “русскими Рафаэлем и Пуссеном”, а скульптор Мартос даже получает прозвище “русского Фидия”» [3, с. 3–4]. Творчество Мартоса становится в трудах Наталии Николаевны вершиной в развитии отечественного ваяния тех лет. Она отмечала в одном из своих последующих сочинений: «Еще более ярким выразителем этого стиля был знаменитый скульптор Мартос, краса и гордость русского искусства. Хотя он был почти ровесником Козловского, однако ему суждено было пережить в своем творчестве все этапы развития классицизма, от ранней стадии, отразившейся в обаятельных скульптурах конца XVIII века, до апогея в памятнике Минина и Пожарского. По своему высокому мастерству Мартос превышает всех скульпторов блистательной плеяды. Ему в особенности принадлежит честь подъема русской скульптуры на ту высоту всемирного значения, которая имела и русская архитектура этого периода» [3, с. 147–148].

Коваленская выделяет работы Мартоса из произведений его современников в монографии об искусстве первой половины XIX в.: «Из плеяды замечательных русских скульпторов, работавших в конце XVIII века, выделился Мартос, которому суждено было в начале XIX века затмить всех других русских скульпторов. Желая прославить его, современники называли Мартоса “русским Кановой”. Но на самом деле он стоял намного выше своего знаменитого современника; по монументальности своего искусства, по глубокой выразительности и подлинной человечности своих образов он занимает бесспорно первое место в мировом искусстве своего времени. Искусство Мартоса было лучшим выражением его славной эпохи» [5, с. 69].

Очевидно, что столь высокая оценка произведений Мартоса послужила причиной посвящения ему целой монографии, до сегодняшнего дня сохраняющей значение единственного наибо-

лее полного сочинения о жизни и творчестве мастера скульптуры и автора первого памятника Ломоносову [4].

Раскрывая главные периоды творчества скульптора, Коваленская отмечает в произведениях начала XIX в. переход к монументальной тематике. Если ранее Мартос работал, главным образом, над камерными произведениями, то теперь он создает целый ряд выдающихся памятников, среди которых видное место принадлежит и монументу Ломоносову в Архангельске. «Поиски героического искусства оказались наиболее плодотворными в новой тематике: в начале XIX века Мартос обращается к славной истории своего народа» [5, с. 72].

Прежде чем обратиться к памятнику Ломоносову, историк искусства пишет о более ранних произведениях: истории создания двухфигурной композиции К. Минина и Д. Пожарского на Красной площади в Москве, статуе императрицы Екатерины II в московском Дворянском собрании, памятнике императору Александру I для Таганрога, монументу герцогу де Ришельё в Одессе, памятнике князю Г.А. Потемкину в Херсоне и других [6, с. 316].

Творческие поиски скульптора, воплотившиеся в памятнике Ломоносову, Коваленская справедливо связывает с «угасанием неоклассицизма» [5, с. 76]. В последующей работе она выделяет лишь памятник Ломоносову из монументальных замыслов самого позднего периода творчества скульптора. «Из поздних произведений Мартоса должен быть отмечен лишь памятник Ломоносову в Архангельске (1826–1829). Скульптор пытался представить великого ученого и поэта в состоянии творческого воодушевления. Однако решал эту, по существу романтическую тему, старыми средствами» [6, с. 316].

Действительно, героическая патетика монументальных произведений более раннего периода сменяется пластическим лиризмом или своеобразным предвестием романтизма, который приходит на смену высокому и позднему классицизму. Это было связано с поисками в том числе новых пластических выразительных средств в творчестве уже следующего поколения ваятелей, таких как С.С. Пименов и В.И. Демут-Малиновский.

Важно то, что Коваленская отметила существование переходного периода от классицизма к новому периоду в эволюции скульптурных форм. Этот период в истории русской скульптуры растянулся на несколько десятилетий, подтверждая тем самым гипотезу, что новации в скульптурном языке не столь характерны для развития стиля историзма по сравнению с архитектурой и декоративным искусством.

Творчество Мартоса, по Коваленской, остается наиболее показательным для характеристики классицизма в русской скульптуре. Поэтому закономерно, что даже поздние свои работы, такие как памятник М.В. Ломоносову в Архангельске, он создает, опираясь на систему ценностей классического искусства.

Профессору Московского университета Н.Н. Коваленской принадлежит одно из самых почетных мест среди историков искусства XX в. В 1988 г. были изданы ее избранные труды, дополненные творческой биографией, списком сочинений и другими биографическими материалами [8]. Тематика ее работ принадлежит почти исключительно классическому периоду развития отечественного искусства, и охватывает все его главные виды: архитектуру, скульптуру, живопись и графику. В период «новой русской классики» 1930–1950-х годов ее сочинения оказали самое позитивное влияние на развитие искусства этого времени, на знакомство современников с выдающимися произведениями отечественного художественного наследия. В этом ряду находится творчество И.П. Мартоса и одно из самых ярких его произведений — памятник М.В. Ломоносову в Архангельске, первый по времени создания скульптурный монумент выдающемуся ученому и художнику — основателю Московского университета, который носит его имя.

Список литературы

1. Андреев А.Ю. Коваленский Михаил Иванович // Императорский Московский университет: 1755–1917: энциклопедический словарь / сост. А.Ю. Андреев, Д.А. Цыганков. М.: РОССПЭН, 2010. С. 336–337.

2. Глазов И.В. Роль классики в формировании образного строя отечественной живописи: наследие и новаторство // Теория и история искусства. Научный журнал. Вып. 3/4 / гл. ред. А.П. Лободанов. М.: БОС, 2019. С. 81–108.

3. Коваленская Н.Н. История русского искусства XVIII века. М.; Л.: Искусство, 1940. 258 с.

4. Коваленская Н.Н. Мартос. М.; Л.: Искусство, 1938. 140 с.

5. Коваленская Н.Н. Скульптура первой трети XIX века // История русского искусства первой половины XIX века. М.: Искусство, 1951. С. 69–84.

6. Коваленская Н.Н., Алексеева Т.В., Петров В.Н. И.П. Мартос // История русского искусства. Т. VIII. Книга первая. Русская скульптура первой трети XIX века. Глава вторая. Скульптура. М.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 287–316.

7. Коваленская Наталья Николаевна. Архив МГУ (Отдел кадров). Ф. 1. Оп. 34. Д. 4017. Л. 22. 1943–1956. Л. 21.

8. Наталия Николаевна Коваленская. Из истории классического искусства. М.: Советский художник, 1988. С. 268–269.

9. Лисовский В.Г. И.А. Фомин. Л., 1979.

10. Розанова Т.М. Творчество К.М. Быковского и классицистические тенденции в архитектуре Москвы последней трети XIX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2004.

11. Султанов Н.В. Выставка архитектурных проектов в Академии художеств // Зодчий. 1878. № 1. С. 8–9.

12. Султанов Н.В. Теория архитектурных форм. СПб., 1901.

References

1. Andreev A. Yu. Kovalenskiy Mikhail Ivanovich // Imperatorskiy Moskovskiy universitet: 1755–1917: entsiklopedicheskiy slovar. [Imperial Moscow University: 1755–1917; the encyclopedic dictionary] / ed. by A. Yu. Andreev, D. A. Tsiganov. Moscow: ROSSPEN, 2010. P. 336–337.

2. Glazov I. V. Rol' klassiki v formirovaniy obraznogo stroya otechestvennoj zhivopisi: nasledie i novatorstvo // Teoriya i istoriya iskusstva. Nauchny'j zhurnal. Vy`p. 3/4 / gl. red. A. P. Lobodanov. Moscow: BOS, 2019. S. 81–108.

3. Kovalenskaya N.N. Istoriya russkogo iskusstva XVIII veka [The history of Russian art of the XVIII century]. Moscow; Leningrad: Ikusstvo, 1940. 258 p.

4. Kovalenskaya N.N. Martos. Moscow; Leningrad: Ikusstvo, 1938. 140 p.

5. Kovalenskaya N.N. Skulptura pervoy treti XIX veka // Istoriya russkogo iskusstva pervoy polovini XIX veka [Sculpture of the first third of the XIX century // The history of Russian art in the first half of the XIX century]. Moscow: Ikusstvo, 1951. P. 69–84.

6. Kovalenskaya N.N., Alekseeva T.V., Petrov V.N. I.P. Martos // Istoriya russkogo iskusstva. T. VIII. Kniga pervaya. Rsskaya skulptira pervoy treti XIX veka. Glava vtoraya. Skulptura. [The History of Russian Art. Vol. VIII. The first book. Russian sculpture of the first third of the XIX century. Chapter two. Sculpture]. Moscow: AN SSSR Publishing, 1963. P. 287–316.

7. Kovalenskaya Natalia Nikolaevna. Arkhiv MGU (Otdel kadrov) [MSU Archive (Human Resources Department)]. F. 1. Op. 34. D. 4017. 1943–1956. P. 22.

8. Natalia Nikolaevna Kovalenskaya. Iz istorii klassicheskogo iskusstva. [From the history of classical art]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik, 1988. 284 p.

9. Lisovskiy V.G. I.A. Fomin. Leningrad, 1979.

10. Rozanova T.M., Tvorchestvo K.M. Bikovskogo i klassitsicheskiye tendentsii v arkhitekture Moskvi posledney treti XIX veka [The work of K.M. Bykovsky and classicist trends in the architecture of Moscow in the last third of the XIX century]. Avtoreferat dissertatsii rfindidata iskusstvovedeniya. Moscow, 2004.

11. Soultanov N.V. Vistavka arkhitekturnikh proyektov v Akademii khudozhestv [Exhibition of architectural projects at the Academy of Arts] // Zodchiy. 1878. No. 1. P. 8–9.

12. Soultanov N.V. Teoriya arkhitekturnikh form [Theory of architectural forms]. Saint-Petersburg, 1901.

DOI 10.24412/2411-0795-2025-1-34-69

УДК 72.03

ББК 85.1

РУССКОЕ ДЕРЕВЯННОЕ ЗОДЧЕСТВО КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ВЫСОКОЙ КУЛЬТУРЫ КОНЦА XVIII — НАЧАЛА XX В.

УИЛЬЯМ БРУМФИЛД

Университет Тулейн, Новый Орлеан, США

E-mail: william.brumfield@gmail.com

В настоящей статье рассматривается эволюция использования дерева (традиционного, распространенного в России строительного материала) в архитектуре, что являлось маркером принадлежности к высокой культуре и демонстрировало высокие стандарты. Адаптированная к неоклассическим нормам XVIII в., бревенчатая конструкция таких усадеб, как Кусково и Останкино была замаскирована деревянными досками или оштукатуренными панелями для имитации каменной кладки. С изменением культурных ценностей в сторону историзма бревенчатая кладка вновь появилась в архитектуре XIX в., символизируя обращение к национальной аутентичности. От миниатюрных архитектурных форм в Абрамцево до массивной бревенчатой кладки в Погорелово — в кругах интеллигенции открытые деревянные конструкции считались неотъемлемой частью русской идентичности.

Ключевые слова: неоклассицизм в русской архитектуре, деревянное зодчество, Екатерина II, усадебная архитектура, усадьба Кусково, усадьба Узкое, усадьба Гальских, усадьба Абрамцево, Теремок в Талашкино, Терем Асташево, Терем Погорелово, Чухлома, историзм в архитектуре, Николай Погодин, Мария Тенишева, Константин Коровин, Михаил Врубель, Сергей Малютин, Виктор Васнецов, Иван Ропет, Сергей Дягилев.

RUSSIAN WOODEN ARCHITECTURE AS AN EXPRESSION OF HAUTE CULTURE FROM THE LATE EIGHTEENTH TO THE BEGINNING OF THE TWENTIETH CENTURY

WILLIAM C. BRUMFIELD

Tulane University, New Orleans, USA

This article proposes an arc of development in the use of wood — a traditional, ubiquitous building material in Russia — within prevailing high cultural

norms of architectural design. Adapted to neoclassical norms in the eighteenth century, the log structure was masked at estate mansions such as Kuskovo and Ostankino by plank siding or lathing with stucco to resemble a masonry structure. With changing cultural values toward historicism in architecture during the nineteenth century, the log structure was re-exposed as an expression of national authenticity. From the miniature architectural forms at Abramtsevo to the massive log structure at Pogorelovo, exposed wooden structures were seen by the cultural intelligentsia (another social elite) as an essential part of Russia's identity.

Key words: Russian neoclassical architecture, wooden architecture, Catherine the Great, estate architecture, Kuskovo, Ostankino, Uzkoie, Gorka, Abramtsevo, Talashkino, Astashevo, Pogorelovo, Chukhloma, historicist architecture, Nikolai Pogodin, Maria Tenisheva, Konstantin Korovin, Mikhail Vrubel, Sergei Maliutin, Viktor Vasnetsov, Ivan Ropet, Sergei Diaghilev.

На протяжении большей части истории России в архитектурной среде преобладали деревянные постройки, иногда перемежавшиеся каменной церковью или кирпичными стенами монастыря. Даже жилища богатых и влиятельных людей обычно представляли собой бревенчатые строения, в том числе живописный царский дворец в Коломенском, построенный в 1666–1671 гг. во время правления царя Алексея Михайловича и снесенный в 1762 г. по приказу Екатерины Великой [5]. В 2008–2010 гг. дворец был реконструирован в другой части Коломенского как парковая достопримечательность с деревянными стенами, поддерживаемыми современными железобетонными элементами. Во времена правления Петра Великого быстро осваивались западные архитектурные стили, и деревянная архитектура отошла на второй план. Она оставалась неотъемлемой частью русского архитектурного пространства, а ее анонимность возводила деревянные постройки в статус реликвий, относящихся к периоду, предшествовавшему принесенному Петром европейскому просвещению, принесшему каменные сооружения, хотя бы внешне напоминающие западные.

Однако, начиная со второй половины XVIII в., эксплуатируемые деревянные постройки не только оставались неотъемлемой, анонимной частью жизни русских высших слоев, но также отражали архитектурные модные тенденции высокой

культуры (*haute culture*). Многие неоклассические городские усадьбы московского дворянства на самом деле представляли собой бревенчатые постройки, обшитые досками, оштукатуренные и украшенные неоклассическими декоративными элементами. (В Петербурге, с его обязательным каменным строительством и регламентированным планом города, таких сооружений было гораздо меньше.) Большинство подобных построек было разрушено во время пожара 1812 г., однако они были быстро перестроены в западном стиле. (Такая скорость была обычной московской практикой: на протяжении веков москвичи могли приобрести готовые к сборке бревенчатые дома на торговых площадях.) Деревенские усадебные дома уездных дворян демонстрировали схожую стилистику; по сути, они представляли собой бревенчатые строения с деревянной обшивкой, портиками и неоклассическими планировками.

Проектирование загородных домов на западный манер начинается в Москве с петровской эпохи, однако трудно точно определить ход этой формы, поскольку немногие дошедшие до наших дней образцы очень часто перестраивались. Однако к 1760-м годам стилистический репертуар неоклассицизма был привнесён в Москву и ее окрестности: одним из участвовавших в этом архитекторов был Карл Бланк, чьи церкви в стиле позднего барокко и другие сооружения были орнаментированы гораздо менее щедро, чем петербургские сооружения аналогичного периода. В этот период Бланк участвовал в создании Кусково — одного из первых крупных усадебных ансамблей в стиле неоклассицизма в Подмосковье; именно он сохранился до наших дней в лучшем состоянии (рис. 1). Деревня Кусково, расположенная к северу от исторического центра Москвы, была приобретена в 1715 г. Борисом Шереметевым — приближенным и соратником Петра I, полководцем, участвовавшим в Полтавской битве. В этой деревне он построил деревянную летнюю резиденцию. Расцвет Кусково начался вскоре после женитьбы его сына Петра Борисовича Шереметева на Варваре Черкасской в 1743 г.; этот союз не только дал жениху возможность обладать одним из крупнейших частных состояний в

России, но также принес в приданое крепостных архитекторов и художников, которым предстояло сыграть главную роль в реализации масштабных планов Шереметева по строительству поместья [9, с. 178–185; 19]. Благоустройство усадебных угодий, расположенных рядом с усадьбой Черкасских Вешняки, несомненно, стимулировалось близостью дворца, построенного архитектором Растрелли для императрицы Елизаветы Петровны в Перово — в том же районе к северо-востоку от Москвы.



Рисунок 1 — Усадьба Кусково

В 1765 г. Карл Бланк принял на себя обязанности архитектора в Кусково, коим он оставался до 1780 г. [9]. Главным проектом в Кусково в конце XVIII в. было строительство внушительной летней резиденции Шереметевых. В 1750-х годах началась перестройка усадьбы; в 1755 г. перед домом был вырыт большой пруд. Еще более грандиозный проект особняка оформился к концу 1760-х годов под руководством Бланка. Окончательный план главного фасада и большей части интерьера был разработан по проекту Шарля де Вайи — архитектора Екатерины II. Здание было

построено на фундаменте из известняка и кирпича, но несущие стены были сконструированы из горизонтальных рядов сосновых бревен. Несмотря на то, что текстура дощатой облицовки хорошо видна при ближайшем рассмотрении, очертания фасада создают впечатление каменной кладки с балясинами под окнами и выложенными панелями над ними. Центральный портик, обрамленный боковыми выступами и увенчанный изогнутым фронтоном на ионических колоннах, декорирован классическим орнаментом, вырезанным из дерева; он ведет к изогнутым перилам и завершается фронтоном с искусно вырезанным гербом Шереметевых.

Интерьер определяется двумя параллельными анфиладами: одна из них выходит на пруд (в ней расположены парадные официальные залы); другая, объединяющая жилые комнаты, выполненные в более интимном стиле, — в парк. Несмотря на роскошное убранство, Кусково не задумывалось как главная резиденция: это потребовало бы возведение каменного строительства. Большая часть внутреннего убранства была либо заимствована из петербургских дворцов Шереметьева, либо создана по стандартным образцам (например, дизайн паркетных полов — еще один пример мастерства русских плотников). Лепнина выполнена из папье-маше или гипса, а более крупные архитектурные детали — из искусственного мрамора. Выбор материалов соответствует общей театральности дома (так, комнаты, отличающиеся характером и декором, больше похожи на декорации); дизайн здания и его воплощение представляют собой самый совершенный пример неоклассического декора во французском стиле в Москве.

Главное входное пространство — вестибюль — было украшено вазами из алебаstra, фресками в стиле гризайль, изображающими сцены из классической мифологии, пилястрами скальолы и капителями из папье-маше и гипса (рисунок 2). Из окон с обеих сторон открывается вид на главную анфиладу гостиных (включая Гобеленовую комнату с креслами в стиле Чиппендейл, фламандскими гобеленами и бюстами Петра и Вавары Шереметевых работы Федота Шубина), которая завершается Малиновой гостиной в юго-западном крыле. Цветовая гамма каждой комнаты, задавае-

мая в первую очередь тканями (шелковым дамаском, атласом и брокателью), не только согласуется с соседними помещениями, но также учитывает экстерьер и уровень естественного освещения, проникающего через окна [9, с. 179]. Малиновая гостиная ведет в Парадную спальню — точную копию комнаты в Шереметевском дворце на Фонтанке в Санкт-Петербурге. К Парадной спальне примыкают апартаменты, используемые семьей; они соединены с анфиладой, выходящей в парк. В этих роскошных покоях располагается изразцовая печь, декор которой сочетает традиционные и неоклассические мотивы.

Истинным воплощением героического классицизма является Танцевальный зал — именуемый также Зеркальной галереей — расположенный в центре анфилады, выходящей в парк. Свое название зал получил из-за примечательных зеркальных вставок в форме французских окон, расположенных на внутренней стене, которые отражают свет, проходящий сквозь высокие окна напротив. Зеркала часто используются в главных залах усадьбы, чтобы зрительно увеличить пространство и усилить освещение, создаваемое естественными источниками света, факелами или позолоченными канделябрами;



Рисунок 2 — Вестибюль.
Усадьба Кусково

к этой технике часто прибегал Растрелли и его предшественники при проектировании императорских дворцов Санкт-Петербурга. В оформлении Танцевального зала использовалась традиционная для усадеб иконография; это особенно заметно по росписи потолка, представляющей собой апофеоз Петра Шереметева в окружении различных муз. Роспись была выполнена Лагрене и отреставрирована в 1880-х годах. (рисунок 3).



Рисунок 3 — Танцевальный зал.
Усадьба Кусково

Границы потолка украшены изображениями различных его орденов Шереметева, включая кресты Святого Андрея Первозванного и Святой Анны. Значимость героических ценностей для классической иконографии становится еще более очевидной в серии позолоченных рельефных панелей, разработанных Иоганном Юстом для стен Танцевального зала, на которых изображены подвиги Гая Муция Сцеволы — мифического римского героя VI в. до н. э. — который, потерпев неудачу в попытке убить этрусского царя Порсену, положил правую руку в огонь в знак безразличия к физической боли. Легенда о Муции Сцеволе приобрела большую популярность в России во времена наполеоновского нашествия, став символом самопожертвования и патриотической

преданности. Для Петра Шереметева и его современников эти панно, вероятно, являлось еще одним свидетельством того, что русское дворянство переняло высокие нормы морали, присущие античности. Следует отметить, что Шереметев лично участвовал в проектировании усадьбы; он также вел обширные записи о ходе работ; в частности, было задокументировано, что крепостные архитекторы и ремесленники участвовали в строительстве вплоть до его завершения в 1779 г.

Другие помещения, расположенные вдоль анфилады, выходящей в парк, представляют собой жилые помещения и имеют более низкие потолки, чем парадные залы (в том числе, Танцевальный зал). Дополнительное пространство наверху образует антресоль, вмещающую комнаты для прислуги с низкими потолками (чуть выше человеческого роста), освещаемые вторым уровнем небольших окон, простирающихся по всей длине паркового фасада [18, с. 46–47]. Умелое распределение пространства на этаже и ходы, устроенные для перемещения между анфиладами, создают удивительное разнообразие ракурсов: пройдя через деревянную конструкцию, вы выходите к ступеням, ведущим в партер формального сада [2, с. 113–114]. В партере располагаются два памятника Екатерине Великой, в том числе колонна с аллегорической статуей Минервы. Императрица посетила Кусково в 1783 г. в год избрания Петра Шереметева на почетный пост главы московского дворянства.

Однако в 1790-х годах сын Шереметева Николай устал от масштабных развлечений и, возможно, от стиля Кусково. Большую часть своей юности он провел в Голландии и Франции, был знаком с последними достижениями западного искусства и — что характерно для наследников третьего поколения — предпочел посвятить себя искусству, проявив особый интерес к театру. Собрав в Кусково ведущую крепостную театральную труппу в России, Николай Шереметев в 1792 г. приступил к строительству деревянного дворца-театра в своем соседнем поместье Останкино, бывшем владении Черкасских. Церковь в Останкино, построенная крепостным Павлом Потехиным, является воплощени-

ем орнаментального стиля, распространенного в конце XVII в. в русской православной архитектуре. Переезд из Кусково в Останкино был предпринят по нескольким взаимосвязанным причинам, одной из которых было решение Шереметева жениться на ведущей актрисе труппы и своей бывшей крепостной Прасковье Ковалевой (сценический псевдоним Жемчугова) [14].

Для Шереметева — владельца 210 000 крепостных и хозяина обширных земельных владений — строительство поместья вокруг театра не было затруднительным; размеры центральной части сооружения, завершающейся ротондой, намного превышают размеры особняка в Кусково. Свои предложения представили несколько архитекторов, в числе которых был автор крупных проектов в Москве Джакомо Кваренги. Основной план здания, его фасадов и прилегающего парка приписывается Франческо Кампорези, хотя в течение следующих шести лет Шереметев обращался к Кваренги, Карлу Бланку и даже Винченцо Бренне с просьбой внести изменения как в основную постройку, так и во флигели. Строительством руководили крепостные архитекторы Шереметева Алексей Миронов, Григорий Дикущин и Павел Аргунов (сын художника Ивана Аргунова), которые учились у Василия Баженова в Петербурге.

Полностью ансамбль дворца и павильонов в Останкино был создан за десять лет (рисунок 4). Центральное здание имеет приподнятый портик с шестью коринфскими колоннами, завершающийся ротондой в палладианском стиле. (Несмотря на свой монументальный внешний вид, здание построено из массива сибирской сосны и оштукатурено.) Эта часть является центром, от которого идет разветвленный ряд флигелей и пристроенных павильонов, которые использовались в качестве жилых помещений. Доминантой в интерьере является двухэтажный театр, занимающий большую часть центральной части здания (рисунок 5). Искусный проект первого этажа позволяет также использовать его в качестве бального зала. Верхний этаж — он же бельэтаж — состоит из анфилады парадных залов, выходящих на портик, и картинной галереи.



Рисунок 4 — Усадьба Останкино



Рисунок 5 — Театр. Усадьба Останкино

На первом этаже галереи тянутся по обе стороны от центрального здания к двум главным павильонам: Итальянскому

(западный) с галереей скульптур и Египетскому (восточный) с концертным залом. Фасады дворца и его павильонов, как и всего парка, щедро украшены нишевыми скульптурами, а также фризами, состоящими из абстрактных узоров и классических картин (особого внимания заслуживают барельефы «Жертвоприношение Зевсу» и «Жертвоприношение Деметре» работы Федора Гордеева и Гавриила Замараева). В 1801 г. Александр I посетил Останкино в рамках церемонии своей коронации; но вскоре после этого театр пришел в упадок; без сомнения, причиной этому стала болезнь и смерть в 1803 г. Прасковьи Жемчуговой, ведущей актрисы труппы и жены Николая Шереметева. После преждевременной смерти самого Шереметева в 1809 г. дворец остался в собственности семьи в качестве малоиспользуемого памятника культуры, созданного русским дворянством в период расцвета.

Третий относительно хорошо сохранившаяся московская деревянная усадьба расположена в противоположной, юго-западной части города, на территории бывшего села Узкое. Расположенное на открытой местности вдоль Старой Калужской дороги, поместье было куплено у государства в 1629 г. Максимом Стрешневым, занимавшим видное место при царском дворе в первой половине XVII в. В начале 1690-х годов боярин Тихон Стрешнев возвел великолепную четырехглавую церковь Казанской иконы Божией Матери. Поместье оставалось в руках различных ветвей рода Стрешневых до 1726 г., когда в результате женитьбы оно оказалось во владении князя Бориса Голицына. В то время господский дом был построен из кирпича. Узкое перешло к его сыну, князю Алексею Голицыну (1732–1792) который существенно изменил облик поместья, в том числе, заменил кирпичный главный дом величественным деревянным особняком (ок. 1780 г.) [13].

Примечательно, что этот дом, претерпевавший ремонты и перестройки на протяжении десятилетий, все еще стоит благодаря тому, что в 1922 г. он был приобретен государственной комиссией в качестве санатория для ученых и передан в 1937 г. Академии наук (рисунок 6). Растянутое вширь неоклассическое

сооружение имеет в центре двухэтажный портик, обрамленный входными лестницами, расположен над гротом, элементы которого, по-видимому, сохранились от первоначального убранства. Резные панели-гирлянды украшают дощатый фасад с большими французскими окнами (рисунок 7). После внезапной смерти неженатого сына Алексея Голицына Егора Голицына в 1811 г. поместье

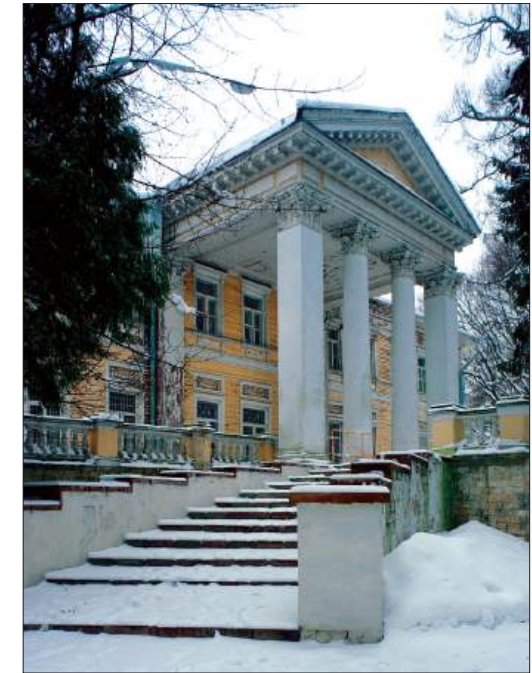


Рисунок 6 — Усадьба Узкое



Рисунок 7 — Фасад усадьбы Узкое

унаследовала его сестра Мария Толстая — известная гранд-дама, супруга эксцентричного графа Петра Александровича Толстого, генерала от инфантерии, дипломата и представителя высшего слоя русской аристократии. После смерти жены в 1826 г. Толстой доживал свои последние годы в Узком, посвящая себя единственно важному, по его мнению, занятию — цветами. Интересно, что в 1822 г. гостеприимных Толстых посетил дальний родственник, граф Николай Толстой (1794–1837), недавно женившийся на княгине Марии Волконской (1790–1830). После краткого визита супруги отправились в одно из поместий княгини Марии — Ясную Поляну, где в 1828 г. родился великий писатель и мыслитель Лев Толстой.

После смерти Петра Толстого в 1844 г. Узкое унаследовал его сын Владимир, после смерти которого в 1875 г. оно перешло в собственность его вдовы, передавшей ее, в свою очередь, своему племяннику князю Петру Трубецкому (1858–1911) в 1883 г. Трубецкой возродил ведение сельского хозяйства в поместье; в 1885–1889 гг. был отремонтирован главный дом, представивший в стиле неоклассицизма по проекту архитектора Сергея Родионова. После революции Трубецкие — за исключением Владимира — покинули Россию; он стал жертвой репрессий 1937 г. В наши дни особняк отчаянно нуждается в ремонте.

Для читающих русскую классику — от Пушкина до Тургенева, Толстого и Чехова — загородная усадьба и ее главный дом представляются эмоционально насыщенным культурным пространством [21]. Несмотря на социальные и экономические проблемы, с которыми деревня столкнулась после реформ 1860-х годов, дворянское поместье не потеряло чарующей атмосферы, по крайней мере, в литературе. Революционные катаклизмы 1905 и 1917 гг. разрушили социальный порядок и лишили поместья бывших владельцев — дворян и купцов. Оставшиеся усадебные дома (обычно бревенчатые и обшитые досками) были переоборудованы для различных целей, и как правило, плохо обслуживались. Тем не менее, были и успешные примеры сохранения и реставрации подобных строений. Весьма удивительна

судьба усадьбы Гальских (также носившей название Горка), расположенной на пологом левом берегу реки Шексна недалеко от Череповца в западной части Вологодской области. В середине XIX в., когда семья Гальских вступила во владение поместьем, Череповец был скромным речным городком с населением всего в несколько тысяч человек.



Рисунок 8 — Усадьба Гальских

Барский дом в усадьбе Гальских сам по себе является достопримечательностью. Он был спроектирован в начале 1830-х годов в неоклассическом стиле, что характерно для каменной усадьбы (рисунок 8). Однако на самом деле, кирпичным является только неглубокий фундамент, в то время как сам дом построен из прочных бревен, обшитых крашеными досками [7, с. 16–18, 97–108]. Внутренние стены основных комнат были оштукатурены и оклеены обоями. Таким образом, строение сочетало в себе теплоту дерева и внешнюю внушительность каменной резиденции. Первоначальным владельцем дома был Андрей Кудрявый (1792–1748), который по-

лучил дворянское звание и чин полковника за военную службу, в том числе участие в войне 1812 г. Его дочь Александра — одна из пятерых детей — вышла замуж за Льва Гальского (1814–1875), происходившего из дворянской семьи, ставшей известной в тех краях в начале XVIII в. В 1856 г. Александра унаследовала поместье Горки, тем самым связав его с семьей Гальских. У Льва и Александры было четверо детей, в том числе трое сыновей.

В 1896 г. процветающая усадьба перешла в руки третьего сына, Николая (1855–1920). У него и его жены Марии было четверо детей — два умерших в младенчестве сына и две дочери. Частой гостьей в поместье была сестра Николая Мария Яниш, пианистка, у которой было пятеро сыновей; все они поступили на военную службу. Хотя в 1914 г. жизнь в поместье оставалась спокойной, война коснулась и семейства Гальских: в 1912 г. погиб один из сыновей Марии — летчик-испытатель. Отпраздновав в 1913 г. трехсотлетие правления, династия Романовых была свергнута после серии неудачных кампаний на восточном фронте Первой мировой. Николай II отрекся от престола 2 (15) марта 1917 г., и революционные потрясения охватили территорию бывшей Российской империи.

Семья Гальских была изгнана из своего поместья и доведена до нищеты; за этим вскоре последовала смерть Николая, отца семейства. Одна из двух дочерей — Анастасия (1904–1967) — была вынуждена заниматься черной работой, чтобы содержать свою больную мать и младшую сестру Марию (1914–1992). В 1930 г. Мария Гальская была арестована и отправлена вместе со своей младшей дочерью Марией в сибирский город Енисейск. После смерти матери в 1933 г. Мария вернулась к своей сестре Анастасии, жившей тогда в Ленинграде. За этим последовали другие семейные трагедии, но обе дочери и их дети пережили войну. В 1956 г. дочери добились реабилитации своей матери. Потомки этой семьи сейчас живут в Санкт-Петербурге и Москве, в то время как «южная» ветвь семьи переселилась в Соединенные Штаты.

Барский дом усадьбы Гальских сохранился до наших дней. В советское время здесь в разное время размещались школа, общежитие и совхоз «Красная горка». В 1960 г. дом, в котором до того момента проживали работники фермы, приобрел статус памятника архитектуры, а в 1989 г. территория усадьбы была объявлена историческим музеем. Двадцать лет спустя, в 2009 г., дом открылся для посетителей; в то же время продолжалась реставрация комнат (рис. 9).



Рисунок 9 — Интерьер комнат. Усадьба Гальских

Потомки семьи Гальских пожертвовали оригинальные предметы для экспозиции. Сегодня посетители дома вступают на слегка приподнятый первый этаж, где первоначально находились вестибюли, гостиная и столовая, комнаты для прислуги, винный погреб и, возможно, кухня. (Во многих загородных домах в России кухня располагалась в отдельном строении неподалеку.) На верхнем этаже с более высокими потолками располагались комнаты для семьи, в том числе главная спальня, кабинеты для мужа и жены, библиотека и детская. Большая гостиная выходила окнами на портик на фасаде дома,

а бальный зал располагался в другой части здания. Над главным этажом находится мансарда, которая была оборудована для семейного использования довольно скудно и могла использоваться летом. Несколько сохранившихся на территории хозяйственных построек, в том числе двухэтажный амбар с внешней галереей, свидетельствуют об изменении основного метода строительства (использования горизонтальных перекрытий) и его перехода от строго утилитарного подхода к палладианским идеям.

Деревянная архитектура и возможности национального аутентичного стиля

В силу цикличности стиля и истории допетровская «отсталость» русского деревянного зодчества стала предметом интереса в XIX в., когда русские интеллектуалы и художники начали искать истоки, предысторию и аутентичность в родной культуре. Начали распространяться и публиковаться гравюры с изображением исконно русских построек. Одним из первых свидетельств возрождения интереса является проект Погодинской избы, созданный Николаем Никитиным для известного историка и профессора Московского университета Михаила Погодина [20, с. 9–11] (рисунок 10). Обращение к исконно русскому, народному стилю для строительства дома выдающегося интеллектуала было призвано возвысить анонимность народной архитектуры до уровня национальной аутентичности. За этим последовали другие подобные дома, что стало отражением приверженности владельцев идеям почвенничества и панславизма. Такие архитекторы как Андрей Гун (создатель бревенчатого дома в центре Москвы для купца и славянофила Александра Пороховщикова [15]), Николай Поздеев и Виктор Васнецов начали адаптировать асимметричные и трехмерные особенности древнерусской архитектуры к своим проектам зданий как из дерева, так и из кирпича.



Рисунок 10 — Погодинская изба

Сознательно эстетизированная интерпретация деревянного обихода распространилась в 1870-х годах и была связана, в частности, с усадьбой Абрамцево, где собирался Абрамцевский художественный кружок, получавший поддержку от купца Саввы Мамонтова. Несмотря на то что усадьба была жилой уже с XVII в., особую роль в интеллектуальной жизни общества она получает в 1843 г., когда ее приобрел Сергей Аксаков (1791–1859) — ведущая фигура в обществе славянофилов. В середине XIX в. легендарное гостеприимство Аксакова простиралось на круг светил культуры, включая писателей Николая Гоголя и Ивана Тургенева. По большей части, усадьба сохранила свой вид таким, каким его приобрел Аксаков: длинное бревенчатое строение, обшитое досками и украшенное незначительным количеством классических акцентных элементов.

В 1870 г. — через год после смерти его отца, московского промышленника-новатора Ивана Мамонтова — Абрамцево было приобретено Саввой Мамонтовым (1841–1918), который приумножил унаследованное им значительное состояние и стал

одним из самых энергичных строителей железных дорог в России. В то же время он проявлял интерес к искусству и традиционной русской культуре. После покупки Абрамцево, находившегося в то время в полуразрушенном состоянии, Мамонтов и его жена Елизавета, происходившая из семьи Сапожниковых — производителей шелка и тканей, получили не только уединенное поместье вдали от Москвы, но и место, где они могли собрать группу, занимающуюся возрождением декоративно-прикладного искусства. Абрамцевская колония Мамонтова представляет собой исчерпывающий пример продуктивных отношений между промышленником и художником в после реформенный период [1; 18, с. 187–88]. Хотя Абрамцево вскоре стало соперничать с другим центром возрождения традиционной народной художественной культуры — усадьбой Талашкино, принадлежавшей княгине Марии Тенишевой, колония Мамонтова была уникальной по широте художественных интересов и влиянию на архитектуру рубежа веков.

Одними из первых художников, для которых деревянная архитектура стала источником вдохновения, были Виктор Хартманн и Иван Ропет (Петров) — основные приверженцы архитектуры русского Возрождения. Оба работали в усадьбе Абрамцево в начале 1870-х годов. Незадолго до своей смерти в 1873 г. Хартманн построил мастерскую в Абрамцево, украшенную богатой резьбой по дереву — отличительная черта стиля возрождения русских ремесел. В наши дни в мастерской располагается музей инновационных керамических разработок, созданных в Абрамцево. Баня «Теремок», построенная Ропетом неподалеку, демонстрирует более интересное конструктивное решение: асимметричные формы объединяются под крутой трапециевидной крышей, которая служит задним планом для окон и фронтонов крыльца [12] (рисунок 11). Причудливая стилистика «Теремка» стала предвестником вольной скульптурной архитектуры нового стиля (*style moderne*) на рубеже XX в. Тем не менее, несмотря на попытку Ропета включить стилистические особенности русской народной архитектуры в свою рабо-

ту, Евгения Кириченко утверждала, что использование русского стиля в его исполнении было не антитезой эклектике, а еще одним проявлением эклектики [12, с. 87]. Репродукции проектов Хартманна и Ропета были включены в серию иллюстрированных изданий «Мотивы русской архитектуры».



Рисунок 11 — Баня «Теремок». Усадьба Абрамцево

В Абрамцевский художественный кружок входила также Елена Поленова (1850–1898), сестра живописца Василия Поленова. В 1882 г. она основала мебельную и деревообрабатывающую мастерскую, в работах которой использовались традиционные крестьянские ремесла; также ее мастера продолжали традиции этих ремесел при обучении деревенских детей. Самым

продуктивным предприятием Поленовой была керамическая мастерская, которая начиналась скромно, но после 1889 г. стала заметной силой в области в среде московской архитектуры и зодчества. Например, Поленова смогла воспользоваться талантом художника-визионера Михаила Врубеля, керамические рисунки которого сохранились на изразцовых печах усадебного дома в Абрамцево, а также в мастерской Хартманна.

Возрождение народных ремесел и использование народных мотивов — хотя бы только на сцене — показывает удивительное взаимопонимание и единство целей группы, включающей на рубеже веков художников, сценографов и архитекторов. Братья Виктор и Аполлонарий Васнецовы, Александр Головин, Константин Коровин, Михаил Врубель, Сергей Малютин, Федор Шехтель, Василий Поленов и другие исследовали связь архитектуры и декоративно-прикладного искусства. Как отметила Елена Борисова, в архитектуре художники абрамцевского кружка смогли удовлетворить ту тягу к пластике, которую несколько позже почувствовали профессиональные архитекторы, но для которой живописцы еще не нашли места на своих полотнах [5, с. 264]. Логическая связь между материалом и структурой, свойственная народной допетровской русской архитектуре, получила эстетическую интерпретацию в неорусском варианте стиля модерн. Малютин, например, приобрел известность благодаря своей работе в сообществе декоративно-прикладного искусства в Талашкино — имении княгини Марии Тенишевой.

Заинтересовавшись искусством в раннем возрасте, Мария Клавдиевна Тенишева (1858–1928) в 1880-х годах изучала вокал и живопись в Париже. Ее первый брак, в котором родилась дочь Мария, закончился разводом. В 1892 г. она вышла замуж за князя Вячеслава Тенишева (1843–1903), который сочетал аристократическое происхождение с успешной деятельностью в сфере строительства на железных дорогах и в банковском деле. Тенишев также интересовался искусством и в 1898 г. основал знаменитое Тенишевское училище в Санкт-Пе-

тербурге — одно из наиболее выдающихся и прогрессивных высших учебных заведений в России. (Среди его выпускников были два величайших русских писателя — Владимир Набоков и Осип Мандельштам.) Сначала пара поселилась в Брянской губернии, где располагалась фабрика, принадлежащая Тенишеву. Здесь она основала школу для детей рабочих и занималась благотворительной деятельностью в пользу местного населения. В 1896 г. Тенишевы приобрели имение Талашкино, принадлежавшее подруге детства Тенишевой княгине Екатерине Святополк-Четвертинской, которая и продолжила управлять имением. Талашкино дало Марии Тенишевой возможность и ресурсы сочетать свои интересы в искусстве с благотворительностью и образовательными проектами [6].

Талашкино было большим действующим помещением, в котором велось сельское хозяйство; на территории усадьбы располагался господский дом, а также оно включало соседнюю усадьбу Флёново. Именно здесь, вдали от суеты главного поместья, сформировалось большинство проектов Тенишевой. Как и в Абрамцево, важной целью было обучение местных крестьянских детей ремесленным традициям, которые, казалось, были на грани исчезновения в эпоху промышленного роста и стандартизации. Особое внимание также уделялось агрономии. Самым ранним сохранившимся зданием во Флёново является сельская школа, открытая в конце 1890-х годов, а также школа-интернат для сирот, построенная в то же время. Помимо образования Тенишева интересовалась декоративно-прикладным искусством и занималась возрождением исконно русского искусства. Она намеревалась не только заниматься ручным производством изделий, как это делали в Абрамцево, но перейти непосредственно к творчеству. Ее гостеприимство и связи с объединением «Мир искусства» Сергея Дягилева сделали Талашкино местом летнего отдыха таких выдающихся художников, как Илья Репин и Михаил Врубель. Однако для реализации своих более масштабных целей по возрождению искусства ей нужен был постоянный художник.

В 1900 г. Тенишева пригласила Сергея Малютина и его большую семью переехать в Талашкино из Москвы. Малютину (1859–1937), сделавшему себе имя в Абрамцевском художественном кружке Саввы Мамонтова, было поручено построить церковь во Флёново. Его проект пышного здания в духе древнерусских русских позднего периода нашел отклик Тенишевой. Еще до начала работ над церковью Малютин создал во Флёново другое фантастическое сооружение — Теремок. Бревенчатое сооружение на высоком кирпичном фундаменте сочетало в себе идеи позднесредневековой стилистики и русской народной архитектуры (рисунок 12). Построенное в 1901 г. для размещения библиотеки талашкинской школы, оно вскоре стало помещением мастерской, в которой изготавливались натуральные красители — одной из пристрастий Тенишевой. (Тенишева сама была выдающимся создателем тканей и мебели.) Теремок в Талашкино был украшен причудливыми интерпретациями русского народного творчества и напоминал русский павильон, спроектированный Константином Коровиным и Александром Головиным для Парижской выставки 1900 г.



Рисунок 12 — Теремок. Усадьба Флёново

Как отмечает Григорий Стернин о русском декоративно-прикладном искусстве, представленном на Парижской выставке, «национальная экзотика служила здесь средством театрализации, и эта театральная зрелищность оказывалась одним из важнейших внутренних свойств “неорусского стиля”» [18, с. 207]. Стернин утверждает, что, хотя имитациях народных промыслов работы Головина и Малютина не была профессиональной, их целью было передать «магию» народного творчества: «Заведомая условность декоративного образа и была здесь той основой, на которой утверждал себя “новый стиль”» [18, с. 208].

Малютин продолжал развивать концепцию теремка как результате синтеза театра, архитектуры и внутреннего убранства, имеющего своей целью возрождение исконно русских традиций. Многие русские художники, такие как Иван Ропет, продолжили разрабатывать эту концепцию в живописи, архитектуре и сценографии. К началу века Виктор и Аполлон Васнецовы, Александр Головин и сам Сергей Малютин опубликовали или выставили (в некоторых случаях построили) свои варианты теремка. Известный импресарио Сергей Дягилев с восторгом отозвался о Теремке в Талашкино Малютина, который, по его мнению, является выражением национальной, незападной архитектурной формы [11].

В предыдущих примерах прослеживалась сложная взаимосвязь традиционно русского строительного материала (и соответствующих строительных технологий) с интеллектуальной системой эстетических маркеров. От неоклассического стиля деревянных дворцов в Кусково и Останкино до целенаправленного стремления к национальной аутентичности посредством архитектурных экспериментов с деревом в Абрамцево и Талашкино. Эти памятники были пронизаны культурными устремлениями элитных слоев общества. Заключительные примеры, однако, демонстрируют проявление высокой культуры в деревянном зодчестве из неожиданного источника — собственно русского крестьянства. Будучи хорошо осведомленными о текущей архитектурной моде, выдающиеся мастера тонко чувствовали и уме-

ло воссоздавали этот культурный слой в пышных, утонченных формах.

Два замечательных примера выражения этой высокой культуры можно обнаружить между Галичем и Чухломой на территории нынешней Костромской области — региона, известного своими плотниками [8]. Большинство мастеров были крепостными и, возможно, в подобных обстоятельствах более предприимчивые люди добивались бы разрешения владельцев перебраться в более прибыльные города, например, Санкт-Петербург. Так поступил Мартьян Сазонович Сазонов — строитель необычного деревянного терема в деревне Асташово (также встречается написание Осташево) близ Чухломы. Биография Сазонова идет вразрез с общепринятыми представлениями о крестьянстве в России XIX в. [3, с. 194–198]. Хотя у основной массы крестьян было мало земли и еще меньше денег, были и те, кому благодаря упорному труду и удаче удалось накопить значительное состояние. В Костромской и Ярославской областях это было возможно, в основном, за счет Санкт-Петербурга, куда предприимчивые молодые люди отправлялись в качестве сезонных рабочих. Сазонов родился в 1842 г. в деревне Осташево в зажиточной семье крепостных крестьян. В юности, когда пришло время подавать документы, позволяющие ему работать в Санкт-Петербурге, он решил взять в качестве фамилии имя своего отца (Созон Марков) — Созонов, превратившееся впоследствии в «Сазонов».

Обычно молодые люди из этих губерний в возрасте от двенадцати до четырнадцати лет отправлялись на четырехлетнее обучение в столичные строительные мастерские, после чего их распределяли по специальностям. Мартьян проявил себя как плотник и столяр, а также обнаружил талант краснодеревщика. В то же время он, как и большинство его сверстников, поддерживал тесные связи с родным Осташевом. Свидетельством этого является его женитьба в 1862 г. на Анне Андреевне, происходившей из соседней деревни Фалелеево. Впоследствии став успеш-

ным подрядчиком с собственными рабочими и мастерскими в Санкт-Петербурге, Сазонов направлял часть своей прибыли в Чухломский район. Он не только строил дома в этом городе, но и, по-видимому, делал пожертвования в местную благотворительность; однако после 1860-х годов работа, судя по всему, удерживала Сазонова в Санкт-Петербурге большую часть года. В середине 1890-х годов умерла его первая жена, и он женился во второй раз на Екатерине Добровольской, 21-летней дочери дьякона церкви Ильи Пророка. Вскоре после этого (по-видимому, в 1897 г.) он построил большой деревянный особняк в Осташево (Асташово), недалеко от села Ильинское.

Построенный Сазоновым дом — называемый «теремом» или «дачей» — имеет сложный асимметричный дизайн [16, с. 186–188]. Двухэтажную постройку из еловых бревен поддерживает третий этаж с выступающими балконами и летними комнатами (рисунок 13). Искусно интегрированные компоненты завершаются вертикальным акцентом в виде смотровой башни. Это верхнее строение является переосмыслением исконно русского терема. Фасады, обши-



Рисунок 13 — Терем Асташово

тые окрашенными досками, служат основанием для ярких резных наличников. Несмотря на то, что абстрактный орнамент напоминает традиционную русскую резную отделку, особенно характерную для украшения изб, он скорее является городской стилизацией, свойственной эстетике национального возрождения XIX в. Стилизованное городское влияние особенно заметно в таких деталях, как картуши из ракушек, триглифы, метопы и акротерии, хотя эти элементы имеют мало общего с народными традициями декоративной резьбы. Необходимо отметить, что сами традиции также трансформировались в XIX в., когда плотники массово возвращались из крупных городов (таких как Санкт-Петербург) в свои деревни, принося с собой новый набор мотивов для декорирования. Карнизы замысловатой крыши обильно украшены узорчатыми торцевыми досками.

Особняк Сазонова — это изысканное произведение искусства, которое во многом определилось эстетическими программами национального возрождения, а также испытало влияние традиционных ремесел. Иван Ропет, сыгравший столь важную роль в Абрамцевском кружке, был одним из главных сторонников этого движения; его работы занимали видное место в популярном издании «Мотивы русской архитектуры», широко распространенном и, вероятно, известном Сазонову и архитекторам, с которыми он работал. Таким образом, Лесной терем Сазонова в отдаленном Асташово имеет тесную связь с масштабным эстетическим движением, получившем распространение в столицах. Хорошо ориентирующийся в современных строительных тенденциях (чего требовала его профессия), Сазонов должен был знать проекты загородных домов, представленные в «Мотивации русской архитектуры», на которые, в свою очередь, оказали сильное влияние работы Ропета. Возможно даже, что Сазонов был знаком с Ропетом (1845–1908), который активно участвовал в формировании русского стиля, нашедшего отражение в архитектуре подобных резиденций. Причудливые орнаментальные изыски Терема Асташово символизировали успешность мастера, принесшего неорусский стиль в глубинку России, породившую его.

Сазонов прожил в своем особняке почти два десятилетия. Он умер в сентябре 1914 г. через несколько недель после начала Первой мировой войны, что также представляется символичным, поскольку эта война положила конец прежнему образу жизни, допускавшему подобные проявления личного благосостояния. После большевистской революции вдова Сазонова лишилась дома; он был заперт и оставался необитаемым до 1942 г., когда он был переоборудован под местную сельскую администрацию. Внутреннее убранство осталось нетронутым, но первоначальной мебелировки уже не было. В начале 1970-х годов дом перестали использовать в административных целях, и он снова оказался заброшенным в обезлюдевшей деревне (последний житель Асташова уехал в начале 1990-х годов).

Из-за отсутствия технического обслуживания здание затерялось в все больше разрастающихся лесах. Проблема была решена в начале XXI в. силами Александра Попова — специалиста по реставрации исторических деревянных сооружений [18]. После расчистки участка от зарослей леса в 2011 г. Попов разобрал сохранившиеся части постройки и перевез их в свои мастерские в Кирилло-Белозерском монастыре города Кириллова (Вологодская область), где был проведен анализ и оценка фрагментов. Сохраненные компоненты были отреставрированы, а остальные (в частности, декоративные детали) — воспроизведены. В 2013 г. начались работы по восстановлению терема на его первоначальном месте на воссозданном кирпичном фундаменте (рисунок 14). Хотя наружные работы были завершены в 2016 г., работы по восстановлению и обустройству интерьера оказались более сложными, поскольку отделка дома была полностью утрачена. Тем не менее, первоначальное расположение комнат сохранилось, и к 2017 г. интерьер был отреставрирован и адаптирован для гостиничных целей.

Терем Асташово — яркий пример интерпретации эстетического потенциала деревянной архитектуры конца XIX в.; однако в том же регионе есть другая — не менее примечательная — бревенчатая усадьба. Она расположена в деревне

Погорелово недалеко от реки Вига; была построена на рубеже XX в. (предположительно, в 1902 г.) Иваном Поляшовым, который происходил из этих мест и так же разбогател в период подъема строительства в Санкт-Петербурге. Как и Сазонов, он щедро вкладывал свое состояние в постройку деревянной усадьбы в родной деревне. К счастью, Терем Погорелово — крепкое бревенчатое строение, обшитое тесом — успешно противостоит разрушительному воздействию времени; сохранились как внешний вид, так и внутреннее убранство строения [16, с. 194–197] (рисунок 15). Это было частично обусловлено особенностями планировки, а также отчасти благодаря усилиям московского художника, сохранившего здание.

Иван Поляшов родился предположительно в 1850 г. в семье крестьянина Ивана Дмитрева. Известный как Иван Иванов, он взял фамилию Поляшов для работы в Санкт-Петербурге. В 1868 г. он женился на Евдокии Егоровой, от которой у него родились двое сыновей и две дочери. В Санкт-Петербурге он успешно занимался строительством, но также развивал предприятия в Погорелово, в том числе прибыльную водяную мель-



Рисунок 14 — Воссоздание
Терема Асташово

ницу и торговлю лесом. Судьба Поляшова напоминает путь Сазонова: его первая жена также умерла в конце XIX в., и в апреле 1904 г. он женился во второй раз; его женой стала Мария Суворова, 26-летняя дочь священника из села Введенское. Во втором браке родились трое сыновей и три дочери. После установления советской власти имущество Поляшова было конфисковано, но он продолжал жить в одной комнате дома и даже руководил лесопилкой, которую построил. Он умер в 1935 г. и был похоронен на погосте церкви Николы Чудотворца на дорку.



Рисунок 15 — Терем Погорелово

Терем Погорелово больше напоминает загородный дом, чем Терем Асташово, однако и в его архитектуре прослеживается влияние городской стилистики; к примеру, обрамление окон выполнено в стиле барокко. Особенно примечательны искусно вырезанные полукруглые орнаменты, венчающие окна второго этажа, который, традиционно, служит в качестве как бельэтажа, так и как основное жилое пространство. Декоративные оконные фронтоны, напоминающие солнечные лучи, кокошник или павлиньи перья,

демонстрируют богатство владельца и строителя дома. Второй этаж завершается пышным декорированным карнизом. Здание увенчано мезонином, элементы которого выполняют функцию бельведера. Пластичность здания подчеркивается выступающими эркерами, верандами и лоджиями на трех его фасадах.

Планировка дома представляет собой умелое сочетание неоклассики и модернизма в организации внутреннего пространства; неоклассические элементы создают внешнюю симметрию и организуют равновесие, в то время как модерн проявляется в расположении комнат вокруг центральной лестницы. В доме есть просторные кладовые, которые стилистически соответствуют пристроенному к большой избе амбару. В интерьере сохранились помещения, оформленные в изысканном стиле; особенно сильное впечатление производит верхняя площадка главной лестницы. Резьба по дереву и строгая геометрия потолочных кессонов чередуются с росписью стен, включающей цветочные орнаменты и арабески (рисунок 16).



Рисунок 16 — Интерьер
Терема Погорелово

Сохранность столь значительной части внутреннего убранства напрямую зависит от постоянного обслуживания и ремонта здания, в особенности крыши, для необходимых для предотвращения быстрого разрушения из-за просачивания влаги. В 1960-х–1980-х гг. многие загородные дома были заброшены и в результате утрачены, поскольку деревни обезлюдели. Возможно, такова была бы судьба дома Поляшовых, но его замечательный внешний вид привлек внимание неожиданного спасителя, сыгравшего решающую роль в сохранении здания. Анатолий Жигалов, художник, активно участвовавший в московском движении неконформистского искусства, был с первого взгляда очарован этим домом в 1971 г. и в следующем году принял решение поселиться в нем. С тех пор он проводил там большую часть года (за исключением зимы), что позволило сохранить один из самых примечательных деревянных домов России.

В настоящей статье рассматривается эволюция использования дерева (традиционного, распространенного в России строительного материала) в архитектуре, что являлось маркером принадлежности к высокой культуре и демонстрировало высокие стандарты. Адаптированная к неоклассическим нормам XVIII в., бревенчатая конструкция таких усадеб как Кусково и Останкино была замаскирована деревянными досками или оштукатуренными панелями для имитации каменной кладки. С изменением культурных ценностей в сторону историзма бревенчатая кладка вновь появилась в архитектуре XIX в., символизируя обращение к национальной аутентичности. От миниатюрных архитектурных форм в Абрамцево до массивной бревенчатой кладки в Погорелово — в кругах интеллигенции открытые деревянные конструкции считались неотъемлемой частью русской идентичности. Терем Погорелово представляет особую ценность, поскольку аналогичные постройки были утрачены (к примеру, бревенчатый дом, построенный в 1907 г. в деревне к северу от Санкт-Петербурга архитектором Андреем Олем для писателя Леонида Андреева). После революции эта

дача в Вammelсуу на Черной Речке перестала использоваться и была разобрана на строительные материалы в 1924 г. Терем Погорелово, однако, сохранился до наших дней. Созданный талантливым мастером крестьянского происхождения, Терем Погорелово является главным сохранившимся примером того, как деревянная архитектура вернулась к своим традиционным свойствам и стала выражением высокой культуры.

Список литературы

1. *Арензон Е.Р.* От Киреева до Абрамцева. К биографии Саввы Ивановича Мамонтова // *Панорама искусств*, 6 (1986). С. 359–82.
2. *Байбурова Р.М.* Зал и гостиная усадебного дома русского классицизма // под ред. В.П. Выголова и др. / *Памятники русской архитектуры и монументального искусства*. М.: Наука, 1983.
3. *Байкова Т.Н.* На земле благословенной: историко-краеведческое издание. Кострома: Костромаиздат, 2014.
4. *Беляев Л.А., Панова Т.Р.* Дворец царя Алексея Михайловича XVII века: историко-художественная реконструкция. М.: МГОМЗ, 2011.
5. *Борисова Е.* Русская архитектура второй половины XIX века. М.: Наука, 1979.
6. *Брумфилд В.* Смоленск: архитектурное наследие в фотографиях. М.: Три квадрата, 2014.
7. *Брумфилд В.* Череповец: Архитектурное наследие череповецкого края. М.: Три квадрата, 2017.
8. *Брумфилд В.* Чухломские края: архитектурное наследие в фотографиях. М.: Три квадрата, 2016.
9. *Вергунов А.П., Горохов В.А., Лапин П.И., Андреев Л.Н.* Русские сады и парки. М.: Наука, 1988.
10. *Глозман И.М., Рапопорт В.Л., Семенова И.Г. и др.* Кусково. Останкино. Архангельское. М.: Искусство, 1976.
11. *Дягилев С.П.* Несколько слов о С. В. Малютине // *Мир Искусства*, 1903, Но. 4. С. 157–160.
12. *Кириченко Е.И.* *Архитектор И.П. Ропет* // *Архитектурное наследие*, № 20, 1972. С. 85–93.
13. *Коробко М.Ю.* Усадьба Узкое. М.: Вече, 2013.

14. *Липская Л.А., Саркисова М.З. и др.* Останкинский дворец-музей: творчество крепостных. Л.: Художник РСФСР 1982.

15. *Люшин Д.В.* Деревянный дом г-на Пороховщикова, // *Зодчий*. 1872. № 2. С. 16.

16. *Рудченко В.М., Смирнов Г.К., Шармин П.Н., Щеболева Е.Г.* Памятники архитектуры Костромской области: Каталог. Вып. 6. Кострома: Комитет по делам культуры и искусства Администрации Костромской области, 2004.

17. *Снегирев Ю.* Кто в тереме живет? // *Российская Газета Неделя*, Март 24, 2016. С. 8–9.

18. *Стернин Г.Ю.* Русская художественная культура второй половины XIX — начала XX века. М.: Советский художник, 1984. С. 187–188.

19. *Тыдман Л. В.* Кусково // *Кусково*. Останкино. Архангельское. М.: Искусство, 1976. С. 15–74.

20. *Тыдман Л. В.* Работа архитектора К.И. Бланка в Кускове (Заказчик и архитектор в XVIII в.) // *Русское искусство барокко* / под ред. Т.В. Алексеевой. М.: Наука, 1977. С. 216–225.

21. *Brumfield W.* Confrontation in Idyllia: The Country Estate as Moral Space in Russian Literature // *Актуальные проблемы теории и истории искусства*, X, 2020. P. 400–411.

22. *Brumfield W.* *The Origins of Modernism in Russian Architecture*. Berkeley: Univ. of California Press, 1991.

References

1. *Arenzon E.R.* Ot Kireeva do Abramceva. K biografii Savvy Ivanovicha Mamontova // *Panorama iskusstv*, 6 (1986). S. 359–82.
2. *Bajburova R.M.* Zal i gostinaya usadebnogo doma russkogo klassicizma // pod red. V.P. Vygolova i dr. / *Pamyatniki russkoj arkhitektury i monumental'nogo iskusstva*. M.: Nauka, 1983.
3. *Bajkova T.N.* Na zemle blagoslovennoj: istoriko-kraevedcheskoe izdanie. Kostroma: Kostromaizdat, 2014.
4. *Belyaev L.A., Panova T.R.* Dvorec carya Alekseya Mikhajlovicha XVII veka: istoriko-khudozhestvennaya rekonstrukciya. M.: MGOMZ, 2011.

5. *Borisova E.* Russkaya arkhitektura vtoroj poloviny XIX veka. M.: Nauka, 1979.
6. *Brumfild V.* Smolensk: arkhitekturnoe nasledie v fotografiyakh. M.: Tri kvadrata, 2014.
7. *Brumfild V.* Cherepovec: Arkhitekturnoe nasledie cherepoveckogo kraja. M.: Tri kvadrata, 2017.
8. *Brumfild V.* Chukhlomskie kraja: arkhitekturnoe nasledie v fotografiyakh. M.: Tri kvadrata, 2016.
9. *Vergunov A.P., Gorokhov V.A., Lapin P.I., Andreev L.N.* Russkie sady i parki. M.: Nauka, 1988.
10. *Glozman I.M., Rapoport V.L., Semenova I.G. i dr.* Kuskovo. Ostankino. Arkhangel'skoe. M.: Iskusstvo, 1976.
11. *Dyagilev S.P.* Neskol'ko slov o S. V. Malyutine // Mir Iskusstva, 1903, No. 4. S. 157-160.
12. *Kirichenko E.I.* Arkhitekto I.P. Ropet // Arkhitekturnoe nasledstvo. № 20, 1972. S. 85–93.
13. *Korobko M.YU.* Usad'ba Uzkoje. M.: Veche, 2013.
14. *Lipskaya L.A., Sarkisova M.Z. i dr.* Ostankinskij dvorec-muzej: tvorcestvo krepostnykh. Ldg: Khudozhnik RSFSR, 1982.
15. *Lyushin D.V.* Derevyannyj dom g-na Porokhovshchikova, // Zodchij, 1872. № 2. S. 16.
16. *Rudchenko V.M., Smirnov G.K., Sharmin P.N., Sheboleva E.G.* Pamyatniki arkhitektury Kostromskoj oblasti: Katalog, vyp. 6. Kostroma: Komitet po delam kul'tury i iskusstva Administracii Kostromskoj oblasti, 2004.
17. *Snegirev YU.* Kto v tereme zhivet? // Rossijskaya Gazeta. 24.03.2016. S. 8–9.
18. *Sternin G.YU.* Russkaya khudozhestvennaya kul'tura vtoroj poloviny XIX — nachala XX veka. M.: Sovetskij khudozhnik, 1984. S. 187–188.
19. *Tydmann L.V.* Kuskovo // Kuskovo. Ostankino. Arkhangel'skoe. M.: Iskusstvo, 1976. S. 15–74.
20. *Tydmann L.V.* Rabota arkhitekto K.I. Blanka v Kuskove (Zakazchik i arkhitekto v XVIII v. // Russkoe iskusstvo barokko / pod red. T.V. Alekseevoj. M.: Nauka, 1977. S. 216–225.

21. *Brumfield W.* Confrontation in Idyllia: The Country Estate as Moral Space in Russian Literature. // Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva, X. 2020. P. 400–411.
22. *Brumfield W.* The Origins of Modernism in Russian Architecture. Berkeley: Univ. of California Press, 1991.

DOI 10.24412/2411-0795-2025-1-70-97
 УДК 791.66
 ББК 85.34

«ЗОЛОТОЙ ПАРАД ФАРАОНОВ»: ШОУ, РИТУАЛ, СИМВОЛ

Н.В. ЛАВРЕНТЬЕВА

Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина,
 Государственный институт искусствознания
 125375, г. Москва, Козицкий переулок, д. 5, Россия
 E-mail: nika27-merty@yandex.ru

Е.И. КОНОНЕНКО

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

«Золотой парад фараонов» — красочное масштабное представление, организованное в Каире в 2021 г.; его «сюжетом» стало перемещение мумий египетских правителей из старого Египетского музея на площади Тахрир в новое здание Национального музея египетской цивилизации в Фустате. Это мероприятие справедливо расценивается как зрелищный туристический аттракцион и очередная эксплуатация «образа Древнего Египта», очередное обращение к растиражированному культурному бренду; но в то же время организаторы предприняли, пожалуй, самую серьезную на сегодняшний день попытку реконструкции древнего погребального ритуала, демонстрируя уважение к памяти предков. При всей «глянцевости» празднества целый ряд элементов представления оказываются хорошо продуманными и оригинально оформленными соответствиями научным знаниям о фундаментальных основах древнеегипетской цивилизации.

Подобное изменение аксиологического статуса объектов с «музейных артефактов» на «предмет национальной гордости», необходимо оформленное как своего рода инициация, сопровождается демонстрацией внешнему миру уважения к своему культурному наследию, которое осознается и подается как часть современной культурной стратегии и государственной идеологии.

Эта же демонстрация воспринимается как акт политической риторики, прокламирующий преемственность современного Египта в цепочке цивилизаций долины Нила и заботу государства о формировании культурной памяти.

Ключевые слова: Древний Египет, мумии, «Золотой парад фараонов», организация представлений, брендинг, культурная память, политическая риторика.

“THE PHARAOHS’ GOLDEN PARADE”: SHOW, RITUAL, SYMBOL

N.V. LAVRENTIEVA

State Museum of Fine Arts named after A.S. Pushkin,
 State Institute for Art Studies
 125375, Moscow, Kozitsky lane, 5, Russia

E.I. KONONENKO

State Institute for Art Studies

“The Pharaohs’ Golden Parade” is a colorful large-scale performance organized in Cairo in 2021; its “plot” was the movement of the mummies of Egyptian rulers from the old Egyptian Museum in Tahrir Square to the new building of the National Museum of Egyptian Civilization in Fustat district. This event is rightly regarded as a spectacular tourist attraction and another exploitation of the “image of Ancient Egypt” as a replicated cultural brand; but at the same time, the organizers made perhaps the most serious attempt to date to reconstruct an ancient funeral ritual, demonstrating respect for the memory of their ancestors. Despite all the “glossiness” of the festival, a number of elements of the performance turn out to be well thought out and originally designed in accordance with scientific knowledge about the fundamental foundations of Ancient Egyptian civilization.

Such a change in the axiological status of objects from “museum artifacts” to “an object of national pride”, necessarily framed as a kind of initiation, is accompanied by a demonstration to the outside world of respect for one’s cultural heritage, which is recognized and presented as part of contemporary cultural strategy and state ideology.

This same demonstration is perceived as an act of political rhetoric, proclaiming the continuity of modern Egypt in the chain of civilizations of the Nile Valley and the state’s concern for the formation of cultural memory.

Key words: Ancient Egypt, mummies, “the Pharaohs’ Golden Parade”, organization of performances, branding, cultural memory, political rhetoric.

Современного зрителя трудно удивить красочными шоу: почти любое масштабное мероприятие, особенно рассчитанное на интернациональную аудиторию, — спортивные соревнования, конкурсы, вручение премий, юбилейные торжества, — включает церемонию открытия и/или закрытия, проводимую по особому сценарию, для которого тщательно отбирается визуальный ряд, создается специальное музыкальное оформление, выверяются культурные ассоциации [1, с. 15]. В представление,

транслируемое по всему миру и собирающее миллионы просмотров, можно превратить коронации, свадьбы, похороны, и все-таки «стержнем» подобных мероприятий, несмотря на их «публичность», остается соблюдение жестких церемониальных и ритуальных правил.

Все, однако, когда-то бывает в первый раз, в основу ритуала может быть положено разовое действие, и в яркое шоу можно превратить рядовой утилитарный акт. Именно так произошло с мероприятием, которое вполне могло остаться незаметным и не интересным для публики перемещением объектов хранения из одного музея в другой, но оказалось подано как блестящее представление, попытка реконструкции древнеегипетского ритуала и даже политическая демонстрация.

И ученым, и туристам прекрасно известен Египетский национальный музей на каирской площади Тахрир, хранивший более 160 тысяч памятников древнеегипетской цивилизации. Такому количеству экспонатов было тесно в здании, открытом еще в 1902 г., и спустя сто лет, в 2002 г. в историческом районе Фустат было основано новое учреждение — Национальный музей египетской цивилизации (NMEC), посвященный культурам, игравшим наибольшее значение в формировании облика страны, и историческим этапам, последовательно сменявшим друг друга. В этот музей планировалось передать часть вещей из целого ряда коллекций Египта (в т. ч. Коптского музея, Музея исламского искусства, дворца Маниал, александрийского Королевского музея драгоценностей). Одним из подразделений нового комплекса стала Галерея мумий. К 2021 г. основное здание нового комплекса было готово к торжественному открытию, которое было решено совместить с перемещением мумий фараонов из Египетского музея.

Необходимо оговорить, что к мумиям в Египте особое отношение. Часто цитируемое упоминание о том, что останки древних египтян «тоннами или целыми кладбищами» использовались в качестве топлива для паровозов, — лишь очевидная нелепица из «Простаков за границей» Марка Твена: во-первых,

мусульмане (как правило) не позволяли себе подобное надругательство (мумии животных действительно могли использоваться в качестве удобрения, но в конечном счете «предавались земле»), во-вторых, спрос европейцев (и не только) на мумии, с которыми связывались магические и знахарские представления, превращал содержимое саркофагов в выгодный товар.

Кроме того, память о былых властителях (вне зависимости от масштаба их деяний и религиозной принадлежности, если только они не были проклинаемыми гонителями мусульман) — важная часть исторического сознания арабов. Несмотря на очевидное этническое, языковое и религиозное отличие современных египтян от подданных фараонов, на аллее великих полководцев в Военном музее в каирской Цитадели наряду с Салах ад-Дином, Бейбарсом, Ибрагимом-пашой и Мухаммедом Али-пашой представлены фараоны Древнего Египта — легендарный Менес, Яхмос I, Тутмос III, Рамсес II. Рассказывают, что в 1976 г., когда мумию Рамсеса II Великого перевозили в парижский Музей человека для исследования, реставрации и консервации, ее перемещали именно как останки главы государства — специальным бортом, с оформлением международного паспорта, встречей высокопоставленным французским чиновником и почетным караулом [2].

В Египетском музее мумии экспонировались в специальном отделе, посещение которого было организовано по сеансам и требовало приобретения отдельного билета (в свое время авторы данной статьи получали в Министерстве культуры АРЕ особый пропуск (*масрих*) для беспрепятственного посещения любых музеев и археологических объектов с оговоркой: «кроме [хранилищ] мумий»); демонстрация останков осуществлялась со всем уважением как к чувствам посетителей, так и к достоинству умерших. Однако витрины старого музея не были полностью герметичными, в залах здания отсутствовали системы климатического и биологического контроля. Планы реконструкции музея предполагали постепенное перемещение части коллекции в новый Большой Египетский музей в пригороде Гизы,

а 22 царские мумии было решено передать в Музей египетской цивилизации.

Акт передачи и стал сюжетной основой «Золотого парада фараонов», состоявшегося в Каире 3 апреля 2021 г. Это мероприятие, транслировавшееся в интернете на арабском, английском и французском языках [3], комментировавшееся на многих наречиях, потребовавшее потрясающей согласованности действий участников на нескольких площадках, сразу же оцененное как «шоу года», может быть проанализировано с нескольких позиций: 1) как зрелищный аттракцион, высокотехнологичный перформанс; 2) как политическая декларация; 3) как историческая реконструкция.

«Древний Египет» стал одним из самых узнаваемых, разработанных, растиражированных культурных брендов, востребованных и рынком древностей, и туристической индустрией, и кинематографом. Европейская культура прошла через несколько «волн» увлечения египетскими мотивами [4; 5; 6; 7; 8; 9]; в XX в. египтомания получила мощную поддержку со стороны археологии, художественной литературы, фильмов-пеплумов, а также будоражащих публику псевдонаучных спекуляций типа «пирамидологии» [10, с. 28–32].

Исходя из иных культурно-исторических реалий, современное население Египта вынуждено смотреть на эту древнюю культуру отстраненно, но давно и охотно пользуется штампом «страна пирамид», разделяет «спрос на фараонов» и позиционирует себя именно как «наследников древней цивилизации», например, совмещая на банкнотах египетских фунтов памятники мусульманской архитектуры (на арабоязычных сторонах) и изображения шедевров древнеегипетской цивилизации (на оборотах, содержащих надписи на английском языке) [1, с. 15; 10, с. 22–26]. Египет стал едва ли не первой страной, монетизировавшей и профессионально-научный, и туристическо-любительский интерес к находящимся на ее территории древним памятникам и научившейся извлекать туристическую ренту за счет эксплуатации «образов древнеегипетской культуры», тем более

что античное, византийское и даже раннеисламское наследие на ее территории остаются уделом специалистов (на уже упомянутой аллее бюстов полководцев не представлены ни Птолемеи, ни византийские военачальники, ни воители фатимидских халифов). Эти же «образы» удачно тиражировались десятками фильмов, среди которых замечательные экранизации («Фараон», «Клеопатра», «Египтянин»), шаблонные блокбастеры («Боги Египта», «Исход») и приключенческая фантастика типа «Звездных врат», «Ночи в музее» и прочих «Мумий». Данью «популярной египтомании» явились и многочисленные торговые марки, названия фирм и отелей, использование стилизованных древнеегипетских архитектурных и скульптурных элементов в оформлении зданий в туристических кластерах.

Условный набор расхожих «древнеегипетских образов» — «властный фараон», «тайны пирамид», «загадочный Сфинкс», «красавица Клеопатра» — наряду с другими столь же условными «образами Востока» (танец живота, караваны верблюдов, гарцующие бедуины) активно используется в театрализованных шоу, рассчитанных на скупающих туристов в курортных зонах. На этом же интересе и откровенной эксплуатации *genius loci* основана популярность лазерного шоу на плато Гиза, по образцу которого организованы световые представления в Луксоре, Абу-Симбеле, на Филе. Если рассматривать «Золотой парад» лишь как красочное представление, основанное на обращении к древнеегипетской теме, то даже для Египта ничего нового в этом нет — достаточно вспомнить премьеру «Аиды», заказанной хедивом Исмаилом-пашой к открытию Суэцкого канала (сценарная основа либретто оперы Верди, кстати, принадлежит египтологу О. Мариетту).

Без имевшихся у египетских эвент-агентств наработок по организации световых шоу организаторы «Золотого парада» не обошлись, и ассоциации с театральной сценографией «Триумфального марша» из «Аиды» не могли не возникнуть. Сама форма проведения мероприятия, изначально обозначенная как «парад», одновременно апеллирует к зрелищности и подразумевает

четкую линейную структуру, легко «считываемую» зрителем; впрочем, шествия в целом следует рассматривать как один из основных структурных актов любых зрелищ, в т. ч. ритуализованных действий [11, с. 66, 107, 134].

Однако замысел «парада фараонов» сразу вышел за пределы туристического аттракциона, использующего «древнеегипетскую тему», на уровень политической прокламации. Несмотря на очевидные этнические, религиозные и культурные различия и даже вопреки им «эпоха пирамид» настойчиво подается как исток государственности и культуры современного Египта. В первой трети XX в. на волне поисков идей национальной идентичности была сформулирована концепция «фараонизма», направленная на отделение внутренних интересов Египта от панарабского движения и акцентировавшая важность цивилизационных отличий долины Нила в противовес арабской составляющей культуры Северной Африки [2, р. 194; 12, р. 244–245]. Не случаен расцвет в литературе Египта 1930-х годов жанра исторического романа — будущий лауреат Нобелевской премии Нагиб Махфуз оценивал романтизацию древнеегипетского прошлого как действенный инструмент для активизации национального самосознания соотечественников. Столь яркое выделение далекой, почти легендарной эпохи в качестве общего истока для мусульманского и христианского населения АРЕ отчасти позволяет минимизировать различия в их интересах и целях в современной идеологии. Показательна оценка «Золотого парада» президентом АРЕ Абделем Фаттахом ас-Сиси: «Событие, пробуждающее дух великих предков, которые сохранили свою страну и создали цивилизацию, которой гордится все человечество», «новое свидетельство величия народа, хранителя этой уникальной цивилизации, уходящей в глубину человеческой истории» [13].

Не случайно останки владык Древнего Египта были переданы именно в Музей египетской цивилизации, призванный продемонстрировать преемственность и единство культур (древнеегипетской, греческой, римской, коптской, византийской, ислам-

ской), представленных как равновеликие этапы многотысячелетнего процесса формирования особой египетской общности. «Золотой парад» стал политической декларацией, призванной маркировать серьезную качественную переоценку: из археологических артефактов, музейных «единиц хранения», туристических «дикивинок» мумии фараонов превращались в персонификации великого прошлого, объект почитания, национальный символ, а их новое пристанище из хранилища древностей «вырастало» в мавзолей.

Но, пожалуй, еще более важным и интересным аспектом подготовки и проведения «Золотого парада» стала попытка реконструкции древнеегипетского ритуала. Перемещение царских останков осмыслялось не только как туристический аттракцион и политическая декларация, но и как обретение телами великих владык прошлого нового пристанища с соблюдением декорума, необходимого с позиции самих древних египтян.

Нет смысла лишний раз говорить о том, насколько важны были для древних египтян представления о загробном существовании, — земная жизнь воспринималась лишь как подготовительный этап к переходу в иной мир с его вечной жизнью, и этот переход во многом зависел именно от правильности совершения необходимых ритуалов [14; 15; 16]. Перезахоронение, перемещение останков также были строжайше регламентированы и имели прецеденты — об этом известно как из письменных источников, так и благодаря обнаружению так называемых «царских тайников». После блистательного периода Нового царства (сер. XVI в. до н. э. — сер. XI в. до н. э.) наступило время спада и нестабильности. На исходе Нового царства и в III Переходный период (XI–VII вв. до н. э.) гробницы величайших фараонов, со всеми почестями захороненных в великолепно оформленных скальных гробницах в Долине царей, систематически вскрывались грабителями, о чем сообщают папирусы времени правления Рамсеса IX, описывающие свидетельства ограблений и суд над расхитителями гробниц, а также свидетельствующие о специальных инспекциях, направляемых в некрополь для про-

верки сохранности царских захоронений [17, р. 190–192]. В итоге жрецы и представители администрации некрополя приняли решение тайно перезахоронить мумии фараонов; например, мумия Рамсеса II перезахоранивалась несколько раз: сначала после разграбления его гробницы она была перенесена в гробницу его отца Сети I, затем в гробницу царицы Яхмос-Инхапи, супруги царя XVII династии Секененра-Таа, а после — в особый тайник в Дейр эль-Бахри (гробница DB320) к северо-западу от храма Хатшепсут, куда также были укрыты, в частности, останки Тетишери, Секененра, Яхмоса I, Тутмоса I, Тутмоса II, Тутмоса III, Рамсеса I, Сети I, Рамсеса III [18, р. 34; 19, с. 66–67]. Эти мумии, положенные в новые саркофаги и лишённые погребального инвентаря, были обнаружены экспедицией Г. Масперо в 1881 г. [20]. Второй тайник был найден в 1898 г. в Долине царей в гробнице Аменхотепа II (KV35) — здесь В. Лоре обнаружил 13 царских мумий, укрытых еще в древности от осквернения, в т. ч. останки Тутмоса IV, Аменхотепа III, Сети II, Мернептаха, Саптахы, Таусерт, Рамсеса IV, Рамсеса V, Рамсеса VI [21, р. 62–279].

Осквернение царских захоронений воспринимается как позорная страница в истории Египта, когда алчность превзошла страх перед властью и значимость почитания почивших владык. Очищение останков божественных правителей древности от осквернения, которому они подвергались при изъятии из пристанищ, которые древние египтяне мыслили вечными и нерушимыми, восстановление уважения к великим предкам, воспринимаемым как создатели цивилизации (как их представил президент АРЕ), стали одной из важнейших целей «Золотого парада фараонов». При этом акт перемещения мумий со всеми почестями к новому (последнему?) месту упокоения был трактован не только как (обращаясь к категориям культурно-исторической антропологии) «знак для нас», но и как «знак для них» [22, с. 209–211] — учитывая принципиальную важность для древних египтян соблюдения обрядов перехода в целом и похоронных обрядов в частности [23, с. 15–17, 134–150], организаторы «Золотого парада» попытались реконструировать хотя бы

основные необходимые элементы погребального ритуала в той мере, насколько эти элементы изучены современными египтологами. Можно сказать, что все, что мы знаем о Древнем Египте, было принято во внимание для обеспечения формальной и смысловой аутентичности действия, превращаемого в мифологему [24, с. 187].

Для проведения масштабной церемонии была выбрана суббота, что, безусловно, облегчило необходимое перекрытие движения на площади Тахрир и городских магистралях, по которым двигался кортеж (рисунок 1). Время начала — 18.00 по местному времени — обеспечило сумерки, а затем и полную темноту, позволившие использовать мощную подсветку, создающую требуемые эффекты и сгладившую (во всяком случае, при телетрансляции) откровенную бутафорию ряда элементов.



Рисунок 1 — «Золотой парад».

Кортеж катафалков на площади Тахрир. Фрагмент трансляции

Перед началом самого «Золотого парада» зрителям напомнили о каждом из «героев дня» (в хронологической последовательности проецировались фотографии их скульптурных изображений,

комментатор кратко характеризовал место каждого в истории Древнего Египта); особое внимание было уделено презентации открываемого Музея египетской цивилизации и прибытию туда президента ас-Сиси — именно он как глава государства по протоколу встречал своих «предшественников» у входа в новый «дворец», предварительно убедившись в его готовности. Телезрителям в ожидании начала мероприятия были предложены видеопрезентации основных «локаций» египетской цивилизации (исторических городов, некрополей, крупнейших музеев). Кроме того, в моменты прямого включения была проверена готовность других «площадок» — представление должно было разворачиваться также в Гизе и Дейр эль-Бахри.

Только спустя полтора часа после начала трансляции на затемненной площади Тахрир началось само действие: на площадь выбегали дети, держащие в руках стилизованные под подношения светильники, вслед за этим подсветка переместилась на стоящий в центре Тахрир обелиск (традиционно воспринимаемый как символ солнечного луча), площадь осветилась, и из дверей Египетского музея вышли колонны барабанщиков (в современной парадной форме) и «древних египтян» в стилизованных белых одеждах с украшениями золотистого цвета, несших светильники, оформленные в виде корзин с подношениями, и знакомые по древнеегипетским изображениям опахала из перьев страуса на длинных рукоятках. Процессию возглавили «древнеегипетские» колесницы, которыми правили одетые в «воинские доспехи» участники (рисунок 2). Надо отметить, что весь инвентарь, использованный в процессии, был стилизован под эпоху Нового царства, что соотносится со временем правления фараонов, чьи мумии участвовали в параде.

О транспортировке мумий следует рассказать особо. К перемещению хрупких объектов организаторы подошли со всей серьезностью: мумии вернули в «родные» древние саркофаги, которые поместили в герметичные стеклянные капсулы, заполненные азотом и предназначенные защитить содержимое от возгорания, влаги и любых биологических угроз (бактерий, грибка,

насекомых и т. д.). Ценный груз был поднят в кузова грузовиков, снабженных подвесками с повышенной амортизацией; дороге, по которой двигалась процессия, максимально выровняли, чтобы свести вибрирование при движении к минимуму. Внутри катафалков расположили телекамеры, позволявшие следить за состоянием груза во время движения; изображения с них периодически включались в телетрансляцию, создавая некое подобие «эффекта присутствия».



Рисунок 2 — «Золотой парад».

Египетские колесницы на улице Каира. Фрагмент трансляции

Древнеегипетский похоронный обряд прочно ассоциируется с погребальными ладьями — они изображены на стенах гробниц, на стенках саркофагов, на «иллюстрациях» папирусных копий «Книги Мертвых»; сохранившаяся «солнечная ладья» Хуфу экспонировалась в специальном павильоне в Гизе у пирамиды Хеопса, а ныне перемещена в новый Большой Египетский музей. Некрополи в Египте располагались на скальных плато западного берега, и Нил зримо разделял «землю живых»

и «территорию мертвых», так что переправа через великую реку являлась важной физической и семантической частью похоронного ритуала. Поскольку и старый Египетский музей на Тахрир, и новое пристанище мумий фараонов располагаются на восточном берегу, «парад» обошелся без преодоления Нила, но организаторы нашли оригинальный способ использовать узнаваемый образ: каждый грузовик-катафалк с помощью черно-золотых обвесов был «загримирован» под солнечную ладью с крылатым солнечным диском, причем кабина декорирована в виде палубной надстройки, а расположенная над кузовом капсула, куда помещался саркофаг, имела вид золотого наоса, схожего с тем, что находился в гробнице над саркофагами Тутанхамона. На каждом катафалке были многократно изображены картуши с именем находящегося внутри царя, продублированным по-английски, по-арабски и древнеегипетской иероглификой; комментаторы-египтологи позже отмечали, что прочтение имен усопших миллионами зрителей может рассматриваться как соответствие древнеегипетскому представлению о том, что произнесение личного имени покойного (*рен*) продлевает память о нем, «активизирует» насыщение его *Ка* (Двойника) и является важным фактором дарования вечной жизни [25, с. 39–42].

Большое смысловое значение придавалось световому оформлению процессии, связывающему воедино происходившее перед глазами зрителей. На протяжении всего пути длиной около 5 километров перед первой машиной в центре дороги проецировались круглые пятна света, создавая впечатление движения солнца в ночные часы, как это изображалось в древнеегипетских «книгах иного мира», служивших путеводителями покойного в мире ином, направлявших его на путь воскресения [26]. Колонна катафалков, предваряемая почетным караулом мотоциклистов, под звуки оркестров передвигалась в световом коридоре, образованном как уличными фонарями, так и кавалеристами и статистами со светильниками в руках. Путь был обрамлен вертикальными штандартами в виде больших знаков «маат» (др.-егип. «истина», «правда/правильность», «соответ-

ствие божественному закону», «справедливость») в форме перьев страуса, что означало праведность и истинность того пути, по которому двигалась процессия.

Огромное внимание было уделено музыкальному сопровождению. В течение времени передвижения кортежа на сцене Каирского оперного театра звучало специально созданное современными египетскими композиторами Хешамом Назиха сочинение для симфонического оркестра, в который были введены арабские национальные инструменты (смычковый *ребаб*, фрейта-ней, большие бубны), хора и певцов-солистов. За дирижерским пультом был именитый египетский дирижер Надер Аббаси. Для исполнения вокальных партий на классическом и египетском арабском были приглашены широко известные в арабском мире певицы Рехам Абдель Хаким и Несма Махгуб.

Особая роль была отведена певице Амуре Селим, которая исполнила священные песнопения на древнеегипетском языке, представляющие молитву богине Исиде (текст взят из храма Дейр эль-Шелвит в Луксоре), а также фрагменты из древнеегипетских сборников заупокойных «Текстов Пирамид» и «Книги Мертвых». Эта музыкальная тема стала лейтмотивом музыкального сопровождения всей процессии. Тексты для исполнения были подготовлены египтологами Майстрой Абдаллой и Миной Сами (позже был создан вариант этого фрагмента с субтитрами с использованием транслитерации для древнеегипетских текстов и на английском языке [27]). Восхваление Исиды — «великой богини», «владычицы магии», «подательницы жизни», воскресившей Осириса и ставшей матерью его наследника царя Гора, — являлось необходимой частью древнеегипетского погребального ритуала [28, р. 163–168]. Исполнение «реконструированного» гимна позволило мертвому языку в его условном чтении вновь громко прозвучать на берегах Нила.

В общую музыкальную программу также включалась трансляция фрагментов представлений на других площадках, — в Гизе у подножия великих пирамид, в Саккаре у пирамиды Джосера, в Дейр эль-Бахри у террасного храма Хатшепсут (чья му-

мия также участвовала в «параде»). Исполнение пластических танцевальных «вставок» в разных частях Египта под музыку, звучащую в Каире, потребовало потрясающей слаженности и жесткого хронометража, благодаря чему происходящее охватывало всю страну, объединяя ее в ощущении таинства и величия праздника, подобно тому как в древности большинство самых значительных государственных и одновременно религиозных празднеств отмечались по всей стране, подчеркивая единство Обеих Земель — Верхнего и Нижнего Египта. Концерт и прямые включения транслировались в конференц-зал в Музее египетской цивилизации, где его внимательными зрителями были президент АРЕ и его гости из стран арабского мира.

Визуальное и звуковое шоу заполнило время, понадобившееся процессии катафалков, чтобы достичь въезда на территорию музея. Прибытие останков властителей в новую «усыпальницу» было отмечено залпами салюта в честь каждого «прибывшего» фараона, причем артиллеристы, закладывая в пушки снаряды, во время каждого залпа из уважения преклоняли колени.

Камеры следили за тем, как после прибытия кортежа президент Египта поднялся, прошел через длинный коридор (вмонтированные в стены светильники которого создавали переключку с входной колоннадой в заупокойном комплексе Джосера в Саккара) и вышел на ступени музейного здания — под звуки величественной музыки он в прямом смысле принимал проходящий вдоль фасада парад, выполняя роль «хозяина», со всем уважением встречающего «гостей» (рисунок 3).

На этом трансляция «Золотого парада» закончилась; подразумевалось, что официальная часть мероприятия завершена, великие владыки прошлого достигли места упокоения, перемещение доставленных мумий с катафалков в залы предоставлено сотрудникам музея, не является частью торжеств и не должно быть интересно посторонним. Полная трансляция длилась более 2 часов, из них сам «парад» (движение кортежа) занял около 40 минут.



Рисунок 3 — Президент АРЕ встречает «Золотой парад» на ступенях Музея египетской цивилизации. Фрагмент трансляции

Нельзя не отметить, что трансляция «Золотого парада» вызвала у публики бурю эмоций, причем весьма разнообразных. С одной стороны, большинство комментариев к видеозаписям в интернете сохранили искреннее восхищение размахом и красотой представления, слаженной работой организаторов, масштабностью реконструкции и проявленным уважением к великим предкам («Грандиозно! Величественно!! Какое уважение к своей истории!», «Постановка завораживающая, оркестр — великолепен!», «Египет напомнил о своей роли в мировой истории и устроил потрясающее шоу!», «Гордость за египтян!», «Наверно, это и есть бессмертие, если через тысячи лет их так чтят», «Достойное уважение и почитание древней великой цивилизации, на земле которой живешь»), и это свидетельствует о том, что цель мероприятия была достигнута.

С другой стороны, нашлись и те, кто осудил сам факт устройства представления с участием останков покойных («Некротический ритуал забабахали, аж на государственном уров-

не», «Шабаш мертвых», «Парад мертвецов, мракобесие на государственном уровне», «Этим сатанисты открыли себе дорогу в ад», «Правильно было бы вернуть мумии в гробницы, построенные для них», «Чем-то здесь не чистым, не светлым пахнет. Нельзя было трогать мумии!!!!»): «парад» в их глазах представился поводом для активизации «проклятия фараонов» и новых «казней египетских», началом череды бедствий для всего мира. В свершившемся «действии» усматривали ритуал, связанный с пробуждением древних темных сил, как минимум из-за того, что он проводился ночью. Подобная смесь невежества и недоверия к властям стала оборотной стороной эффекта, созданного этим «шоу».

Комментаторы (особенно иностранные) незамедлительно оценили и политическую риторику мероприятия, определив его как «парад президента». Действительно, во время трансляции других зрителей, кроме главы государства и его гостей, практически не было видно, и все шоу демонстрировалось «глазами президента» — так, как оно «монтировалось» в конференц-зале Музея египетской цивилизации. Современного «фараона», осматривающего новый музей, слушающего музыкальную программу, проходящего по коридору и стоящего на ступенях, телезрителям показывали едва ли не больше и чаще, чем перевозимые мумии фараонов древних. Это было «шоу одного зрителя», и этот зритель был единственным, кто хоть как-то действовал во время представления (просто выдвигаясь навстречу катафалкам), — именно поэтому происходившее нельзя считать перформансом, предполагающим вовлечение, соучастие. Несмотря на то что в подготовке поистине грандиозного и очень сложного мероприятия принимали участие большое количество инженеров, дизайнеров, специалистов по свету и звуку, различным мультимедиа-эффектам, команды режиссеров и специалистов прямого эфира, не говоря уже об оркестре, певцах и танцевальных коллективах, их имена и просто упоминания о них можно разыскать с большим трудом; для международной общественности идея «Золотого парада» и ее претворение целиком связаны с

образом президента Египта. Арабские интернет-комментаторы охарактеризовали трансляцию как «парад в первую очередь победы светских сил и цивилизации над “братьями-мусульманами” и утверждение сил светских».

Следует оговорить, что благодаря включению в «ритуальную» часть «парада» молитвы Исиде в информационном пространстве значительно повысилось упоминание Исиды (Isis) именно как древнеегипетской богини, а не как запрещенной (в т. ч. в РФ) террористической организации (аббревиатура, соответствующая ИГИЛ, по-английски выглядит как ISIS — the Islamic State of Iraq and Syria); таким образом, имя богини было очищено и прославлено, что для египтян играет немаловажную роль и может восприниматься как демонстрация неприятия радикального ислама и терроризма, о чем неоднократно свидетельствовали распространяемые в сети изображения страдающей богини, которая «говорит», что Isis — это ее имя и не надо его осквернять; в прессе встречаются упоминания о предвзятом отношении к людям с этим именем, к одноименным торговым маркам и к организациям, название которых сокращается до аналогичной аббревиатуры [29]. Планировали ли египетские имиджмейкеры такой эффект сознательно — неизвестно, но результат оказывается интересным.

Конечно, диванные критики не могли не отметить в организации представления и целый ряд «исторических ошибок», и анахронизмов, и не всегда удачное совмещение образов и технологий («Лишь бы дорого-богато»). Поводом для откровенно помпезного шоу, рассчитанного на привлечение международного внимания, стала рутинная передача музейных экспонатов, а трепетная забота о «вечном покое» древних владык и реконструированная ритуальная составляющая «парада» выглядели очередной «игрой в Древний Египет», эксплуатацией культурного бренда. «Золотой парад» сам незамедлительно превратился в новый бренд — он остался увековечен в специальной коллекционной серии почтовых марках, в монетном чекане (рисунок 4). Уже в августе 2021 г. — менее чем через полгода — в вестибюле пока еще

полупустого Музея египетской цивилизации открылась выставка костюмов и аксессуаров, использованных в ходе представления, экспонатами которой оказались в т. ч. партитура музыкального сопровождения и дирижерская палочка маэстро Аббаси [30]. Модель участвовавшей в параде «солнечной ладьи» демонстрируется во входной зоне музейного комплекса Карнакского храма.



Рисунок 4 — Монеты 2021 г., посвященные «Золотому параду фараонов»: 1 египетский фунт и 50 пиастров

Стилистика «парада» напомнила гляцевое представление о древности голливудских пеплумов 1950–1960-х годов о мифических героях, римских императорах и пышности дворцовой жизни фараонов, во многом и сформировавшее в массовом сознании узнаваемый «образ Древнего Египта» [10, с. 21–38]. Современный Египет в лице правительственных структур не просто продолжает использовать этот образ — он конкретизирует и контролирует его использование уже на уровне мифологемы, развиваемой посредством массовой культуры, акцентирует его символические, идеологические, аксиологические возможности и монетизирует их исходя из собственных возможностей и целей [31; 32].

Однако, несмотря на все усилия, «внемuseumный» результат «Золотого парада» — причем в аспектах как театрализованного представления, так и реконструкции ритуальных составляющих и акта политической риторики, — приходится характеризовать

как имитацию [33, с. 201–202]. Выделяемым аспектам очевидно тесно в рамках устроенного грандиозного мероприятия, но при этом ни один из них не реализован исчерпывающе: кажется, устроители так и не смогли определить, какой же из аспектов более важен, сочли разные по смыслу цели равными по значению и в результате не достигли ни одной из них.

«Золотой парад» (а вернее, его голливудские прообразы) заложил определенный стандарт массовых мероприятий «на древнеегипетскую тему», волна которых в Египте только набирает размах. Уже в августе 2021 г. состоялась перевозка солнечной ладьи из ее «личного» небольшого хранилища рядом с пирамидой Хеопса в новый Большой египетский музей (GEM), — менее помпезно, по также в специальном кофре на спецтранспорте с надписью «Барка Хуфу» [34]. 25 ноября того же года в Луксоре состоялось торжественное открытие отреставрированной аллеи сфинксов, соединяющей Карнакский и Луксорский храмы, — тоже с шествием, перенесением макета солнечной ладьи, световым представлением, музыкой и танцами (рисунок 5) [35].



Рисунок 5 — Шоу в Луксоре в честь открытия Аллеи сфинксов. Фрагмент трансляции

Открытие Большого музея в Гизе (уже считающегося «самым дорогим музеем в мире») неоднократно переносилось, и тем больше оснований предполагать, что чем долгожданнее будет это событие, тем масштабнее будут сопровождающие его торжества. А затем придет очередь реставрируемых музеев в Каире и Александрии, нового корпуса музея в Луксоре, реорганизованных для посещения туристов археологических городов...

Эти события со стороны могут выглядеть как туристические аттракционы, рекламные ходы; можно, подобно интернет-комментаторам «Золотого парада», вспомнить и идиоматические «писанные торбы»; но, помимо финансовых и идеологических дивидендов, для египтян (и для египтологов) в подобных действиях присутствует моделирование нового подхода к восприятию древностей, прежде всего внутри страны. Это своего рода ритуалы «освящения» памятников древности, их символическое возвращение в культуру страны. Безусловно, Египет (современный, арабский) «играет в Египет» (древний, фараоновский); безусловно, где-то переигрывает. Подобное необходимо оформленное инициацией изменение аксиологического статуса объектов с «пыльных музейных артефактов» на «предмет национальной гордости» сопровождается по-восточному помпезной демонстрацией внешнему миру уважения к своему культурному наследию, которое мыслится не просто как неотчуждаемое, но как часть современной культурной стратегии и государственной идеологии [36; 37; 38].

В Древнем Египте важнейшей обязанностью потомков по отношению к предкам являлось служить «опорой старости»: дети после кончины родителей были ответственны за соблюдение поминального ритуала и обеспечение их существования в мире ином, — эта деятельность благочестива и соответствует божественному закону («маат»), а соответствие «маат» вносит порядок в мир живых и приводит к процветанию страны [39, p. 153–163]. Посредством «Золотого парада» современный Египет демонстрировал стремление к поддержанию исторической преемственности и формированию культурной памяти; при этом

очевидно, что адекватная форма такой демонстрации, принимаемая всеми сторонами, еще не найдена.

Показательно, что, придумывая новые обряды идеологической инициации, Египет, воспринимаемый как мусульманская страна, позволяет себе реконструкцию откровенно языческого (с точки зрения ислама) ритуала, частично «воспроизводимого» на чужом, мертвом языке: это декларация стремления обращаться к предкам понятным им способом. Насколько верна реконструкция ритуала, понятен ли «наш древнеегипетский», достаточны ли принятые меры для упокоения фараонов, — мы, очевидно, не узнаем. А пересматривать трансляцию «Золотого парада» будем — хотя бы потому, что это было масштабно, торжественно, красиво.

Список литературы

1. Кононенко Е.И. Памятники восточного искусства как «визитные карточки» и «бренды». Введение в тему // Культура Востока. Вып. 3. «Визитные карточки» восточных культур. М.: ГИИ, 2018. С. 5–20.
2. Wood M. The Use of the Pharaonic Past in Modern Egyptian Nationalism // The Journal of the American Research Center in Egypt. 1998. Vol. 35. P. 179–196.
3. Experience Egypt Life Stream. 3 April 2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bnlXW7KZl0c&t=339s> (дата обращения 10.03.2023).
4. Беляков В.В. «Египтомания» в России XIX — в начале XX вв. // История и литература как зеркало социокультурных изменений. М.: Корнеев С.Т., 2003. С. 285–307.
5. Большаков А.О. Египтология — египтомания: к 200-летию дешифровки египетских иероглифов Жаном-Франсуа Шампольном. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2022.
6. Египтомания. К 200-летию дешифровки египетских иероглифов Ж.Ф. Шампольном. Каталог выставки / науч. ред. А.О. Большаков, А.Н. Николаев. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2023.
7. Curl J.S. The Egyptian Revival: Ancient Egypt as the Inspiration for Design Motifs in the West. London; New York: Routledge, 2005.

8. *Humbert J.-M., Pantazzi M., Ziegler C.* Egyptomania: L'Égypte dans l'art occidental, 1730–1930. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1989.
9. *Colla E.* Conflicted Antiquities: Egyptology, Egyptomania, Egyptian Modernity. Durham; London: Duke Uni Press, 2007.
10. *Лаврентьева Н.В., Чегодаев М.А.* «Удивительные вещи»: образы древнеегипетской культуры // Культура Востока. Вып. 3. «Визитные карточки» восточных культур. М.: ГИИ, 2018. С. 21–38.
11. *Фрейденоберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997.
12. *Jankowski J.* Egypt and Early Arab Nationalism, 1908–1922 // The Origins of Arab Nationalism. New York: Columbia University Press, 1991. P. 243–270.
13. *Поддубный Е.* Шоу года: парад мумий. 04.04.2021. URL: <https://www.vesti.ru/article/2546202> (дата обращения 06.03.2023).
14. *Taylor J.* Death and the Afterlife in Ancient Egypt. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.
15. *Лаврентьева Н.В.* Дуат как категория древнеегипетской культуры // Взаимодействие мировых цивилизаций: история и современность. Вып. 6. М.: Алкигамма, 2005. С. 81–91.
16. *Лаврентьева Н.В.* Мир ушедших. Дуат: образ иного мира в искусстве Египта (Древнее и Среднее Царства). М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2012.
17. *Reeves N., Wilkinson R.H.* The Complete Valley of Kings. Cairo: The American University in Cairo Press, 2002.
18. *Bruyère B.* Rapport préliminaire sur les fouilles de Deir el Médineh (1931–1932). Cairo: Institut français d'archéologie orientale, 1934.
19. *Элбрахт П.* Трагедия пирамид. М.: Прогресс, 1984.
20. *Maspero G., Brugsch E.* La trouvaille de Deir el-Bahari. Cairo: Impr. française F. Mourès, 1881.
21. *Daressy G.* Fouilles de la Vallée des Rois 1898–1899. Caire: Imprimerie de l'Institut français d'archéologie orientale, 1902.
22. *Антонова Е.В., Раевский Д.С.* О знаковой сущности вещественных памятников и о способах ее интерпретации // Проблемы интерпретации памятников культуры Востока. М.: Наука, 1991. С. 207–232.

23. *Геннеп А., ван.* Обряды перехода: Систематическое изучение обрядов. М.: Вост. лит., 2002.
24. *Ильинова Е.Ю.* Мифологема как эвристический прием интерпретации когнитивной картины мира // Studia Linguistica. 2012. Вып. XXI. С. 184–194.
25. *Большаков А.О.* Человек и его двойник. СПб.: Алетейя, 2001.
26. *Hornung E.* The Ancient Books of Afterlife. Ithaca; London: Cornell University Press, 1999.
27. *McCoy P.A.* The Hymn of Isis in the Pharaohs Golden Parade with Translation and Phonetic Transliteration. April 29, 2021. URL: <https://www.reconstructingancientegypt.org/media-library/the-hymn-of-isis-in-the-pharaohs-golden-parade-with-translation-and-phonetic-transliteration/> (дата обращения 12.05.2024).
28. *Lesko B.* The Great Goddesses of Egypt. Norman: University of Oklahoma Press, 1999.
29. *Workman K.* When You're Named Isis for the Goddess, not the Terror Group. 2015. 20 November. URL: <https://www.nytimes.com/2015/11/21/world/europe/when-youre-named-isis-for-the-goddess-not-the-terror-group.html> (дата обращения 08.03.2023).
30. *Marie M.* NMEC displays costumes, accessories, musical notes & conductor's baton used during Pharaohs' Golden Parade. URL: <https://www.egypttoday.com/Article/4/107121/NMEC-displays-costumes-accessories-musical-notes-conductor-s-baton-used> (дата обращения 24.05.2024).
31. *Хренов Н.А.* Утопический комплекс русского искусства первой половины XX века: от авангарда к византийской традиции // Верхневолжский филологический вестник. 2015. № 1. С. 171–177.
32. *Кудашов В.И.* Управление массовым сознанием: сакрализация идеалов и ценностей // Социально-экономический журнал Красноярского ГАУ. 2015. № 2. С. 173–186.
33. *Злотникова Т.С.* Имитация «документального» и симуляция «художественного» в современной массовой культуре // Филология и культура. 2014. № 3 (37). С. 201–205.
34. Первую лодку Хеопса возрастом более 4600 лет доставили в Большой египетский музей. 07.08.2021. URL: <https://tass.ru/kultura/12082891/amp> (дата обращения 06.03.2023).

35. В Луксоре после реставрации открыли Аллею сфинксов. 26.11.2021. URL: <https://tass.ru/kultura/13027649/amp> (дата обращения 06.03.2023).

36. *Contested Pasts: the Politics of Memory* / ed. by K. Hodgkin, S. Radstone. London: Routledge, 2003.

37. *Кройтор С.Н.* Культурная память как механизм воспроизводства социальных практик // Социологический альманах. 2010. № 3. С. 97–105.

38. *Гун Г.Е.* Процессы мемориализации в современной культуре // Вестник культуры и искусств. 2018. № 2 (54). С. 46–52.

39. *Janssen R.M., Janssen J.J.* *Growing Up and Getting Old in Ancient Egypt*. London: Golden House Publications, 2007.

References

1. *Kononenko E.I.* Pamyatniki vostochnogo iskusstva kak «vizitnyye kartochki» i «brendy». Vvedeniye v temu [Monuments of oriental art as “calling cards” and “brands”. Introduction to the topic] // Culture of the Orient. Vol. 3. “Business cards” of Oriental cultures. Moscow, 2018. P. 5–20.

2. *Wood M.* The Use of the Pharaonic Past in Modern Egyptian Nationalism // The Journal of the American Research Center in Egypt. 1998. Vol. 35. P. 179–196.

3. Experience Egypt Life Stream. 3 April 2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bnlXW7KZl0c&t=339s> (date of the application 10.03.2023).

4. *Belyakov V.V.* «Yegiptomaniya» v Rossii XIX — v nachale XX vv. [“Egyptomania” in Russia in the 19th — early 20th centuries] // History and literature as a mirror of sociocultural dimensions. Moscow, 2003. P. 285–307.

5. *Bolshakov A.O.* Yegiptologiya — yegiptomaniya: k 200-letiyu deshifrovki yegipetskikh iyeroglifov Zhanom-Fransua Shampol’onom [Egyptology — Egyptomania: to the 200th anniversary of the decipherment of Egyptian hieroglyphs by Jean-François Champollion]. Saint-Petersburg, 2022.

6. Yegiptomaniya. K 200-letiyu deshifrovki yegipetskikh iyeroglifov Zh.F. Shampol’onom. Katalog vystavki [Egyptomania. To the 200th

anniversary of the decipherment of Egyptian hieroglyphs by J.F. Champollion. Exhibition catalog]. St. Petersburg, 2023.

7. *Curl J.S.* *The Egyptian Revival: Ancient Egypt as the Inspiration for Design Motifs in the West*. London; New York: Routledge, 2005.

8. *Humbert J.-M., Pantazzi M., Ziegler C.* *Egyptomania: L’Egypte dans l’art occidental, 1730–1930*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1989.

9. *Colla E.* *Conflicted Antiquities: Egyptology, Egyptomania, Egyptian Modernity*. Durham–London: Duke Uni Press, 2007.

10. *Lavrentieva N.V., Chegodaev M.A.* «Udivitel’nyye veshchi»: obrazy drevneyegipetskoj kul’tury [“Amazing things”: images of ancient Egyptian culture] // Culture of the Orient. Vol. 3. “Business cards” of Oriental cultures. Moscow, 2018. P. 21–38.

11. *Freidenberg O.M.* *Poetika syuzheta i zhanra* [Poetics of plot and genre]. Moscow, 1997.

12. *Jankowski J.* *Egypt and Early Arab Nationalism, 1908–1922 // The Origins of Arab Nationalism*. New York: Columbia University Press, 1991. P. 243–270.

13. *Poddubny E.* Show of the year: parade of mummies. 04.04.21. URL: <https://www.vesti.ru/article/2546202> (date of the application 06.03.2023).

14. *Taylor J.* *Death and the Afterlife in Ancient Egypt*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

15. *Lavrentieva N.V.* Duat kak kategoriya drevneyegipetskoj kul’tury [Duat as a category of ancient Egyptian culture] // Interaction of world civilizations: history and modernity. Vol. 6. Moscow, 2005. P. 81–91.

16. *Lavrentieva N.V.* *Mir ushedshikh. Duat: obraz inogo mira v iskusstve Yegipta (Drevneye i Sredneye Tsarstva)* [The world of the departed. Duat: the image of another world in the art of Egypt (Ancient and Middle Kingdoms)]. Moscow, 2012.

17. *Reeves N., Wilkinson R.H.* *The Complete Valley of Kings*. Cairo: The American University in Cairo Press, 2002.

18. *Bruyère B.* *Rapport préliminaire sur les fouilles de Deir el Médineh (1931–1932)*. Cairo: Institut français d’archéologie orientale, 1934.

19. *Elebracht P.* Tragediya piramid [The Tragedy of the Pyramids]. Moscow, 1984.

20. *Maspero G., Brugsch E.* La trouvaille de Deir el-Bahari. Cairo: Impr. française F. Mourès, 1881.

21. *Daressy G.* Fouilles de la Vallée des Rois 1898–1899. Caire: Imprimerie de l'Institut français d'archéologie orientale, 1902.

22. *Antonova E.V., Raevsky D.S.* O znakovoy sushchnosti veshchestvennykh pamyatnikov i o sposobakh yeye interpretatsii [On the iconic essence of material monuments and on the methods of its interpretation] // Problems of interpretation of cultural monuments of the East. Moscow, 1991. P. 207–232.

23. *Gennep A., van.* Obryady perekhoda: Sistematischeskoye izucheniye obryadov [Rites of Passage: A Systematic Study of Rites]. Moscow, 2002.

24. *Ilinova E.Yu.* Mifologema kak evristicheskiy priyem interpretatsii kognitivnoy kartiny mira [Mythologem as a heuristic technique for interpreting the cognitive picture of the world] // Studia Linguistica. 2012. Vol. XXI. P. 184–194.

25. *Bolshakov A.O.* Chelovek i yego dvoynik [A man and his double]. Saint-Petersburg, 2001.

26. *Hornung E.* The Ancient Books of Afterlife. Ithaca; London: Cornell University Press, 1999.

27. *McCoy P.A.* The Hymn of Isis in the Pharaohs Golden Parade with Translation and Phonetic Transliteration. April 29, 2021. URL: <https://www.reconstructingancientegypt.org/media-library/the-hymn-of-isis-in-the-pharaohs-golden-parade-with-translation-and-phonetic-transliteration/> (date of the application 12.05.2024).

28. *Lesko B.* The Great Goddesses of Egypt. Norman: University of Oklahoma Press, 1999.

29. *Workman K.* When You're Named Isis for the Goddess, not the Terror Group. 2015. 20 November. URL: <https://www.nytimes.com/2015/11/21/world/europe/when-youre-named-isis-for-the-goddess-not-the-terror-group.html> (date of the application 08.03.2023).

30. *Marie M.* NMEC displays costumes, accessories, musical notes & conductor's baton used during Pharaohs' Golden Parade. URL: <https://www.egypttoday.com/Article/4/107121/NMEC-displays-cos->

tumes-accessories-musical-notes-conductor-s-baton-used (date of the application 24.05.2024).

31. *Khrenov N.A.* Utopicheskiy kompleks russkogo iskusstva pervoy poloviny XX veka: ot avangarda k vizantiyskoy traditsii [Utopian complex of Russian art of the first half of the XX century: from the avant-garde to the Byzantine tradition] // Upper Volga Philological Bulletin. 2015. No 1. P. 171–177.

32. *Kudashov V.I.* Upravleniye massovym soznaniyem: sakralizatsiya idealov i tsennostey [Management of mass consciousness: sacralization of ideals and values] // Socio-economic journal of the Krasnoyarsk State Agrarian University. 2015. No 2. P. 173–186.

33. *Zlotnikova T.S.* Imitatsiya «dokumental'nogo» i simulyatsiya «khudozhestvennogo» v sovremennoy massovoy kul'ture [Imitation of “documentary” and simulation of “art” in modern mass culture] // Philology and culture. 2014. No 3 (37). P. 201–205.

34. The first Cheops' boat, more than 4,600 years old, was delivered to the Grand Egyptian Museum. 07.08.2021. URL: <https://tass.ru/kultura/12082891/amp> (date of the application 06.03.2023).

35. The Avenue of the Sphinxes was opened in Luxor after restoration. 26.11.2021. URL: <https://tass.ru/kultura/13027649/amp> (date of the application 06.03.2023).

36. *Contested Pasts: the Politics of Memory* / ed. by K. Hodgkin, S. Radstone. London: Routledge, 2003.

37. *Kroitov S.N.* Kul'turnaya pamyat' kak mekhanizm vosproizvodstva sotsial'nykh praktik [Cultural memory as a mechanism for the reproduction of social practices] // Sociological almanac. 2010. No 3. P. 97–105.

38. *Gun G.E.* Protsessy memorializatsii v sovremennoy kul'ture [Processes of memorialization in modern culture] // Bulletin of culture and arts. 2018. No 2 (54). P. 46–52.

39. *Janssen R.M., Janssen J.J.* Growing Up and Getting Old in Ancient Egypt. London: Golden House Publications, 2007.

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

DOI 10.24412/2411-0795-2025-1-98-128
УДК 7.072.2
ББК 85.14

ФЕНОМЕН ЛЮСИ ВОРОНОВОЙ КАК ХУДОЖНИКА

А.Ю. ВОРОНИН
Российская академия художеств
119034, Москва, ул. Пречистенка, д. 21, Россия
E-mail: alex.woronin@gmail.com

В статье рассматривается творчество Люси Вороновой — графика, живопись, а также автобиографическая проза — дневниковые записи художницы. На основе анализа ее графических и живописных работ и позиции ведущих российских искусствоведов делается вывод о том, что с начала 1980-х годов и до второй половины 2010-х Люся Воронова относится к наивным художникам, после — к художникам декоративно-прикладного искусства. При этом утверждается, что «радостный» период в творчестве художницы, пришедший на смену «депрессивному», начался в 2006 г. и совпал с переходом от графики в технике бумага/грунт/масло или бумага/акрил к живописи.

Автор делится историей создания бренда «Люся Воронова», комплексом проведенных мероприятий по продвижению имени наивной художницы в России и за рубежом: работой с искусствоведами и коллекционерами, подготовкой художественных альбомов, организацией музейных выставок и аукционных продаж в Москве, Лондоне и Цюрихе.

Отдельный фрагмент статьи посвящен исследованию современного этапа творческой деятельности художницы — «мозаичному» периоду, начавшемуся в 2018 г., а также анализу работы Фонда поддержки искусства Люси Вороновой.

Ключевые слова: Люся Воронова, наивное искусство, русское современное искусство, декоративно-прикладное искусство, Заочный народный Университет искусств (ЗНУИ), продвижение художника, аукцион современного искусства, рейтинг художника, женщины-художницы, инвестиции в искусство, дизайн, дизайнер.

THE PHENOMENON OF LUCY VORONOVA AS AN ARTIST

A.YU. VORONIN
Russian Academy of Arts
119034, Moscow, st. Prechistenka, 21, Russia

The article examines the work of Lucy Voronova, focusing on her graphic art, paintings, and autobiographical prose drawn from her diary entries. Based on an analysis of her works and insights from leading Russian art historians, the article concludes that from the early 1980s to the mid-2010s, Lucy Voronova was associated with naïve art, later transitioning to decorative and applied art. The article suggests that the artist's "joyful phase", which followed a "depressive artistic phase", began in 2006 and coincided with her shift from paper/ground/oil or paper/acrylic graphic techniques to painting.

The author recounts the creation of the Lucy Voronova brand and the wide-ranging efforts to promote the naïve artist's name both in Russia and internationally. These efforts included collaborations with art historians and collectors, the publication of art albums, the organization of museum exhibitions, and auction sales in Moscow, London, and Zurich.

A separate section of the article is devoted to the artist's current creative phase — the "mosaic" period, which began in 2018, as well as an analysis of the activities of the Lucy Voronova Art Support Fund.

Keywords: Lucy Voronova, naïve art, Russian contemporary art, decorative and applied arts, Correspondence People's University of Arts (ZNUA), artist promotion, contemporary art auction, artist rating, women artists, investments in art, design, designer.

Есть понятие, смысл которого очевиден и не нуждается в расшифровке, — «художник первого ряда». Люся Воронова входит в этот крайне ограниченный круг российских деятелей изобразительного искусства последней трети XX — начала XXI в. С лета 2008 г. на протяжении почти десяти лет автор настоящей статьи имел возможность контактировать с Люсей Вороновой практически в еженедельном режиме. Столь плотное и продолжительное общение, а также желание разобраться в феномене искусства художницы, стало основой для некоторых наблюдений и выводов, которыми хотелось бы поделиться.

Люся (Людмила Владимировна) Воронова родилась 15 декабря 1953 г. в Москве. Отец художницы — Владимир Александрович Воронов, окончил Институт истории, философии и литературы, прошел всю войну, имел 4 ордена Красной Звезды и 12 медалей, после войны работал в Главном политическом Управлении Армии и ВМФ СССР. Мама — Иннесса Васильевна Швырева, выпускница Воронежского медицинского института, после войны работала в институте Скорой помощи им. Склифосовского, а позднее заведовала отделением судебно-медицинской экспертизы. «От папы во мне — оптимизм, желание реализовать себя по максимуму. Жить в тени скучно и не могу. Постоянно испытываю себя на прочность (это с детства). Моя мечта с детства — стать художником. Сколько себя помню — рисую. Рисую и рисую... Из дома без планшета не выхожу. Постоянно рисую. Все, что я делаю — я делаю для живописи. Все мои поиски — это и поиск себя в живописи», — отмечает художница в воспоминаниях [1, с. 12]. И надо сказать, что найти себя в живописи Люсе удалось. «...самое сложное, но и самое важное для художника — стать узнаваемым... Это когда вы идете по большой выставке и вдруг поворачиваете голову, потому что этот художник вам знаком и он вас притягивает» [2], — эти слова классика советского и российского современного искусства академика РАХ Натальи Нестеровой в полной мере относятся к Люсе Вороновой.

Творчество Люси Вороновой уже не одно десятилетие привлекает внимание многочисленных поклонников таланта этой ярчайшей представительницы современного искусства. Ее работы по достоинству оценивали искусствоведы Ксения Богемская и Андрей Толстой (ГМИИ им. А.С. Пушкина, г. Москва), Виталий Пацюков (ГЦСИ, г. Москва), Галина Тулузакова (ГМИИ РТ, г. Казань), Альбина Рункова (МРМИИ им. С.Д. Эрьзи, г. Саранск); такие известные коллекционеры современного искусства, как Петр Авен, Михаил Алшибая, Элеонора Бережная, Марк Курцер, Эдуард Мордухович и многие другие. Их эссе можно прочесть в выпущенном несколько лет назад подарочном

издании «Люся Воронова» [3]. Исследовал творчество Люси Вороновой и Александр Боровский (ГРМ, Санкт-Петербург) [4, с. 6–7; 5, с. 5–11].

И искусствоведы, и коллекционеры однозначно относят творчество Люси Вороновой к наивному направлению в искусстве.

«Есть один художник, которому доступно видение, отличающее его от других людей, видение, позволяющее смотреть насквозь, как рентген, в самую сущность вещей, в самое простое в них и самое тонкое. Этот человек выбрал в себя всю суть наивного искусства, его непосредственность, его народность — в том смысле, в каком оно является общечеловеческим по своим задачам и ответам, которые оно дает. Благодаря ему наивное искусство в России перешло на новый уровень — уровень обобщения пройденных уроков, сведения воедино всех жанров, преодоления древних стереотипов и реализации новых форм. Этот человек — Люся Воронова», — отмечает доктор искусствоведения, крупнейший специалист по наивному искусству К.Г. Богемская в материале, озаглавленном «Наивное искусство Люси Вороновой» [3, с. 9].

«Творчество наивных художников в XX веке всегда привлекало пристальное внимание и привлекает его в веке XXI... Всем памятли имена знаменитых “наивов” прошлого столетия — Анри Руссо, Нико Пиромани, Луизы Серафин, Камиля Бомбуа... Все знают и наших замечательных наивных художников: Катю Медведеву, Павла Леонова и немало других. Имя Люси Вороновой в этом ряду находится более чем уместно и заслуженно» [3, с. 6], — пишет доктор искусствоведения Андрей Толстой.

«Люся Воронова, усадив за свой художнический стол дорогого гостя — наивное искусство, преломила с ним стиль как хлеб», — так формулирует творческий путь художницы искусствовед Антон Успенский (ГРМ, Санкт-Петербург) [6].

К наивным художникам относит Люсю Воронову и один из крупнейших российских коллекционеров Петр Авен: «Безусловно, работы Люси Вороновой — уникальное явление. Художница возрождает традиции наивного искусства. Она не пытается ничего усложнять в понимании мира: есть Добро и Зло, Любовь и Ненависть, Радость и Грусть. Не перестаю удивляться, как искренне и правдиво она обнажает то, что скрывается в каждом из нас» [3, с. 48].

Именно как произведения наивного художника Виталий Пацюков, куратор выставки «Традиции фольклора и наива в современной культуре», организованной Государственным центром современного искусства и проходившей в Государственном историко-архитектурном, художественном и ландшафтном музее-заповеднике «Царицыно» в августе-сентябре 2012 г. в рамках VI Фестиваля коллекций современного искусства, включил в экспозицию наряду с работами из собрания ГЦСИ и 5 работ Люси Вороновой [7].

Весной 2016 г. Московский музей современного искусства (ММОМА) совместно с Музеем русского лубка и наивного искусства представили выставочный проект «НАИВ...НО», целью которого было показать расширение границ восприятия наивного искусства. Признанные мастера современного искусства были представлены в едином пространстве с наивистами, что позволило подчеркнуть общность их сюжетных мотивов, стилистик и тематических пластов. В экспозицию вошли работы таких известных мастеров, как Нико Пиросмани, Илья Машков, Михаил Ларионов, Давид Бурлюк, Наталья Гончарова, звезд европейского примитива Анри Руссо и Ивана Генералича, а также наших современников Натальи Нестеровой, Павла Леонова и Люси Вороновой.

Сама Люся Воронова категорически не приемлет отнесение себя к наивным художникам, аргументируя свою позицию имеющимся у нее художественным образованием: в 1969–1970 гг. она обучалась в Заочном народном Университете искусств (ЗНУИ), а в 1978-м окончила художественный факуль-

тет Московского технологического института. «Когда меня называют наивной, я это отрицаю. Я девять лет профессионально училась и сейчас продолжаю учиться, я и художник не наивный, и человек не наивный... Я девять лет училась, что же, я не научилась ничему?» [8], — повторяет Люся Воронова из интервью в интервью. То, что Люся Воронова не наивный человек, было подробно рассмотрено нами в материале «Не наивно наивная Люся» [9, с. 16–22], а вот на оценке художницы как наивной или не наивной остановимся сейчас.

Наличие художественного образования как аргумент против отнесения художницы к числу наивных является безосновательным. Художник может получить художественное образование и творить в манере и традициях, свойственных примитиву. Искусствовед Андрей Толстой прямо пишет об этом, считая Люсю Воронову наивной художницей «даже несмотря на то, что, вопреки традициям «наивного искусства» [3, с. 6], она получила профессиональное образование. Аналогичной позиции придерживается и коллекционер Михаил Алшибая: «Люсю Воронову иногда называют “наивным” художником. Это не совсем так: в отличие от истинных представителей “наивного” искусства она имеет художественное образование. Тем не менее в ее работах черты наивного искусства проступают весьма отчетливо» [3, с. 210]. Г. Тулузакова с математической точностью приводит характерные признаки наивного искусства, свойственные живописи Люси Вороновой: «Художник отказывается от линейной перспективы, подчеркивает плоскостность узорных фонов и уплощает объем фигур, повышает активность ритмов, любит большие плоскости чистого локального цвета, обобщает и деформирует формы, акцентирует значимость контура, предпочитает ковровую равнозначность всех составляющих элементов. Однако выбор размера и формата холстов, понимание композиционных законов, уверенная точность рисунка и знание внутренней структуры формы, свобода игры всем арсеналом пластических приемов **выдают в ней руку крепкого профессионала с классической подготовкой**» (выделено мной. — А. В.)

[10, с. 30]. Аналогичной позиции придерживается А. Успенский: «Щедрый и объемный мир художницы вызывает желание откликнуться, вступить в диалог, рассмотреть и прочувствовать его внимательнее. Просвещенный глаз находит здесь и высоты профессионального, и глубины самодеятельного творчества» [11, с. 80]. Таким образом, по мнению всех вышеперечисленных исследователей творчества художницы, искусство Люси Вороновой однозначно характеризуется как наивное при том, что в нем чувствуется рука профессионала.

Как же Люсе Вороновой удалось сохранить свое уникальное видение мира, свойственное именно наивным художникам, после стольких лет профессионального обучения? Ответ на этот вопрос кроется, с одной стороны, в специфике ЗНУИ как учебного заведения, а с другой — в судьбе, удаче, которая позволила Люсе сохранить себя, свой неповторимый авторский стиль и при этом «выпуститься» из вуза — Московского технологического института.

Заочный народный университет искусств (ЗНУИ) — уникальное образовательное учреждение. Со времени основания в 1934 г. школу ЗНУИ прошли тысячи талантливых людей, некоторые из них приобрели мировую известность. Причем прославило университет творчество именно наивных художников — И. Селиванова, С. Степанова, А. Тяпкиной, Э. Мильте, П. Леонова, Н. Романенкова, Э. Левандовской. Свыше 20 выпускников заняли достойное место во Всемирной энциклопедии наивных искусств, изданной в Югославии в 1984 г. В картинах наивных художников недостает многих необходимых азов профессионального искусства: анатомии фигур, светотени, объема предметов, перспективы и т. д. «Всё у них неправильно нарисовано, условно, “примитивно”, как в узорах крестьянского рукоделия. Зато радует глаз: яркость чистых красок, праздничная свежесть, заразительная уверенность, своё особое отношение к окружающему миру», — отмечает педагог ЗНУИ искусствовед Р.П. Тер-Саакова [12]. На рубеже XX–XXI вв. в славную историю ЗНУИ золотыми буквами вписано имя Люси Вороновой.

Художественное образование Люся Воронова продолжила в Московском технологическом институте, поступив на отделение декоративно-прикладного искусства (ДПИ), где ей, как отмечает искусствовед Юрий Петухов, «очень повезло с педагогами, которые не стали ломать ее и вмешиваться в уже тогда зарождавшийся авторский стиль, бережно сохраняя врожденную декоративность и цветоносность. Ее не заставляли рисовать правильно, не сильно мучили гипсовыми цилиндрами и конусами, масками и головами, строением скелета. Увидев талант и декоративное начало в ее работах, преподаватели прощали Люсе многое, закрывая глаза на ее “неправильное” рисование. Конечно же, представить такое попустительство и свободу в другом художественном вузе ни тогда, ни позднее практически невозможно, Воронову выгнали бы после первой же сессии» [13]. Таким образом, отучившись 9 лет, закончив сначала ЗНУИ, а затем Московский технологический институт, Люся Воронова получила блестящее художественное образование, но не классическое, а, по сути, индивидуальное, что и позволило, благодаря ее трудолюбию и невероятному желанию стать художником, стать им — одним из сильнейших наивных художников современности.

Рассмотрение феномена Люси Вороновой будет неполным без анализа ее дневниковых записей, так называемого «Творческого дневника». В предисловии к изданию «Люся Воронова: ежедневник 2018» «Творческий дневник» рассматривается «в качестве отдельной, уникальной ветви искусства», который «появился более 30 лет назад и ведется до сих пор. В 1984 году была начата первая, а на сегодняшний день существует уже восемь рукописных книг-дневников». Одна из рукописей — «Деревенский дневник» — в декабре 1993 г. была передана в собрание Государственного Русского музея [13, с. 6–7].

Летом 2008 г., когда началась работа над ее первым альбомом, получившим впоследствии название «красного», по цвету обложки, Люся Воронова предоставила возможность ознакомиться с ее дневниками и не скрывала желания их опубликовать. Позиция автора данного материала была такова, что днев-

никовые записи (а это было несколько тетрадей) не могут быть опубликованы в данном издании, художнице же было предложено написать предисловие к альбому, автобиографию, а также воспоминаниями о ее многочисленных зарубежных поездках, общении с художниками, зарисовками на тему искусства. Текст «От первого лица» был подготовлен в сентябре 2008 г. и опубликован как предисловие в альбоме 2009 г. [1, с. 8–13], а написанные в августе–сентябре 2010 г. 42 коротких сюжета вошли в альбом 2011 г. [3, с. 342–349].

В заметках, опубликованных в альбоме 2011 г., обращает на себя внимания тот факт, что некоторые моменты и истории могли вызвать негативную реакцию у тех, кого она описывала. Приведем в качестве примера следующий сюжет:

«Поехали с Конышевой на дачу. На два дня. Беру с собой соленую рыбу, черный хлеб, чай, печенье и т. д. А Конышева везет кочан капусты. Огромный кочан и больше ничего. Приехали. Решили перекусить. Собираю на стол.

— Зачем тарелки!!! Мыть потом!

Конышева нарвала лопухов — это тарелки и салфетки.

Так и ужинали на лопухах, и руки лопухами вытирали.

Конышева еще свою капусту сырую ела. А спать Натта устроилась на холодной террасе, на голой тахте, завернувшись в тряпку, сшитую из помойных зонтиков» [3, с. 347].

«Публикуйте, — сказала Люся при обсуждении, что включать, а что, возможно, не стоит в новый альбом, — это же действительно так было!» Эта и еще ряд аналогичных зарисовок были опубликованы в альбоме.

Дневники, публиковать которые автор этой статьи отказался как в 2009, так и в 2011 г., были подготовлены к изданию Юрием Петуховым и «Фондом поддержки искусства Люси Вороновой» и вышли в свет в 2019 г. под названием «Люся Воронова: Ежедневник 2018» [13]. В предисловии отмечается, что сборник «является квинтэссенцией мыслей и чувств художника, отраженных на страницах всех созданных ранее Ежедневников.

В каждом ее изречении присутствует только ей присущий почерк, взгляд на жизнь, неповторимый творческий нерв, перекликающийся с воплощенным на полотнах и бумаге» [13, с. 7]. Это действительно так, голос Люси отчетливо звучит со страниц издания, но вот вопрос, стоило ли опубликовывать дневники художницы, по-прежнему вызывает у автора данной статьи отрицательный ответ.

Дело в том, что дневниковые записи свидетельствуют о глубочайшей депрессии художницы. Красной нитью от даты к дате проходят мысли об одиночестве, нежелании общаться с людьми, отсутствии друзей, предательстве близких, смертельной усталости и самой смерти. Вот некоторые примеры.

«Тревога, страх, смятение, беспокойство не оставляют меня. Люди мучают» [13, 30 января].

«В старости одиночество тяжелее. Жизнь уходит, надежды нет. Мысли о вечном одиночестве. Или там нет одиночества?» [Там же, 31 января].

«Иду тяжелой дорогой. Поворачивать, сворачивать, останавливаться не буду. Я закончила с людьми. Ушла от них» [Там же, 12 февраля].

«У меня почти не осталось друзей, даже просто знакомых мало. Живу все труднее и труднее, рисую все лучше и лучше. Ослабела от одиночества» [Там же, 19 февраля].

«Тело надоело. Диктует свои функции. Все труднее договориться. Болят ноги, болят руки, плечи, разум, из меня вырывается больное дыхание, и во сне боль не оставляет меня. И во сне я страдаю. Страдаю и рисую. Пытаюсь провести живую линию, потому что жизнь — это страдание. Разум болит так, что голову разрывает. Сосредотачиваюсь на одном — рисовать. Необходим покой. Людей избегаю» [Там же, 9 марта].

«С возрастом одиночество сильнее, труднее, жестче. Надежд нет. Если только чудо. Из одиночества нет выхода, только вход. Вошел и все, навсегда. Если встретить такого же одинокого, то поймете друг друга, но и это не спасет от одиночества. Одиночество мучает, с людьми еще мучительнее.

Самые дорогие и близкие предали. Как жить с такой болью? Как жить без боли?» [13, 10 марта].

«Страх, ужас, тревога не оставляют меня. Общение отнимает последние силы, избегаю всех. Покой необходим. Так устаю, что не знаю, как отдыхать. Необходим покой. В суете теряю себя» [Там же, 30 марта].

«Думаю не о старости, о смерти. Так ближе к сути, дальше от суеты. Важна только дата смерти. Все рождаются одинаково, живут разное. А главное начинается после смерти. Меня будут любить потом. Сейчас — одиночество» [Там же, 19 апреля].

«Я счастливый человек, я страдала. Знаю одиночество. Много одиночества было в моей жизни. Слышу боль чужую и свою, в сердце, постоянную. Одиночество соскабливает все лишнее, обнажается главное. Мне хорошо быть старой, пожилой, пожившей, познавшей.

Живу внимательно, пытаюсь услышать, понять, уловить что-то очень важное» [Там же, 29 июня].

«Мое творчество построено на страдании. Радоваться не получается. Боль сделала меня художником» [Там же, 6 июля].

«Хожу по краю самой крайней тоски. И падать некуда, дна нет — бездна» [Там же, 28 августа].

«Все чужие, чуждые. Друзей нет. Здоровье плохо. Скоро зима» [Там же, 3 сентября].

«Одиночество. Сегодня тяжкий день. Даже друзей нет. Липнут хамы, тусовщики. Некому сказать, что тяжело» [Там же, 26 сентября].

«Радость, боль, печаль переживаю в одиночестве. Улыбаюсь, смеюсь, голос звенит, а внутри все разрывается от ужаса. Мне страшно. Смерть просвечивает сквозь жизнь, это и есть смысл жизни. Смерть — хорошо. Страшно умирание» [Там же, 21 октября].

«Мысль о смерти утешает. Там все любят друг друга, и никто не одинок. Рисую, тружусь над собой — скоро Вечность. Моя мечта стала моей судьбой» [Там же, 22 октября].

Чтобы пояснить, почему автор этой статьи всячески отказывался публиковать дневники, процитируем К. Богемскую: «Примитив родственен искусству аутсайдеров (или ар брют), как



«Все любит все.
Жизнь и друг друга». 1999 г.
Бумага/грунт/масло, 49×61 см



«Очень одиноко». 2001 г.
Бумага/грунт/масло, 42,5×56 см



«В парке. Холодно. 15 марта».
2006 г. Бумага/грунт/масло,
56,5×79,5 см



«17 март. Теплеет». 2006 г.
Бумага/грунт/масло, 50×60 см

Рисунки 1–4 — Графические работы Люси Вороновой «депрессивного периода», созвучные дневниковым записям

после Второй мировой войны в Европе стали называть творчество людей, имеющих проблемы психического здоровья. Однако само определение “наивный” или “аутсайдер” в зна-

чительной степени субъективно и зависит, скорее, от взгляда определяющего — врача или исследователя. Наивные художники зачастую кажутся странными людьми, и бывают “не в себе”, а аутсайдеры нередко ведут себя прагматично и пытаются вписаться в художественную жизнь». Талантливые мастера всегда, по ее мнению, отличались «нестандартной психикой», а это «близко соприкасается с тем, что в обществе именуют безумием» [14]. Очень не хотелось, как не хочется и сейчас, чтобы вместо творчества Люси Вороновой анализировали ее психическое здоровье. Тем более что на момент знакомства с Люсей в 2008 г. никакой депрессии уже не наблюдалось, она производила впечатление самодостаточного человека, увлеченного тем, что делает, собранного и целеустремленного. Душевный кризис, вызванный болезнью и смертью отца, а также проблемами с мужем — талантливым художником (скульптором, графиком) Геннадием Вороновым (1950–2001), был преодолен, что привело к кардинальным изменениям в творчестве художницы, не только в ее переходе от работ на бумаге, графических, к живописным, в технике холст/масло, но, главное, смене их тональности, а это качественный переход. Какой смысл, думалось тогда, публиковать дневники, когда сама Люся в одной из заметок написала: «Дневник — только для себя» [13, 19 февраля].

Но Люся Воронова всегда добивается поставленной цели, и данный случай не явился исключением — она очень хотела опубликовать свои дневники, и они были опубликованы. Для этого все заметки, отобранные издателем для включения в Ежедневник 2018 года, художнице пришлось переписать заново, рукой одного года.

Художник Люся Воронова — человек неординарный. Как известно, внутренний мир человека находит отражение в его речи. В связи с этим обратимся к анализу двух интервью, данных Люсей Вороновой в сентябре и октябре 2017 г.: Тамаре Веховой в проекте «Вопрос из зала» [17] и на канале «Про Искусство с Марией Санти» [18]. Не вдаваясь детально в анализ этих интервью, отметим следующие моменты:

– введение художницей в научный оборот термина «лю-сизм» для нового направления в искусстве;

– свойственное Люсе (с ее же собственных слов) нахождение в постоянно экзальтированном возбужденном состоянии, «как будто с утра водочки хватанула!»;

– частота использования прилагательного «ненормальный/сумасшедший» в адрес своих коллег-художников и не только и, возможно, нашего восприятия ее самой: «пусть думают, что я сумасшедшая!», «сейчас, надеюсь, санитаров не позовут!» и т. д.

С интервалом примерно в неделю художник высказывает прямо противоположные суждения. «Я совершенно спокойно чувствую себя в любой ситуации... Место силы — оно внутри, оно вместе со мной перемещается... Настоящий лидер (к которым себя причисляет художница. — А. В.) всегда спокоен, ...что ему суется, если он знает, кто он», — заявляет Люся в интервью Марии Санти, а Тамаре Веховой признается: «Любое внедрение в мой мир вызывает у меня панику и желание удрать».

Уход от обсуждения проблем, нежелание вступать в диалог и находить решения в реальной жизни никак не вяжутся с утверждением М. Санти о том, что художница «обладает ну каким-то поистине китайским умением проходить сквозь, в том числе, глупости и негатив с выгодой для себя». Ответы если не на все, то на очень многие вопросы, касающиеся самооценки, места в художественной среде и психотипа художницы лежат на поверхности. Но именно благодаря своей архисложной и противоречивой внутренней организации Люсе удастся создавать свои удивительные работы.

Блестящий анализ творчества Люси Вороновой дал Вильям Мейланд. В 1970–1980-е годы он был одним из ведущих «неофициальных» художественных критиков, в 1990-е годы способствовал открытию широкой публике таких заметных российских художников, как Наталья Нестерова, Татьяна Назаренко, Дмитрий Каминкер, Ирина Старженецкая, Владимир Брайнин и многих других. В середине 2000-х годов он отошел от деятельности в качестве арт-критика, и тем ценнее появление

посвященного им Люсе Вороновой материала. «Цветы, дома, люди — все у нее, — подчеркивал Мейланд, — некая неподдельная “обнаженная натура”, чьи плоть и суть не способны укрыться от глаз художника...» [19]. При этом В. Мейланд предельно четко и лаконично охарактеризовал творчество Люси Вороновой: «ее живопись пронзительная». Это касается произведений как 1990-х годов, 2000-х, так и первой половины 2010-х годов.

Как отмечает А.П. Лободанов, «история показывает, что искусство не может не развиваться, что искусство динамично: оно есть процесс, а не состояние. Историки искусства делят этот процесс на этапы...». Данный тезис в полной мере верен в отношении творчества Люси Вороновой, что также подметил В. Мейланд:



«Окно». Автопортрет. 2006 г.
Бумага, акрил. 74×50 см



«Большая любовь». Автопортрет.
2009 г. Холст/масло, 70×50 см

Рисунки 5–6 — Автопортреты 2006 и 2009 гг.,
демонстрирующие переход от «депрессивного периода»
в творчестве Люси Вороновой к «радостному»

«Искусство Вороновой наделено способностью меняться и развиваться...» [20, с. 26]. Он четко спрогнозировал произошедшие в середине 2000-х годов изменения в векторе развития Вороновой как художницы, появление нового стилистического периода, еще только зарождавшегося на момент написания его статьи в 2007–2008 гг., — так называемого «радостного периода».

Но В. Мейланд не знал, что в некотором смысле он окажется провидцем, потому что «способность меняться и развиваться» — это перманентное состояние Люси Вороновой. Прочитируем текст с сайта Фонда поддержки искусства Люси Вороновой: «В 2018 г., когда публике был представлен диптих «Радость», в творчестве Люси Вороновой начался новый период, официально называемый “мозаичным”. Геометрический образ, появившийся в этой работе в качестве ключевого элемента композиции, в последующих работах Люси обрел постоянное место. Холсты Вороновой представляют собой красочные композиции из мелких элементов и символов — как фрагменты мозаики, они складываются в общую выразительную картину. “Орнамент повсюду: в рисунке панциря черепахи, древесного листа, самого дерева и космоса, который мы видим в телескоп. Я вижу эти орнаменты, эту красоты природы повсюду, и часами могу придумывать свои символы”, — говорит художница» [21]. Сложно сказать, является ли «мозаичный» период естественным развитием Люси Вороной как художника или, устав доказывать недоказуемое, а именно то, что по манере письма она художник наивный, Люся умышленно начала писать по-другому, максимально дистанцировавшись от любых характерных признаков наива.

Летом 2011 г. коллекционер Эдуард Мордухович высказал мысль: «Я люблю современных художниц — Наталью Нестерову, Татьяну Назаренко, Ольгу Булгакову. Сейчас моё внимание привлекла Люся Воронова. Она занимает совершенно особенное место, её работы выделяются из всех, их видно сразу» [3, с. 78]. А весной 2022 г. на выставке ART RUSSIA в Гостином дворе автор данной статьи, как никто другой погруженный

в материал, прошел мимо стенда с ее новыми работами, не узнав руку Люси Вороновой, столь разительна оказалась перемена в живописной манере художницы.

Сотрудники Фонда поддержки искусства Люси Вороновой оценивают мозаичный период как «настоящий творческий прорыв». Так, Георгий Воронов, сын художницы, пишет: «Мозаичный стиль в сегодняшних работах Люси Вороновой — это новый взгляд в будущее; он уходит корнями в 1970-е, в работу с гобеленами. “Клетчатый” паттерн, который она нашла тогда, не прижился на холсте и на много лет ушел из ее работ. В последних картинах, буквально сейчас, он возвращается — обновленным и с громадным потенциалом развития и совершенствования» [22]. Не так давно искусствовед Григорий Климовицкий в разговоре сказал: «В немецком языке есть такое слово — плюсквамперфект, предпрошедшее время. Это слово отражает то, что делает сегодня Люся Воронова». В настоящее время Люся позиционирует себя как художник декоративно-прикладного искусства, это то, чему, собственно, она училась в 1970-е и что очень хорошо освоила. А вот действительно ли это творческий прорыв или все-таки движение назад — покажет время.

В анонсе выставки «Люся Воронова. Ирга Ламарка» во Всероссийском музее декоративного искусства (5 октября — 3 ноября 2024 г.) куратор проекта Михаил Сидлин пишет: «В своих поисках **Люся Воронова все дальше уходит от наивного искусства** (выделено мной. — А. В.) в сторону геометрической абстракции. Художник приводит форму цветка к ее геометрическим основам, показывая, как взаимообусловлены абстрактный язык высшей математики и чувственный диапазон природы, и как вместе они порождают орнамент, особый принцип ритмической визуализации» [21]. Анонс размещен на сайте Фонда поддержки искусства Люси Вороновой. Является ли это признанием сотрудниками Фонда очевидного факта, что Люся до 2018 г. была все-таки наивным художником, или это позиция только куратора выставки, но факт остается фактом: наивного художника Люси Вороновой больше нет.

Следует отметить, что отношение к наивному искусству Люси Вороновой среди коллекционеров, любителей живописи, а также людей, далеких от искусства, было и остается отнюдь не однозначным. Отчасти это связано с тем, что наивное искусство — это искусство для избранных, «массового почитателя и зрителя... не имеет, оставаясь эстетической услугой узкой группы критиков, коллекционеров и профессиональных художников, черпающих оттуда новые идеи. Несмотря на множество музеев, галерей, выставок, посвященных наиву, массовый зритель научился только терпеть его» [15, с. 138].

Полемизуя с критиками творчества Люси Вороновой, в частности теми, кто считает, что «Я и сам/сама так нарисую!» или «Мои дети рисуют лучше!», им было предложено реализовать свою идею на практике и сравнить результат. Автор статьи утверждал и утверждает, что «подделать почерк Люси нереально» [4, с. 20], это невыполнимая задача. Работы, которые появились на АВИТО за авторством якобы Люси Вороновой, не имеют к ней никакого отношения и даже отдаленно не соответствуют ее уровню как художника. Но сам факт появления живописных полотен «под Воронову», подтверждающий тезис о том, что «наивные работы пытаются копировать не реже, чем работы самых модных и признанных профессиональных художников» [15, с. 134], безусловно свидетельствует о популярности Люси Вороновой как наивного художника, копируемого на рынке.

Но есть и более серьезные «обвинения». Например, то, что живопись Люси чрезмерно декоративна, или однотипна, или ее слишком много. Между тем за кажущимся однообразием стоит абсолютно узнаваемый неповторимый почерк, за внешней декоративностью — глубинная суть, заложенная в каждой работе. Люся говорит: «Мой первый жест — человек, его состояние, его смысл. Позирующий создает мне образ. И уже дальше в его пространстве возникает фон... Люди очень разные, каждый — космос, загадка, неожиданность... Человек приоткрывает свою занавеску и обнаруживается огромный мир маленького человека. А в нем — и цветы, и птицы, и плоды земли, и дети. Все эти

люди со своими судьбами в моей душе, сопереживаю им и пытаюсь согреть. Поселяю их в Райский сад, где цветут диковинные цветы, и никто не плачет» [1, с. 35–36]. Что же касается склонности художницы к серийности в работе, то следует отметить, что все ее работы разные, нет даже намека на повтор, не говоря уже о копийности, она просто не сможет повторить то, что создала сама. Как-то Люсе было предложено рассмотреть в качестве объекта для натюрморта арбуз, через некоторое время возникло более десятка замечательных работ — материал для отдельной летне-осенней выставки.

Такой проект, включающий 35 живописных полотен, выполненных с 2008 по 2017 г., с 15 сентября по 8 октября 2023 г. состоялся в Тульском музее изобразительных искусств. Название выставки «Арбузная пора, очей очарование...» максимально точно отражало ее тематику — только арбузы. Все работы разные. А вот один из участников подготовки альбома «Люся Воронова. Мозаичность» [5] поделился проблемой: «Перед дизайнером стояла крайне непростая задача распределить по полочкам огромное количество повторяющихся работ».

Как уже отмечалось, в 2011 г. был подготовлен к изданию и издан альбом «Люся Воронова». Предварительно была проведена большая подготовительная работа: изучение творчества художницы, консультации с ведущими специалистами по современному искусству, в том числе наивному, встречи с коллекционерами работ Люси Вороновой и многое другое. В результате возникло понимание места художницы в контексте российской и мировой культуры и сформировалась концепция альбома: Люся Воронова — самобытный наивный художник, творческий путь которого охватывает укрупненно два этапа — депрессивный (многочисленные графические работы в технике бумага/грунт/масло) и так называемый радостный. На эту концепцию работают обложка альбома (на первой странице — графический черно-белый автопортрет, на четвертой — цветной), подобранный мною эпиграф к альбому из цитат Максимилиана Волошина, критические статьи ведущих российских

искусствоведов, крупных коллекционеров, текстовые зарисовки самой Люси.

«Большое искусство всегда радостно. Это единственный, быть может, критерий, по которому можно отличить временное, малое искусство, от искусства вечного», — считал Максимилиан Волошин. «Выдающийся русский художник Василий Дмитриевич Поленов писал: “искусство должно приносить радость и счастье, иначе оно ничего не стоит...” Искусство Люси Вороновой именно такое — светлое и радостное» [3, с. 168], — отмечает коллекционер Элеонора Бережная. Действительно, Люсино искусство светлое и радостное, Люся Воронова — большой художник.



«Городские цветы». 2007 г.
Холст/масло. Вариант первый



«Городские цветы». 2007 г.
Холст/масло.
Вариант второй, окончательный

Рисунки 7, 8 — В первоначальном варианте работы «Городские цветы» фон был однотонным.

О законченности картины говорит то, что она была отснята профессиональным фотографом в типографском разрешении ТИФ. Спустя некоторое время художница усилила ощущение радости, усложнив фон

Светлым и радостным считали искусство художницы и искусствоведы. Вчитайтесь в слова Виталия Пацюкова, который в своей статье «Существования ткань сквозная» пишет: «Последние серии художницы... реализованы в состоянии радости, праздничного чувства... Эти работы, начиная с 2006 года, несут в себе особую метрику и точку отсчета творческих координат художницы... “Новая реальность” сегодняшнего дня, заново открытая живописными композициями Люси Вороновой, переживает свое подлинное рождение, где приветствуется праздник» [3, с. 22]. «Радостный мир Люси Вороновой» — так озаглавил свою статью доктор искусствоведения, профессор, зам. директора по науке Пушкинского музея Андрей Толстой. «Праздничная открытость безнадёжности...» — заголовок материала кандидата искусствоведения, зам. директора по науке Казанского музея ИЗО Галины Тулузаковой. Естественно, содержание публикаций раскрывают их заголовки. По мнению всех выше процитированных искусствоведов, начало новому периоду в творчестве Люси Вороновой, начало нового — «радостного» периода в ее творчестве приходится на 2006 г.

А теперь зайдем на сайт Фонда поддержки искусства Люси Вороновой, посмотрим, в частности, анонс выставки «Люся Воронова. Мозаичность» в галерее «Омельченко» летом 2021 г. и, к своему изумлению, увидим: **«Текущий период в творчестве художницы начался в 2018 году, и как-то само собой возникло его название, которое сегодня уже прочно закрепилось, — “Радостный период”»**. То же самое в анонсе выставки «Живопись звуков, шумов и запахов», 25 мая — 30 июня 2024 г.: «Новая выставка признанного мастера, произведения которого не раз показывались в Москве, включает около 60 работ **“радостного периода” в творчестве художницы, который начался в 2018 году**», выставки «Люся Воронова. Ирга Ламарка» во Всероссийском музее декоративного искусства, 5 октября — 3 ноября 2024 г.: «Динамика роста, умножения жизни и преумножения благ — темы, которые стали особенно важны для мозаического, **“радостного” периода**

Люси Вороновой, начавшегося примерно шесть лет назад [21] (выделено мной. — А. В.).

«Радостный период» в творчестве Люси Вороновой начался не в 2018 г., а в 2006-м, и тезис этот введен в научный оборот не «искусствоведами» Фонда. При этом возникает два вопроса: во-первых, в чем заключается «радостность» (будем использовать эту производную форму от прилагательного «радостный») в работах Люси Вороновой, написанных после 2018 г., работах художника декоративно-прикладного искусства, и почему ее нет, с их точки зрения, в работах Люси как наивного художника, и, во-вторых, для чего, с какой целью этот период обозначается Фондом как «радостный»? Когда в творчестве Люси Вороновой произошел переход от депрессивных работ на бумаге к в большей степени живописи в технике холст/масло, ярких, красочных, декоративных, то было все понятно, это был качественный переход. А вот чем по тональности отличаются работы, созданные до 2018 г., от работ, написанных после, — непонятно, точнее, понятно, что ничем. Тем более, что к работам в мозаичном стиле определение «радостные» или «нерадостные» просто не подходит, сложно представить себе картину депрессивной мозаики, даже если в ней преобладают темные тона. Также непонятно, что дает выделение в творческой биографии художницы особого периода, начавшегося в 2018 г. Можно только предположить, что учредители Фонда, зарегистрированного летом именно 2018 г., решили тем самым отпирить себя через продвижение идеи изменения эмоционального состояния Люси, а именно охватившего ее чувства радости от создания Фонда поддержки ее творчества. Но на самом деле более вероятна другая версия, а именно, плагиат нашей идеи о том, что настоящее искусство всегда радостно, в следующей редакции: наступление «мозаичного периода» в творчестве Люси Вороновой совпадает с «радостным периодом», следовательно, работы этого периода — это настоящее искусство, или, говоря словами Максимилиана Волошина, «искусство вечное». Но если это так, то Фонд обнуляет все созданное Люсей Вороновой до 2018 г. Весьма странная позиция. Жизнь показала, что вечным на

сегодняшний день является как раз искусство наивной художницы Люси Вороновой.

Летом 2008 г. Люся Воронова обратилась с просьбой заняться продвижением ее творчества. «Хочу стать Художником, известным Художником», — так она формулировала цель. На самом деле Художником она к тому времени уже была, осталось реализовать лишь вторую часть пожелания.

К 2008 г. за плечами Люси Вороновой был богатый опыт творческой деятельности. Она много времени провела за границей, жила и работала в Дании, Германии, Панаме, Чехии, Китае, США, Великобритании, приняла участие не в одном десятке как персональных, так и групповых выставок в России, Европе, Америке, Китае. Но музейная среди них была только одна — с 27 мая по 27 июня 2008 г. в Мордовском республиканском музее изобразительных искусств им. С.Д. Эрьзи была впервые организована ее персональная выставка «Образ и цвет», включающая 23 произведения живописи. Началась работа по созданию бренда «Люся Воронова».

Мероприятия, которые способствуют продвижению художника, хорошо известны. Во-первых, важно мнение специалистов: критические статьи ведущих искусствоведов по творческому направлению художника, опубликованные в серьезных печатных изданиях, научных журналах, каталогах. Во-вторых, привлечение внимания к имени художника, прекрасной площадкой для чего являются аукционные дома, которые устанавливают ценовые границы — нижний и верхний эстимейты для выставленных на торги работ как ориентир для будущих коллекционеров и, возможно, инвесторов. В-третьих, необходимо проведение выставок художника, в идеале персональных, и не в галерейных пространствах, а в музеях.

Все пункты программы были последовательно реализованы. В 2009 и 2011 гг. были выпущены альбомы Люси Вороновой, так называемые «красный» и «черный». В красный, 200-страничный, вошли статьи искусствоведов Виталия Пацюкова и Вильяма Мейланда, уже написанные к тому времени и

переданные Люсей, а также материал «От первого лица» самой Люси. В 351-страничное подарочное издание «Люся Воронова» 2011 г. наряду со статьями В. Пацюкова и В. Мейланда, опубликованными впервые в альбоме 2009 г., вошли также новые исследования творчества художницы искусствоведов А. Толстого, К. Богемской, Г. Тулузаковой, Г. Климовицкого, А. Рунковой, материалы известных коллекционеров, художников и галеристов, а также «путевые заметки» самой Люси. Подготовленный талантливым дизайнером Сергеем Андриевичем, альбом до сих пор является самым полным изданием, посвященным творчеству Люси Вороновой.

Третий альбом «Люся Воронова» был выпущен Музеем «Новый Иерусалим» как каталог совместного с Государственным русским музеем выставочного проекта, приуроченного к 65-летию художницы, в декабре 2018 г. [4]. 100-страничное издание открывают статьи заведующего Отделом новейших течений ГРМ Александра Боровского и ведущего научного сотрудника ГРМ Антона Успенского. В 2023 г. вышел еще один альбом художницы «Люся Воронова. Мозаичность» [5], подготовленный Фондом поддержки ее творчества. Характерно, что в развернутом анализе творчества художницы, опубликованном в альбоме под названием «Мозаичность», слово «мозаичность» не встречается ни разу, а все исследование Александра Боровского — автора вступительной статьи — посвящено работам художницы, созданным до середины 2010-х годов.

Наконец, важным шагом в продвижении творчества Люси Вороновой (с 2008 по 2017 г.) было снятие ее работ со всех площадок, не соответствующих ее уровню как художника. При этом был сделан упор на то, что она художник музейного уровня и, следовательно, должна выставляться только в ведущих музеях России. 21 октября 2009 г. в Бальном зале Московского музея современного искусства (ММОМА) состоялась выставка работ и презентация художественного альбома Люси Вороновой, вторая музейная персональная выставка художницы. А сегодня наивная художница Люся Воронова может гордиться своими персо-

нальными выставками в Рязанском государственном областном художественном музее им. И.П. Пожалостина (2012–2013), Российской академии художеств (РАХ) (2013), Всероссийском музее декоративного искусства в Москве (2015), Государственном историко-художественном музее Новый Иерусалим (2018–2019), Тульском музее изобразительных искусств (трижды — в 2019, 2020 и 2023 гг.), Государственном музее изобразительных искусств Республики Татарстан в Казани (2019), Новосибирском государственном художественном музее (2020), Геленджикском историко-краеведческом музее (2020), а также частном Музее современного искусства ЭРАРТА в Санкт-Петербурге (2019–2020). В подавляющем большинстве выставочные проекты длились по два-три месяца, а выставка «Люсизм» в Екатеринбургском музее изобразительных искусств, открытие которой состоялось 17 октября 2024 г., рассчитана на 4 с лишним месяца.

Русское искусство (за исключением авангарда и супрематизма), к сожалению, было и остается недооцененным на мировом рынке. Предположительно это связано с озвученным Натальей Нестеровой, с конца 1980-х годов проживавшей в США, тезисом: «Русским художникам не хватает легкости. От русских всегда исходит страдание... Искусство должно поднимать человеческий дух, а не разрывать душу на части» [2]. Люся Воронова во второй половине 2000-х годов вышла за национальные традиции в изобразительном искусстве, когда начался «радостный период» в ее творчестве, и это вселяло оптимизм в продвижение ее имени на Западе.

Весной 2009 г. нам удалось убедить цюрихский аукционный дом «Коллер» взять на пробу две работы Люси Вороновой: «Домашний клоун» (80×100 см, холст/масло, 2008 г.) и «Зарина и Саша» (59,9×80 см, холст/масло, 2008 г.). 19 июня 2009 г. обе работы были приобретены греческим коллекционером-судовладельцем по стоимости примерно в три раза выше средних значений эстимейтов. Это был успех, положивший начало дальнейшим аукционными продажам на двух основных европейских

аукционных площадках — в Лондоне и Цюрихе, а также в Москве, где на протяжении нескольких лет выставлялись ее работы конца 2000-х — начала 2010-х годов.

Люся Воронова всегда была амбициозным человеком, любила и ценила различные награды как подтверждение высокого уровня своего профессионализма. В 1985 г. она была удостоена награды Юнеско в Париже, в 1987 и 1988 гг. — премии «Лучшая работа года» МОСХ, в 1995 г. — Первой премии на международном симпозиуме Квольс в Дании. В 2013 г. по нашему представлению решением Президиума Российской академии художеств от 17 сентября 2013 г. она была избрана Почетным членом РАХ, а в декабре того же года, также по нашему представлению, награждена бронзовой медалью РАХ «Достойному». Не ясно, чем руководствовалась художница, когда отказалась принять награду РАХ к своему 70-летию юбилею.

Текущий, «мозаичный» период в творчестве художницы — это период работы Люси Вороновой как дизайнера.

Дизайнер — достойная, красивая, востребованная на рынке профессия. Мода, ювелирное искусство, интерьер, реклама, даже промышленность немислимы без привлечения специалистов этой профессии. Среди них есть не просто талантливые, а гениальные люди, чье творчество десятилетиями остается в тренде. Казалось бы, какая разница — художник Люся Воронова или дизайнер? Результатом ее творческой деятельности сегодня, как и прежде, являются живописные работы в технике холст/масло с одним разве что внешним отличием — бóльшим размером картин. Но разница есть. Как наивный художник Люся Воронова была и остается уникальным явлением в русском современном искусстве, как дизайнер — одной из тысяч коммерчески заточенных и хорошо обученных искусству владения кистью и красками специалистов, быстро и мастерово выполняющих востребованные на рынке сюжеты.

Люся Воронова никогда ранее не допускала никакого диктата в отношении того, что ей делать и как. Вспоминается Люсин рассказ о том, как и почему она разорвала отношения с кол-

лекционером наивного искусства, сыгравшим в ее творческой жизни ключевую роль — благодаря ему она перешла от графики к живописи, от работ на бумаге к работам на холстах. Все было хорошо до того момента, пока этот коллекционер не начал давать ей советы, что писать и как. С ее слов, отношения были прекращены решительно. Примерно то же произошло с другим коллекционером, десятками скупавшим ее работы (в общей сложности в его коллекции оказалось 59 живописных работ), когда от этого коллекционера начали поступать заказы написать то-то и так-то. Времена изменились.

Дизайн — это работа на заказ, на клиента. Клиент может быть конкретным, а может среднестатистическим, это не важно. Важно то, что дизайнер делает не то, что хочет сам, а что от него ждет заказчик, за что он — заказчик, заплатит. Люся Воронова как художник пишет: «Все мои поиски — это поиск себя в живописи. Это мой способ познания мира и себя...» [3, с. 4]. Люсю Воронову как дизайнера интересуют творческий поиск того, за что заплатят. Если сегодня это мозаичность — значит, будет мозаичность. В вариантах: цвет, размер, различные их сочетания и главное — в огромном количестве.

Сюжеты дизайнера Люси Вороновой прекрасно ложатся на керамику, ткань или на ковер, что было блестяще реализовано Галереей ковров и гобеленов ручной работы Atelier SNOUTKO в 2022 г. по ее картине «Красный зеленый». Читаем анонс к презентации: «Ковер из шерсти и шелка ... знаменует возвращение художницы к текстилю — истокам ее творчества — и одновременно новый виток развития» [32]. Но в основном работы дизайнера Люси Вороновой — это картины в интерьере. Именно так они и позиционируются аукционной площадкой ARTinvestment. Последний слайд в предпродажной презентации аукциона — это всегда картинка с торшером, диваном, журнальным столиком и — мозаичный сюжет на стене. Смотрится органично и продается хорошо, рынком востребовано. Семья дизайнера довольна, нуждающиеся в ярком пятне на стену тоже — есть имя и стоит недорого. А вот довольна ли

сама Люся, сказать сложно, но то, что она прекрасно осознает, что делает, это точно.

Озаглавив свой материал «Феномен Люси Вороновой как художника», автор исходил из понимания термина «феномен» как некоего особенного явления, того, что трудно постичь. Представляется, что в такой трактовке термин «феномен» как никакой иной подходит для характеристики Люси Вороновой — уникального наивного художника и вместе с тем совершенно не наивного человека.

Список литературы

1. Люся Воронова/Lusy Voronova. СПб.: ООО ИПК «Коста», 2009. 204 с.
2. URL: <http://dianov-art.ru/2018/04/16/govorit-nesterova/>
3. Люся Воронова. СПб.: ООО ИПК «Коста», 2011. 352 с.
4. Люся Воронова / сост. А. Боровский, А. Успенский, А. Воронин. М.: Изд-во ООО «РПК “Параграф”», 2018. 96 с.; ил.
5. Люся Воронова. Мозаичность. М.: Виртуальная галерея, 2023 (рус.). 176 с.; ил.
6. Наивное искусство Люси Вороновой как лекарство для цивилизованного человека / Искусствовед Успенский. URL: <https://dzen.ru/a/ZnVoRzSnAzhU4oT3>
7. Традиции фольклора и наива в современной культуре. М.: Государственный центр современного искусства: Государственный историко-архитектурный, художественный и ландшафтный музей-заповедник «Царицыно», 2012. 123 с.; ил.
8. Первое большое интервью с художником! Люся Воронова — одна из самых востребованных художниц. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LdxOWWnHtJE>
9. Воронин А. Не наивно наивная Люся // Люся Воронова / сост. А. Боровский, А. Успенский, А. Воронин. М.: Изд-во ООО «РПК “Параграф”», 2018. 96 с.; ил.
10. Тулузакова Г. Люся Воронова // Собрание. 2012. № 3 (34). Сентябрь. С. 28–31.
11. Успенский А. Рассказ визуальной истории // Диалог искусств. 2012. № 4. С. 80–84.

12. URL: <https://znui.ru/istoriya/>
13. Люся Воронова: Ежедневник 2018 / сост. Ю. Петухов. М.: ModernArtConsulting, 2018. 384 с.; ил.
14. Советское наивное искусство. М.: Изд. программа «Интерроса», 2007. 384 с.; ил.
15. Философия наивности / сост. А.С. Мигунов. М.: Изд-во МГУ, 2001. 384 с.
16. Первое большое интервью с художником! Люся Воронова — одна из самых востребованных художниц. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LdxOWWnHtJE>
17. URL: <http://vehova.gallery/exhibition-participant/view?id=4>
18. Pro Искусство с Марией Санти. Можно ли создать искусство из чистой радости? URL: <https://m.youtube.com/watch?v=UZgdpOoWKa4&t=292s>
19. *Мейланд В.* Обнаженная натура // Люся Воронова/Люся Воронова. СПб.: ООО ИПК «Коста», 2009. С. 38–49.
20. *Лободанов А.П.* Взаимопроникновение и взаимодействие философских, семиотических и психологических составляющих в европейском изобразительном искусстве XX века // Теория и история искусства. Вып. 1/2 / гл. ред. А.П. Лободанов. М.: БОС, 2019. 236 с.
21. URL: <https://voronova.fund/lyusya-voronova>
22. URL: <https://auction.artinvestment.ru/lots/125254>
23. URL: <https://ru.citaty.net/tsitaty/635316-andre-morua-khudozhnik-lzhets-no-iskusstvo-pravda/>
24. URL: <https://socratify.net/quotes/iogann-fridrikh-shiller/121269>
25. URL: <https://auction.artinvestment.ru/>
26. Как художнику попасть на аукцион. ARTinvestment.RU, 19 апреля 2017 г. URL: https://artinvestment.ru/invest/collector/20170419_how_can_artist_auction_kak_hudozhniku_auction.html
27. URL: <https://artinvestment.ru/ratings/ratings-liquidus-painting.html?type=allyears-all>
28. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?q=Люся%20Воронова&imageExists=null&typologyId=1>
29. URL: https://artinvestment.ru/invest/analytics/20240726_WomenSales.html

30. URL: https://artinvestment.ru/invest/rating/20130823_podpisi.html
31. URL: <http://dianov-art.ru/tag/alan-bamberger/>
32. URL: <https://voronova.fund/lyusya-voronova-kover>

References

1. Lyusya Voronova/Lucy Voronova. SPb.: ООО ИПК «Kosta», 2009. 204 s.
2. URL: <http://dianov-art.ru/2018/04/16/govorit-nesterova/>
3. Lyusya Voronova. SPb.: ООО ИПК «Kosta», 2011. 352 s.
4. Lyusya Voronova / sost. A. Borovskij, A. Uspenskij, A. Voronin. Moscow: ООО «РПК “Paragraf”», 2018. 96 s.; il.
5. Lyusya Voronova. Mozaichnost'. Moscow: Virtual'naya gale-reya, 2023 (rus.) 176 s.; il.
6. Naivnoe iskusstvo Lyusi Voronovoj kak lekarstvo dlya civilizovannogo cheloveka / Iskusstvoved Uspenskij. URL: <https://dzen.ru/a/ZnVoRzSnAzhU4oT3>
7. Tradicii fol'klora i naiva v sovremennoj kul'ture. Moscow: Gosudarstvenny`j centr sovremennogo iskusstva: Gosudarstvenny`j istoriko-arhitekturny`j, xudozhestvenny`j i landshaftny`j muzej-zapovednik «Czaricyno», 2012. 123 s.; il.
8. Pervoe bol'shoe interv`yu s xudozhnikom! Lyusya Voronova — odna iz samy`x vostrebovanny`x xudozhnicz. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LdxOWWnHtJE>
9. *Voronin A.* Ne naivno naivnaya Lyusya // Lyusya Voronova / sost. A. Borovskij, A. Uspenskij, A. Voronin. Moscow: ООО «РПК “Paragraf”», 2018. 96 s.; il.
10. *Tuluzakova G.* Lyusya Voronova // Sobranie. 2012. No. 3 (34). Sentyabr`. S. 28–31.
11. *Uspenskij A.* Rasskaz vizual`noj istorii // Dialog iskusstv. 2012. No. 4. S. 80–84.
12. URL: <https://znui.ru/istoriya/>
13. Lyusya Voronova: Ezhednevnik 2018 / sost. Y. Petuxov. Moscow: ModernArtConsulting, 2018. 384 s.; il.
14. Sovetskoe naivnoe iskusstvo. Moscow: Izd. programma «Интерроса», 2007. 384 s.; il.

15. *Filosofiya naivnosti* / sost. A.S. Migunov. Moscow: Izd-vo MGU, 2001. 384 s.

16. *Pervoe bol'shoe interv'yu s xudozhnikom!* Lyusya Voronova — odna iz samy`x vostrebovanny`x xudozhnicz. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LdxOWWnHtJE>

17. URL: <http://vehova.gallery/exhibition-participant/view?id=4>

18. *Pro Iskusstvo s Mariej Santi. Mozhno li sozdat` iskusstvo iz chistoj radosti?* URL: <https://m.youtube.com/watch?v=UZgd-pOoWka4&t=292s>

19. *Mejland V. Obnazhennaya natura* // Lyusya Voronova/Lucy Voronova. St. Petersburg: OOO IPK «Kosta», 2009. S. 38–49.

20. *Lobodanov A.P. Vzaimoproniknovenie i vzaimodejstvie filofsokix, semioticheskix i psixologicheskix sostavlyayushhix v evropejskom izobrazitel'nom iskusstve XX veka* // Teoriya i istoriya iskusstva. Vy`p. 1/2 / gl. red. A.P. Lobodanov. M.: BOS, 2019. 236 s.

21. URL: <https://voronova.fund/lyusya-voronova>

22. URL: <https://auction.artinvestment.ru/lots/125254>

23. URL: <https://ru.citaty.net/tsitaty/635316-andre-morua-khudozhnik-lzhets-no-iskusstvo-pravda/>

24. URL: <https://socratify.net/quotes/iogann-fridrikh-shiller/121269>

25. URL: <https://auction.artinvestment.ru/>

26. *Kak xudozhniku popast` na aukcion.* ARTinvestment.RU, 19 aprelya 2017. URL: https://artinvestment.ru/invest/collector/20170419_how_can_artist_auction_kak_hudozhniku_auction.html

27. URL: <https://artinvestment.ru/ratings/ratings-liquidus-painting.html?type=allyears-all>

28. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?q=Lyusya%20Voronova&imageExists=null&typologyId=1>

29. URL: https://artinvestment.ru/invest/analytics/20240726_WomenSales.html

30. URL: https://artinvestment.ru/invest/rating/20130823_podpisi.html

31. URL: <http://dianov-art.ru/tag/alan-bamberger/>

32. URL: <https://voronova.fund/lyusya-voronova-kover>

DOI 10.24412/2411-0795-2025-1-129-154

УДК 7.072.2

ББК 85.14

ОБРАЗ ГАЗЕТЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЖИВОПИСИ КАК СПОСОБ ФОРМИРОВАНИЯ КУЛЬТУРНЫХ СМЫСЛОВ

О.В. СМИРНОВА

МГУ им. М.В. Ломоносова (факультет журналистики)

125009, Москва, Моховая, д. 9, стр. 1, Россия

E-mail: smirnova.olga.msu@yandex.ru

А.Л. СВИТИЧ

МГУ им. М.В. Ломоносова (факультет журналистики)

125009, Москва, Моховая, д. 9, стр. 1, Россия

E-mail: svitichal@my.msu.ru

Статья посвящена анализу образа газеты в произведениях изобразительного искусства. В работе дается обзор репрезентации газеты в зарубежной изобразительной традиции, в которой она занимала важное место как социокультурный и искусствоведческий феномен. Обобщена периодизация этапов развития газеты и выявлена связь исторических реалий с ее отображением в западной живописи XVII–XXI вв.

Исследование показало, что именно газета как первое средство массовой информации создала основания для формирования объединяющих общественных смыслов. В произведениях изобразительного искусства газета предстает как культурно-ментальная форма, отражающая и формирующая национально-бессознательное. Образ газеты в западном изобразительном искусстве отражает ее двойственный характер — она представлена и как источник информации, участвующий в процессе коммуникации со зрителем, и как визуальный символ, понятный широкой аудитории. Однако в обоих случаях использование газеты как объекта всегда апеллирует к общественно-политическим процессам, а также отражает ключевые культурные коды. В портретной и жанровой зарубежной живописи газета не только становится индикатором принадлежности к определенному социальному классу и свидетельством политических пристрастий героя, но и отражает общественные процессы, происходившие в исследуемый период. В предметных композициях газета становится визуальным символом, используется как метафора, в которую художником вкладываются дополнительные коннотативные значения, в рамках свойственного ему способа отражения действительности.

Авторы базируются на методологии комплексного текстового, иконографического и искусствоведческого анализа, что позволяет глубже показать место и роль образа газеты в произведениях изобразительного искусства.

Ключевые слова: газета, изобразительное искусство, западная живопись, символ, иконический знак, культурная универсалия, семантика, метафора, культурный код.

THE NEWSPAPER AS AN INDICATOR OF SOCIAL PROCESSES IN THE CULTURAL SPACE OF WESTERN COUNTRIES: AN ANALYSIS OF PAINTINGS

O.V. SMIRNOVA

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Journalism)
125009, Moscow, Mohovaya, 9/1, Russia

A.L. SVITICH

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Journalism)
125009, Moscow, Mohovaya, 9/1, Russia

The article analyzes the image of the newspaper in works of fine art as a socio-cultural and communication phenomenon. The paper provides an overview of the newspaper's representation in the foreign visual tradition, where it occupied an important place as a socio-cultural and art-critical phenomenon. The periodization of the stages of the newspaper's development is summarized and the connection of historical realities with its representation in Western painting of the XVII–XXI centuries is revealed.

The analysis showed that it was newspapers that created the foundations for the formation of unifying social meanings and in the work of fine art they appear as a cultural and mental form reflecting and forming the national unconscious. The image of a newspaper in Western visual art reflects its dual character — it is presented both as a source of information involved in the process of communication with the viewer, and as a visual symbol understandable to a wide audience. However, in both cases, the use of a newspaper as an object always appeals to socio-political processes, as well as reflects key cultural codes. In portrait and genre painting, the newspaper becomes not only an indi-

cator of belonging to a certain social class and evidence of the hero's political preferences, but also reflects the social processes that took place during the period under study. In the subject compositions, the newspaper becomes a visual symbol, used as a metaphor, into which the artist puts additional connotative meanings, within the framework of his characteristic way of reflecting reality.

Keywords: newspaper, fine art, western painting, symbol, iconic sign, cultural universality, semantics, metaphor, cultural code.

Теоретические подходы к исследованию

Исследователи неоднократно подчеркивали, что газета сыграла уникальную роль в культуре и формировании мышления/интеллекта общества, культурной модели мира — взглядов, предпочтений и других ключевых характеристик общества. Газета как объект анализа в течение продолжительного периода занимала (и продолжает занимать) важное место в исследованиях журналистики и медиа. При этом мало внимания уделялось газете как системному явлению, «лежащему на пересечении различных векторов познания и выступающему в качестве культурной универсалии» [1, с. 8].

Для понимания места газеты в развитии общественных процессов важно иметь представление о периодизации ее развития. Подходы к периодизации развития газеты разнятся, однако на основании различных подходов представляется возможным выделить следующие основные этапы:

1. Примерно до XIV в. Период создания предпосылок для появления газеты: развитие общества и возникновение государственности, возникновение письменности, развитие торговли, формирование аудитории, нуждающейся в получении информации.
2. С XIV до XVII в. Важнейшие предпосылки для появления газет — развитие образования (университеты), распространение грамотности, возникновение технологий для фиксации и размножения письменной информации (бумага); появление технических средств для размно-

жения (печатный станок с передвижными литерами, начало эры Гутенберга); развитие средств доставки (государственные и частные почтовые службы).

3. XVII–XVIII вв. Появление и развитие в Европе, а позже и в России первых печатных газет.
4. XIX — начало XX в. Развитие рынка печатных изданий, возникновение массовых газет; коммерциализация газет (реклама); развитие различных типов газет; оформление газетного журналиста как профессии; развитие технологий для производства содержания (фотография, развитие полиграфии и т. п.) и распространения информации; развитие средств доставки (железные дороги, автомобильный транспорт и проч.); появление аудиовизуальных СМИ.
5. XX в. Развитие газеты в разных регионах мира (Азия, Африка, Южная Америка); смещение в функциях печатных СМИ к развлекательности (глянцевые журналы); газеты как инструмент идеологии (СССР).
6. Конец XX — XXI в. Развитие компьютерных технологий, появление интернета; мультимедийные средства (конец эры Гутенберга); цифровизация СМИ; кризис печатных газет; интеграция газеты в цифровом пространстве.

По мнению отечественных и зарубежных исследователей, регулярное чтение газет является уникальной разновидностью когнитивной деятельности, многократно повторяющимся конкретным опытом [2, р. 40]. Отмечается также, что важной особенностью газеты как значимого элемента культурного пространства является то, что в ней разрабатываются «сквозные» или «вечные» темы, волнующие людей всегда (общечеловеческие, идеи социальной справедливости и др.). По мнению П. Штомпка, «невозможно построить длительных общественных отношений без определенной дозы доверия и ощущения общего смысла» [3, с. 20]. Представляется, что именно газеты

создали основания для формирования объединяющих общественных смыслов.

В этом контексте важным для понимания газеты как социокультурного феномена становится концепт культурного кода. Газете как системе, определяющей границы актуального и не важного, правильного и неправильного, свойственна функция оценивания реальности с точки зрения культурно-национальных критериев, денотативного кодирования реальности в культурно-матричные единицы, универсальные для использования на публичном уровне всего национального пространства. Представляя собой структурированный денотативный код, газета позволяет читателю максимально быстро соотносить «слово» с действительностью: «В зависимости от коммуникативных обстоятельств денотативный код претерпевает изменения, устраняя или порождая трудности в развертывании текстуального содержания газетной полосы. Последнее иллюстрирует непреложную реальность, решающим образом влияющую на семиотический универсум культурных конвенций» [1, с. 19].

Газета, по мнению исследователей, — это не только СМИ (т. е. техническое средство для передачи информации), она предстает как культурное пространство и одновременно как культурно-ментальная форма, отражающая и формирующая национально-бессознательное. Так, британские исследователи высказывали мнение о том, что именно ежедневные газеты на протяжении десятилетий играли огромную роль в формировании общественного самосознания и культуры, определяя уровень интеллекта и другие ключевые национальные черты британского общества. Исследователи утверждали, что ежедневное чтение газет в значительной степени сформировало национальную культуру, став неотъемлемой частью жизненного мира повседневности. Выбор ежедневных газет, направленных на различные слои населения (ученых, бизнесменов, рабочих и т. д.) определял политические пристрастия и принадлежность к тому или иному социальному классу. Читатели разных газет традицион-

но воспринимали свой выбор чтения как социальное заявление, как бы парируя предложения других газет, имеющих иную политическую или интеллектуальную точку зрения: «Вы не заставьте меня это читать!». По мнению британских культурологов, предпочтения в регулярном чтении газет позволяли британцам определять принадлежность человека к «умным» (justly), т. е. читающим Guardian или Times, и к «немыслителям» (unfairly), т. е. читающим Sun или The Daily Express. Конечно, всегда были возможны исключения из правил, когда читатели питали пристрастие к газете из-за привычного макета или конкретного журналиста. Тем не менее ежедневная газета в британской культуре традиционно рассматривалась как индикатор принадлежности к определенному общественному слою и отражение индивидуального выбора определенного стиля жизни [4]. Британский исследователь Р. Теукольски предложил концепцию, в соответствии с которой два основных феномена печатной культуры XIX в. — литературные романы и газеты — сыграли решающую роль в подъеме и формировании национального самосознания [5]. Читатели ежедневных газет как бы становились членами «анонимного сообщества», исполнявшего ежедневный совместный ритуал чтения. Теукольски считает, что как романы, так и газеты давали читателям возможность погрузиться в «вымысел, который тихо и непрерывно просачивается в реальность, создавая ту замечательную уверенность сообщества в анонимности, которая является отличительной чертой современных наций» [6]. Развивая эту концепцию, британскими исследователями был введен термин «викторианская периодическая культура», в которой было трудно полностью отделить романы от периодических изданий [7]. При этом именно газета, обладающая такими важнейшими характеристиками, как периодичность и массовость, сыграла ключевую роль в этом процессе. Английские романы XIX в., инкорпорированные в формат газеты, размещаемые рядом с актуальными новостями, оказались важным содержательным звеном медийного влияния на формирование ключевых социокультурных смыслов.

Газета как культурная универсалия и визуальный символ

Современные исследователи отмечают, что все чаще в научном дискурсе возникают идеи, обосновывающие культурологические подходы к медиаисследованиям [8; 9, р. 20]. В контексте предлагаемого в этой статье подхода представляется важным тезис о том, что развитие культуры в целом неотъемлемо от процесса коммуникации, происходящей под воздействием целого комплекса социокультурных факторов [10].

Немецкий исследователь Ф. Киттлер в своем анализе свойств медиа предложил выделять три исторические значимые системы: символические медиа, технические медиа, цифровые медиа. Символические медиа: посредником, медиумом в построении смыслового пространства выступали органы чувств, символические медиатехнологии зависели от способности человека кодировать информацию на образном языке. Система технических медиа начала складываться с момента изобретения в XV в. печатного станка, позволившего механически воспроизводить символы. Процессы, ограниченные ранее возможностями человеческого тела, начинают воспроизводить машины: «Обеспечивая массовое воспроизведение символов, печатный станок генерировал новые формы медиа, а вместе с ними и новые культурные практики и образования. Серийно выпускаемые книги и газеты начали формировать новые виды общественных дискуссий» [11, с. 20].

Киттлер указывал на то, что следует говорить о множестве философий медиа различных эпох и цивилизаций. Так, анализируя «великую реформу письма», которую принято датировать XII в., он отмечал совершенно новую организацию страницы (пропуски между словами, абзацы между параграфами, заголовки), благодаря которой книжный текст стал отличным от потока речи и появилась возможность для отделения «истинного от ложного в старых, лишенных членения книгах» [12, с. 175]. Важным изменением стала также возможность перелистывания страниц и быстрой ориентации в тексте. Культурная память, ма-

териализованная благодаря появлению печатных книг, приобрела возможность умножиться и стать периодической. Предсказуемость организации газетной страницы для читателя, система привычных рубрик, знакомые шрифты — все эти свойства делают из газетной страницы универсальную схему.

Газета как социокультурный феномен и как неотъемлемая часть жизненного мира повседневности занимала важное место и в произведениях культуры и искусства. Например, поэты и прозаики часто использовали образ разносчика газет — профессии, распространенной в XIX–XX вв. и отличавшейся тяжелыми условиями и низкой оплатой труда. Будучи изображенной на картине художником, газета приобретала свойства иконического символа [13, с. 185–205; 14, с. 203–222; 15, с. 297–318; 16, с. 34–35; 17, р. 67, 65], поскольку сама газетная страница по своим характеристикам всегда являлась легко узнаваемой, символической. Изображение газеты объединяет в себе социокультурную метафорику, семантику, ассоциативность и эффекты образного мышления и является элементом не только социокультурной коммуникации [18, с. 319], но и предметом изучения искусствоведения. Даже будучи статичным объектом изображения, газета в силу своей иконичности, метафоричности и ассоциативности способна создавать культурно-смысловую многослойность, отражая картину мира в рамках выбранного художником пространственно-временного континуума. Неслучайно А.П. Лободанов считает социальный, национальный и исторический контекст основным фактором влияния на художника. По мнению ученого, в социальный контекст погружено «индивидуальное восприятие» художника, которое существенно различается в разных обществах и в разные исторические периоды [19, с. 358].

В основе структуры газеты как социокультурного, коммуникационного и искусствоведческого феномена могут быть заложены как семантические, так и визуально-культурные универсалии: образ газеты является узнаваемым в изобразительном искусстве любого региона мира, однако при этом он всегда несет в себе и культурно-специфические характеристики. Можно

определить газету и как «культурный артефакт» (термин Н. Хомского) [20], поскольку она всегда отражает те или иные аспекты той культуры, в рамках которой она создана.

Внимание, уделяемое газете в искусстве, в том числе изобразительном, можно объяснить ее смысловой глубиной и комплексностью как объекта, позволяющего придавать содержанию как универсальные, так и культурно специфические смыслы и коннотации. Это связано со спецификой «знаков изображения» [21, с. 173]. В силу подражательного характера знакообразования природа подобных знаков двойственна: в ней сочетаются изобразительное и выразительное начала, обусловленные своеобразием референтов таких знаков. В процессе создания таких знаков миметрические импликации реализуются благодаря общим принципам знакообразования (формообразование, композиция, ритм, метр, ритмометрическая динамика), так и специфическим — цветовым, светотеневым — отношениям [21, с. 176–178]. В контексте семиотических интенций искусства выделяется концепт «антропоморфема» как «сциентический центр картины мира — предикатив, в котором человек признается ее интеллектуальным центром» [22, с. 39]. Исследователи в области искусствоведения отмечают такую образную линию в XX столетии как канон, который является одним из средств подсознательного конструирования образа мира [22; 23]. Образ газеты, используемый в произведениях живописи, как представляется, может являться важным средством для акцентирования интеллектуальных характеристик человека и его представления о мире.

Газета как объект живописи в зарубежном изобразительном искусстве

Газета как объект живописи впервые появилась в европейском изобразительном искусстве XVII в., и ее отображение во многом повторяло путь развития европейской прессы. Печатные газеты, как уже упоминалось выше, появились в Европе в начале XVII в. и быстро заняли нишу основного источника информации среди разных слоев населения. Этому способствовало, в частно-

сти, стремление издателей максимально снизить стоимость газеты, чтобы стимулировать спрос на нее.

Так, голландский художник Адриан ван Остаде неоднократно изображал крестьян, читающих газету. В частности, в картине «Чтение новостей в коттедже ткачей» (Музей Метрополитен, 1673) изображена сцена чтения новостей в коттедже ткачей. В бытовой сцене автор показывает жизнь семьи ткачей (одной из самых прибыльных профессий в Голландии XVII в.), а газета играет в композиции роль индикатора финансовой успешности героев. В дальнейшем газета в западной живописи нередко становилась символом материального благополучия.

Наиболее частым объектом газета стала в живописи XIX в., т. е. когда она приобрела массовый характер и заняла устойчивое место в жизненном мире повседневности. Наибольшее распространение получила в портретной, жанровой, бытовой и предметной живописи и графике. В портретной живописи газета подчеркивает образ героев, их интеллект, образованность и прогрессивность. Портреты людей, читающих газеты, писали Пьер Огюст Ренуар, Поль Сезанн, Клод Моне, Пабло Пикассо, Анри Тулуз-Лотрек и другие известные художники. В одиночных портретах, выполненных как в реалистичной, так и в более условной манере (Поль Сезанн «Отец художника, читающий L'Événement» (Музей Мармоттан, 1866), Пьер Огюст Ренуар «Клод Моне читает» (Музей Мармоттан, 1873), Анри де Тулуз-Лотрек «Мистер Дезире Дехау» (Музей Тулуз-Лотрека, 1891), Пабло Пикассо «Сидящий читающий мужчина» (Музей Пикассо, 1898), Андре Дерен «Портрет неизвестного, читающего газету» (Государственный Эрмитаж, 1911–1914)), изображение газеты дополняет образ портретируемого, позволяет передать характеризующие его вербально-визуальные знаки.

Так, в портрете отца, читающего газету (рисунок 1), Поль Сезанн с помощью совокупности художественно-композиционных средств передал непростой характер своего отца-банкира, недовольного выбором сыном карьеры художника. В системе изобразительных средств, использованных в картине, газета



Рисунок 1 — Поль Сезанн.
Отец художника,
читающий L'Événement. 1866 г.
Музей Мармоттан,
Париж



Рисунок 2 — Андре Дерен.
Портрет неизвестного,
читающего газету. 1911–1914 гг.
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург

играет важную символическую роль. Символические качества газеты как объекта изобразительного искусства проявляются и в более поздней работе Андре Дерена «Портрет неизвестного (Шевалье X)» (рисунок 2). При создании этого произведения Дерен явно вдохновлялся упомянутым выше портретом отца Сезанна, но решил его в условно-схематичной манере, сохранив ключевые элементы — газету L'Événement, характерное кресло с плавными изгибами, картину на стене. Эффект картины основан на предельно интенсивном звучании крупных пятен

контрастных цветов, свойственном видению фовистов, и других факторов, повлиявших на творчество художника (африканские и средневековые мотивы, декоративная керамика, зарождение кубизма и т. д.). Декоративности автор добивается сопоставлением орнамента напольной плитки и мелких строк газетной колонки с крупными и массивными пятнами основной композиции. В отличие от работы Сезанна, который отчетливо выделил лишь название газеты, Дерен подробно обозначил ее структуру и мелкие подробности, таким образом подчеркнув ее значимость как основного смыслоформирующего объекта картины, в котором человек — второстепенен. Для усиления этого эффекта первоначально на холст была приклеена настоящая газета, впоследствии замененная живописной копией.

В конце XIX — начале XX в. все чаще встречаются женские портреты с газетой, она становится одним из символов женской эмансипации и зачастую играет роль призыва к размышлениям о правах женщин (Мэри Кассат «Портрет дамы (читающая Le Figaro)» (частная коллекция, 1878), Мэри Кассат «На балконе» (Институт искусств Чикаго, 1879), Нормат Гарстин «Женщина читает» (Галерея Тейт, 1891), Лауритис Андерсен Ринг «За завтраком» (Национальный музей Швеции, 1898)). Героини этих портретов увлечены чтением не меньше мужчин, а значительное число сюжетов отражают утреннее время завтрака и сопутствующие атрибуты, ранее в живописи присущие только мужским портретам. Появление газеты в женских портретах в этот период было напрямую связано с общественными процессами, в частности с развитием движения суфражизма, а в дальнейшем феминизма, тенденциями к изменениям в отношении к социальной роли женщины, с дискуссиями о женских правах и образовании. С другой стороны, фактором являлось также то, что усиливались процессы коммерциализации газет, что требовало более разнообразного содержания для привлечения женской аудитории. В период после Второй мировой войны (1950–1960-е годы) экономические проблемы и снижение количества мужчин в некоторых странах способствовали усилению роли женщин в эко-

номике и общественных процессах. В дальнейшем начался период разворачивания в этих странах открытой борьбы женщин за свои права (вторая волна феминизма). Равенство по признаку пола стали увязывать с развитием демократии, протестные настроения влияли в том числе и на содержание СМИ. Все эти тенденции так или иначе проявлялись в произведениях живописи.



Рисунок 3 — Мэри Кассат.
Портрет дамы
(читающая Le Figaro). 1878 г.
Частная коллекция



Рисунок 4 —
Лауритис Андерсен Ринг.
За завтраком. 1898 г.
Национальный музей Швеции,
Стокгольм

У Мэри Кассат на ее «Портрете дамы (читающей Le Figaro)» (частная коллекция, 1878) (рисунок 3) выбор газеты «Фигаро», которую в то время обычно читали мужчины, обнаруживает намерение художницы показать героиню (ее мать) как человека передовых взглядов, не придерживающегося традиционных женских занятий. Символика газеты подчеркнута и отражением в зеркале. Автор картины намеренно выбрала такую композицию (отражение не самой модели, как это было принято

в традиционной живописи, а газеты, которую она держит в руках), чтобы подчеркнуть значимость газеты как ключевого объекта изображения.

В работе Лауритиса Адерсена Ринга «За завтраком» (Национальный музей Швеции, 1898) (рисунок 4) в руках его жены Сигрид мы можем увидеть номер газеты Politiken, еще один визуальный намек на стремление женщин к изменению их традиционного статуса, равноправию, в том числе и в политических правах, и к их участию в политической жизни страны. И в дальнейшем в произведениях живописи газета довольно часто использовалась как символ, подчеркивающий неравенство, ее чтение представлялось как атрибут привилегированного положения мужчины (Джордж Уильям Джой «Бэйсуотерский омнибус» (Музей Лондона, 1895), Стиван Доханос «Обустройство дома» (Коллекция Сатудэй Ивнинг Пост, 1953), Норман Рокуэлл «Пасхальное утро» (Коллекция Сатудэй Ивнинг Пост, 1959).

Особое место занимал в западной живописи середины XIX — начала XX в. образ продавца газет — Newsboy. Эту тему можно встретить наиболее часто в работах американских художников второй половины XIX в.: трогательные портреты мальчиков или, напротив, немощных, несчастных стариков, подчеркивающих проблему неравенства в обществе (например: Томас ле Клер «Продавец газет из Буффало» (Художественный музей Буффало АКГ, 1853), Уильям Эйкен Уокер «Продавец Балтимор Сан» (частная коллекция, 1871), Джон Джордж Браун «Утренние газеты» (частная коллекция, 1889), Уильям Снейп «Вечерние новости» (частная коллекция, 2-я половина XIX в.), Марк Осман Куртис «Продавец газет» (частная коллекция, начало XX в.).

Так, «Продавец газет из Буффало» Томаса ле Клера (Музей Буффало, 1853) (рисунок 5) изображает молодого человека — продавца Buffalo Evening Post, присевшего перекусить в перерыве. Особым символизмом наполнены объявления за спиной юноши, на одном из них различима надпись «Внимание! Разыскиваются 50 мальчиков», что свидетельствует о распространенности этого вида деятельности среди его сверстников



Рисунок 5 — Томас ле Клер.
Продавец газет из Буффало.
1853 г. Художественный музей
Буффало АКГ, Буффало

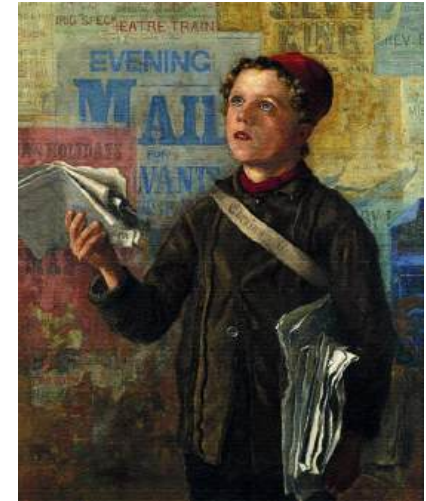


Рисунок 6 — Уильям Снейп.
Вечерние новости.
2-я половина XIX в.
Частная коллекция

и о масштабах неквалифицированного и малооплачиваемого детского труда в США во второй половине XIX в. При этом автор, несмотря на суровые условия труда, отчасти романтизирует представленный образ. На картине румяный юноша расслаблен и наслаждается яблоком, не обращая внимания на рваную обувь и отсутствие комфорта.

В картине Уильяма Снейпа «Вечерние новости» (частная коллекция, 2-я половина XIX в.) (рисунок 6) образ продавца также отчасти романтизирован, а в манере написания лица мальчика явно проглядывает влияние живописной манеры художников эпохи Возрождения (в частности, Боттичелли и его мужских портретов). Прием акцентирования внимания на заднем плане использован и здесь. Нечитаемые названия газет в руках продавца компенсируются автором крупными и хорошо различимыми заголовками страниц, наклеенных на стену позади героя.

Позднее в тот же период появляется образ киоскера и газетного киоска (Бернар Вире «Киоск» (частная коллекция, 2-я половина XIX в.) (рисунок 7), Эдуардо Леон Гарридо «Киоск на Сене» (частная коллекция, 2-я половина XIX в.), Норман Рокуэлл «Газетный киоск в снегу» (собрание Сатудэй Ивнинг Пост, 1941), Клайд Сингер «Продавец киоска» (частная коллекция, 1948) (рисунок 8), Говард Уотсон «Газетный киоск» (Пенсильванская академия изящных искусств, XX в.)).



Рисунок 7 — Бернар Вире.
Киоск. 2-я половина XIX в.
Частная коллекция



Рисунок 8 —
Клайд Сингер.
Продавец киоска.
1948 г.
Частная коллекция

Сюжеты и композиции в произведениях художников разных стран похожи, узнаваемы и формируют концепцию газетного киоска как важного элемента жизненного мира повседневности и части культурного кода.

Традиции жанровой живописи, в которой использованы газеты, продолжают работы Эдгара Дега «Хлопковая биржа в Новом Орлеане (Художественный музей Уолтерса, 1873), Анри Жерве «Кафе. Сцена в Париже» (Институт искусств Детройта, 1877), Ричарда Кейтона Вудвилла «Политики в устричном доме» (Музей Уолтерса, 1848) и «Военные новости из Мексики» (Музей американского искусства «Кристалл Бриджес», 1848), Лилли Мартин Спенсер «Военный дух в доме» (Музей Ньюарка, 1866) и др.

Герои жанровых сцен увлечены общением, а газета олицетворяет информационный повод (вести с войны, падение акций промышленных компаний, экономические или политические новости), на основе которого выстраивается сюжет картины. Сюжет «Военных новостей из Мексики» (Музей американского искусства «Кристалл Бриджес», 1848) (рисунок 9) Вудвилла многослоен и отражает не только исторические реалии того периода, но и проблемы социального неравенства. Молодой человек в

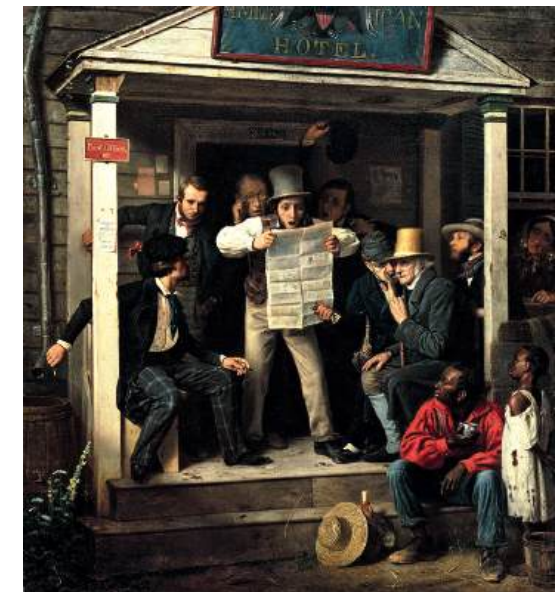


Рисунок 9 — Ричард Кейтон Вудвилл.
Военные новости из Мексики. 1848 г.
Музей американского искусства
«Кристалл Бриджес», Бентонвилл

окружении слушателей на крыльце приграничного отеля читает новости с фронта мексикано-американской войны 1846–1848 гг. На картине несколько символических деталей, выполняющих характерологические функции, — объявление о наборе «Волонтеров для Мексики!», иерархическое разделение слушателей. На крыльце стоят только белые мужчины, женщина слушает новость, высунувшись в окно (исключенная из мужского общества, но на одной социальной ступени с ними), а темнокожие мужчина и ребенок находятся в композиции значительно ниже других участников сцены. В отличие от маргинализированных фигур женщины и афроамериканцев, газета занимает значимое место в картине. Газеты за пенни («пенни пресс») были массовыми коммерческими газетами, которые появились в 1830-х годах в период быстрой индустриализации и модернизации. Мексикано-американская война широко освещалась в «EXTRA»-выпусках газеты, которая стала мощным символом национального единения.

Так же значима газета и в картине Вудвилла «Политики в устричном доме» (Музей Уолтерса, 1848) (рисунок 10), где действие представлено как театральная авансцена. Подходящим местом стала кабинка «устричного домика» — небольшое помещение, отделенное занавесом.



Рисунок 10 —
Ричард Кейтон Вудвилл.
Политики в устричном доме. 1848 г.
Музей Уолтерса, Балтимор

Жаркий политический спор между участниками разгорелся на основе политических новостей из газеты, которую младший из собеседников держит в руках, убеждая оппонента в верности своего мнения. Именно на газете сосредоточен взгляд зрителя — она является и зрительным, и смысловым центром сюжета. Красные акценты на картине символически намекают на политические взгляды одного из политиков (сам Вудвилл в 1852 г. выставил копию этой работы под названием «Нью-йоркский коммунист, выдвигающий аргумент» в Королевской академии в Лондоне).

И разумеется, наиболее часто газета присутствует в натюрмортах, особенно в XX в., когда она вдохновляла художников-авангардистов, использовавших ее как ключевой объект изображения и придававших ей особое метафорическое значение. В ряде случаев она помещалась в картинное поле именно как реально осязаемый объект: например, в первых коллажах кубистов Жоржа Брака, Пабло Пикассо и Хуана Гриса страница газеты была вклеена в общую композицию работы и являлась ее смысловой основой, вокруг которой строились остальные элементы композиции.

В предметных композициях кубистов в основном представлены мужские атрибуты (бутылки вина, стаканы, трубки, карты), среди которых газета занимает лидирующее место (Пабло Пикассо «Бутылка Сьюза» (Художественный музей Кемпер, 1912), Пабло Пикассо «Бокал и бутылка Басса» (Музей Метрополитен, 1914), Пабло Пикассо «Бутылка “Старого Марка”» (Музей Метрополитен, 1914), Жорж Брак «Натюрморт: игральные карты, бутылка, газета и пачка табака (Le Courier)» (Музей Метрополитен, 1913), Жорж Брак «Бутылка, стакан и газета» (Музей Метрополитен, 1914), Хуан Грис «Бутылка розового вина» (Музей Метрополитен, 1914), Хуан Грис «Натюрморт с газетой» (Коллекция Филлипс, 1916).

В привычной на первый взгляд композиции Пабло Пикассо «Бутылка Сьюза» (рисунок 11), состоящей из бутылки ликера, стакана, пепельницы, сигареты с дымом, газеты, суть замысла

автора вроде бы понятна — чтение газеты, сопровождаемое употреблением алкоголя и курением, было привычным мужским занятием в парижских кафе. Но именно газетные тексты, использованные для натюрморта, придают ему глубокие политические и социальные контексты. Они посвящены трагическим событиям Первой балканской войны и на контрасте с легкомысленным времяпровождением парижских гуляк показывают глубину социальных противоречий в европейском обществе.



Рисунок 11 —
Пабло Пикассо.
Бутылка Съюза. 1912 г.
Художественный музей
Кемпер, Сент-Луис

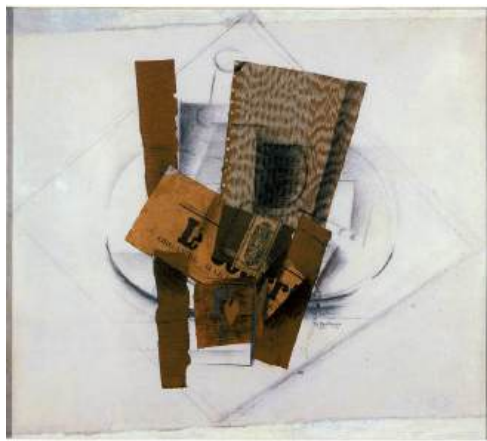


Рисунок 12 — Жорж Брак.
Натюрморт: игральные карты,
бутылка, газета и пачка табака
(Le Courier). 1913 г.
Музей Метрополитен, Нью-Йорк

В то время как Пикассо любил придавать газетным вырезкам форму силуэтов различных предметов, Жорж Брак предпочитал использовать в своих работах вырезанные прямоугольники, с логотипом газеты или фрагментами статей и рекламы. Но фрагменты не являются случайным выбором, каждый из них имеет символическое значение и несет определенное информационное сообщение. Например, наличие уточнения «Орган Мадагаскара и колоний в Индийском океане» в газете Le Courier

Colonial в работе «Натюрморт: игральные карты, бутылка, газета и пачка табака (Le Courier)» (рисунок 12) наводит на размышления о французском колониализме. Но автор использует в работе и прием оптической иллюзии и каламбура, компоная фрагменты газетных вырезок таким образом, чтобы получился слоган «organ [e] de mad [ame]», фривольный намек, дополненный вырезанным рядом сердечком.

И в дальнейшем художники-дадаисты (Курт Швитерс «Страдание МЗ 606» (Коллекция Кунстхалле, 1923), Рауль Хаусман «ABCD» (Центр Помпиду, 1923 — Коллекция Маттиоли, 1924)), футуристы (например, Карло Карра «Демонстрация интервенционистов» (Коллекция Маттиоли, 1914), «Натюрморт с сифоном» (Музей искусств Северного Рейна-Вестфалии, 1914), «Погоня» (Коллекция Маттиоли, 1915)) использовали газетную страницу или ее части (титульный комплекс, фрагменты статей, рекламу) как основной компонент своих композиций, апеллируя к ее информационной значимости.



Рисунок 13 — Жоан Пуйоль. Сплетни.
Начало XX в. Частная коллекция



Рисунок 14 — Жоан Пуйоль. Разворот.
2017 г. Коллекция галереи Бельфель,
Монреаль

Со временем газета становится самостоятельным объектом, несущим смыслы, а не частью сюжета, как в гиперреалистичных картинах Жоана Пуйоля 2-й половины XX — начала XXI в. (рисунки 13, 14).

Заключение

Газета в изобразительном искусстве является многогранным и наполненным разными (явными и неявными) смыслами объектом. Чем дальше от реалистичного отображения действительности, т. е. чем больше художник отходит в сторону условности и схематичности изображения (фовизм, кубизм), тем сильнее включенная в композицию газета становится символом и тем отчетливее проявляются ее метафорические черты.

Образ газеты в западном изобразительном искусстве отражает ее дуалистический характер: она представлена и как источник информации, участвующий в процессе коммуникации, и как визуальный символ. Однако в обоих случаях использование газеты как объекта всегда апеллирует к общественно-политическим процессам, а также отражает ключевые культурные коды.

В портретной и жанровой живописи газета становится индикатором принадлежности героев к определенному социальному классу, свидетельством их политических пристрастий и общих взглядов, фиксирует политические, исторические и социокультурные процессы. В предметных композициях (натюрморт, коллаж) газета становится визуальной метафорой, в который художник в зависимости от свойственного ему способа отображения действительности вкладывает дополнительные коннотативные значения.

Список литературы

1. *Ленина С.В.* Газета как форма межкультурного взаимодействия (на примере немецкой прессы): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 2007. 43 с.

2. *Mersey R.D., Malthouse E.C., Calder B J.* Engagement with online media // *Journal of Media Business Studies*. 2010. Vol. 7 (2). P. 39–56.

3. *Штомпка П.* Доверие — основа общества. М.: Логос, 2020. 445 с.

4. DeeBee. Newspapers and British Culture. URL: <https://pop-culture.knoji.com/newspapers-and-british-culture/> (дата обращения 20.08.2024).

5. *Teukolsky R.* Novels, Newspapers, and Global War: New Realisms in the 1850-s. URL: <https://as.vanderbilt.edu/english/files/NOVELarticle.pdf> (дата обращения 20.08.2024).

6. *Anderson B.* Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London: Verso, 1991. 224 p.

7. *Rubery M.* The Novelty of Newspapers: Victorian Fiction after the Invention of the News. New York: Oxford Univ. Press, 2009. 233 p.

8. *Воскресенская М.А.* Культурология журналистики: проблемы и перспективы институционализации // *Вопросы теории и практики журналистики*. 2024. Т. 13. № 2. С. 203–220. DOI:10.17150/2308-6203.2024.13(2).203-220.

9. *Hallahan K.* The Consequences of Mass Communication. Cultural and Critical Perspectives on Mass Media and Society. New York: McGraw-Hill Primis Custom Publishing, 1997. 112 p.

10. *Ruben B.D.* Culture and Communication // *Encyclopedia of Communication and Information* / ed. by J.R. Schement. New York: Macmillan reference USA, 2002. Vol. 1. P. 206–209.

11. *Коломиец В.П.* Медиатизация медиа. М.: Изд-во Московского ун-та, 2020. 255 с.

12. *Кумтлер Ф.* Медиа философии, философия медиа // *Логос*. 2015. Т. 25. № 2 (104). С. 173–189.

13. *Пирс Ч.С.* Избранные философские произведения. М.: Логос, 2000. 411 с.

14. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию / пер. с итал. В. Резник, А. Погоняйло. М.: АСТ: CORPUS, 2019. 704 с.

15. *Bart P.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика: пер. с фр. / Ролан Барт; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс: Универс, 1994. 615 с.
16. *Лотман Ю.М.* Об искусстве. СПб.: Искусство-СПБ, 1998. 702 с.
17. *Morris Ch.* Signification and Significance: A Study of the Relations of Signs and Values. Cambridge, MA: M.I.T. Press, Massachusetts Institute of Technology, 1964. 99 p.
18. *Жердев Е.В.* Метафора в дизайне. М.: Архитектура-С, 2010. 464 с.
19. *Лободанов А.П.* Изображение как знаковая система // Семиотика искусства: история и онтология. М.: ГИИ, 2011. 670 с.
20. *Chomsky N.* Language in a Psychological Setting. Sophia: Sophia University, 1987. 73 p.
21. *Лободанов А.П.* Семиотика искусства: история и онтология. М.: Изд-во МГУ, 2013. 680 с.
22. *Кошаев В.Б.* Канонические конвенции в истории искусства. Морф и морфема // Теория и история искусства. 2023. Вып. 1/2. С. 39–72.
23. *Кошаев В.Б.* Форма. Ч. 2. Семиотические интенции искусствоведения // Теория и история искусства. 2022. Вып. 3/4. С. 84–129.

References

1. *Lenina S.V.* Gazeta kak forma mezhhkul'turnogo vzaimodejstviya (na primere nemeckoj pressy) [Newspaper as a form of intercultural interaction (using the example of the German press)]: avtoref. dis. ... kand. filosof. nauk. N. Novgorod, 2007. 43 p.
2. *Mersey R.D., Malthouse E.C., Calder B.J.* Engagement with online media // Journal of Media Business Studies. 2010. Vol. 7 (2). P. 39–56.
3. *Shtompka P.* Doverie — osnova obshhestva [Trust is the foundation of society]. Moscow: Logos, 2014.
4. DeeBee. Newspapers and British Culture. URL: <https://popculture.knoji.com/newspapers-and-british-culture/>

5. *Teukolsky R.* Novels, Newspapers, and Global War: New Realisms in the 1850s. URL: <https://as.vanderbilt.edu/english/files/NOVELarticle.pdf>
6. *Anderson B.* Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London: Verso, 1991. 224 p.
7. *Rubery M.* The Novelty of Newspapers: Victorian Fiction after the Invention of the News. New York: Oxford University Press, 2009. 233 p.
8. *Voskresenskaya M.A.* Culturology of Journalism: Problems and Prospects for Institutionalization // Voprosy teorii i praktiki zhurnalistiki = Theoretical and Practical Issues of Journalism. 2024. Vol. 13. No. 2. P. 203–220. (In Russian). EDN: TKGPOG. DOI:10.17150/2308-6203.2024.13(2).203-220.
9. *Hallahan K.* The Consequences of Mass Communication. Cultural and Critical Perspectives on Mass Media and Society. New York: McGraw-Hill Primis Custom Publishing, 1997. 112 p.
10. *Ruben B.D.* Culture and Communication // Encyclopedia of Communication and Information / ed. by J.R. Schement. New York: Macmillan reference USA, 2002. Vol. 1. P. 206–209.
11. *Kolomic V.P.* Mediatizacija media [Mediatization of media]. Moscow: Izd-vo Moskovskogo un-ta, 2020. 255 p.
12. *Kittler F.* Media filosofii, filosofija media [Media philosophy, philosophy of media] // Logos. 2015. Vol. 25. No. 2 (104). P. 173–189.
13. *Pirs Ch.S.* Izbrannyye filosofskiye proizvedeniya [Selected philosophical works]. Moscow: Logos, 2000. 411 p.
14. *Eko U.* Otsutstvuyushchaya struktura: Vvedeniye v semiologiyu [Missing Structure: An Introduction to Semiology]. Moscow: AST: CORPUS, 2019. 704 p.
15. *Bart R.* Izbrannyye raboty: Semiotika. Pojetika [Selected works: Semiotics. Poetics]. Moscow: Progress: Univers, 1994. 615 p.
16. *Lotman Ju.M.* Ob iskusstve [About art]. St. Petersburg: Iskustvo-SPB, 1998. 702 p.
17. *Morris Ch.* Signification and Significance: A Study of the Relations of Signs and Values. Cambridge, MA: M.I.T. Press, Massachusetts Institute of Technology, 1964. 99 p.

18. Zherdev E.V. Metafora v dizajne [Metaphor in design]. Moscow: Arhitektura-S, 2010. 464 p.

19. Lobodanov A.P. Izobrazhenie kak znakovaja Sistema, Semiotika iskusstva: istorija i ontologija [Image as a sign system, Semiotics of Art: History and Ontology]. Moscow: GII, 2011. 670 p.

20. Chomsky N. Language in a Psychological Setting. Sophia: Sophia University, 1987. 73 p.

21. Lobodanov A.P. Semiotika iskusstva: istorija i ontologija [Semiotics of Art: History and Ontology]. Moscow: Izd-vo MGU, 2013. 680 p.

22. Koshaev V.B. Kanonicheskie konvencii v istorii iskusstva. Morf i morfema // Teoriya i istoriya iskusstva. 2023. Vy`p. 1/2. S. 39–72.

23. Koshaev V.B. Forma. Ch. 2. Semioticheskie intencii iskusstvovedeniya // Teoriya i istoriya iskusstva. 2022. Vy`p. 3/4. S. 84–129.

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

Музыкальное, хореографическое и театральное искусство

DOI 10.24412/2411-0795-2025-1-155-168

УДК 782

ББК 85.3

ОПЫТ СИНТЕЗА РЕАЛЬНОГО И ВИРТУАЛЬНОГО В ЖАНРЕ AR-ОПЕРЫ «ЛЮБОВЬ К ТРЕМ ЦУКЕРБРИНАМ» КОНСТАНТИНА КОМОЛЬЦЕВА

Е.Г. АРТЕМОВА

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,
129226 г. Москва, 2-й Сельскохозяйственный проезд, д. 4, корп. 1, Россия
E-mail: e_art@mail.ru

Статья посвящена исследованию AR-оперы Константина Комольцева «Любовь к трем цукербринам» по роману Виктора Пелевина. Опера с ироничным названием, в котором соединены имена создателей Facebook¹, Марка Цукерберга, и Google, Сергея Брина, представляет пример обновления жанра путем внедрения в него передовых компьютерных технологий: традиционные средства живого театра соединены с новыми компьютерными и визуальными системами — это технологии добавленной (AR) и виртуальной (VR) реальности, динамические голограммы, компьютерно-синтезированный звук.

Родившаяся из идеи создания футуристической сценической трилогии «Я, робот» о взаимоотношениях человека и искусственного интеллекта, опера стала первой частью этой трилогии, во вторую и третью вошли балет «Двухсотлетний человек» по роману Айзека Азимова и компьютерная драма «О-Н-А» по фильму Спайка Джонса.

Метод музыкально-теоретического анализа сочинения показал, что язык оперы, продиктованный ее идеей, эклектичен и интертекстуален: в

¹ Признана экстремистской организацией и запрещена на территории РФ.

музыкально-стилистическом миксте преобладает медитативная, сонорная и конкретная музыка, в которую проникают хорал и рэп, спектрализм и радиоджинглы. Сюжет, разворачивающийся в 11 картинах, складывается словно из «пикселей» привычного и компьютерного мира, между которыми практически невозможно провести границу. Сценический язык, ставший неотъемлемой частью этого сочинения, неординарен и технологичен. Версия трансформированной многоплановой реальности, созданная Георгием Исаакяном, связывает воедино обрывки линейной истории отдельных людей и фрагменты захватившего их сознание виртуального мира, который можно рассмотреть только с помощью специальных планшетов. Эпизоды этой множественной реальности переключаются в клиповом режиме, в котором появляются жрецы и мифологические существа, герои известных компьютерных игр и реальные люди.

Сделан вывод, что «Любовь к трем цукербринам» — первый опыт в жанре AR-оперы, в которой реальные персонажи взаимодействуют с виртуальными, а компьютерные технологии не только являются средством создания сценического образа, но проникают в суть оперной драматургии.

Ключевые слова: AR-опера, Комольцев, Исаакян, компьютерные технологии, реальный, виртуальный, сценический мир.

EXPERIENCE OF SYNTHESIZING THE REAL
AND THE VIRTUAL IN THE GENRE
OF THE AR-OPERA
“THE LOVE FOR THE THREE ZUCKERBRINS”
BY KONSTANTIN KOMOLTSEV

E.G. ARTEMOVA

State Autonomous Educational Institution of Higher Education
“Moscow City Pedagogical University”

129226 Moscow, 2nd Selskokhozyaystvenny proezd, 4, bldg. 1, Russia

The article studies the AR-opera “Love for the Three Zuckerbrins” by Konstantin Komoltsev based on the novel by Victor Pelevin. The opera with an ironic title, which combines the names of the creator of Facebook, Mark Zuckerberg, and the one of Google, Sergey Brin, is an example of a renewal of the genre. Traditional means of live theater are combined here with new computer and visual systems, namely, augmented (AR) and virtual (VR) reality technologies, dynamic holograms, and computer-synthesized sound.

Born from the idea of creating a futuristic stage trilogy “Me, the robot” about the prohibitions of man and artificial intelligence, the opera became the first part of this trilogy; the second and third included the ballet “Bicentennial Man”

based on the novel by Isaac Asimov and the computer drama “O-N-A” (‘her’) based on the film by Spike Jonze.

The method of musical theoretical analysis of the work showed that the language of the opera, dictated by its ideas, is eclectic and intertextual: the musical-stylistic mix is dominated by meditative, sonorous and concrete music, into which chorale and rap, spectralism and radio jingles penetrate.

The plot, unfolding in 11 films, consists of “pixels” of the familiar and computer worlds, between which it is almost impossible to draw a boundary. The stage language that became the console part of this work is extraordinary and technological. The version of transformed multidimensional reality, created by Georgy Isaakyan, connects single fragments of the linear history of individual people and fragments of the virtual world that has captured their consciousness, which can only be configured using special tablets. Episodes of this multiple reality are switched in clip mode, in which priests and mythological creatures, heroes of famous computer games and real people are created.

It is concluded that “Love for the Three Zuckerbrins” is the first experience in the AR-opera genre, in which real characters interact with virtual ones, and computer technology not only creates a stage image, but also penetrates into the essence of operatic dramaturgy.

Keywords: AR-opera, Komoltsev, Isahakyan, computer technology, the real, the virtual, stage.

Опера сегодня — жанр, испытывающий серьезные метаморфозы. Композиторская практика в этом жанре чрезвычайно разнообразна, и можно постоянно наблюдать за появлением новых форматов жанра. В новейшем исследовании Г.В. Заднепровской, посвященном изучению структуры и функционированию современной оперы, автор предпринимает попытку ее типологии, вводя понятие альтернативной оперы — им обозначены «сочинения, не обнаруживающие типовых признаков жанра (или обнаруживающие их отчасти), однако при этом названные самими авторами “оперой” или позиционируемые в этом качестве» [3, с. 41]. К образу альтернативной оперы можно отнести AR-оперу «Любовь к трем цукербринам» екатеринбургского композитора Константина Комольцева по одноименному роману Виктора Пелевина (2014), представляющей образец радикально нового формата оперы.

Опера создавалась в 2021–2022 гг. специально по заказу художественного руководителя ДМТ им. Н.И. Сац Г.Г. Исаакяна, инициировавшего постановку на сцене своего театра оперы

по роману-антиутопии. Это первый опыт перенесения сюжетов Пелевина в музыкальный театр.

Работа над оперой шла от начала до конца в сотворчестве с драматургом-либреттистом и режиссером. Имя либреттиста закодировано в аббревиатуре М.Д. и по сей день не разглашается (это своеобразная часть интриги в пелевинском духе). Композитором был приглашен Константин Комольцев, в биографии которого это первый опыт написания оперы.

Процесс создания сочинения как заказа театра для особого рода постановки обусловил специфику музыкальной партитуры и драматургии в синтезе со сценическим замыслом, в котором передана основная проблемная идея романа Пелевина. Это идея, волнующая сегодня многие умы, — о взаимоотношении человека и искусственного интеллекта. Она не только легла в основу оперы Комольцева, но нашла отражение в целой футуристической сценической трилогии «Я, робот», задуманной Г. Исаакяном, на постановку которой театр получил эксклюзивное право на 8 лет. В трилогию вошли также компьютерная драма «О-Н-А» по фильму Спайка Джонза и балет-голограмма «Двухсотлетний человек» по роману Айзека Азимова (на музыку Габриэля Прокофьева).

Сочинение оперы «Любовь к трем цукербринам» заняло около полутора лет, премьера на Малой сцене Детского музыкального театра им. Н.И. Сац состоялась в июне 2022 г.

Поскольку одним из «персонажей» оперы является собирательный образ искусственного интеллекта, то режиссерский замысел был направлен на то, чтобы передать это в музыке и в сценическом действии, что вызвало к жизни нетрадиционные музыкальные средства и привело к трансформации привычной сценической реальности оперы с помощью компьютерных технологий. Сегодня компьютерные технологии на оперной сцене нередки, но в опере Комольцева они играют особенную роль, не только становясь частью создания художественного образа, а проникая в самую суть оперной драматургии, поскольку реальные герои взаимодействуют с виртуальными, и грань между ними, как и между реальным и виртуальным мирами, весьма

условна. Учитывая эти особенности создания оперы, ее важно рассматривать именно в синтезе со сценической версией, которая была задумана изначально и повлияла на характер музыки.

В самом названии оперы, как и в названии романа Пелевина, содержится ироничное зерно: в главном объекте любви — цукербринах — соединены имена двух гигантов современной web-индустрии — создателей Facebook, Марка Цукерберга, и Google, Сергея Брина. Очевидна также аллюзия на известную фьябу Карло Гоцци «Любовь к трем апельсинам», написанную по канонам *commedia dell'arte* со свойственной ей эстетикой масок, которая также заметна и в романе Пелевина, — эта пародийная театральная сказка послужила в свое время источником вдохновения для С. Прокофьева, написавшего одноименную оперу. В романе В. Пелевина и опере К. Комольцева в центре внимания — та же идея зависимости основного героя, только не от апельсинов, а от цукербринов, появляющихся в сценическом пространстве оперы Комольцева и постановки Исаакяна в виде тактильно неосязаемых, блестящих анимированных фиолетовых шаров (рисунок 1), которые можно разглядеть только с помощью специальной AR-технологии, т. е. дополненной реальности (*augmented reality*), представляющей анимированное 3D-пространство сцены. Для «вхождения» в это анимированное пространство с цукербринами и подобными им фигурами на сцену необходимо привести планшет, который выдается зрителям вместе с инструкцией по пользованию перед входом в зал. На сцене появляется команда «Включите дополненную реальность», которая дублируется голосом Little sister — системы помощи, аналогичной Алисе, — и, наведя на сцену планшет, зритель может наблюдать возникающие трехмерные объекты — парящие голограммы и цифровых анимационных персонажей (рисунок 2), говорящих с реальными героями и имеющих свои оперные партии.

Если в начале экспозиции цукербринов они представлены подобно трем солнцам, сияющим в закатном небе, то в процессе развертывания сюжета выявляется, что это призрачные эманации сущностей из других миров, которые постепенно захватили чело-

веческий мир, чтобы отвлекать Человека от некоей Цели, к которой тот двигался с древних времен, и в конечном счете взорвать этот мир через людей, потерявших себя в виртуальной реальности. Эту функцию — взрывать мир — выполняет трижды в опере персонаж по имени Бату Караев, маскирующийся в начале под разносчика еды из Яндексa, а затем под виртуальную жену Мерилин основного героя — системного администратора Кеша.



Рисунок 1 — Три цукербрина



Рисунок 2 — Анимированный персонаж Мэрилин и реальный персонаж Кеша

Сюжеты Пелевина в целом отличает причудливо-искаженное и порой фантастическое сплетение сознательного и бессознательного, их стилистика близка сюрреализму в его постмодернистской версии, в которой соединяется несоединимое. В новом музыкально-театральном опусе стилистика тоже отвечает идеям постмодерна, и также в нем соединяется все, что на первый взгляд не может визуально соседствовать и звучать рядом: клубная музыка и хип-хоп, медитативная музыка и радиоджинглы, хорал и интеллектуальный рэп, сонористика и приемы гранулярного синтеза, дающие новые звукотембровые эффекты.

В основе сюжета романа и оперы — неординарная трактовка бытия, в которой сплетаются древний миф и уловки креативщиков, реальность и виртуальность. Что есть Человек? Часть целевой аудитории или личность? Что есть мир? Рекламный ролик в планшете или великое живое чудо? Что есть мысль? Пинг-понговый мячик, которым играют маркетологи, или проявление свободной воли? Основные идеи оперы следуют сюжету первоисточника, поднимая вопросы интернет-зависимости, культа потребления, информационного рабства и терроризма.

Либретто передает основные тематические идеи и пласты романа, сгруппированные в 11 картинах в виде своеобразного краткого «сценария», который не отражает детальное содержание романа и укладывается в музыкальное действие общей продолжительностью 1 ч 25 мин.:

1. картина «Я Киклоп»
2. картина «Солдат на войне»
3. картина «Птица тройка»
4. картина «Взрыв»
5. картина «Великое таинство»
6. картина «Мир цукербринов»
7. картина без названия
8. картина «Подлинная реальность»
9. картина «Прощальная записка»
10. картина «Еще один взорванный мир»
11. картина «Наставления Киклопа»

Основа сюжета — антиутопичное будущее, где реалистичный персонаж, системный администратор Кеша большую часть времени пребывает в виртуальной реальности.

И в романе, и в опере основным приемом повествования является пародия, но если в романе больше сарказма и гротеска, то в опере и в спектакле больше легкого юмора и комизма. Сам композитор называет оперный сюжет «доброй сказкой», «доброй версией матрицы», относя свою оперу к жанру комической². А с фильмом «Матрица» братьев Вачовски в этом сюжете возникают недвусмысленные параллели: в центре стоит та же дилемма: что лучше — жить в комфортной виртуальной иллюзии или в мрачной безрадостной реальности? Только вместо демонических машин, питающихся энергией человеческих тел, антагонистом и дьяволом-искусителем выступают соцсети.

Сюжет сложнее, чем линейная история про одного героя. Для неподготовленного слушателя, незнакомого с романом Пелевина и современными звуковыми технологиями, сочинение требует декодирования и осмысления. В трансформированной многоплановой реальности, картинки которой переключаются в привычном современнику клиповом режиме, участвуют и жрецы в одеждах монахов, и мифологические существа, напоминающие птиц, и герои известных компьютерных игр, и анимированные компьютерные персонажи, и реальные люди, живущие с виду привычной жизнью: системный администратор Кеша, радиоведущий Веня, три феминистки из радиопрограммы и народ.

Кеша начинает свой путь с иллюзии управления миром через компьютер, без которого он не мыслит своего существования, затем погружается в виртуальную реальность, в которой сознание уже сливается с героями из его компьютерного бытия, и анимационный помощник Ян Гузка вменяет ему в обязанности общение с такой же анимированной женой Мэрилин и посещение общественной фазы сна LUCID, которая отвечает за новости, встречи и

социальную жизнь. Но когда загрузка жены сбивается, а в LUCID ему становится скучно, управление виртуальной реальностью выходит из-под контроля — возникший вирус переключает из ожидаемого и желанного комфорта в ужас гибридной отравленной реальности, которую Кеша пытается исправить. А мелькнувшее на короткое мгновение блаженство вновь оказывается обманом.

Над всем этим создатели помещают высшую реальность, которая возникает в начале, середине и конце сюжета, имеющего арочную структуру. Именно из безграничных космических просторов высшей реальности появляется основная реальность оперы, и именно в них она растворяется в финале. Здесь же возникает главный рассказчик этой истории — некто Киклоп (по роману «технический спасатель мира») который «видит и слышит все». По либретто, это «человек с глазом на лбу, который висит в воздухе над сценой, паря в позе лотоса, и видит все варианты развития будущего одновременно. Он видит сразу во всех направлениях. Он слышит миллионы голосов одновременно, и когда он, как дирижер, заставляет некоторые голоса звучать потише, а некоторые становиться громкими, — возникает Мелодия, которая в данном случае то же самое, что и История» [4]. Из уст Киклопа звучат умозаключения, основанные на буддистских истинах: чтобы не погибать, достаточно «не отдавать игре иллюзий душу», быть здесь и сейчас, не отвлекаться «от великой цели» [Там же].

В романе Пелевина три мира. Первый — свиньи, которые охраняют Бога (постановщики оперы заменили этот образ на монахов); второй — птицы, являющиеся антагонистами первому миру. Первые два мира воюют между собой, делят мир. Третий мир — это люди, представляющие своеобразную разменную монету между первыми двумя мирами, подобно тому, как в фильме «Матрица» люди служат источником энергии для машин.

Композитор дал радикально отличные музыкальные характеристики этим трем мирам: монахи представлены одним аскетичным звуком «Оммм» — это своеобразная горизонтальная партитура, у птиц — сонористичный звуковой кластер (вертикаль). В этой музыкальной графике также выражено проти-

² Материал с высказываниями композитора здесь и далее взят из личного интервью с ним автора статьи.

востояние двух миров. Миру людей композитор дает два типа характеристик: главный герой Кеша — условный Воцек, постромантический и потерянный персонаж, — умный, талантливый, неприкаянный молодой человек, не находящий себе в мире места. Он характеризуется атональностью (рисунок 3).



Рисунок 3 — Фрагмент партии Кеша (картина 3)

В партитуру также введен собирательный персонаж — народ, наделенный классическим, гармоническим языком либо полиструктурными наложениями в изображении отдельных лиц. Пример последнего — одна из интереснейших сцен — сцена с феминистками в третьей картине: в ней все трое говорят свой, не связанный друг с другом текст, и в ансамбле образуется общая мелодия.

По замыслу режиссера и композитора, все анимированные 3D-персонажи звучат в записи. В их создании также немало интересных и новаторских приемов. Партия электронного помощника Кеша Яна Гузки складывается из записи тенора, исполнившего отдельные звуки, из которых композитор создал электронную, кварто-квинтово-хроматическую партию, и основана на искусственно выведенном звуке без вибрата, как у робота (рисунок 4).



Рисунок 4 — Фрагмент партии Яна Гузки (картина 6)

Еще один из самобытных фрагментов партитуры — дуэт Кеша и Бату в 9-й картине, где Бату признается, что он скры-

вался под маской Мерилин. Это драматургически узловым моментом, в котором текст Бату раскрывает одну из ключевых интриг сюжета: «Святые Цукербрины нас захватили, войны идея принадлежит не мне. Я — лишь орудие, я пущенный в людей снаряд, борьба иллюзий внушена нам сверху, чтобы отвлечь всех нас от цели, для которой создан Вселенной человек. И не желая быть марионеткой неведомых нам сил, оружие сложил, войну оставил и скрылся под маской пышногрудой девы. И это знание — супружеский подарок на прощанье. Оставь иллюзии. Ведь в тот момент, когда ты даришь любовь пустому мельтешенью экранных электронов, ты забываешь о предназначенье, мой милый друг» [4]. В этом дуэте, где электронному тексту Бату отвечают «живые» короткие фразы Кеша, композитор применил новый прием гранулярного синтеза, созданный в аудиоредакторе, где прописаны преобразования, в которых голос делился на микрогранулы (рисунок 5).

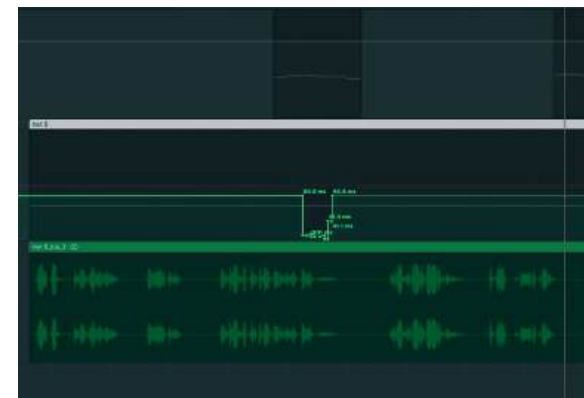


Рисунок 5 — Преобразование звука в микрогранулы в аудиоредакторе

Несколько звуковых гранул наслаиваются друг на друга и могут воспроизводиться с разной скоростью, фазой, громкостью и частотой — звук образуется в результате быстрого взаимодействия частоты повторения и частотных составляющих

гранул. Когда поет Кеша, голос Бату замирает и вытягивается, а его звуковысотность заполняется фрагментами живого голоса, приобретая высоту, переходя из речи в пение и словно бы немного «очеловечиваясь». Композитор поясняет: «Звук становится пластичным — его можно вытягивать, сжимать — в нем то больше рокота, то больше плавности».

Визуальная сценическая часть оперы весьма самобытно раскрывает идеи постановщиков: светящееся в полумраке большое экранное панно — центральный элемент сценографии, притягивающий к себе галогенные световые нити, — состоит из множества компьютерных экранов, на которых постоянно транслируется возникающая новая реальность, символично разбитая на массу мелких фрагментов (рисунок 6).



Рисунок 6 — Центральный элемент сценографии (сцена из спектакля, художник Денис Сезонов, фото Елены Лапиной)

AR-опера «Любовь к трем цукербринам» — это, несомненно, веха в музыкально-театральном мире. В результате этого уникального эксперимента возникнет новая театральная вселенная, где разные виды искусства — театр, литература, музыка — в сочетании друг с другом, новейшими технологиями, последними достижениями науки и IT-сектора дают некий маги-

ческий четвертый результат, в котором и содержатся ответы на важнейшие вопросы современности.

Опера стала спектаклем открытия Седьмого фестиваля музыкальных театров «Видеть музыку» и лауреатом Национальной оперной премии «Онегин» в номинации «События. Дети». Спектакль производит сильный эффект новизны музыкального материала и сценического формата. Эффект со знаком «Плюс» или со знаком «минус» — решать зрителю, но такой спектакль заставляет задуматься о гуманистической и философской составляющих взаимодействия человека и компьютера, которое становится все плотнее и грозит все более непредсказуемыми последствиями.

Композитор и режиссер дают свою версию идей романа Пелевина, которая вполне соотносится с главным философским посылом антиутопии: «Кажется, сейчас исчезнет не только сон, но и тот, кто его видит. Но если его не будет, для кого тогда все кончится? Пробуждение было просто гипотезой, предполагавшей, что у происходящего может и должен быть счастливый конец, который обязательно будет началом для чего-то еще. Раньше оно, впрочем, так и случилось...» [5, с. 246].

Список литературы

1. Артемова Е.Г. Оперная постановка в Москве на современном этапе (обзор новых спектаклей сезона 2021/2022) // Ученые записки РАМ имени Гнесиных. 2022. № 3 (42). С. 7–16.
2. Бояринцева А. Оперные постановки XXI века: игры на спорной территории. URL: <https://www.operanews.ru/12110403.html> (дата обращения 06.06.2024).
3. Заднепровская Г.В. Отечественный музыкальный театр рубежа XX–XXI вв.: в поисках обновления оперного жанра: дис. ... докт. искусствоведения: 5.10.3.
4. Любовь к трем цукербринам. Либретто к опере. Рукопись. Архив МДМТ имени Н.И. Сац. 2022.
5. Пелевин В. Любовь к трем цукербринам. М.: Эксмо, 2022. 448 с.

6. Цодоков Е. Визуализация оперы или типология оперной режиссуры. URL: <https://www.operanews.ru/history55.html> (дата обращения 05.06.2024).

7. Чепинога А. Проблемы интерпретации в режиссуре оперного спектакля на рубеже XX–XXI веков в России: специальность 17.00.01 «Театральное искусство»: дис. ... докт. искусствоведения. ФГБОУ ВО «Российский институт театрального искусства — ГИТИС», 2018. 365 с.

References

1. Artemova Ye. G. Opernaya postanovka v Moskve na sovremenom etape (obzor novykh spektakley sezona 2021/2022). [Opera production in Moscow at the present stage (review of new performances for the 2021/2022 season)] // Uchenyye zapiski RAM imeni Gnesinykh. 2022. No. 3 (42). P. 7–16.

2. Boyarintseva A. Opernyye postanovki XXI veka: igry na spornoy territorii [Opera productions of the 21st century: games in the disputed territory]. URL: <https://www.operanews.ru/12110403.html> (data obrashcheniya 06.06.2019).

3. Zadneprovskaya G. V. Otechestvennyy muzykal'nyy teatr rubezha XX–XXI vv.: v poiskakh obnovleniya opernogo zhanra [Domestic musical theater at the turn of the 20th — 21st centuries: in search of updating the opera genre]: dis. ... dokt. iskusstvovedeniya: 5.10.3.

4. Lyubov' k trem tsukerbrinam [Love for three Zuckerbrins]. Libretto k opere. Rukopis'. Arkhiv MDMT imeni N.I. Sats. 2022.

5. Pelevin V. Lyubov' k trem tsukerbrinam [Love for three Zuckerbrins]. M.: Eksmo, 2022. 448 p.

6. Tsodokov Ye. Vizualizatsiya opery ili tipologiya opernoy rezhisury [Opera Visualization or Opera Directing Typology]. URL: <https://www.operanews.ru/history55.html> (data obrashcheniya 05.06.2019).

7. Chepinoga A. V. Problemy interpretatsii a rezhissure opernogo spektaklya na rubezhe XX–XXI vekov v Rossii [Problems of Interpretation in Directing an Opera Performance at the Turn of the 20th — 21st Centuries in Russia]: special'nost' 17.00.01 «Teatral'noe iskusstvo»: dis. ... dokt. iskusstvovedeniya. FGBOU VO «Rossiyskiy institut teatral'nogo iskusstva — GITIS», 2018. 365 p.

DOI 10.24412/2411-0795-2025-1-169-189

УДК 7.034...5

ББК 87.8: 85

МЕТАФОРИЧЕСКИЙ ЯЗЫК В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ: МЕХАНИЗМЫ ОБРАЗОВАНИЯ

Л.С. БАКШИ

АНО ВО «Институт современного искусства»
121357 Москва, Новозаводская улица, д. 27а, Россия
E-mail: ludmila.bakshi@gmail.com

В литературе метафора возникает на основе употребления «слова или выражения в переносном значении, в основе которого лежит сравнение предмета или явления с каким-либо другим на основании их общего признака» [9]. Театральная метафора — это мультимодальный образ, возникающий на пересечении языков разных видов искусства. Это — концентрат смысла, глубинная суть, обобщение, скрытое за конкретной историей. Метафора не нуждается в пояснениях. Свободное сопоставление (взаимодействие) несопоставимого провоцирует зрителя достраивать связи. В истории сохранились знаменитые финалы из «Ревизора» Всеволода Мейерхольда, «Месяца в деревне» Анатолия Эфроса, «Макбета» Эймунтаса Някрошюса. Их принято называть сценическими метафорами.

Режиссерский театр, который появился на рубеже XIX–XX вв. и развивался как искусство интерпретации, стремился превратить театр в храм Искусства, втягивая в орбиту сотворчества сценографов, художников по костюмам, композиторов, художников по свету, балетмейстеров. К концу XX в. наиболее известные литературные произведения стали трактоваться как миф, который можно пересказать своими словами или даже разыграть на сцене без слов.

Автор из общего выделяет частное, индивидуальное. Миф за индивидуальным «видит» всеобщее. Авторское искусство принадлежит конкретному времени, повествует о человеке своей эпохи. Миф — о вечном и общезначимом. В последние десятилетия многие спектакли этого направления часто представляют собой гибридные, межжанровые формы, где на равных взаимодействуют разные средства театральной выразительности — драмы, музыки, зрелища, цирка, пантомимы, ритуала. Событиями рубежа XX–XXI столетий стали постановки «Улица крокодилов» Саймона Макберни, «Черным по белому», «Хаширигаки» Хайнера Геббельса, «Генезис» Ромео Кастеллуччи. На отечественной сцене первые образцы такого рода метафорического театра — «Сидур-мистерия» и «Полифония мира» композитора

Александра Бакиши в соавторстве с режиссерами Валерием Фокиным и Камой Гинкасом. В этих спектаклях отсутствует иницирующая роль слова и меняются принципы драматургии.

В противовес интерпретационному театру в это же время появляется театр слова, где главенствует литературное повествование, а все остальные компоненты малозначимы или вообще отсутствуют. Данная статья посвящена развитию метафорического театра, где рождаются новое художественное мышление, язык, драматургия и принципиально новые модели сценического искусства.

Ключевые слова: метафора, метафорический язык, метафора как основа драматургии, механизмы образования метафоры, метафора в «Ревизоре» Всеволода Мейерхольда, метафоры в спектаклях Эймунтаса Някрошюса, метафора в спектакле «К.И.» Камы Гинкаса, гибридные спектакли конца XX — начала XXI столетий, стирание жанровых границ в театре, чеховский фестиваль в Москве 2001 г., Георг Бюхнер «Войцек», звуко-зрительный образ в современном театре, Хайнер Геббельс, Кристоф Марталер, Джерард Макберни, Александр Бакиши, Илья Эпельбаум.

METAPHORICAL LANGUAGE IN MODERN THEATER: MECHANISMS OF FORMATION

L.S. BAKSHI

Institute of Contemporary Art
121357 Moscow, Novozavodskaya street, 27a, Russia

This article outlines the development of metaphorical theater, where new artistic thinking, language, dramaturgy and fundamentally new models of stage art are being created. In literature, metaphor is understood as a word or expression used in a figurative meaning, which is based on the comparison of an object or phenomenon with some other on the basis of their common characteristic. Theatrical metaphor is a multimodal image that arises at the intersection of languages of different types of art to express the essence of meaning or create the generalization behind a specific story. At the same time, metaphor needs no explanation. Independent comparison (interaction) of the incomparable provokes the viewer to complete connections. Famous finales from “The Government Inspector” staged by Vsevolod Meyerhold, “A Month in the Village” by Anatoly Efros, and “Macbeth” by Eimuntas Nekrošius are one of the most remarkable works in in history of theatre and are commonly referred to as stage meta-backgrounds.

The director’s theater, which appeared at the turn of the 19th and 20th centuries and developed as an art of interpretation, sought to turn the theater into a temple of Art, drawing set designers, costume designers, composers, lighting de-

signers, and choreographers into the orbit of co-creation. By the end of the 20th century, the most famous literary works began to be interpreted as a myth that could be retold in one’s own words or even acted out on stage without words.

The author reveals the something particular and individual from the general and brings it out. The myth “sees” the universal behind the individual. Author’s art belongs to a specific time, “speaks” about a specific person. Myth is about the eternal and universally significant. Performances of this direction are most often hybrid, cross-genre forms based on the interaction of different means of theatrical expression — drama, music, spectacle, circus, pantomime, ritual. Among them there are “The Street of Crocodiles” by Gerard McBurney, “Black on White”, “Hashirigaki” by Heiner Goebbels, “Genesis” by Romeo Castellucci. In this country, the first examples of this kind of metaphorical theater are “Siddur-Mystery” and “Polyphony of the World” by composer Alexander Bakshi in collaboration with directors Valery Fokin and Kama Ginkas. In these performances, the initiatory role of the word is missing and the principles of drama are changing.

In contrast to the interpretative theater, the theater of the word appears, where literary storytelling dominates, and all other components are of little significance or are completely absent.

Key words: metaphor, metaphorical language, metaphor as the basis of drama, mechanisms of metaphor formation, metaphor in “The Government Inspector” by Vsevolod Meyerhold, metaphors in the performances of Eimuntas Nekrošius, metaphor in the play “K.I.” Kamy Ginkas, hybrid performances of the late 20th and early 21st centuries, erasing genre boundaries in theater, Chekhov Festival in Moscow 2001, Georg Buchner “Woyzeck”, sound-visual image in modern theater, Heiner Goebbels, Christophe Marthaler, Gerard McBurney, Alexander Bakshi, Ilya Epelbaum.

Из множества спектаклей, увиденных мной, лишь небольшая часть осталась в памяти. По прошествии лет невольно задумываешься, что же в них было такое, что возникало, как яркая вспышка, годами будоражило воображение.

Чаще всего это были спектакли, поставленные на хорошо известную классику. Помню финал «Месяца в деревне» по Тургеневу Анатолия Эфроса: прощание влюбленной Верочки с молодым учителем в беседке. Герой уходит. Верочка остается одна. В этот момент появляются монтировщики и разбирают декорации. Героиня мечется по сцене, не находя себе пристанища. Ее мечта о счастье разбита. Так грубая реальность вторгается в хрупкий мир ее надежд. Метафора замаскирована

под театральную накладку: рабочие раньше времени вышли на сцену.

Или «Гамлет» 1971 г. в Театре на Таганке в постановке Юрия Любимова со знаменитым занавесом из плетеных веревок художника Давида Боровского. Режиссер трактовал его как «крыло судьбы». Занавес двигался по сцене, возникал как препятствие, сбивал с ног. О занавес в отчаянье бил кулаками Гамлет, но он оставался неприступным и равнодушным, как Судьба.

В театральной практике эти образы принято называть сценической метафорой.

В литературе метафора возникает на основе употребления «слова или выражения в переносном значении, в основе которого лежит сравнение предмета или явления с каким-либо другим на основании их общего признака» [9]. Театральная метафора — это мультимодальный образ, возникающий на пересечении языков разных видов искусства: слова, сценического действия, цирка, акробатики, декораций, света, музыки — всего, что составляет театр. Это — концентрат смысла, глубинная суть, обобщение, скрытое за конкретной историей. Метафора не нуждается в пояснениях. Свободное сопоставление (взаимодействие) несопоставимого провоцирует зрителя достраивать связи.

Театр по своей природе место, где все искусства взаимодействуют. В эпоху античности театр был синкретическим, и все средства выразительности существовали в нерасчлененном единстве. На протяжении истории театр неоднократно менялся. В XVIII–XIX вв. доминировали искусство драматурга и артиста. А одни и те же декорации могли перевозиться из одного города в другой, и их использовали в разных постановках. Из истории известно, что декорации из петербургского Александринского театра перевозились в Малый театр в Москве и на них ставили другую пьесу. На рубеже XIX–XX вв. появился режиссерский театр и, хотя его становление проходило под знаменем верности автору (драматургу), по сути, он был искусством интерпретации, стремился превратить театр в храм Искусства, втягивая в орбиту сотворчества сценографов, художников по костюмам,

композиторов, художников по свету, балетмейстеров. И даже архитекторов.

В режиссерском театре метафоры чаще всего появлялись в финале. В исторической памяти остался знаменитый финал мейерхольдовского «Ревизора» 1926 г. В свое время он вызвал целый шквал дискуссий. Из многочисленных описаний следовало, что метафора рождалась из столкновения контрастных эпизодов [8]. Бурная сцена чтения письма Хлестакова под крики ошалевших чиновников, бегущих по проходам зрительного зала, проходила на фоне резкого смещения звуков: дробь барабанов, пиликанья скрипок еврейского оркестра, колокольного звона, гула толпы и пронзительных свистков городских. В резко наступившей тишине на сцену опускался белый занавес с надписью: «Приехавший по именному повелению из Петербурга ревизор требует чиновников к себе». Когда занавес поднимался, зрители видели застывших в разных позах персонажей спектакля. Подробное описание этой сцены оставил А. Луначарский: «Скульптурная группа была недвижима. Далеко не сразу зрители догадывались, что перед ними стоят уже не актеры, а — куклы, что “немая сцена” — действительно и нема, и мертва. <...> Разложив этот мир на покой и движение, Мейерхольд властным голосом художника-ясновидца говорит: вы мертвы, и движение ваше мертво» [7, с. 890].

Особенность мейерхольдовской метафоры в том, что сравнение и перенос смысла возникали из столкновения разных способов коммуникации: действенного сценического, вербального и визуального. Это столкновение порождало тот уровень обобщения, который за жизнью отдельного провинциального городка позволял увидеть картину нравов российского общества. А за сатирой на мелкое провинциальное чиновничество — «страшную автоматичность, ужас наводящую мертвенность изображенного Гоголем все еще живущего рядом с ним мира» [Там же].

Мейерхольдовская метафора не сразу была воспринята, но со временем стала классикой жанра и оказала влияние на теа-

тральную культуру последующих лет. Достаточно вспомнить жаркие дискуссии театроведов о специфике сценических метафор последней четверти XX в.

В начале 1990-х годов в театральной среде предметом внимания был спектакль Камы Гинкаса «К.И.» по фрагменту романа Ф. Достоевского из «Преступления и наказания» (премьера — 1994 г.). Весь спектакль представлял собой монолог Катерины Ивановны Мармеладовой, обезумевшей после смерти мужа. В отчаянии она обращалась к публике, бросалась на детей и срывалась на крик; как безумная играла на скрипке, падала от изнеможения и вновь поднималась. Ощущение бессилия и бесполезности борьбы с судьбой крепло. Истерика перекрывала отчаяние. Но в финале вдруг появлялась слабая надежда: с потолка медленно спускалась и зависала в пространстве белая лестница. Из последних сил Катерина Ивановна хваталась за нее, пытаясь подняться и кричала: «Пустите меня! Это я, я! Пустите!» — но лестница неподвижно упиралась в потолок. Врата в Царствие Небесное не открывались.

Метафорический язык спектаклей Эймунтаса Някрошюса был постоянно в зоне интересов критиков. Особенно волновали механизмы превращения визуальных образов в метафоры. В «Отелло» так: «тазики становятся лодочками, лодочки — гробами, паруса — то гамаком, то качелями, то саваном, странный черный флаг-балдахин превращается в сачок, с помощью которого любвеобильный Кассио охотится за девушками. <...> Вода вообще является одним из главных действующих лиц спектакля. Она не только манит, но и пьянит. В самом начале Отелло предлагает ее возлюбленной в бокале, затем в кружке, и, отдавая этот безалкогольный напиток, Дездемона чувствует любовное томление. А когда страсти раскалятся добела, вода начнет литься из обрамляющих сцену дверей, и кажется, что сейчас море выйдет из берегов и накроет собой Кипр» [6].

После смерти Някрошюса газета «Известия» собрала воспоминания о нем его коллег в рубрике «создатель метафорического театра».

Григорий Заславский, театровед: «Буквально из земли, воды, дерева и огня на сцене вдруг рождались образы, которые говорили о жизни и о смерти. Конечно, любой великий режиссер в театре говорит о жизни и о смерти. Но Някрошюс говорил обо всем об этом, находя какие-то очень простые и одновременно совершенно зачаровывавшие метафоры» [11].

Алексей Бартошевич, театровед: «Это был режиссер-поэт, который видел мир в метафорах. И его сценические метафоры действовали с огромной силой. После его спектаклей люди выходили с некоторым головокружением, потому что перед ними только что в течение нескольких часов развертывалась цепь поэтических образов такой философской глубины и такой неопровержимой силы, что в театре с таким приходится редко встречаться. Я не могу забыть один из его шедевров — «Отелло». Этот гениально придуманный танец смерти — танец Отелло и Дездемоны. Да, это был танец, вместе с тем это был трагический взрыв на самом пороге смерти. <...> В финале «Макбета» все люди обращались с молитвой о помиловании, с *Miserere*, и тогда из темноты подмостков, из глубины сцены вдруг возникал яркий ослепительный луч, который надвигался на людей, и это было явлением Бога, это было явлением Страшного суда» [Там же].

В 2010 г. на чеховском фестивале в Москве был показан драматический спектакль знаменитого шведского хореографа Матса Эка «Вишневый сад». Но здесь он выступил в новой для себя роли режиссера и «решил» пьесу Чехова неожиданными средствами — драмы и хореографии. На сцене ничто не напоминало вишневый сад. Действие происходило в выгородках, которые перемещались в пространстве. В текст пьесы Матс Эк внес изменения — вместо телеграмм герои получали факсы, летали на самолетах. Епиходов поминал не классического Бокля, а Солженицына. Эта коррозия текста была призвана «оторвать» содержание пьесы от конкретной исторической реальности и превратить во вневременной миф. Причем хореографические фрагменты появлялись в ключевых разделах и кульминационных зонах спектакля. Драматическую сцену объяснения Лопатина

хина и Вари в кульминации он перевел в совместный танец. Танец появлялся в тот момент, когда между героями возникало что-то подобное на взаимные чувства, но постепенно расходился ритм и рисунок танца, движения становились невпопад. Этот танец вел не к соединению, а к разрыву.

Можно вспомнить многих отечественных режиссеров, пользующихся языком метафор, — Г. Волчек, П. Фоменко, Л. Додина, Р. Туминаса, Ю. Бутусова. В их спектаклях это мощные зоны образного и смыслового обобщения. Все они возникали в условиях повествовательной драматургии во взаимодействии с разными способами художественной коммуникации. Но слово, пьеса всегда оставались ее важнейшим элементом.

В последние десятилетия XX в. ситуация на театральной сцене стала меняться. В начале 1990-х годов возникло ощущение, что слова превращаются в путы, что они сдерживают свободное течение мысли, полет воображения и свободной фантазии публики. В тот период заговорили о смерти Автора (драматурга). Европейский театр остро ощутил необходимость поиска нового языка, новой системы образов. Появился визуальный театр. Как справедливо писала Дина Годер: «Сыграла роль и усталость авторов от традиционного сценического искусства, от театра сюжетов и слов, от ясных и прямых значений. В некотором смысле визуальный театр оказался попыткой ухода от психологического театра и конкретных месседжей. В постмодернистскую эпоху с ее любовью к смешению жанров и языков искусств, к обрывочности и цитатности автор спектакля захотел транслировать свои фантазии и тревоги напрямую зрителю, отказываясь от адаптации в виде связной истории и своевольных актерских трактовок, которые, если продолжать медийную метафору, “искажают сигнал”» [4, с. 6].

В 2012 г. я выпустила статью «Звуко-зрительный образ в современном театре». В ней речь шла о трактовке классики как мифа, о новых соотношениях визуального, музыкального и сценического и о том, что смена устоявшейся иерархии выразительных средств способна изменить язык театра. Этот процесс активно развивался с 90-х годов прошлого столетия. Подчеркну,

что речь шла о постановках внежанровых, гибридных, где стирались границы между драмой, оперой, балетом, пантомимой, цирком и т. д. Именно здесь и складывались основы новой драматургии и, соответственно, сценического языка [1].

Первой постановкой такого рода, появившейся в Москве в 1990-е годы и потрясшей театральную общественность Москвы, была «Улица крокодилов» Саймона Макбёрни по польскому Кафке Бруно Шульцу, убитому фашистами. Спектакль о творчестве писателя, но слов в нем нет. Действие, акробатика и музыка. Персонажи его рассказов с самого начала появлялись неожиданно — из кастрюль, мусорного бака, поднимались и спускались вдоль стен, ходили по потолку. Образы его творений материализовывались и жили самостоятельной жизнью. А после гибели писателя хоронили его.

Напомню о спектаклях, впервые привезенных в 2001 г. на театральную Олимпиаду в Москву.

Боб Вильсон «Игра снов». Об этом спектакле говорили, как о живых картинах, которые не имели прямого отношения к пьесе и символистскому произведению Августа Стриндберга. В числе новаторских спектаклей, увиденных на театральной Олимпиаде, были «Генезис» Ромео Кастеллуччи. В нем не было сюжета. И состоял он из отдельных не связанных друг с другом сцен. Названия частей спектакля: «Люцифер в лаборатории мадам Кюри», «Освенцим», «Авель и Каин» отсылали к темам вражды, предательства, страданий, волнующим художника: «генезис пугал больше, чем Апокалипсис» [4, с. 6].

На Олимпиаде был показан не укладывающийся в привычные представления спектакль «Хаширигаки» Хайнера Геббельса, что в переводе означало «говорить и думать на ходу» с использованием фрагментов произведения Гертруды Стайн «Становление американцев» (The Making of Americans). Показательно, что идею режиссеру подсказал Боб Уилсон. В спектакле объединялись образы-символы далеких культур и эпох: ориентальный мотив «Хаширигаки»; тексты Гертруды Стайн как образ европейской культуры начала XX в.; песни «The Beach boys» как знак

популярной американской музыки 1960-х годов. Японка Юмико Танака играла на традиционных восточных инструментах, канадка Мари Гойетт — на клавишах, шведская певица Шарлотта Энгелькас сопровождала пение игрой на треугольнике.

Тогда же в начале 2000-х впервые в Москве побывал спектакль французского конного театра «Зингаро» Бартабаса «Триптих» на музыку Игоря Стравинского и Пьера Булеза. Здесь не было акцента на общепринятых в цирке сложнейших технических трюках с лошадьми, не было нарратива, как в традиционном театре. Номера сменяли один другой подобно картинам, а действие строилось на музыке и танце, в котором лошади участвовали вместе с людьми как персонажи.

Из всех мыслимых представлений о театре выбивалась музыкальная мистерия «Полифония мира» А. Бакши — К. Гинкаса — С. Бархина. Критики писали: «В этом спектакле сошлись: авангардная музыкальная архаика композитора Александра Бакши; архитектурность сценографии Сергея Бархина; изощренная режиссура Камы Гинкаса, тяготеющая последнее время к притчевости; мастерство скрипача Гидона Кремера, выступившего как в своем привычном качестве корифея игры на скрипке, так и актера, на плечи которого возложены оправдание и защита культуры в образе Скрипача; ансамбль ударных из Франции Перкусьон де Страсбург и наши российские исполнители, извлекающие звуки как из всем известных, так и совсем загадочных инструментов... На премьере этого уникального спектакля мы стали свидетелями события, аналогов которому в нашем как в драматическом, так и музыкальном спектакле не было» [5].

Со временем пришло понимание, что это театральное направление отказывалось не только от подспорья пьесы, но и вообще от любого нарратива. Оно провоцировало фантазию зрителя, инициировало его собственную мысль и требовало от него соучастия, сотворчества. Да и отношение к спектаклю как высказыванию единоличного автора в те годы стало уходить. Все чаще появлялись спектакли, в которых драматургия целого воз-

никала на основе контрапункта разных голосов — сценического действия, визуального, музыкального, циркизации, видео-арта, и даже древних ритуальных действий. Появилось понятие соавторского театра. И здесь одной из первых была великая Пина Бауш. Ее спектакли были совместным творчеством команды исполнителей и режиссера. Многие складывались из пластических картин, зарисовок на предлагаемую тему.

Идея соавторства, совместного творчества стала характерной для целого ряда новаторски настроенных людей. Среди них Кристоф Марталер, Хайнер Гёббельс, Ромео Кастеллуччи, Саймон МакБёрни, Дэвид Мартон. В такого рода спектаклях каждый участник вносил свою линию, развивающуюся параллельно или во взаимодополнении с другими [3].

На отечественной сцене это — музыкально-сценическое действие «Из Красной книги», созданное композитором Александром Бакши в соавторстве с художником и режиссером театра «Тень» Ильей Эпельбаумом, музыкальная мистерия «Полифония мира» — совместный проект композитора Александра Бакши, художника Сергея Бархина и режиссера Камы Гинкаса [2]. Спектакль «Без слов» в Новосибирском театре «Красный факел» — сочинение режиссера Тимофея Кулябина и режиссера по пластике Ирины Ляховской. Спектакли Андрея Могучего рождались в соавторстве с художником Александром Шишкиным. С течением времени микстовые гибридные постановки стали обильно появляться на отечественной сцене в самых разных городах страны. В конце концов на афише театра «Современник» в 2020 г. появилась надпись-манифест: «сотворчество, соавторство, соединение, современник».

Сейчас, по прошествии времени, видится, что искали не только основания для строительства новой драматургии, но шел интенсивный поиск другого сценического языка — образно многосоставного, емкого, будировавшего фантазию публики, требующего от нее интенсивной работы мысли и воображения. Иначе, шел процесс поиска нового метафорического языка при отсутствии определяющей роли слова.

В свое время Антонен Арто писал, что литература ограничивает театральные высказывания. В 90-е годы XX в. литературу сменил общеизвестный миф, а мифологической интерпретации могли подвергаться хорошо знакомые произведения литературы, исторические события, герои, звезды театра, кино и т. д. На отдельных участках возникало то самое мультимодальное образование, которое провоцировало рождение нового сценического языка, вбирающего в себя разные векторы ассоциаций, и связывало несоединимое. На основе полифонического переплетения смыслов и образов возникал яркий, «бьющий» открытием сильный мыслеобраз.

Каковы же механизмы этого явления, если в театре исчезла власть нарратива? Как рождался этот краткий, смыслово многозначный сценический образ, способный заменить длительное «романно-сериальное» изложение?

В новых гибридных спектаклях метафоры возникали как вспышка на отдельных участках целого: в начале, середине, финале. Другие — довольно редкие, были основаны на развивающейся метафоре. Она складывалась на протяжении всего спектакля, обрастая рядами ассоциаций и раскрывалась в финале.

Рассмотрим механизмы образования этих метафор.

У Марталера в «Ризенбуцбах. Вечная колония» метафоры возникают в кульминационных зонах. Спектакль об одиночестве людей в современном мегаполисе. Они существуют в разных пространствах и лишены связей друг с другом. Метафоры возникают в тот момент, когда персонажи собираются вместе, чтобы петь. Например, чтобы спеть хорал. Как в церкви. Петь, молиться, чтобы жить. Музыка, хоровое пение — способ почувствовать единство. Под потолком светит тусклая лампочка. Но для них она высший свет. Заканчивается «служба», и люди вновь разбредаются по своим уголкам.

В его спектакле «Прекрасная мельничиха» всё, что мы видим на сцене, — приметы бессмысленного человеческого существования в убогой провинциальной среде. Само пространство действия — захудалая квартира с отклеивающимися обоями,

тусклой лампочкой на потолке. Окна то ли закрыты, то ли заколочены. Света извне нет. Люди в квартире едят, пьют, открывают и закрывают дверцы шкафов, пишут письма, которые пытаются безуспешно бросить в щель окна, которой нет. И наконец, все персонажи забираются в огромную уютную кровать под толстое пуховое одеяло: единственное место, придающее смысл их совместному существованию.

Назову еще одну метафору. Дамы с тайной страстью открывают дверцы платяных шкафов, любясь развешанными фото мужских ню. В какой-то момент они вдруг превращаются в реальную движущуюся по сцене вереницу обнаженных мужчин, стыдливо прикрывающих обувью срамные места. Мечты материализуются.

Другой тип метафоры — метафора в развитии. Она складывается на протяжении всего сценического действия, постепенно вбирая в себя разные семантические векторы.

«Эраритжаритжака» Хайнера Геббельса — довольно редкий случай метафоры, становящейся темой спектакля и основой драматургии. Здесь литературно-музыкально-видео композиция — форма, уже вполне традиционная для филармонических концертов, превращается в спектакль благодаря тому, что метафора складывается на протяжении всего действия и раскрывается в финальной сцене.

В «Эраритжаритжака» использованы фрагменты из дневника известного писателя, драматурга, культуролога Элиаса Канетти и его работы «Масса и власть». Для понимания финальной метафоры важно, что речь идет о судьбе конкретного человека — писателя, который в 1938 г. в связи с аншлюсом Австрии эмигрировал из своей страны.

Спектакль начинается как концерт. На сцене квартет играет музыку Шостаковича, композиторов — современников Канетти и Баха. Появляется артист с маленьким домиком в руках. Он рассказывает о себе, о своем доме и о том, что вынужден его покинуть. Черный задник сцены поднимается и обнажает фасад дома во всю стену. На сцену выходит оператор, и

фасад дома превращается в экран, на котором зритель видит артиста. Он, продолжая свой рассказ, уходит со сцены, проходит через весь зал, открывает дверь, проходит по театральному дворику, по которому только что входили зрители, выходит на улицу, садится в машину, едет по знакомым улицам города. Машина останавливается около высотного дома. Актер выходит, поднимается по лестницам в квартиру, закрывает за собой дверь и все дальнейшее действие спектакля проходит в этом пространстве. Оно транслируется на стену дома, как на экран. Перед зрителями, как в кино, проходит жизнь героя: быт, размышления о творчестве, о жизни, об искусстве, об одиночестве. А квартет на сцене продолжает играть. Иногда кажется, что между ними существует какая-то связь: удары кухонного ножа, разрезающего капусту, ритм бытовых действий в далекой квартире вдруг совпадают с ритмом музыки на сцене. В финале спектакля неожиданно в доме на сцене открываются окна, и актер появляется в их проеме. Музыканты поднимаются к нему, рассаживаются в креслах. И зритель понимает, что герой никуда и не уезжал. Он все время был рядом. Суть метафоры проста: куда бы ты не уехал, твой дом всегда с тобой. Он внутри тебя. И это — не только о Канетти.

В «Эраритжаритжаке» немало текстов, но нет одной темы или единого сюжета. Здесь метафора складывается из взаимодействия разных средств выразительности, которые постепенно собираются к финалу: визуальная картинка, видео-арт, сценические передвижения инструменталистов и собственно музыка, которая воссоздает портрет человека времени Канетти, времени фашизма. Отсюда и созвучность музыки Шостаковича творчеству Канетти. Музыка Баха провоцирует еще одну ассоциацию: вечность темы.

Иначе строится драматургия музыкального спектакля «Из Красной книги» для пианиста и шести персонажей (композитор Александр Бакши, художник-режиссер Илья Эпельбаум).

Из буклета спектакля:

«Есть “Красная книга”, куда записывают исчезающие виды животных и растений — от амурских тигров до ленточных червей. О культуре такой книги нет. Пора бы сделать. В музыке диапазон широкий — от этнических песен и плясок малых народов до европейской классики и авангарда. Это искусство, рассчитанное на вечность, вымирает на наших глазах».

В спектакле «Из Красной книги» для пианиста и шести персонажей драматургия складывается во взаимодействии визуального и музыкального рядов. И хотя композитор и художник (он же режиссер) — авторы, соавторами практически становятся все музыканты. Так появляются русские народные колядки, духовный стих, цитаты из Стравинского, традиционный петрушечный театр. В записи звучит музыка малых народов севера и юга России — селькупов и крымчаков в аутентичном исполнении.

Тема вымирания культур — сквозная в спектакле. Слушатель с самого начала видит тесное пространство, где на маленьком пятачке вокруг рояля на стульях расположились балерина — она же певица, русские фольклорные музыканты, виолончелист, кукольник, художник. Кто-то бреется, кто-то вяжет, включает пылесос, надувает шарик, пытаясь сделать из него ракету и запустить в космос. Шарик с грохотом лопается. На сцену выкатывается мячик, и старинная французская песенка уносит куда-то в мир детства. Пианист подходит к роялю и пафосно задает тон. Роль Пианиста написана для Алексея Любимова — знаковой фигуры отечественного авангарда: первого исполнителя многих сочинений современной музыки. На какой-то миг кажется, что начнется концерт. Однако в ответ на призывы рояля включается пластинка. Старая потрескавшаяся архивная запись крымчакской песни с похорон «Сув ахар тыныхъ, тыныхъ» («Речка течет — так и жизнь проходит») — motto спектакля. Пение прерывается словами «Не могу петь, я плачу»). Узкое пространство сцены, коммунальный быт прошлого века с керосинками, грохо-

чущими пылесосами, электробритвами, стиральными досками и развешанными на веревках простынями на всю сцену подчеркивают маргинальность ситуации. Здесь «образ входит в образ и как предмет сечет предмет». Это — зачин спектакля. И его первая метафора: память о прошлой жизни.

«Из Красной книги» — попытка оживить угасший дух. Каждый персонаж обретает свое соло, свою определенную художественную «клеточку». Но в какие-то моменты дух коллективизма срабатывает. Персонажи дружно строят огромную клетку, заводят веселый хоровод, но клетка с грохотом разваливается, и музыка обрывается.

Пианист затевает диалог с художником. Музыкальные фрагменты под его кистью преобразуются в замысловатые каракули. Они проецируются на простыни, ставшие экранами. Мокрой тряпкой художник стирает свои творения, и из хаоса линий возникает картинка: море, солнце, кораблик. Певица, танцует, подходит к экрану, но в этот момент на нем возникает клетка, в которой она оказывается. Певица перебегает к другому экрану, но и там клетка. Она, как птица бьется о прутья, но ее жалобное пение не вызывает сочувствия. Художник закрашивает и ее, и клетку черной краской. Певица исчезает. Фольклорные музыканты плачем сопровождают ее гибель.

Весь спектакль построен как цепь ярких музыкально-визуальных метафор. Образ клетки становится сквозным. С самого начала на авансцене стоит клетка с живыми канарейками, клюющими зерно. На протяжении всего действия на экранах постоянно мелькают видео животных и людей сквозь железные прутья в зоопарке. Поющая балерина сопоставляется сначала с полетом птички, а позже попадает в клетку. Обезьяна из клетки внимательно прислушивается к игре виолончелиста. В финале Пианист подходит к клетке с живыми канарейками, открывает ее, но птички, не реагируя, продолжают клевать свой корм. И только на экране нарисованные мультяшные птицы продолжают полет под тихое звучание рождественских колядок, духовного стиха, крымчакского и селькупского фольклора, грустного

вокализа сопрано. Музыка звучит все тише и тише, постепенно истаивая и как бы уходя в небытие.

Перед глазами словно проходит история музыкальной культуры человечества — от древнейших пластов фольклора до музыкального авангарда XX в. И даже у концертной музыки для рояля — короля инструментов есть угроза оказаться в Красной книге. Об этом и появляющаяся в кульминации действия большая Красная книга с именами Баха, Чехова, Достоевского... До этого она незаметно стояла на крышке рояля. Здесь же транслируется на весь экран.

В спектакле «Из Красной книги» нет пьесы, нет последовательного изложения событий. *Трансформация музыкально-сценических метафор становится основой драматургии.*

Метафора тем и хороша, что она многозначна, многосмылова. И каждый найдет в ней то, что ему наиболее близко. Для кого-то это будет тема ускользающего творчества, расчерченного на узкие клеточки профессий и культур, для кого-то — свободы-несвободы. Но как быть, если «искусство, рассчитанное на вечность, вымирает на наших глазах»?

Метафорическое мышление открывает простор воображению, заставляет думать, уводит от однозначных трактовок и авторской дидактики.

В противовес метафорическому мышлению на театре, так активно развивавшемся в авторском интерпретационном театре и в новых гибридных формах на рубеже XX–XXI столетий, появляется театр слова, где главенствует литературное повествование, а все остальные компоненты малозначимы или вообще отсутствуют. К 2010-м годам театр слова заполняет всё театральное пространство. И уже забывается, что искусство метафоры было крупнейшим достижением в развитии театра, позволяющим мгновенно создать яркий мыслеобраз, порождающий целые ветви ассоциаций и расширяющий языковые и смысловые возможности жанра.

Во многом этот процесс объяснялся тем, что к 90-м годам XX века стал ощущаться кризис современной драматур-

гии. Место драматурга постепенно занял рассказчик чужих историй (пример тому театр дос). Не буду обсуждать это направление — его плюсы и минусы. Для меня это время потери театром языка своего искусства. Но статья не об этом. Важно, что спустя еще десятилетие вновь возникает потребность использовать сцену не только как трибуну, а современность определять не языком сленга, быта, пересказами чужих актуальных историй, но и задуматься о собственно выразительных средствах театра как о языке искусства сцены, о создании художественного образа.

В 2023 г. на сцене Театра имени Маяковского ставят пьесу Георга Бюхнера «Войцек». Ставит молодая команда. Режиссер Филипп Гуревич, художники Анна Агафонова, Антон Трошин, художник по свету Павел Бабин. В спектакле почти нет слов. Пьеса Бюхнера трактуется как хорошо знакомая история о маленьком человеке, лишенном права на жизнь, на любовь, на счастье. Спектакль состоит из коротких отдельных сцен, где дискретно прочерчивается история жизни, любви и смерти Войцека. И вновь выясняется: там, где утрачивается главенство слова, определяющая роль пьесы, вновь возникает потребность в метафорическом языке.

«Войцек» начинается метафорой. Метафоры возникают по ходу действия, метафорой и заканчивается. Зритель попадает в пространство серо-черного цвета, лишенное жизни. Только серая стена и плоскость пола с налипшими на нее грязными наростами — «одно выжженное поле». Это — мир, в котором живет Войцек. И первое, что видит зритель, — бег героя по кругу. Бессмысленный и бесцельный, как и сама его жизнь. Бег длится долго (10 минут 40 секунд) и сперва даже вызывает недоумение. Музыка, с ее многократно повторяющимися звуковыми паттернами, также механистична и однообразна. В ней нет даже намек на возможность обновления. Эпизод повторяется на протяжении спектакля несколько раз, вклиниваясь в действие и подчеркивая ощущение безысходности происходящего. Так рождается образ, ставший смысловым рефреном спектакля.

Жизнь Войцека предстает во всем ее трагизме, как адский бег цирковой лошадки по кругу, выход из которого только смерть.

Метафорически решена и сцена казни Войцека. Героя связывают, подводят к месту казни, прислоняя к обшарпанной стене. Конвоиры закрашивают его серой краской, пока герой окончательно не сливается с грязной плоскостью такой же серой стены. «А по стене в финале текут чёрные слёзы» [10].

По мысли художника спектакля Анны Агафоновой, «сама стена — как бы константа на протяжении всего действия, и к финалу разрушается одним из сюжетных событий, визуально давая в своём разрушении важный смысловой силуэт» [10]. Неожиданно с грохотом падают камни, создавая огромную дыру в стене. В ее конфигурации мерещится Божественный лик. И на какую-то секунду кажется, что вот-вот в бесчеловечный уродливый мир проникнет этот единственный свет надежды. Но это лишь на секунду. Жизнь по-прежнему катится в никуда. А Божественный лик вновь оборачивается провалом в обшарпанной и грязной стене.

Интерпретация пьесы Георга Бюхнера метафорическим театральным языком — довольно редкая история в современном театральном ландшафте. За кадром остаются многие подробности сюжета. В экспрессионистской драме о судьбе маленького человека обнажается ее вселенская боль.

Тяготение театра к метафорическому языку, использование принципа смысловой трансформации метафор как основы драматургии фиксирует процесс смены художественного мышления. Отказ от иницирующей роли пьесы приводит к усилению значения других компонентов в их взаимосвязи, где слово — может быть лишь одним из выразительных средств, а может и не быть вовсе. Столкновение, взаимодействие, постоянный перенос смысла из одной образной-языковой системы в другую порождает мощный взрыв ассоциаций, провоцирует не только рождение нового сценического языка и драматургии, но и создает принципиально новую модель сценического искусства. А это — качество, ранее недоступное театру.

Список литературы

1. *Бакши Л.* Звуко-зрительный образ в современном театре // Вопросы театра/PROSCAENIUM. 2012. № 1–2. С. 107–118.
2. *Бакши Л.* В поисках нового музыкального театра // Теория и история искусства. Вып. 1/2 / гл. ред. А.П. Лободанов. М.: БОС; МГУ им. М.В. Ломоносова, 2017. С. 220–234.
3. *Бакши Л.* К вопросу методологии анализа современных музыкально-сценических жанров // Теория и история искусства. Вып. 3/4 / гл. ред. А.П. Лободанов. М.: БОС; МГУ им. М.В. Ломоносова, 2023. С. 265–280.
4. *Годер Д.* Художники, визионеры, циркачи. Очерки визуального театра. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 5–19.
5. *Галахова О., Шалашова А., Воронова Е.* Обетованный звук // Независимая газета. 22.05.2001.
6. *Давыдова М.* Смерть в Венеции. Эймунтас Някрошюс показал свой третий спектакль по Шекспиру — «Отелло» // Время новостей. 2000. № 1790. 1 декабря. URL: <http://www.vremya.ru/2000/179/10/4065.html>
7. *Луначарский А.В.* «Ревизор» Гоголя — Мейерхольда // Луначарский А.В. Собрание сочинений. Т. 3 (печ. по тексту сборника «Театр сегодня»). URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-3/-revizor-gogola-mejerholda/>
8. *Рудницкий К.* О финале спектакля «Ревизор». Разбираем знаменитую «Немую сцену», готовимся к «манекен-челленджу» «Немая сцена». URL: <https://vk.com/@teatratelzritel-k-rudnickii-o-finale-spektaklya-revizor-razbiraem-znamenituu>
9. Современный словарь «живого» русского языка С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой. URL: <http://mega.km.ru/ojigov/>
10. Филипп Гуревич поместит «Войцека» в Маяковке на «выжженное поле». 11 марта 2023 г. Сайт Театра имени Маяковского. URL: <https://www.mayakovsky.ru/press/filipp-gurevich-pomestit-voytseka-v-mayakovke-na-vyzhzhennoe-pole/>
11. Эймунтас Някрошюс: молчаливый человек, говорящий метафорами // Известия. 21.11.2018, Культура. URL: <https://iz.ru/814376/zoia-igumnova-natalia-vasileva-alla-sheveleva-evgenii-avramenko/eimuntas-niakroshius-molchalivyyi-chelovek-govoriashchii-metaforami>

References

1. *Bakshi L.* Zvuko-zritel'nyy obraz v sovremennom teatre. Voprosy teatra/PROSCAENIUM. 2012. No. 1-2. S. 107–118.
2. *Bakshi L.* V poiskakh novogo muzykal'nogo teatra // Teoriya i istoriya iskusstva. Vyp. 1/2 / gl. red. A.P. Lobodanov. Moscow: BOS; MGU im. M.V. Lomonosova, 2017. S. 220–234.
3. *Bakshi L.* K voprosu metodologii analiza sovremennykh muzykal'no-stsenicheskikh zhanrov // Teoriya i istoriya iskusstva. Vyp. 3/4 / gl. red. A.P. Lobodanov. Moscow: BOS; MGU im. M.V. Lomonosova, 2023. S. 265–280.
4. *Goder D.* Khudozhniki, vizionery, tsirkachi. Ocherki vizual'nogo teatra. M.: Novoye literaturnoye obozreniye, 2012. S. 5–19.
5. *Galakhova O., Shalashova A., Voronova E.* Obetovannyi zvuk // Nezavisimaya gazeta. 22.05.2001.
6. *Davydova M.* Smer't' v Venetsii. Eymuntas Nyakroshyus pokazal svoy tretiy spektakl' po Shekspiru — “Otello” // Vremya novostey. 2000. No. 1790. 1 dekabrya. URL: <http://www.vremya.ru/2000/179/10/4065.html>
7. *Lunacharskiy A.V.* «Revizor» Gogolya — Mejerhol'da // Lunacharskiy A.V. Sbranie sochinenij. T. 3 (pech. po tekstu sbornika «Teatr segodnya»). URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-3/-revizor-gogola-mejerholda/>
8. *Rudnitskiy K.* O finale spektaklya “Revizor” Razbirayem znamenituyu “Nemuyu stsenu”, gotovimsya k “maneken-chellendzhu” “Nemaya stsena”. URL: <https://vk.com/@teatratelzritel-k-rudnickii-o-finale-spektaklya-revizor-razbiraem-znamenituu>
9. Sovremennyy slovar' “zhivogo” russkogo yazyka S.I. Ozhegova i N.YU. Shvedovoy. URL: <http://mega.km.ru/ojigov/>
10. Philip Gurevich will place “Woyzeck” in Mayakovka on a “scorched field”. March 11, 2023. Website of the Mayakovsky Theater. URL: <https://www.mayakovsky.ru/press/filipp-gurevich-pomestit-voytseka-v-mayakovke-na-vyzhzhennoe-pole/>
11. Eymuntas Nyakroshyus: molchalivyy chelovek, govoryashchiy metaforami // Izvestiya. 21.11.2018, Kul'tura. URL: <https://iz.ru/814376/zoia-igumnova-natalia-vasileva-alla-sheveleva-evgenii-avramenko/eimuntas-niakroshius-molchalivyyi-chelovek-govoriashchii-metaforami>

DOI 10.24412/2411-0795-2025-1-190-201

УДК 793.31

ББК 85.32

КУЛЬТУРНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИННОВАЦИИ В СОЗДАНИИ МОНГОЛЬСКИХ ТАНЦЕВ: СИНТЕЗ ТРАДИЦИЙ И СОВРЕМЕННОСТИ

НА ЖИСУ, Н.А. ДОГОРОВА

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
(факультет искусств)
125009, г. Москва, ул. Б. Никитская, д. 3/1, Россия
E-mail: 752246510@qq.com, dogorovan@rambler.ru

Монгольские танцы, являясь важным нематериальным культурным наследием Китая, демонстрируют уникальную культурную идентичность и гуманитарные художественные ценности монгольского народа. В данной статье рассматривается, как в процессе создания монгольских танцев происходит искусное слияние традиционных и современных элементов, а также влияние этого слияния на культурную идентичность и художественные инновации. Культурная идентичность и художественные инновации в создании монгольских танцев взаимозависимы и взаимно поддерживают друг друга. Благодаря искусному сочетанию традиционных и современных элементов, монгольские танцы сохраняют свою уникальность и одновременно демонстрируют очарование и дух времени.

Такой подход к творчеству предоставляет реальный путь для сохранения и развития монгольской культуры, а также служит примером для создания танцев других народов в контексте межкультурного обмена. Монгольское танцевальное искусство, являясь неотъемлемой частью культурного строительства Китая, должно быть тесно связано с ожиданиями партии и государства в отношении культурной деятельности. В процессе создания монгольских танцев следует в полной мере отражать культурную идентичность в формах, содержании, темах и духе.

В статье отмечается необходимость учитывать концепции развития современного общества и использовать передовые технологии искусственного интеллекта для всесторонних инноваций, что будет способствовать процветанию монгольских танцев и эффективному сохранению и защите традиционной танцевальной культуры.

Ключевые слова: синтез в хореографическом искусстве, традиции и современность, создание монгольских танцев, культурная идентичность, инновации.

CULTURAL IDENTITY AND ARTISTIC INNOVATION IN MONGOLIAN DANCE CREATION: INTEGRATING TRADITION AND MODERNITY

NA ZHI SU, N.A. DOGOROVA

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts),
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1, Russia

As an important intangible cultural heritage of China, Mongolian dance showcases the unique cultural identity and humanistic artistic connotations of the Mongolian people. This article explores how to achieve the clever integration of traditional and modern elements in Mongolian dance creation, as well as the impact of this integration on cultural identity and artistic innovation. The cultural identity and artistic innovation in Mongolian dance creation are interdependent and mutually reinforcing. Under the clever fusion of traditional and modern elements, Mongolian dance not only maintains its uniqueness, but also showcases the charm and charm of the times.

This creative approach provides a feasible path for the inheritance and development of Mongolian culture, and also serves as a reference for other ethnic dance creations in cross-cultural exchanges. As an indispensable part of China's cultural development, Mongolian dance art should be closely integrated with the expectations of the Party and the state for the literary and artistic cause. In the process of creating Mongolian dance, cultural identity should be fully reflected in form, content, theme, and spirit.

At the same time, by combining modern social development concepts and utilizing advanced artificial intelligence technology for comprehensive innovation, we can effectively promote the prosperity and development of Mongolian dance, and effectively inherit and protect the traditional culture of dance art.

Key words: synthesis, tradition, modernity, Mongolian dance creation, cultural identity, innovation.

I. Обзор монгольского танца

Монгольские танцы — это драгоценное искусство, восходящее к монгольскому фольклору, которое вобрало в себя богатую историю и культурные традиции монгольского народа, демонстрируя уникальный пластический стиль. Уже с XII в. монголы имели термины для названий различных видов народного искусства [1, с. 260]. Позже, в процессе развития, а также

взаимодействия с другими культурами, с развитием охоты и скотоводства стали постепенно формироваться танцевальные эстетические черты, богатые исторической глубиной и яркой национальной самобытностью, которые сохраняются и по сей день.

Быстрые ритмы и жизнерадостность — характерная черта монгольских танцев, в которых танцевальные движения часто включают такие техники, как потряхивание плечами и переворачивание запястий, чтобы выразить жизнерадостный характер монгольского народа. Танец женщин отличается легкостью и изяществом, символизируя красоту природы, что демонстрирует мягкость и энергичность монгольских женщин. Мужчины же танцуют строго и мужественно, с быстрыми и свободными движениями, что подчеркивает образ смелых и сильных монгольских мужчин [3, с. 263].

Монгольские танцы берут свое начало в древнем монгольском обществе, однако точное время и династии их возникновения определить сложно. С историко-культурной точки зрения происхождение монгольских танцев тесно связано с образом жизни и культурным фоном северных кочевых народов [4, с. 313]. Монголы всегда занимались скотоводством, кочуя и охотясь на просторах степей, и танец был важным способом выражения эмоций и развлечения для пастухов. Благодаря многовековой истории и огромным территориям проживания, танцевальные формы монгольского народа стали разнообразными, с заметными региональными различиями.

Одним из самых известных монгольских танцев является знаменитый «Танец с палочками». Он возник как народный танец на степях Ордоса более 150 лет назад. Изначально танец с палочками был предназначен для самовыражения и развлекательных целей, и его исполняли в основном сидя. Однако со временем танец эволюционировал, превратившись в комбинацию приседаний, стояния и ходьбы, с искусным добавлением ударов по телу, что придало танцу богатые и разнообразные пластические формы. Этот танец ярко отражает оптимизм и любовь к жизни монгольских пастухов.

Вместе с тем монгольские танцы — это не только форма развлечения, но и важное средство выражения культурной идентичности монгольского народа в эмоционально-эстетической сфере. Они глубоко укоренены в истории социального развития монгольского общества, передаются из поколения в поколение и горячо любимы и почитаемы монгольским народом.

II. Проявление культурной идентичности в создании монгольских танцев

1. Сохранение и передача традиционных элементов

Культурная идентичность и художественные инновации в создании монгольских танцев не только связаны с наследием и развитием традиционных фольклорных танцев, но и выражают самосознание монгольской культуры. Благодаря инновациям в хореографической пластике, монгольские танцы адаптируются к современным требованиям общества, вступают в диалог с другими формами культуры и вносят положительный вклад в распространение монгольской культуры в мире. В процессе интеграции традиций и современности монгольские танцы демонстрируют уникальную культурную идентичность и художественные инновации. Сохраняя и передавая традиционные танцевальные элементы, сопровождающие народные праздники, и внедряя современные идеи и способы пластического выражения, монгольские танцы получают все более широкое признание и распространение в современном обществе. Они не только представляют собой символ культурной идентичности и гордости монгольского народа, но и являются важной частью многокультурной структуры китайского народа, как, например, танцы-сюиты «Сообщение из пастбищ», «Малага отца», «Утренняя мелодия», «Звон колокольчиков», успешно исполняемые в современном сценическом пространстве. Эти замечательные монгольские танцевальные произведения, сохраняя традиционные пластические элементы, включают и современную «хореографическую лексику», новаторство которой

демонстрирует живую энергетику и художественную жизнеспособность монгольского танцевального искусства в новую эпоху.

2. Слияние современных художественных форм и технологических средств

Как один из представителей традиционного национального танцевального искусства, монгольский танец постепенно интегрирует современные художественные формы и технические средства, что приводит к органичному объединению культурной идентичности и художественных инноваций. Заимствуя современные танцевальные формы и стили постановки, а также используя мультимедийные технологии и инновационный сценический дизайн, монгольские танцы сохраняют свои традиционные черты, приобретая при этом более разнообразные и современные формы выражения, что привлекает более широкую аудиторию.

Современные танцы как творческая и выразительная форма искусства постепенно находят отражение в творчестве монгольских танцевальных постановщиков. Например, авторы сочетают движения и техники современного танца с традиционными элементами фольклорных танцев, придавая сценическому танцу большую изменчивость поз и плавность позировок, большую ритмическую и темповую энергию, характеризующие современный стиль жизни. В создании монгольских танцев широко используются современные стили хореографии, акцент теперь делается не только на традиционное линейное повествование и ритм, но и на настроение, эмоциональное выражение и внутренний смысл танца. Расширяя танцевальную лексику и средства художественного выражения, авторы раскрывают многообразие и богатство монгольской культуры. В рамках проекта «Подготовка хореографов и постановщиков танцев Внутренней Монголии» были представлены такие произведения, как «Зеленый песок», отражающее проблему опустынивания земель и борьбу с ней, «Тот самый штрих», прославляющее народных героев

и красный дух, «Вечная пастушья палка», представляющее уникальный монгольский танец с лошадьми, и абстрактное современное танцевальное произведение «Движение ветра, движение сердца», которые ярко отражают эмоциональный строй современной жизни.

С развитием технологий авторы монгольских танцев все чаще используют мультимедийные технологии для усиления художественной выразительности танца. С помощью проекций, видеоэффектов и других технических средств изображение, звук и танец сливаются воедино, создавая произведения с более сильным визуальным воздействием и чувством погружения в художественно-образную структуру танца. Кроме того, в процессе создания монгольских танцев все большее внимание уделяется цветовой палитре сценического дизайна, выбору реквизита и декораций, что подчеркивает креативность и художественность для усиления эмоционального выражения и визуального эффекта танцевального выступления. Эти инновации не только расширяют границы танцевального творчества, но и предоставляют новые пути и платформы для распространения и популяризации монгольской культуры.

III. Влияние художественных инноваций на создание монгольских танцев

1. Междисциплинарная интеграция: сочетание монгольских танцев с другими видами искусства

Монгольские танцы представляют собой форму искусства, наполненную традиционными культурными элементами, фольклорным наследием. В последние годы монгольские танцы стали взаимодействовать с другими видами искусства, что способствует достижению культурной идентичности и художественных инноваций, а также расширяет выразительность и зрелищность танцев. Это междисциплинарное слияние в основном проявляется в более тесном слиянии танца и музыки, а

также в экспериментальных постановках с элементами театрализации и с привлечением оперного искусства.

Во-первых, взаимодействие между монгольскими танцами и музыкой предоставляет широкий диапазон выразительных средств и творческих возможностей. Музыка является душой танца, и благодаря ее тесной связи с танцем монгольские танцы приобретают более глубокий эмоциональный и художественный эффект. В хореографии танцовщики используют свое тело, согласуя пластические движения с ритмом и мелодическими конфигурациями музыки, передавая через движения эмоциональные вехи танцевального сюжета.

Во-вторых, интеграция монгольских танцев с элементами театра и оперы открывает новые возможности для художественного творчества. Театр и опера, с их формами выражения и техниками исполнения, в сочетании с танцем создают более драматизированные сюжетные повествования в танцевальных произведениях. В экспериментальных постановках танец дополняется традиционными для китайской сцены театральными персонажами, традиционным развитием литературных сюжетов и выражением конфликтов, что обогащает эмоционально-художественное содержание танца и его пластические формы.

В-третьих, применение междисциплинарной интеграции в монгольских танцах требует поддержания баланса и осторожности. При заимствовании других форм искусства важно уважать и сохранять основные ценности и черты традиционной культуры, избегая чрезмерной вестернизации или потери уникального очарования традиционного искусства. Творцы должны соединять сознание инноваций и традиционный эстетический опыт, чтобы созданные произведения соответствовали требованиям и вкусам современной аудитории.

2. Театрализация: сценография и сценические эффекты в танцевальных постановках

В процессе создания монгольских танцев сценография и сценические эффекты играют важную роль, помогая не только

формировать сюжет и атмосферу танца, но и благодаря инновациям в освещении и звуковых эффектах усиливать художественную выразительность. Театрализация сценических представлений монгольских танцев способствует не только сохранению культурной идентичности, но и воспитанию зрительского вкуса и опыта.

Во-первых, сценография помогает создать сюжет и атмосферу танца. Сценография включает декорации, реквизит, костюмы и грим; это — знаковый ансамбль; «посредством знаковых систем искусств создается, сохраняется и передается эстетическая информация как разновидность исторически значимой части социальной семантической информации» [6, с. 153]. Творцы монгольских танцев тщательно разрабатывают и подбирают сценические элементы, подходящие теме танца, создавая визуальные эффекты, соответствующие сюжету и атмосфере танца. При создании монгольских танцев сценография часто включает богатые культурные символы и художественные средства выражения. Например, через использование традиционных цветов и узоров, изображение зеленых степей на сцене отражается характер и очарование монгольской культуры, усиливая эмоциональное восприятие у зрителей.

Во-вторых, освещение и звуковые эффекты играют важную роль в танцевальных постановках, в сценических представлениях. В создании монгольских танцев освещение используется для подчеркивания образов и эмоций танцоров, что придает танцевальным произведениям драматизм и красоту. Изменения в яркости и цвете света могут эффективно подчеркнуть красоту движений и эмоциональное содержание танца. Звуковые эффекты также играют важную роль в танцевальных постановках, и их использование в монгольских танцах показывает тенденцию к инновациям. Творческие коллективы могут использовать элементы современной музыки и современные инструменты, объединяя традиционные и современные звуковые эффекты, чтобы обогатить формы танца, усилить эффект зрительского восприятия и вызвать эмоциональный отклик у публики.

3. Современное выражение: новое толкование монгольских танцев в современном обществе

Монгольские танцы в современном обществе выполняют важную функцию художественного выражения, через которую исследуются актуальные социальные проблемы и ценности, а также интегрируются элементы современного эстетического вкуса и предпочтений молодежи. Такое переосмысление позволяет монгольским танцам обрести связь с современностью, придавая им более широкое значение и ценность.

Во-первых, танец используется для изучения современных социальных проблем и ценностей. «Статьи пишутся по времени, песни создаются для событий». В новую эпоху творцы должны при создании танцевальных произведений ориентироваться на дух времени, демонстрируя творческий потенциал деятелей искусства и их ответственность в распространении главной социальной идеи. Учитывая потребности в создании местных танцевальных произведений в этнических регионах, авторы призваны использовать все богатство форм выражения танцевального искусства не только в Китае, но и за его пределами, выполняя задачу — способствовать развитию и межкультурному обмену в области искусства танца [2, с. 335]. При этом дух художественного новаторства должен быть глубоко укоренен в традициях национальных танцевальных произведений. Важно также учитывать потребности аудитории, усиливая привлекательность танцевального искусства.

Во-вторых, необходимо интегрировать современные эстетические тенденции и предпочтения молодежи. В создании монгольских танцев авторы могут использовать техники и стили современного танца, чтобы удовлетворить эстетические потребности современных зрителей. А.П. Лободанов отмечал, что «формирование стиля, во-первых, имеет задачу повлиять на все компоненты стилеобразования: на замысел художника, поиск им фактуры произведения и ее обработку, политические требования момента, социальные запросы потребителей произведения искусства, а также на динамику социальных процессов в целом» [5, с. 24].

Хореографы-постановщики могут вводить в свои постановки более свободные и разнообразные танцевальные движения, чтобы монгольские танцы соответствовали современным эстетическим «трендам». Для привлечения внимания молодой аудитории авторы могут внедрять элементы, которые нравятся молодежи, включая использование современной музыки, отсылки к поп-культуре и сотрудничество с миром моды, что придаст танцам больше современности и привлекательности.

Культурная идентичность и художественные инновации в монгольских танцах не только несут в себе почтение к традиционной культуре и ее наследию, но и отвечают потребностям современного общества и его эстетическим запросам. Объединяя традиции и современность, монгольские танцы обретают новое дыхание в современную эпоху.

В будущем создании монгольских танцев можно ожидать усиления в выражении культурной идентичности и художественных инноваций. В плане сохранения культурной идентичности танцоры и хореографы должны продолжать глубоко изучать сущность и дух монгольской культуры, передавая через танцы богатое этническое наследие и его глубокий культурный смысл [7, с. 220]. Что касается художественных инноваций, то творцы должны продолжать экспериментировать с современными формами искусства и технологиями, сочетая традиционные танцевальные элементы с современными эстетическими тенденциями, чтобы представить монгольские танцы в более инновационном и привлекательном виде.

Подводя итог, можно сказать, что культурная идентичность и художественные инновации в монгольских танцах являются задачей, полной жизненной силы и потенциала. Благодаря начатым искусствоведческим исследованиям пластического наследия этого этнического региона мы уверены, что в дальнейших, более детальных разработках, будут раскрыты значение и роль монгольских танцев в современной монгольской и китайской культуре, их бытование на новом современном художественном уровне, что несомненно внесет

значительный вклад в сохранение и развитие культурно-исторического наследия.

Список литературы

1. *Дуо Сан*. Древняя история Монголии. Шанхай: Шанхайское книжное издательство, 2020.
2. *Дэн Сяопин*. Избранные произведения. Т. 2. Пекин: Народное издательство, 1994.
3. *Дэн Хуэй*. Взгляд на танцевальное искусство Цзя Цзогуана с точки зрения жизненной силы национального танца // Национальное исследование искусства. 2000. № 3.
4. *Ли Фэй*. Тотемная культура Внутренней Монголии в эстетическом контексте // Красота и времена. 2007. № 3.
5. *Лободанов А.П.* Взаимопроникновение и взаимодействие философских, семиотических и психологических составляющих в изобразительном искусстве XX века // Теория и история искусства. Вып. 1/2. М.: БОС, 2019. С. 10–26.
6. *Лободанов А.П.* Семиотическая концепция Ю.В. Рождественского // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2022. № 3. С. 145–154.
7. *Шэн Лу*. Хореографическое образование. Шанхай: Шанхайское издательство музыки, 2004.

References

1. *Duo San*. Drevnyaya istoriya Mongolii. Shanxaj: Shanxajskoe knizhnoe izda-tel'stvo, 2020.
2. *Den Syaopin*. Izbrannye proizvedeniya. T. 2. Pekin: Narodnoe izdatel'stvo, 1994.
3. *Den Xuej*. Vzglyad na tanceval'noe iskusstvo Czzya Czzogua-na s točki zreniya zhiznennoj sily nacional'nogo tancza // Nacional'noe issledovanie iskusstva. 2000. № 3.
4. *Li Fej*. Totemnaya kul'tura Vnutrennej Mongolii v esteticheskom kontekste // Krasota i vremena. 2007. № 3.
5. *Lobodanov A.P.* Vzaimoproniknovenie i vzaimodejstvie filosofskix, semioticheskix i psixologicheskix sostavlyayushhix v

izobrazitel'nom iskusstve XX veka // Teoriya i istoriya iskusstva. Вып. 1/2. Moscow: BOS, 2019. S. 10–26.

6. *Lobodanov A.P.* Semioticheskaya koncepciya Yu.V. Rozhdestvenskogo // Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser. 9. Filologiya. 2022. № 3. S. 145–154.
7. *Shen Lu*. Xoreograficheskoe obrazovanie. Shanxaj: Shanxajskoe izdatel'stvo muzyki, 2004.

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

*Теория и история культуры,
искусства*

FORMATION OF ARTISTIC IMAGES
IN EARLY CHRISTIANITY —
SECULAR AND RELIGIOUS FACTORS

I.E. MURASHEVA, V.B. KOSHAYEV
Lomonosov Moscow State University (Faculty of arts)
125009, Moscow, st. Bolshaya Nikitskaya, 3/1, Russia

DOI 10.24412/2411-0795-2025-1-202-215

УДК 7.046.3

ББК 85.103(3)

**ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ
ОБРАЗОВ В РАННЕМ ХРИСТИАНСТВЕ —
СВЕТСКИЕ И РЕЛИГИОЗНЫЕ ФАКТОРЫ**

И.Э. МУРАШЕВА, В.Б. КОШАЕВ

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)

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

E-mail: ignorabimus@mail.ru, koshaev@gmail.com

Статья посвящена вопросам формирования художественно-образных перспектив в раннехристианском искусстве. Для выполнения поставленной задачи авторы статьи анализируют само понятие «раннехристианское искусство», уточняют его границы и формулируют рабочую классификацию периодов раннехристианского искусства.

На основе ведущей русскоязычной и зарубежной литературы проводится подробный анализ факторов генезиса основных художественных образов, среди которых можно выделить: формирование канона Ветхого и Нового заветов, светский (языческий) художественный символизм, античную философию, догматически-богословскую полемику и ряд других, менее значимых причин.

В заключении высказывается гипотеза о возможности построения классификации раннехристианской символической системы на основании факторов происхождения того или иного символа в каноне, а также очерчивается поле для дальнейших исследований области.

Ключевые слова: раннехристианское искусство, иконография, Поздняя Античность, христианский канон, христианская философия.

The article is devoted to the formation of artistic and figurative perspectives in early Christian art. To accomplish this task, the authors of the article analyze the very concept of «early Christian art», clarify its boundaries and formulate a working classification of the periods of early Christian art. Based on the leading Russian-language and foreign literature, a detailed analysis of the factors of the genesis of the main artistic images is carried out, among which are: the formation of the canon of the Old and New Testaments, secular (pagan) artistic symbolism, ancient philosophy, dogmatic-theological polemics and a number of other, less significant reasons. In conclusion, the hypothesis is expressed about the possibility of constructing a classification of the early Christian symbolic system based on the factors of origin of a particular symbol in the canon, and also outlines the field for further research of the field.

Key words: early Christian art, iconography, Late Antiquity, Christian canon, Christian philosophy.

«В иконописных изображениях мы сами, — уже сами, — видим благодатные и просветленные лики святых, а в них, в этих ликах, — явленный образ Божий и Самого Бога», — писал в «Иконостасе» о. Павел Флоренский [11, с. 48].

Однако для того чтобы канон христианского образа производил настолько сильное впечатление, он должен был сложиться в сути глубинных переживаний святых образов. На заре формирования христианства, наряду с формированием канона Ветхого и Нового завета, постепенно формировался изобразительный канон, о чем свидетельствуют в том числе появляющиеся в Деяниях Вселенских соборов указания на изобразительное искусство: «Изобразительность неразлучна с евангельским повествованием и, наоборот, евангельское повествование с изобразительностью <...> Что слово сообщает через слух, то живопись показывает

молча, через изображение» (Деяние 6-е). В данной статье будет освещена история раннехристианского искусства с точки зрения закрепления образности, а также будут указаны основные причины закрепления христианского изобразительного канона.

История раннехристианского искусства: этапы развития

Перед тем как освещать тему формирования раннехристианского изобразительного канона, необходимо условиться о терминах и указать на то, какой период можно назвать «раннехристианским». В западной и российской исследовательской литературе по этой теме мы можем видеть приблизительно схожие системы периодизаций. Так, В.Б. Кошаев выделяет четыре основных периода христианского искусства — «катакомбный, богословско-полемический, иконоборческий, македонского воссоздания» [5, с. 378]. Под «катакомбным» понимается искусство I–IV вв., которое непосредственно связано с феноменом катакомб (подземных кладбищ), «богословско-полемическим» — искусство, которое стало следствием открытия богословских дискуссий из-за начала работы Вселенских соборов (IV–VII вв.), «иконоборческим» — период VIII — первой половины IX в., во время которого шла полемика о запрете икон, «периодом воссоздания» — вторая половина IX — начало XI в., он характеризуется обращением к античным образцам в условиях существенных потерь образной преемственности [Там же, с. 378–380].

Ц.Г. Нессельштраус также выделяет катакомбный (до принятия христианства имп. Константином) период и период после принятия христианства [9, с. 9–84]. Н. Покровский выделяет три периода — древнехристианский, византийский и русский; к древнехристианскому он относит и катакомбный период [10, с. xv].

В хэндбуке Routledge также есть отдельная статья, посвященная проблеме обозначения границ раннехристианского искусства, — заключительный текст Роберта Кузена, который показывает, что сущность термина «раннехристианское искусство»

не вполне очевидна. С одной стороны, первые произведения раннехристианского искусства мы относим к концу I и началу II в., т. е. к концу апологетического периода. Трудность в данном случае заключается в том, что термин «раннехристианское искусство» не покрывает периода всего раннего христианства, отчего могут возникать методологические путаницы. С другой стороны, конечными датировками раннехристианского искусства считают VI или VIII в., хотя в некоторых случаях этот период продлевают и до XI в. Конечно, такую датировку можно объяснить расширительным представлением о Поздней Античности, сформулированным Питером Брауном; однако Браун пишет об Античности вообще, а не только о христианской. Более того, некоторые произведения, которые классически относятся к «раннехристианскому искусству», обладают сомнительной эстетической ценностью.

Таким образом, термин «раннехристианское искусство», а также периодизация раннехристианского искусства являются темами, которые до сих пор активно обсуждаются в современной научной литературе [17, р. 380–392].

Это вызывает необходимость сформулировать рабочее определение раннехристианского искусства и указать на периодизацию, которая видится наиболее методологически подходящей. В данной статье под «раннехристианским искусством» будет пониматься совокупность произведений материальной культуры, которые уже были каталогизированы как принадлежащие этому периоду. Таким образом, снимается ответственность за обозначение неких новых теоретических границ, ориентируясь на уже существующее и распространенное практическое мнение. В качестве рабочей используется классификация В.Б. Кошаева; она представлена скорее как типологически обусловленная система (не в отношении деталей процесса создания канонических программ), удобная в условиях оперирования внутренней целостностью, которая формируется как процессуальная системность, важная для работы в совокупности разнородных, порой опровергающих друг друга фактов и суждений. Здесь целесообразно

характеризовать само движение поиска догматических правил в значении художественно-образных процессов. При этом мы полагаем возможным разделять собственно догматику от условий (мета)исторической значимости самого события присутствия Бога-Сына среди людей.

Канон и его содержание

Понятие канона важно уточнить в сути самого феномена христианства, во-первых, когда под канонем понимается устоявшаяся программа структурного построения разных догматически форм, что, собственно, существует вне идеи его художественных характеристик. Во-вторых, замещение канона каноническими правилами в справочных определениях как бы выводит из актуального поля научных факторов самый главный факт — знаменное предопределение монотеизма и, безусловно, православного христианства. То есть канон — это не структура, это — метаопределяющее условие события присутствия на земле Творца в условиях предстоящей трансформации всей культуры. В.В. Бычков отмечает: «являясь конструктивной основой художественного символа, канон, как правило, не был носителем эстетического (или художественного) значения. Оно (значение. — *Авт.*), однако, возникало на его основе в каждом конкретном произведении искусства» [2, с. 156]. Очевидно, что между понятием эстетического содержания произведения и того, что канон «не был носителем эстетического (или художественного) значения», возникает область неопределенности в понятийной сути самого канона, который имеет определенную тенденцию в отношении «канонических правил» у разных авторов.

Следовательно, канон есть типологический фактор культуры; в терминах семиотики, канон и каноническое правило связаны, как связаны денотат и десигнат. Проблеме канона посвящен ряд материалов, в частности материалы конференции «Канон. Проблемы художественно-временного образа исторически сложившихся церковных зданий и храмового пространства», где в статье «Канон и каноническое правило» [4, с. 20–32] заостряет-

ся внимание на том, что в изобразительном искусстве незыблем только КАНОН, а канонические правила имеют тенденцию развития или адаптации канона в условиях конкретных культур, что дает пищу для постоянного обсуждения специфики применения канона в процессе формирования предметно-пространственной среды. Отношение к образной системе в искусстве православного мира всегда строилась на основе поисков богословских оснований его характеристики.

Формирование канона Ветхого и Нового завета

В значительной степени на оформление раннехристианской художественной образности повлияло формирование канонов Ветхого и Нового завета. Нессельштраус писал о том, что по большей части искусство катакомбного периода представляет собой изображение сюжетов Ветхого завета [9, с. 30], причиной тому, возможно, была неформленность канона Нового завета. Филологи и библеисты добились больших успехов в описании истории генезиса канона Ветхого и Нового завета, здесь будет приведено лишь краткое описание того, каким образом они формировались.

Так, согласно Шифману, первоначально было канонизировано Пятикнижие (Бытие, Исход, Левит, Числа, Второзаконие) в V в. до н. э. книжником Ездрой (Эзрой). Тогда же было положено начало апробации других книг, которое окончилось только в III–II вв. до н. э., когда возник перевод Ветхого завета на греческий, именуемый Септуагинтой. Перевод III–II вв. включал: Пятикнижие, Иисуса Навина, Судей, Руфь, четыре книги Царств, две книги Паралипоменон, Ездры, Неемии, Товита, Иудифи, Есфири, Иова, Псалтирь, Притчи, Екклесиаста, Песнь Песней, Премудрости Соломона, Премудрости Иисуса, сына Сирахова, книги пророков — Осипа, Амоса, Михея, Иолия, Авдия, Ионы, Наума, Аввакума, Софоний, Аггея, Захарии, Малахии, Исаии, Иеремии, Варуха, Плач Иеремии, Послание Иеремии, книги Иезекииля и Даниила, первую, вторую, третью книги Маккавейские, третью книгу Ездры. Стоит отметить, что

между иудейским канонам и Септуагинтой уже существовали большие расхождения в заглавиях, композициях и даже в тексте (он был адаптирован под читающую публику) [12, с. 73–163]. Приблизительно в таком виде канон был встречен и закреплен «западными» христианскими общинами.

Канон Нового завета, по Б.М. Мецгеру, в своем формировании также прошел несколько основных этапов. На формирование канона Нового завета повлияли апологеты, а также гностицизм, Маркион, монتانнизм. Нам известны несколько ранних списков Нового завета, которые были сформированы к концу II в.:

а) канон Муратори (Евангелия от Матфея, Марка, Луки, Иоанна, Деяния Апостолов, Послания Павла к Коринфянам (1-е и 2-е), к Ефесянам, к Филиппийцам, к Колоссянам, к Галатам, к Фессалоникийцам (1-е и 2-е), к Римлянам, Послания Иуды, два Послания Иоанна, «Премудрости, написанные друзьями Соломона в его честь», Апокалипсисы Иоанна и Петра);

б) классификация Новозаветных книг Евсевия Кесарийского: омологумены («святая четверица» Евангелий, Деяния Апостолов, Послания Павла, 1-е Петра и 1-е Иоанна), в дополнение к ним — Апокалипсис Иоанна.

Как показывает Мецгер, впервые современный канон был описан в 367 г. Афанасием Александрийским, но он все еще подлежал обсуждению и критике; так, канон национальных восточных церквей отличался от «закрытого» восточного канона. На западе канон был «закрыт» к V в. благодаря Иерониму, Августину и трем Вселенским соборам, однако до сих пор он может быть подвергнут изменению [8, с. 187–198, 225–276].

Развитие ветхозаветного и новозаветного канона в большой степени влияло на христианское искусство этих периодов. Признав ту или иную книгу канонической, можно было использовать образность, которую содержала данная книга, для изображения христианских святых. Таким образом, канонизируя христианские книги, параллельно канонизировали книжную образность. Как пишет Нессельштраус, довольно скоро в ран-

нехристианском изобразительном каноне появились те сюжеты и символы, которые не подлежали сомнению как канонические [9, с. 30–38].

То есть под канонам в упомянутых материалах и точек зрения на него понимается структурная совокупность базовых текстов, которые призваны создать фундаментальную основу учения на основе известных преданий и описаний фактов истории, текстов, положенных в основание корпуса доступных материалов, породивших догматику учения. То есть канон определяется догматическими правилами, которые составили определенный контекстный фон.

Философия и догматическая полемика как фактор формирования изобразительного канона

Помимо формирования библейского канона, в значительной степени на христианский изобразительный канон повлияли философия и богословские споры раннего периода. В большей степени философия повлияла на богословское-полемический период раннехристианского искусства, название которого точно ухватывает его суть. Начало этих споров было положено арианством, влиятельным течением церковной мысли IV в., сформировавшимся вокруг личности александрийского пресвитера Ария в 20-е годы этого столетия. Для Ария единственным Богом-Творцом является Бог-Отец. Логос, Сын Божий, точно так же, как и все прочие творения, создан Отцом из ничего. Тем самым Сын Божий становится всего лишь первым творением, а не равночестным и равносильным участником внутрибожественной жизни. Тем самым Арий попытался в рамках христианского учения сохранить строгий монотеизм иудеев. Стоит отметить, что по этой причине образно-символический аспект в арианстве оказывается чем-то вторичным, несущественным, неипостасным. Как закон Моисея запрещал создавать подобия людей и животных, которые не в состоянии отразить особую природу библейского Бога, так и в арианстве единственность Бога-творца могла иметь далеко идущие эстетические следствия. Напро-

тив, в богословском творчестве противников Ария, например, у Афанасия Александрийского, каппадокийских отцов полемика против Ария приводит к обоснованию образно-символической философии.

Доказывая единственность Сына Отцу, Афанасий Александрийский рассуждает так: если Сын есть образ Отца, как это говорит Павел, то он должен быть ему полностью тождествен. «Ибо если не имеет подобия по сущности, то, конечно, неподобен; а неподобное не может быть образом... Если Сын неподобен Отцу по сущности, то образ недостаточен и неполон, а сияние несовершенно» [1, с. 51]. Тем самым отрицание учения Ария о неподобии, о принципиальном отличии Сына от Отца в случае Афанасия заимствует определенные аргументы из эстетической области. Эта область оказывается важна, внутренне входит в само догматическое понимание православного христианства. Учение Ария было отвергнуто на т. н. первом Вселенском соборе 325 г. Как пишет А.П. Лебедев: «Догматический вопрос, занимавший внимание отцов Никейского первого вселенского собора, состоял в том: нужно ли признавать Сына Божия Богом равночестным с Богом Отцом, или лишь совершеннейшою из тварей, или же хотя и признавать Его Богом, но Богом не равного достоинства с Отцом» [6, с. 1]. В 381 г., на втором Вселенском соборе, отрицание арианства нашло свое выражение в Никео-Константинопольском символе веры, где Сын Божий окончательно становится равной Отцу ипостасью, «Светом от Света, Богом Истинным от Бога Истинного», и тем самым символизм отношения первообраза к образу, находящегося внутри самого Бога-Троицы, оказывается неотъемлемой чертой христианского мировоззрения, которой будет суждено проявиться и в сфере художественного творчества.

Помимо догматических споров, большую роль в формировании христианского канона сыграла христианская философия соответствующего периода. Как можно видеть по историко-философским работам, посвященным раннему христианству, многие авторы теоретизировали в отношении иконописи и изобра-

зительного искусства. Особую роль в формировании образности сыграл, например, Аврелий Августин, чья концепция свободы воли и благодати стала церковным канонem. Августин считал, что мы получаем благодать не за наши благие поступки или за веру, а в ответ на то зло, которое мы уже успели сотворить, чтобы больше не причинять зла [7, с. 283–330]. Закрепление особой роли благодати могло повлиять на христианскую образность в плане смыслообразования; так, иконография святых стала включать физическое воплощение этой самой благодати (нередко понимаемой как нисхождение Святого Духа, отсюда — представление благодати в виде голубя или лучей, как в иконографии Моисея). Кроме блаженного Августина, свой вклад в формирование христианского изобразительного канона сделали и другие авторы, например Климент Александрийский, Тертуллиан, Ориген, Иероним Стридонский и прочие западные и восточные отцы [3, с. 14–136].

Античная система образов и ее влияние на христианский канон

Еще один фактор влияния на формирование христианского изобразительного канона — это закрепленные античные художественные образцы. В своей монографии, посвященной средневековому искусству, Нессельштраус пишет: «Источниками раннехристианской символики служили также старые декоративные и символические мотивы, как, например, пальмовая ветвь — символ победы над смертью и грехом, атрибут мучеников; павлин — символ бессмертия <...> В катакомбах встречаются также истолкованные в христианском духе изображения персонажей античных мифов и сказаний, как, например, играющий на лире Орфей, отождествляемый с царем Давидом, Амур и Психея, ставшие воплощением идеи о небесной любви и рае, или привязанный к мачте корабля Одиссей, слушающий пение сирен — символ стойкости христианина перед мирскими соблазнами» [9, с. 32–33]. Джефферсон, написавший книгу, посвященную образу Христа-Целителя в раннехристианском ис-

кусстве, строит весь первый ее раздел вокруг анализа нехристианских источников, которые могли бы послужить вдохновением для формирования такого образа. Среди них он выделяет, например, фигуру Асклепия как повлиявшую на изображение Христа [14, р. 37–42]. В знаменитой работе «Понимание раннехристианского искусства» Янсен также отводит анализу не-христианских источников целый раздел. Например, он подробно анализирует образ доброго пастуха, которые христиане явно заимствуют из римской культурной традиции [15, р. 32–64]. Еще раньше Синдикус, анализируя искусство катакомб, приходит к схожему заключению [16, р. 7–29]. Исходя из указанных выше материалов, можно сделать вывод, что античная (языческая) образная культура в значительной степени повлияла на формирование канона христианской образности. Данная тема является популярным предметом исследований в современном искусствоведческом дискурсе.

Заключение

Среди основных факторов формирования христианского изобразительного канона можно выделить: античную систему образов, формирование канонов Ветхого и Нового заветов, богословско-догматические споры, христианскую философию. Можно также сказать, что на формирование раннехристианского канона повлияли быт, материальные условия жизни христиан и политические события данного периода [13, р. 13–146]. Кроме того, стоит отметить, что выделение основных светских и религиозных факторов, влияющих на формирование канона, может обладать практической полезностью для историков искусств и работников музея, поскольку способно стать основанием для создания новой классификации произведений искусств. Однако для этого необходимо продолжение теоретических исследований в данной области, чтобы получить более четкие ответы на методологические вопросы, поставленные Робертом Кузеном.

Данная цель является важной не только для искусствоведения, но и для культуры в целом, поскольку, изучив становле-

ние христианской иконографии, можно пролить свет и на судьбу христианства в целом, «прикоснуться к божественному». Иначе, словами о. Павла Флоренского: «Уничтожить иконы — это значит замуравить окна; напротив, вынуть и стекла, ослабляющие духовный свет для тех, кто способен вообще видеть его непосредственно, образно говоря, в прозрачном бездушном пространстве, — это значит научиться дышать эфиром и жить в свете славы Божией; тогда, когда это будет, вещественный иконостас сам собою упразднится с упразднением всего образа мира сего, и с упразднением даже веры и надежды, и с созерцанием чистой любовью вечной славы Божией» [11, с. 41].

Список литературы

1. Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. Киев: Путь к истине, 1991. 407 с.
2. Бычков В.В. Духовно-эстетические основы древнерусской иконы. М., 1995. 332 с.
3. Жильсон Э. Философия в Средние века. М.: Культурная Революция; Республика, 2010. 678 с.
4. Кошаев В.Б. Канон и каноническое правило // Канон. Проблемы художественно-временного образа исторически сложившихся церковных зданий и храмового пространства / XXVIII Международные рождественские образовательные чтения: «Великая победа: наследие и наследники». М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2020. С. 20–32.
5. Кошаев В.Б. ОНТОСОФИЯ. Искусство христианского мира I — начала II тысячелетия нашей эры. М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2023. 619 с.
6. Лебедев А.П. История Вселенских соборов. Часть I. Вселенские соборы IV и V веков. Сергиев Посад: 2-я тип. А.И. Снегиревой, 1896. 321 с.
7. Майоров Г.Г. Формирование средневековой философии, латинская патристика. М.: Мысль, 1979. 423 с.

8. *Мецгер Б.М.* Канон нового завета. М.: Изд-во Библийско-Богословского Института св. апостола Андрея, 2011. х. + 332 с.
9. *Нессельштраус Ц.Г.* Искусство Раннего Средневековья. СПб.: Азбука, 2000. 384 с.
10. *Покровский Н.* Очерки памятников христианской иконографии и искусства. СПб.: Типография А.П. Лопухина, 1900. 481 с.
11. *Флоренский П.А.* Иконостас: избранные труды по искусству. СПб.: Русская книга, 1993. 365 с.
12. *Шифман И.Ш.* Ветхий завет и его мир. М.: Политиздат, 1987. 239 с.
13. *Beckwith J.* Early Christian and Byzantine Art. London: Penguin books, 1988. P. 405.
14. *Jefferson L.* Christ the miracle worker in early Christian art. Minneapolis: Fortress Press, 2014. P. 233.
15. *Jensen R.M.* Understanding Early Christian Art. London; New York: Routledge, 2000. P. 221.
16. *Syndicus E.* Early Christian Art / transl. J.R. Foster. New York: Hawthorn books, 1962. P. 188.
17. The Routledge Handbook of Early Christian Art / ed. by R.M. Jensen, M.D. Ellison. London; New York: Routledge, 2018. P. 398.

References

1. *Bychkov V.V.* Malaya istoriya vizantijskoj estetiki. Kiev: Put' k istine, 1991. 407 s.
2. *Bychkov V.V.* Duhovno-esteticheskie osnovy drevnerusskoj ikony. Moskva, 1995. 332 s.
3. *Zhil'son E.* Filosofiya v Srednie veka. M.: Kul'turnaya Revolyuciya; Respublika, 2010. 678 s.
4. *Koshaev V.B.* Kanon i kanonicheskoe pravilo // Kanon. Problemy` xudozhestvenno-vremennogo obraza istoricheski slozhivshixsya cerkovny`x zdaniy i xramovogo prostranstva / XXVIII Mezhdunarodny`e rozhdestvenskie obrazovatel'ny`e chteniya: «Velikaya pobeda: nasledie i nasledniki». M.: MGXPA im. S.G. Stroganova, 2020. S. 20–32.
5. *Koshaev V.B.* ONTOSOFIYA. Iskustvo hristianskogo mira I — nachala II tysyacheletiya nashej ery. M.: MGHPA im. S.G. Stroganova, 2023. 619 s.

6. *Lebedev A.P.* Istoriya Vselenskih soborov. Chast' I. Vselenskie sobory IV i V vekov. Sergiev Posad: 2-ya tip. A.I. Snegirevoj, 1896. 321 s.
7. *Maïorov G.G.* Formirovanie srednevekovoi filosofii, latinskaya patristika. Moskva: Mysl', 1979. 423 s.
8. *Mecger B.M.* Kanon novogo zaveta. Moskva: Izd-vo Biblejsko-Bogoslovskogo Instituta sv. apostola Andrey, 2011. х. + 332 с.
9. *Nessel'shtraus C.G.* Iskustvo Rannego Srednevekov'ya. Sankt-Peterburg: Azbuka, 2000. 384 s.
10. *Pokrovskij N.* Ocherki pamyatnikov hristianskoj ikonografii i iskusstva. Sankt-Peterburg: tipografiya A.P. Lopuhina, 1900. 481 s.
11. *Florenskij P.A.* Ikonostas: izbrannye trudy po iskusstvu. Sankt-Peterburg: Russkaya kniga, 1993. 365 s.
12. *Shifman I.Sh.* Vethij zavet i ego mir. Moskva: Politizdat, 1987. 239 s.
13. *Beckwith J.* Early Christian and Byzantine Art. London: Penguin books, 1988. P. 405.
14. *Jefferson L.* Christ the miracle worker in early Christian art. Minneapolis: Fortress Press, 2014. P. 233.
15. *Jensen R.M.* Understanding Early Christian Art. London; New York: Routledge, 2000. P. 221.
16. *Syndicus E.* Early Christian Art / transl. J.R. Foster. New York: Hawthorn books, 1962. P. 188.
17. The Routledge Handbook of Early Christian Art / ed. by R.M. Jensen, M.D. Ellison. London; New York: Routledge, 2018. P. 398.

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

DOI 10.24412/2411-0795-2025-1-216-230
УДК 7.01:061.12
ББК 87.82.

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ГАХН КАК РЕАЛИЗАЦИЯ КОНЦЕПТОВ СОЗДАНИЯ НОВОЙ НАУКИ ОБ ИСКУССТВЕ

А.Б. ЕЛИСЕЕВ

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1, Россия
E-mail: ab_eliseev@bk.ru

Статья посвящена исследованию деятельности Государственной академии художественных наук (ГАХН) в 1921–1931 гг. Проведенный анализ основывается на положении о том, что структура Академии, в основе которой три крупных отделения (Физико-психологическое, Социальное, Фило-софское), была призвана способствовать разработке обобщающего синтеза в понимании искусства, по сути,— принципа междисциплинарности исследований. Анализ динамики научной жизни указывает на то, что структурные подразделения, призванные реализовывать синтетическую стратегию создания новой науки, конкурировали между собой, нивелируя методическую конвергентность, а пример работы над «Словарем художественных терминов» наглядно иллюстрирует данный факт.

Исследование выполнено на материале архивных документов из фондов РГАЛИ, на материале Отчетов трех отделений ГАХН за 1921–1927 гг., а также с привлечением исследовательской литературы по истории работы ГАХН.

Автор приходит к выводу, что благодаря активной научной деятельности Академии были заложены основы «новой науки» об искусстве, разработаны методологические подходы к исследованию искусства, однако отсутствие принципиального единства привело к незаконченности формирования системы как эстетических понятий, так и терминологии «новой науки» об искусстве.

Ключевые слова: Государственная академия художественных наук, «Словарь художественных терминов», искусствоведение, история искусства, теория искусства, «новая наука» об искусстве, междисциплинарные исследования.

THE ACTIVITY OF THE STATE ACADEMY OF ART SCIENCES AS THE REALIZATION OF THE CONCEPTS OF CREATING A NEW SCIENCE OF ART

A.B. ELISEEV

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts),
125009, Moscow, st. B. Nikitskaya, 3/1, Russia

The article is devoted to the study of the activities of the State Academy of Arts and Sciences (GAKHN) in 1921–1931. The analysis proceeds from the assumption that the structure of the Academy, which is based on three large departments (Physico-psychological, Social, Philosophical), was designed to promote the implementation of a generalizing synthesis in the understanding of art, in fact, implementing the principle of interdisciplinary research. The analysis of the dynamics of scientific life indicates that the structural units designed to implement a synthetic strategy for creating a new science competed with each other, which was minimizing methodological convergence. The example of work on the “Dictionary of Artistic Terms” clearly illustrates this fact.

The study was carried out on the basis of archival documents from the funds of Russian State Archive of Literature and Art, on the basis of Reports from three Departments of the GAKHN for 1921–1927, as well as with the involvement of research literature on the history of the GAKHN.

The author concludes that the studies performed by the Academy, laid the foundations of a new science: methodological approaches to the study of art were developed. However, the lack of fundamental unity led to the incompleteness of the formation of a system of aesthetic concepts.

Keywords: State Academy of Art Sciences (GAKHN), “Dictionary of Art Terms”, art history, art researches, art theory, The New Science of Art, interdisciplinary research.

Организаторы Государственной академии художественных наук (ГАХН), являясь представителями разных отраслей научной деятельности, поставили целью создать новую «художественную науку», или «науку об искусстве», которая должна была установить взаимосвязь разных наук, прежде всего философии, психологии, физики, истории и социологии; для реализации поставленной задачи они объединили свойственные разным дисциплинам подходы к исследованию искусства в собствен-

ных методологических рамках, в частности в использовании собственных методологий путем их синтеза, что отразилось в структуре Академии.

Согласно распоряжению по Народному Комиссариату А.В. Луначарского в 1921 г. была утверждена Российская академия художественных наук (в последующем Государственная академия художественных наук), президентом которой был избран (с последующим назначением) П.С. Коган; нарком Луначарский стал членом Президиума ГАХН.

Как отмечал П.С. Коган в статье «О задачах Академии и ее журнала», «Академии была поставлена задача не только служить злобе дня в разрезе углубленного научного исследования. Она должна была работать и “на вечность”. Ее задача — строить научную эстетику, систематизируя опыт прошлого, между прочим, и тот опыт, который накопился у нас за четыре года художественной работы» [4, с. 8].

М.К. Гидини и А.И. Кондратьев указывали, что «понятие структуры являлось настолько ключевым для гахновцев, что и сама организация Академии рассматривалась как органическая система переплетающихся веток» [1, с. 414]. В контексте нашего исследования обратим особое внимание на «трех китов»: Физико-психологическое отделение во главе с В.В. Кандинским (через год возглавил А.В. Бакушинский), Социологическое отделение под руководством В.М. Фриче и Философское отделение под руководством Г.Г. Шпета.

Первым было создано Физико-психологическое отделение, причем оно было организовано до утверждения положения об Академии, непосредственно в самой Научно-художественной комиссии [17, с. 8]. Руководителем отделения стал В.В. Кандинский (1921–1922); ученым секретарем был избран Е.Д. Шор; в члены Президиума отделения вошли А.В. Бакушинский, А.Г. Габричевский, А.А. Шеншин. С 1922 г. в связи с отъездом Кандинского в заграничную командировку заведующим отделением был избран А.В. Бакушинский.

21 июля 1921 г. на пленарном заседании Научно-художественной комиссии Кандинский предложил план работы отделения, перед которым ставилась задача «раскрыть внутренние позитивные законы, на основе которых формируются художественные произведения в сфере всех видов искусств, включая литературу, и установить принципы синтетического художественного выражения» [13, с. 1]. Фактически изучение общих физиологических, естественнонаучных, в первую очередь психологических основ, являющихся базой художественного творчества, а также позитивных законов, на основе которых формируются произведения в сфере каждого искусства, становятся руководящими задачами отделения [18, с. 22].

Несмотря на то что в первый год работы отделения (1921–1922 гг.) было подготовлено, представлено и обсуждено множество докладов, распределенных по трем циклам («элементы искусства», «конструкция в природе, в искусстве и технике» и «композиция»), фактически метод, который виделся ведущим в работе отделения (проведение психологических экспериментов), не осуществлялся. Только в 1924–1925 гг. была создана Психофизическая лаборатория, основной задачей которой было «изучение психофизических процессов, входящих в акт эстетического восприятия и суждения эстетической оценки, а также в деятельность художественного творчества» [2, с. 64]. Для достижения этой задачи в лаборатории предполагалось исследовать законы восприятия света, цвета, формы, пространства, времени, которые предшествуют непосредственно художественному восприятию произведения искусства. Новый руководитель отделения, искусствовед и психолог А.В. Бакушинский, сумел организовать целый ряд экспериментов с психологическим исследованием, включая анализ творческого процесса у детей. Можно сказать, что это и стало «взглядом искусствоведения в будущее», поскольку породило традицию «отношения к ребенку как к личности, способной к творческой деятельности в художественных образах на основе эстетического восприятия окружающей действительности» [23, с. 10].

Второе отделение ГАХН — Социологическое — по своим задачам являлось едва ли не самым значительным научным подразделением общей структуры Академии. Именно Социологическому отделению на заседании Правления ГАХН от 23 июня 1922 г., на котором слушали вопрос о согласовании работ отделений и секций Академии, было поручено подготовить план коллективной работы Академии. Однако первоочередной целью отделения с момента создания было изучение трудов К. Маркса и его ближайших соратников и последователей (Ф. Энгельса, Ф. Меринга, К. Каутского, Г.В. Плеханова и др.) по вопросам искусства. Это связано было прежде всего с необходимостью разработки методологии и принципов марксистской эстетики на базе исторического материализма, которые касались «и философского и физикопсихологического изучения искусства» [16, с. 18]. Кроме того, по результатам доклада В.М. Фриче «Задачи и план работ Социологического Отделения» (22.10.1921) перед отделением ставились такие задачи, как «изучение искусства в его социальной обусловленности, выяснение задач искусства для настоящего времени и установление теоретического базиса для рациональной подготовки социально-художественного воспитания юношества и социально-художественного просвещения масс» [12, с. 1]. Во многом это было связано с развернувшейся в 1920-х годах дискуссией по вопросам современного искусства и литературы, о роли искусства в общей системе строительства пролетарской культуры.

Направление исследований Социологического отделения под руководством Фриче, в которых проводилось, по определению А.И. Кондратьева, «исследование искусства с точки зрения его социального происхождения и значения» [5, с. 417], по сути, подразумевало перенос классового подхода марксизма к истории искусства. Следует согласиться с мнением исследователей, что на тот момент «существовало консенсуальное убеждение, что в марксизме отсутствует разработанная теория, способная объяснить историческое развитие искусства, а также его социальную функцию, и что эту теорию еще только предстоит разработать»

[10, с. 142]. Разработка концепции построения «позитивной эстетики», как марксистскую эстетику называл Луначарский (возможно, по аналогии с «положительной» и «отрицательной» философией Г.Г. Шпета), не только определила роль Социологического отделения как главенствующего в конце 1920-х годов, но и дала ей контролирующие функции с самого момента основания Академии.

Последним было организовано Философское отделение под председательством Г.Г. Шпета (1922–1925 гг., с 1925–1927 гг. — А.Г. Габричевский).

По разработанному Шпетом плану отделение должно было вести работу «в области исследования принципиальных и методологических вопросов художественных наук вообще» и, в частности, эстетики как «основной науки по отношению к эмпирическим художественным наукам» [14, с. 1]. Свои задачи отделение намеревалось осуществлять в трех разделах: методологическом, по изучению современной эстетики и историческом [28, с. 189]. Методологические основы предполагали разработку художественной терминологии и разработку тем истории искусств и искусствоведения как науки.

Наиболее актуальным и сложным аспектом работы отделения было приведение художественной терминологии в концептуальное единство и составление Словаря художественной терминологии, что отвечало целям коллективной работы Академии в целом. Проблема создания художественной терминологии была тесным образом связана с разработкой новой науки об искусстве, что также затрагивало проблему различения смежных с этой новой дисциплиной — эстетики и философии искусства.

Следует отметить, что Философское отделение фактически сконцентрировало в зоне своего внимания основные усилия по разработке системы эстетических понятий в виде Словаря (Энциклопедии) художественных терминов. Начавшаяся еще при Научно-художественной комиссии при Государственном художественном комитете в Секции изобразительных искусств

(1921 г.) работа перешла в Философское отделение с самой секцией, которую возглавлял А.Г. Габричевский [11, с. 70].

Таким образом, в момент создания Академии ее структура отражала положенную в основу синтетическую стратегию исследований и создания новой науки об искусстве. Идея синтеза или «синехологии» [26, с. 11] различных наук, изучающих искусство, построенная на теории о целостности человеческого опыта с его научным, социальным, эстетическим и духовным наследием и потенциальными, в рамках ГАХН, по сути, стала попыткой институционализации концепции междисциплинарности, которая получит свое воплощение лишь в начале XXI столетия [7, с. 52–56].

При утверждении Положения был зафиксирован первый состав действительных членов Академии в количестве 75 человек [3, с. 29]. После определения структуры и формирования всех трех отделений было зачислено еще 57 человек, к концу 1922 г. в штате уже состояло 159 сотрудников [Там же]. Только перечисление ученых, активно работавших в рамках Академии и над ее проектами, в данный момент звучит как список учебников или собрание сочинений классиков: Алпатов М.В., Бакушинский А.В., Бердяев Н.А., Виппер Б.Р., Габричевский А.Г., Зубов В.П., Лазарев П.П., Ламанова Н.П., Лосев А.Ф., Луначарский А.В., Мац И.Л., Степун Ф.А., Тугендхольд Я.А., Шпет Г.Г., Эфрос Н.Е. и др.

К сожалению, бюллетени ГАХН начали издаваться только с 1925 г., что значительно затрудняет работу исследователей в области истории данной организации и в какой-то мере не позволяет проанализировать возникшую динамику научной и практической деятельности Академии. При этом первый Бюллетень (1925 г.) фактически является установочным документом, описывающим устоявшуюся деятельность Академии с ее целями и задачами именно на этот момент. Это определяет тот факт, что пути развития научной мысли и установления работы Академии можно наблюдать только в работах ее представителей.

Заметим, что первые два года (1921–1922 гг.) в целом были посвящены решению организационных вопросов Академии, ко-

торые фактически разрешились только к 1924 г. Однако это совершенно не означает, что научная деятельность в этот момент отсутствовала. Напротив, каждый доклад был направлен на постановку и возможные пути разрешения очередной научной проблемы, которые возникали в процессе создания новой науки об искусстве. При этом именно в рамках Физико-психологического отделения подготовлено две трети всех научных работ за первые два года существования Академии. В истории создания «Словаря художественных терминов» И.М. Чубаров указывает, что «с 1921 по 1924 годы были заслушаны 1087 докладов, из них 452 только в 1924 г.» [15, с. 482].

Работы членов ГАХН поднимали весь комплекс актуальных проблем, при этом сталкивая в дискуссиях самые противоречивые точки зрения. Так, например, весьма продуктивной была деятельность Философского отделения, в котором, как отмечается, «был сплочен единством научного замысла, которое можно назвать структурно-герменевтическим подходом в изучении искусства» [6, с. 3]. Данный тезис подтверждается тематической многогранностью докладов, подробными и аргументированными спорами и обсуждениям текстов даже самых именитых представителей Академии. В результате научную деятельность Философского отделения можно проследить в собрании книг, ставших классическими, по искусствоведению, истории культуры, философии, культурологии и др.

Оценивая исторический контекст создания Академии, не сложно заметить, что Луначарский возлагал особые надежды именно на Шпета, в том числе отстояв его перед руководством и не дав покинуть Россию на знаменитом «философском пароходе». Из руководителей отделений и Президиума ГАХН он единственный был в первую очередь ученым, который способен сплотить вокруг себя единомышленников благодаря своим знаниям и таланту. На фоне Кандинского и Когана, ни в коей мере не умаляя их талантов и достоинств, только Шпет мог возглавить и направить требуемый объем научных изысканий в академическое русло.

Отмечая многогранность его творческого наследия, исследователи указывают в первую очередь на уже упомянутый герменевтический подход, с учетом работы 1918 г. «Герменевтика и ее проблемы», отмечая, что «Шпет задолго до ведущих представителей герменевтики в XX веке — Г.-Г. Гадамера и П. Рикера обратился к ее идеям и опыту, осознал ее неотъемлемость от методологии гуманитарных наук» [8, с. 27].

Очерчивая круг проблем, которыми занимался философ, выделяют в его научном наследии «лингвистический и герменевтический поворот», указывают, что он был занят «постижением многосмысленности и многофункциональности языка как текста, речи, письма, слова, их существования в языке естественном и обыденном, языках науки и культуры, а также в особой социокультурной сфере — общения и коммуникации как передачи информации» [9, с. 43]. Как указывает в своей, фактически программной, статье в мае 1922 г. сам Шпет: «Отрешенное бытие, искусство, эстетический предмет должны быть исследованы в контексте других видов и типов культурной действительности. Только в таком контексте уразумевается собственный смысл и искусств, и эстетического, как такого. Философия же культуры есть, по-видимому, предельный вопрос и самой философии, как сама культура есть предельная действительность — предельное осуществление и овнешнение, и как культурное сознание есть предельное сознание» [25, с. 78]. В целом в Философском отделении строго реализовывались вышеуказанные установки концепции Шпета, изложенные в его работе «Искусство как вид знания».

При этом, оценивая взаимодействие трех отделений в научном плане, следует согласиться с точкой зрения И.М. Чубарова, который, указывая на «близость подходов к природе искусства у философов ГАХН и зарождавшейся в те годы социологии искусства» и взаимодействие с подходами Психологического отделения «через психологическую экспериментацию, опыт восприятия и переживания, хотя и понимаемых не в психологическом смысле», обращает особое внимание на «догматизм со-

циологов» и «редукционизм психологов» и приходит к выводу, что «только Философское отделение предложило соблюдающую интересы и автономию всех наук модель взаимодействия их искусствovedческих стратегий. В этом выразился своеобразный демократизм философского подхода к общей исследовательской работе в ГАХН, оставляющий открытой возможность для специальных научных экспериментов и не претендующий на захват и подчинение различных исследовательских установок в области искусствознания» [24, с. 102].

Динамика научной жизни ГАХН указывает на то, что три отделения, призванные «являть синтез», фактически постоянно в той или иной степени находились в конфронтации. При создании, как это отмечается исследователями [6, с. 4], Физико-психологическое отделение «возвышалось» над остальными, задавая своими прогрессивными методами тон исследованиям всех видов искусств. Социологическое отделение выполняло контролирующую роль идеологической составляющей проводимых исследований, внедряя в жизнь концепцию марксистского искусствознания председателя Академии П.С. Когана, и в конечном итоге именно оно заняло главенствующее место в ГАХН. Философское отделение «взвалило» на себя основную работу по созданию новой науки, поскольку обладало необходимыми навыками и методами, способными исследовать искусство в его динамике и создать систему основных эстетических понятий.

Кризис в работе ГАХН назревал постепенно, но достаточно отчетливо виден в истории «Словаря художественных терминов».

Если попытаться провести анализ подготовки Словаря по изданным Бюллетеням ГАХН, то обнаруживается закономерность: отчеты о Словаре имеют в них все меньше упоминаний. В бюллетене № 2–3 за 1926 г. указано: «Первоначальная работа заключалась в том, чтобы составить список терминов и распределить их по количеству отведенного им места в пределах 25 печатных листов для 586 терминов. <...> В настоящее время заканчивается первый том словаря» [19, с. 29]. В нем приводится количество обсуждаемых терминов — 586, причем эта работа

Комиссии по подготовке Словаря заключалась не просто в составлении списка терминов, но и в кратком их определении при возможности более полного развертывания основных изменений понимания термина в ходе обсуждения. Однако в следующем бюллетене № 6–7 за 1927 г. подчеркивается снова, что «работу по составлению первого философского тома художественной терминологии (от А до З) можно считать законченной, весь материал находится в распоряжении кабинета» [20, с. 37]. А в бюллетене № 8–9 за 1927/1928 гг. уже кратко сообщается о том, что шла «... работа над редактированием 1-го тома Словаря художественной Терминологии» [21, с. 22]. В последнем изданном бюллетене, № 11 за 1928 г. в отчете Философского разряда (так стало называться Философское отделение) фактически указана причина: «Во втором полугодии 1927/28 академического года философский разряд продолжал выполнение плана и поставленных им в начале года задач. <...> В этом полугодии было положено начало общественной совместной работе с социологическим разрядом. Связь с социологическим разрядом выразилась, с одной стороны, в совместной работе по созданию словаря художественной терминологии» [22, с. 22].

Таким образом, с одной стороны, работа со Словарем велась в различных отделениях и секциях, о чем есть упоминания в отчетах. Однако его готовность, о которой «рапортуют» несколько лет подряд (особенно о первом томе) явно недостаточна. Из содержания бюллетеней следует, что только в 1928 г. «положено начало» совместной работе с Социологическим отделением (разрядом), что фактически опровергает реализацию синтеза в самом главном документе новой науки.

Выясняется, что методическая конвергентность, декларируемая при создании ГАХН, фактически нивелировалась при переходе к этапу создания «Словаря художественной терминологии», да и в целом новой «науки об искусстве». Это в итоге привело к логическому методологическому противостоянию между отделениями Академии и итоговой ликвидации ГАХН в начале 1930-х годов.

Список литературы

1. *Гидини М.К.* Текущие задачи и вечные проблемы: Густав Шпет и его школа в Государственной академии художественных наук // Новое литературное обозрение (НЛО). 2008. № 3 (91). URL: <https://clck.ru/3EYJZq> (дата обращения 15.05.2024).
2. Государственная академия художественных наук. Отчет / Гос. акад. художественных наук. 1921–1925. М.: Мосполиграф, 1926. 158 с.
3. *Гудкова В.В.* Театральная секция ГАХН: история идей и людей, 1921–1930. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 642 с.
4. *Коган П.С.* О задачах Академии и ее журнала // Искусство. 1923. № 1. 12 с.
5. *Кондратьев А.И.* Российская академия художественных наук. М., 1923. С. 407–449.
6. *Кривцун О.А.* 100-летие ГАХН // Художественная культура. 2021. № 4. URL: https://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/f3f/hk_2021_4_n_krivtsun.pdf (дата обращения 15.05.2024). С. 1–4.
7. *Лободанов А.П.* Инновационная модель образования в области искусства // Теория и история искусства. Вып. 3/4. М.: БОС, 2023. С. 33–57.
8. *Микешина Л.А.* Густав Шпет и современная методология социально-гуманитарных наук // Epistemology & Philosophy of Science. 2006. № 7 (1). С. 16–37.
9. *Микешина Л.А.* Густав Шпет и современная философия науки // Густав Шпет и современная философия гуманитарного знания. М.: Яз. славян. культур, 2006. С. 21–61.
10. *Плотников Н.С., Подземская Н.П.* Искусство-знание: художественная теория в ГАХН как ответ на кризис культуры // Новое литературное обозрение. 2015. № 4. С. 136–149.
11. *Подземская Н.П.* От «установления художественной терминологии» к новой науке об искусстве в ГАХН на материале дискуссий о материале и фактуре // Логос. Философско-литературный журнал. 2010. № 2 (75). С. 68–78.
12. РГАЛИ. Ф. 941. Оп.1. Ед. хр. 3.
13. РГАЛИ. Ф. 941. Оп.1. Ед. хр. 4.

14. РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 14. Ед. хр. 4.
15. Словарь художественных терминов, 1923–1929. Гос. акад. худож. наук / общ. ред., послесл. И.М. Чубарова. М.: Логос-Альтера: Esse homo, 2005. 496 с.
16. Социологическое отделение // Бюллетени ГАХН. № 2–3 / под ред. проф. А.А. Сидорова. М., 1926. С. 18–21.
17. Физико-психологическое отделение // Государственная академия художественных наук. Отчет. 1921–1925. М.: Тип. «Мосполиграф», 1926. 158 с.
18. Физико-психологическое отделение // Бюллетени ГАХН. № 2–3 / под ред. проф. А.А. Сидорова. М., 1926. 62 с.
19. Философское отделение // Бюллетени ГАХН. № 2–3 / под ред. проф. А.А. Сидорова. М., 1926. С. 26–31.
20. Философское отделение // Бюллетени ГАХН. № 6–7 / под ред. проф. А.А. Сидорова. М., 1927. С. 32–37.
21. Философское отделение // Бюллетени ГАХН. № 8–9 / под ред. проф. А.А. Сидорова. М., 1927–1928. С. 17–23.
22. Философское отделение // Бюллетени ГАХН. № 11 / под ред. проф. А.А. Сидорова. М., 1927–1928. С. 22–26.
23. Фомина Н.Н. Художественно-творческое развитие детей по А.В. Бакушинскому // Фомина Н.Н., Бакушинский А.В. Художественное творчество и воспитание: опыт исследования на материале пространственных искусств. М.: Карапуз, 2009. С. 10–51.
24. Чубаров И.М. Статус научного знания в ГАХН: к вопросу о синтезе в искусствознании 1920-х годов // Логос. Философско-литературный журнал. 2010. № 2 (75). С. 79–104.
25. Шпет Г.Г. Проблемы современной эстетики // Искусство. Журнал ГАХН. 1923. № 1. С. 43–78.
26. Шпет Г.Г. К вопросу о постановке научной работы в области искусствознания // Бюллетени ГАХН. № 4–5 / под ред. проф. А.А. Сидорова. М., 1926. С. 3–20.
27. Шпет Г.Г. Философ в культуре. Документы и письма / отв. ред.-сост. Т.Г. Щедрина. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2012. 676 с.

References

1. *Gidini M.K.* Tekushchie zadachi i vechnye problemy: Gustav Shpet i ego shkola v Gosu-darstvennoj akademii hudozhestvennyh nauk // *Novoe literaturnoe obozrenie (NLO)*. 2008. № 3 (91). URL: <https://clck.ru/3EYJZq> (data obrashcheniya 15.05.2024).
2. Gosudarstvennaya akademiya hudozhestvennyh nauk. *Otchet / Gos. akad. hudozhestvennyh nauk. 1921–1925*. Moskva: Mospoligraf, 1926. 158 s.
3. *Gudkova V.V.* Teatral'naya sekciya GAHN: istoriya idej i lyudej, 1921–1930. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2019. 642 s.
4. *Kogan P.S.* O zadachah Akademii i ee zhurnala // *Iskusstvo*. 1923. № 1. 12 s.
5. *Kondrat'ev A.I.* Rossijskaya akademiya hudozhestvennyh nauk. Moskva, 1923. S. 407–449.
6. *Krivcun O.A.* 100-letie GAHN // *Hudozhestvennaya kul'tura*. 2021. № 4. URL: https://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/f3f/hk_2021_4_n_krivtsun.pdf (data obrashcheniya 15.05.2024). S. 1–4.
7. *Lobodanov A.P.* Innovacionnaya model' obrazovaniya v oblasti iskusstva // *Teoriya i istoriya iskusstva*. Vyp. 3/4. Moskva: BOS, 2023. S. 33–57.
8. *Mikeshina L.A.* Gustav Shpet i sovremennaya metodologiya social'no-gumanitarnyh nauk // *Epistemology & Philosophy of Science*. 2006. № 7 (1). S. 16–37.
9. *Mikeshina L.A.* Gustav Shpet i sovremennaya filosofiya nauki // *Gustav Shpet i sovremennaya filosofiya gumanitarnogo znaniya*. Moskva: Yaz. slavyan, kul'tur, 2006. S. 21–61.
10. *Plotnikov N.S., Podzemskaya N.P.* *Iskusstvo-znanie: hudozhestvennaya teoriya v GAHN kak otvet na krizis kul'tury* // *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2015. № 4. S. 136–149.
11. *Podzemskaya N.P.* Ot «ustanovleniya hudozhestvennoj terminologii» k novej nauke ob iskusstve v GAHN na materiale diskussij o materiale i fature // *Logos. Filosofsko-literaturnyj zhurnal*. 2010. № 2 (75). S. 68–78.
12. RГАЛИ. F. 941. Op. 1. Ed. hr. 3.
13. RГАЛИ. F. 941. Op. 1. Ed. hr. 4.

14. RGALI. F. 941. Op. 14. Ed. hr. 4.
15. Slovar' hudozhestvennyj terminov, 1923–1929. Gos. akad. hudozh. nauk / obshch. red., poslesl. I.M. Chubarova. Moskva: Logos-Al'tera: Esse homo, 2005. 496 s.
16. Sociologicheskoe otdelenie // Byulleteni GAHN. № 2–3 / pod red. prof. A.A. Sidorova. Moskva, 1926. S. 18–21.
17. Fiziko-psihologicheskoe otdelenie // Gosudarstvennaya akademiya hudozhestvennyh nauk. Otchet. 1921–1925. Moskva: Tip. «Mospoligraf», 1926. 158 s.
18. Fiziko-psihologicheskoe otdelenie // Byulleteni GAHN. № 2–3 / pod red. prof. A.A. Sidorova. Moskva, 1926. 62 s.
19. Filosofskoe otdelenie // Byulleteni GAHN. № 2–3 / pod red. prof. A.A. Sidorova. Moskva, 1926. S. 26–31.
20. Filosofskoe otdelenie // Byulleteni GAHN. № 6–7 / pod red. prof. A.A. Sidorova. Moskva, 1927. S. 32–37.
21. Filosofskoe otdelenie // Byulleteni GAHN. № 8–9 / pod red. prof. A.A. Sidorova. Moskva, 1927–1928. S. 17–23.
22. Filosofskoe otdelenie // Byulleteni GAHN. № 11 / pod red. prof. A.A. Sidorova. Moskva, 1927–1928. S. 22–26.
23. *Fomina N.N.* Hudozhestvenno-tvorcheskoe razvitie detej po A.V. Bakushinskomu // *Fomina N.N., Bakushinskij A.V.* Hudozhestvennoe tvorcestvo i vospitanie: opyt issledovaniya na materiale prostranstvennyh iskusstv. Moskva: Karapuz, 2009. S. 10–51.
24. *Chubarov I.M.* Status nauchnogo znaniya v GAHN: k voprosu o sinteze v iskusstvovoznanii 1920-h godov // *Logos. Filosofsko-literaturnyj zhurnal.* 2010. № 2 (75). S. 79–104.
25. *Shpet G.G.* Problemy sovremennoj estetiki // *Iskusstvo. Zhurnal GAHN.* 1923. № 1. S. 43–78.
26. *Shpet G.G.* K voprosu o postanovke nauchnoj raboty v oblasti iskusstvovedeniya // *Byulleteni GAHN.* № 4-5 / pod red. prof. A.A. Sidorova. Moskva, 1926. S. 3–20.
27. *Shpet G.G.* Filosof v kul'ture. Dokumenty i pis'ma / otv. red.-sost. T.G. Shchedrina. Moskva: Rossijskaya politicheskaya enciklopediya (ROSSPEN), 2012. 676 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

- Артемова Евгения Георгиевна**, доктор искусствоведения, доцент, профессор дирекции образовательных программ ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет».
- Бакши Людмила Семеновна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки АНО ВО «Институт современного искусства».
- Брумфилд Уильям Крафт**, профессор славистики, университет Тулейн, Новый Орлеан; почетный член Российской академии художеств.
- Воронин Александр Юрьевич**, доктор экономических наук, профессор, Российская академия художеств.
- Догорова Надежда Александровна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры театрального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.
- Елисеев Алексей Борисович**, заместитель декана факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова по учебной работе.
- Кононенко Евгений Иванович** — доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором искусства стран Азии и Африки Государственного института искусствознания.
- Кошаев Владимир Борисович**, доктор искусствоведения, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, лауреат Премии Правительства РФ в области культуры, заслуженный деятель искусств Удмуртской Республики.
- Лаврентьева Ника Владимировна**, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Государственный институт искусствознания.
- Мурашева Инна Эдуардовна**, аспирант кафедры семиотики и общей теории искусства, факультет искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

На Жису, аспирант кафедры семиотики и общей теории искусства МГУ имени М.В. Ломоносова.

Савельев Юрий Ростиславович, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории русского и византийского искусства Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова.

Свитич Анастасия Леонидовна, кандидат филологических наук, доцент, кафедра фотожурналистики и технологий СМИ факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова.

Смирнова Ольга Владимировна, кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой цифровой журналистики факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова.

Информация для авторов

ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ Критерии отбора рукописей в журнал «Теория и история искусства»:

- рукописи, содержащие ранее не опубликованные результаты исследований в области актуальных проблем теории и истории различных видов искусства;
- исследования, обладающие научной новизной, оригинальностью идеи, положенной в основу предлагаемого решения;
- исследования, содержащие обоснованные выводы;
- исследования, содержащие перспективы использования его результатов в академической деятельности и учебно-педагогической практике;
- рукописи, выполненные в соответствии со стилистическими нормами русского (или иностранного) литературно-письменного языка и искусствоведческой терминологией; рукописи, не содержащие некорректных заимствований;
- рукописи, выполненные с применением современных методов анализа и обработки информации;
- рукописи, критико-библиографический аппарат которых (наряду с классическими работами) содержит отсылки к новым и новейшим исследованиям в области теории и истории искусства;
- рукописи статей, оформленных согласно требованиям ВАК РФ;
- рукописи, прошедшие внутреннее рецензирование с положительным отзывом;
- рукописи статей, автор(ы) которых дали согласие на их публикацию.

Аспиранты, магистранты и студенты предоставляют на присылаемые статьи отзыв научного руководителя.

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЕЙ

ТЕКСТ

1. Объем статей — max 1 авт. лист (40 000 знаков с пробелами), включая аннотацию, список литературы и References, обзоров и рецензий — до 0,5 авт. листа. Текст предоставляется в редакторе WORD по электронной почте mtreschalin@mail.ru.

2. Статья предоставляется в виде единого файла. Кегль 12, межстрочный интервал одинарный, отступ абзаца — 1 см по всему тексту. Кавычки только угловые («»), когда идут кавычки внутри кавычек — оформляется по правилам русского языка.

Структура рукописи должна быть следующей:

- в верхнем левом углу проставляются УДК и ББК;
- через 1,0 интервал печатается название статьи по центру, **прописными буквами**, перенос запрещен;
- через 1,0 интервал ФИО автора / авторов (инициалы ставятся перед фамилией) по центру с большой буквы **прописными буквами** (И.И. ИВАНОВ) без указания степени и звания, ниже строчными буквами указывается полное название организации, ее адрес с почтовым индексом, страна (на русском языке) и адрес электронной почты автора;
- через 1,0 интервал печатается аннотация (от 200 до 250 слов (1500–1800 знаков без пробелов));
- через 1,0 интервал печатаются ключевые слова (от 10 до 15 слов);
- через 1,0 интервал на английском языке печатаются: название статьи, автор / авторы по центру с большой буквы **строчными буквами**, шрифт светлый (указать полное название организации, ее адрес, страну), аннотация и ключевые слова — в той же последовательности и в соответствии с теми же требованиями, что и на русском языке;
- через 1,0 интервал печатается библиографический список на русском языке (название «Список литературы») и список литературы на латинице (название References) (включают использованную литературу; в библиографическом описании указываются все авторы).

3. Содержание и структура аннотации.

Аннотация должна отражать основное смысловое содержание статьи и ее характеристику (с использованием глагольных форм и словосочетаний следующего типа: рассматриваются..., излагаются..., утверждается..., предлагается..., обосновывается...; используются методы..., обосновываются положения (концепции, идеи)..., дается обзор ...; рассмотрены..., изложены..., выявлены..., предложены...; дан анализ..., сделан вывод..., изложена теория (концепция)... и т. п.).

4. Разделы «Список литературы» и References.

После статьи отдельными разделами оформляются «Список литературы» и References. ФИО автора — курсив. Нумерация «Списка литературы» и ссылки на нее в тексте выполняются **БЕЗ применения автоматического списка**. Пример:

1. *Шевырёв С.П.* История Императорского Московского университета, написанная к столетнему его юбилею. 1755–1855. [М., 1875]. Репринтное издание. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1998.

ИЛЛЮСТРАЦИИ, РИСУНКИ, СХЕМЫ, ГРАФИКИ

1. Иллюстрации (рисунки) должны быть **ОБЯЗАТЕЛЬНО** присланы отдельными файлами в полиграфическом разрешении (300 точек на дюйм (dpi)) в форматах: jpg, tiff; ai, eps.

2. Названия файлов иллюстраций должны содержать номер, соответствующий номеру иллюстрации в тексте.

3. Иллюстрации должны быть вставлены по месту в текст.

Пример подрисуночной подписи:

Рисунок 2 — Схема алгоритма нахождения максимального элемента в массиве из чисел (без точки)

Редакционная коллегия оставляет за собой право на редактирование статей. При отклонении материалов рукописи не возвращаются.

Внимание! Так как Высшей аттестационной комиссией периодически принимаются новые правила, возможны некоторые изменения в требованиях.

Главный редактор
Лободанов А.П.
*доктор филологических наук, Почетный академик Российской академии художеств,
академик Болонской академии наук, профессор*

Заместитель главного редактора
Денисова Галина Валерьевна
*доктор культурологии, профессор факультета искусств МГУ
имени М.В. Ломоносова*

Заместитель главного редактора
Кошаев Владимир Борисович
*доктор искусствоведения, проф. (ВАК РФ), профессор факультета искусств
МГУ имени М.В. Ломоносова*

Ответственный секретарь
Заднепровская Галина Викторовна
*доктор искусствоведения, профессор факультета искусств
МГУ имени М.В. Ломоносова*

Выпускающий редактор
Трещалин М.Ю.
*профессор факультета искусств
МГУ имени М.В. Ломоносова*

Переводчик
Сапунова О.В.
*старший преподаватель факультета искусств
МГУ имени М.В. Ломоносова*

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА 2025 • Вып. 1/25

Контактная информация
факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
125009 Москва, ул. Б. Никитская, д. 3, стр. 1
Тел.: 8 (495) 629-56-05
Сайт журнала: <https://art-magazine.pro/>
Сайт факультета: www.arts-msu.ru
E-mail: info@arts.msu.ru

Издатель научного журнала «Теория и история искусства»
фонд поддержки науки и искусства «Дом Якоби»
E-mail: domyakobi@yandex.ru
Исполнительный директор (редактор) О.С. Бурлука

Издательство «БОС»
Сайт издательства: <https://bos-press.ru/>
E-mail: ooobos@list.ru
Компьютерная верстка и макетирование Т.В. Обухова
Корректор Е.Е. Андреева
Обложка художника Н.Н. Аникушина

Издание зарегистрировано в Федеральной службе по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций.
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77 - 76962 от 09.10.2019.

Подписано в печать 03.02.2025. Формат 60×90/16. Гарнитура Times New Roman.
Бумага офсетная. Офсетная печать. Тираж 200 экз.