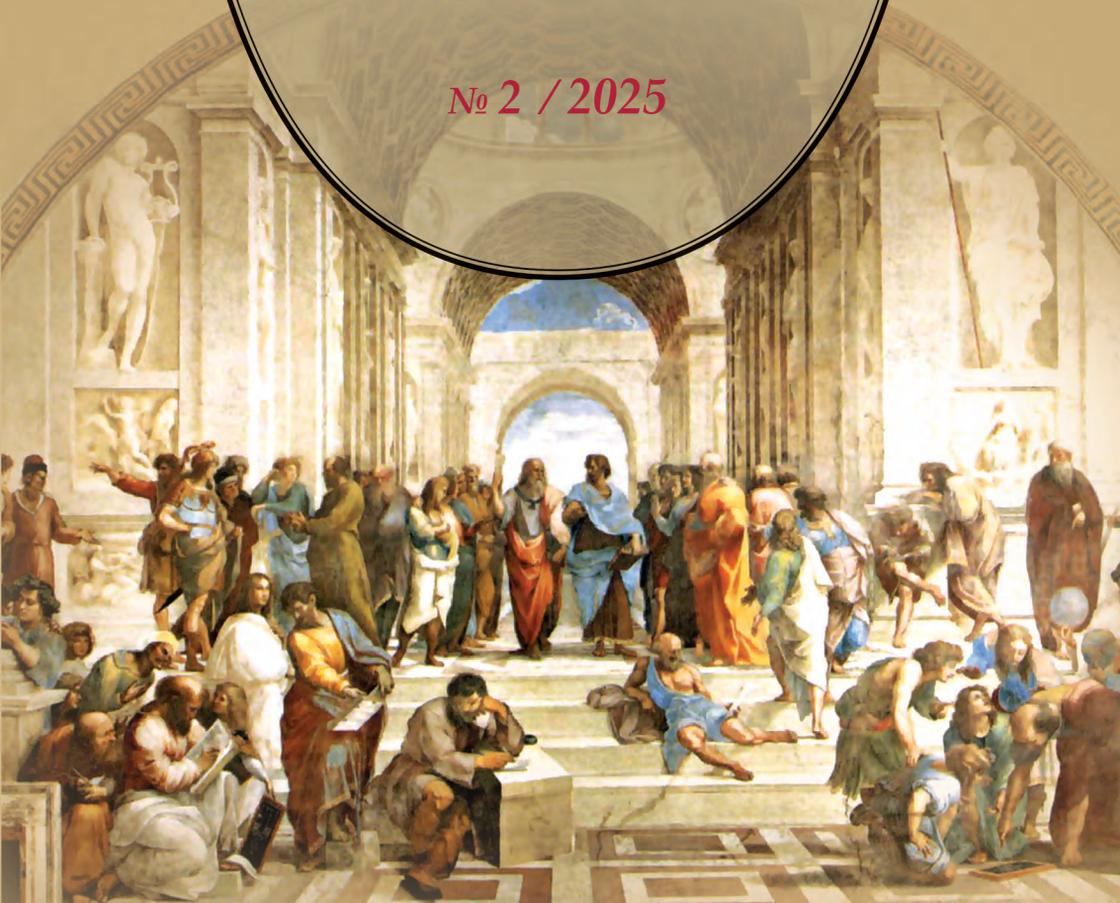




*Научный журнал. Основан в 2012 году*

# ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

*№ 2 / 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*

№ 2/2025

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

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

Издательство «БОС»  
Publishing House BOS



ISSN 2411-0795

Московский государственный университет  
имени М.В. Ломоносова  
Факультет искусств



*Научный журнал*

**ТЕОРИЯ**  
**и история**  
**искусства**

№ 2/2025

Издательство «БОС»  
2025

## Содержание

Редколлегия .....	6
<b>ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ, ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА</b>	
<i>Лаврентьев А.Н., Лаврентьева Е.А.</i>	
Жанры визуального повествования в фотоизданиях 1920–1930-х годов . 8	
<i>Лободанов Ф.А.</i>	
Влияние «метафизической живописи» Дж. де Кирико на творчество Антонио Буэно (по материалам дневника-воспоминаний итальянского художника) .....	27
<i>Зиновеева М.М., Троцзинская А.В.</i>	
Просветительская деятельность музея Строгановского училища (РГХПУ им. С.Г. Строганова). Страницы истории .....	44
<i>Каланки А.</i>	
К вопросу о ценностных и функциональных принципах коллекционирования в Италии XX в. (на примере «Пинакотеки Аньелли») .....	54
<i>Шелухина Е.Н., Крюкова О.С.</i>	
Взаимодействие изобразительных и словесных искусств в книжном знаке (на материале экслибрисов библиотеки И.Л. Андроникова) .....	63
<b>МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО</b>	
<i>Борисова Л.Н.</i>	
Просветительская деятельность Николая Андреевича Римского-Корсакова .....	86
<i>Ли Жуньхуа, Хватова С.И.</i>	
«Омовение Будды»: о музыкальной составляющей церемонии в храме Даксяньгуо .....	101
<b>ТЕАТРАЛЬНОЕ И ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО</b>	
<i>Ван Чжунсин, Лободанов А.П.</i>	
Создание женского образа в русской и китайской сценической традиции середины XX в. ....	118
<i>Азеева И.В.</i>	
Созидательная роль традиции в становлении и развитии ярославской театральной школы .....	145
<i>Ткачева А.А., Абызова Л.И.</i>	
Мариус Петипа как создатель сценической мифологемы XVIII в. (часть вторая) .....	159
<i>Моисеев Е.С.</i>	
Одноактные балеты Мерса Каннингема как пример постмодернистской хореографии .....	177
Сведения об авторах .....	196
Информация для авторов .....	198

## Content

Editorial Board .....	6
<b>ART, DECORATIVE AND APPLIED ART AND ARCHITECTURE</b>	
<i>Lavrentiev A.N., Lavrentyeva E.A.</i>	
Genres of visual storytelling in photo editions 1920s – 1930s .....	8
<i>Lobodanov F.A.</i>	
The influence of G. De Chirico’s ‘metaphysical painting’ on Antonio Bueno’s works (based on A. Bueno’s diaries) .....	27
<i>Zinoveeva M.M., Troshchinskaya A.V.</i>	
Education in the stroganov school museum (stroganov state university of art and industry): pages from history .....	44
<i>Kalanki A.</i>	
The System of Values and Functional Principles of Collecting in Italy in the 20th century (on the example of the Agnelli Pinacoteca) .....	54
<i>Sheloukhina E.N., Kryukova O.S.</i>	
The interaction of visual and verbal arts in bookplate (based on ex libris from the library of irakly andronikov) .....	63
<b>MUSICAL ART</b>	
<i>Borisova L.N.</i>	
Educational activities of Nikolai Andreevich Rimsky-Korsakov .....	86
<i>Li Runhua, S.I. Khvatova.</i>	
“Bathing of the buddha”: on the musical component of the ceremony at daxiangguo temple .....	101
<b>THEATRICAL AND CHOREOGRAPHIC ART</b>	
<i>Wang Zhongxing, Lobodanov A.P.</i>	
Creating a female image in the Russian and Chinese stage tradition in the mid-20th century .....	118
<i>Azeva I.V.</i>	
The creative role of tradition in the formation and development of the Yaroslavl theater school .....	145
<i>Tkacheva A.A., Abyzova L.I.</i>	
Marius petipa as a creator of stage mythologem of the 18th century (part two) .....	159
<i>Moiseyev E.S.</i>	
“Merce Cunningham’s one-act ballets as examples of postmodern choreography” .....	177
Information about the authors .....	196
Information for authors .....	198

## РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

- Главный редактор — **ЛОБОДАНОВ Александр Павлович**  
*д-р филол. наук, проф. (ВАК РФ),  
декан факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова,  
зав. кафедрой семиотики и общей теории искусства*
- Заместитель главного редактора — **Денисова Галина Валерьевна**  
*д-р культурологии, проф. факультета искусств МГУ  
имени М.В. Ломоносова*
- Заместитель главного редактора — **Кошаев Владимир Борисович**  
*д-р искусствоведения, проф. (ВАК РФ), проф. факультета  
искусств МГУ имени М.В. Ломоносова*
- Ответственный секретарь — **Заднепровская Галина Викторовна**  
*д-р искусствоведения, проф. факультета искусств МГУ  
имени М.В. Ломоносова*

## ЧЛЕНЫ РЕДКОЛЛЕГИИ:

- Владышевская Татьяна Феодосьевна  
*д-р искусствоведения*
- Гергиева Лариса Абисаловна  
*народная артистка Российской Федерации*
- Даниленко Борис Олегович  
*канд. богословия, протоиерей, приглашенный проф. факультета искусств МГУ  
имени М.В. Ломоносова*
- Зенкин Константин Владимирович  
*д-р искусствоведения, проф. (ВАК РФ)*
- Ли Цзяньфу  
*канд. искусствоведения (ВАК РФ), доц. факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова*
- Рыжинский Александр Сергеевич  
*д-р искусствоведения, проф. (ВАК РФ)*
- Савельев Юрий Ростиславович  
*д-р искусствоведения, проф. факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова*
- Стеклова Ирина Алексеевна  
*д-р искусствоведения, проф. факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова*
- Швидковский Дмитрий Олегович  
*д-р искусствоведения, проф. (ВАК РФ)*

## МЕЖДУНАРОДНЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

- Брумфилд Уильям Крафт  
*PhD, приглашенный проф. факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова*
- Ван Ювэй  
*канд. искусствоведения (ВАК РФ),  
приглашенный доц. факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова*
- Гардзонио Стефано  
*PhD, приглашенный проф. факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова*
- Лоруссо Сальваторе  
*PhD, приглашенный проф. факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова*

## EDITORIAL BOARD

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

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

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

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

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

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

Executive secretary — **Galina V. Zadneprovskaya**

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

## EDITORIAL BOARD STAFF:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## INTERNATIONAL EDITORIAL BOARD STAFF:

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

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

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

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

*Изобразительное,  
декоративно-прикладное искусство  
и архитектура*

DOI 10.24412/2411-0795-2025-2-8-26

УДК 77.044

ББК 85.16

**ЖАНРЫ ВИЗУАЛЬНОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ  
В ФОТОИЗДАНИЯХ 1920–1930-х ГОДОВ**

**А.Н. ЛАВРЕНТЬЕВ, Е.А. ЛАВРЕНТЬЕВА**

ФГБОУ ВО «Российский государственный художественно-промышленный  
университет имени С.Г. Строганова»

125080, г. Москва, Волоколамское шоссе, д. 9, Россия

E-mail: strog-nauka-2011@yandex.ru

*Статья посвящена истории становления и развития жанра фотосерии в отечественном фотоискусстве, его месту в системе массовых коммуникаций и журналистики 1920-х и 1930-х годов. Рассматриваются современные трактовки этого феномена в истории отечественной и мировой фотографии. Формулируется характеристика отдельных видов фотосерий в зависимости от характера визуального и литературного материала, который иллюстрирует тот или иной фотографический ряд: фотоочерк, фоторепортаж, фотосерия. Авторы анализируют творческие художественные задачи фотомастеров, теоретические послышки и критические отклики, отраженные в профессиональной фотографической, кинематографической и литературно-художественной печати в таких периодических изданиях, как «Кино-фот», «ЛЕФ» и «Новый ЛЕФ», «Советское кино», «Пролетарское фото», «Советское фото». Выделяются несколько стратегий визуального повествования, на которых строится как программа фотосъемки, так и порядок размещения материалов на страницах изданий: производственный очерк или репортаж, обзор со всех точек в пространстве, принцип фотонаблюдения, биографический принцип. Подчеркивается, что формы бытования фотосерии в системе массовой коммуникации выводят этот жанр в пограничную область с дизайном, где вопросы визуального сценария, темпоритмики издания выходят на первый план и относятся уже к сфере*

деятельности графического дизайнера, фотодизайнера. Как показывает опыт, нередко эту область осваивали и сами фотографы А.М. Родченко, Б.В. Игнатович, стараясь уже самим отбором, компоновкой и размерами кадров максимально раскрыть тему.

**Ключевые слова:** фотосерия, фоторепортаж, фотоочерк, фотожурналистика, советская фотография 1920–1930-х годов, советский фотоавангард, визуальное повествование, производственная фотография, фотонаблюдение, темпоритмика и сценарий фотосерии.

## GENRES OF VISUAL STORYTELLING IN PHOTO EDITIONS (1920s–1930s)

A.N. LAVRENTIEV, E.A. LAVRENTIEVA

Stroganov Russian State University of

Art and Industry, 9 Volokolamsk Highway, Moscow, 125080, Russia

*This article outlines the way such a genre of Russian photography as photo series was formed and developed. It also the role it played in the system of mass communications and journalism in the 1920s and 1930s, as well as considers modern interpretations of this phenomenon in the history of Russian and world photography. The characteristics of certain types of photo series (photo essay, reportage photo, photo series) are featured depending on their visual content and fiction material they relied upon. The authors analyse several professional photographic, cinematographic and literary-artistic journals and magazines such as “Kino-fot”, “LEF”, “Noviy LEF”, “Sovetskoie kino” (‘Soviet cinema’), “Proletarskoie foto” (‘proletarian photo’) and “Sovetskoie foto” (‘Soviet photo’) to evaluate creative tasks of the photographers, theoretical issues critical reviews. The authors consider several strategies of visual storytelling, on which both the photography program and the materials arrangement on the page are based: production sketch or reportage, the principle of photo observation in space, monitoring and the biographical principle. It is emphasized that the genre of photo series in mass communication is close to design, where issues of visual scenario and publication timing come to the fore and enter the realm of graphic design and photo design. It is a well-known fact that photographers A.M. Rodchenko and B.V. Ignatovich mastered these fields themselves in order to maximize the subject by selecting, arranging and accenting the details.*

**Keywords:** photo series, photo essay, reportage photo, photojournalism, Soviet photography of the 1920s and 1930s, Soviet avant-garde, visual storytelling, industrial photography, photo observation, timing and scenario of the photo series.

Временной аспект фотоискусства, в контексте как отражения эпохи, так и передачи временного развития серий фотографий, привлекает исследователей как особый феномен фотоискусства с начала XX в. Эту тему рассматривают с нескольких точек зрения: фотокритики и фотопрактики, агитации и пропаганды, драматургии, сценарного и проектного подхода, технологии и философии монтажа в кино и фотографии, поисков основ поэтики фотоискусства.

В 1930-е годы в советской фотопрессе развернулась целая дискуссия о серийном методе съемки, выдвигалась идея о том, что отдельный снимок вообще может не иметь никакой самостоятельной ценности, он важен лишь как момент внутри серийного повествования, фотографам необходимо овладеть серийной съемкой [3, с. 13]. Серийный подход к фотосъемке подробно, с позиции принципа фотонаблюдения разобрал Сергей Третьяков в том же номере журнала «Пролетарское фото» [15].

Те же процессы уже с позиции историков советского фотоискусства разбирали А.С. Вартанов и В.Т. Стигнеев в 1980-е и 1990-е годы. В.Т. Стигнеев подчеркивал связь фотосерии с массовым использованием фотомонтажа как в профессиональной, так и в самодеятельной оформительской среде. Этому была посвящена отдельная глава книги «Век фотографии»: «Новое качество: фотомонтаж, фотосерия, фотокнига. Массовый фотобъект: Доска почета» [12].

Валерий Стигнеев в серии статей о советском фоторепортаже раскрывал агитационно-пропагандистские задачи и политизацию этого фотографического жанра (термин «классовая борьба» широко применялся в 1930-е годы по отношению ко всем видам художественного творчества), но вместе с тем отмечал необходимость развития фоторепортажа как художественной формы [13].

Уже непосредственно в момент рождения фотосерий как форм монтажного повествования в 1920-е годы тема временного развития визуального повествования в фотографии рассматривалась в связи с кинематографом. «Кино-река — это течение фото-воды», — утверждал режиссер Лео Мур на страницах журнала «Советское кино» [7], где с № 4–5 за 1926 г. появилась рубрика «Фото в кино». Ключ к пониманию механизма визуальной сцепки фотообразов предлагал кинематограф с его теориями монтажа. Концепция «творимой поверхности» Льва Кулешова

[4], «монтаж аттракционов», или ассоциативная сцепка кадров Сергея Эйзенштейна. Аттракцион для Эйзенштейна — «единица действенности театра», в качестве аналогии он приводит изобразительные заготовки немецкого графика Георга Гросса или «элементы фотоиллюстраций Родченки» [19].

Фотография, фотосери и фоторепортажи входили в массовую культуру благодаря полиграфическим технологиям. Сам книжный или журнальный продукт относится к объектам, разворачивающимся во времени. Эль Лисицкий подчеркивал это свойство книг вообще и фотокниг в частности: «Мы идем к книге, которую строим как фильм: завязка, развязка, ударные моменты, развязка» [5, с. 23]. Сегодня профессиональные графические дизайнеры называют это темпоритмикой издания.

Теме времени была посвящена одна из специальных фотографических выставок: «Прыжок во времени» [21]. Вместе с коллекцией фотографий прыжков (в спорте, быту, науке) на выставке присутствовали и серии хронофотографий. Через два года в этих же выставочных залах будет демонстрироваться выставка «Москва — Берлин. 1900–1950» с показом фоторепортажей, кинохроники и изданий, в которых воплотилась история фотожурналистики начала XX в.

Ролан Барт в качестве критерия притягательности фотографии предлагал слово «приключение», подчеркивая временной потенциал фотосцены: «Одно фото во мне “приключается”, другое — нет» [1, с. 35]. Его заинтересовал контраст, дуализм противоборствующих сил, персонажей, мотивов, оказавшихся в кадре и имеющих отношение к парадоксу восприятия времени зрителем в отдельном фотоснимке. Раскрывая связь отдельных снимков уже в серийном повествовании, А.Н. Фоменко вводит понятия эпоса, риторики, референции, знака, что позволяет раскрыть коммуникативный смысл фотографии и фотосерии, используя семиотический инструментарий [16].

Продолжая тему нарратива и времени в фотографиях и проектах Александра Родченко, Аглая Глебова отмечает фотографичность как некое качество, присущее его творческой концепции, имея в виду технологию, коммуникативность, серийность творчества, вектор некоего эволюционного развития [20].

Сумма этих впечатлений, точек зрения на проблему нарратива в фотографии позволяет с разных позиций оценивать уже конкретные произведения из истории советской фотографии.

Многое действительно зависит от того конкретного продукта, в котором используется фотография: полиграфическое издание, серия открыток, стоп-кадры в кино, выставочные экспонаты. Во многих случаях возникают гибридные формы, которые нередко, следуя за историком графического дизайна Е.В. Черневич, мы могли бы назвать «фотодизайном», что позволяет акцентировать проектный характер как создания фотографических серий, так и их превращения в завершенный продукт коммуникации [17, с. 8].

Во всех перечисленных выше изданиях, выставках, исследованиях авторы часто обращаются к рассмотрению нескольких знаковых фотопроектов 1920-х и 1930-х годов, раскрывших повествовательный, пространственно-временной потенциал фотоискусства, таких как очерк о газете «Гудок» А.М. Родченко (1928), фоторепортажи Б.В. Игнатовича для журнала «Даешь!», фотосерия М. Альперта, А.С. Шайхета и Л. Тулеса «24 часа из жизни Филипповых» (1930), фотосерии для журнала «СССР на стройке».

Так сложилось в истории русской и советской фотографии, что революция видения, превращение фотодокумента в факт художественного творчества происходили благодаря репортажной, заказной фотографии. Впоследствии, выполнив свою информационную задачу в прессе, те же самые снимки, еще более отточенные композиционно, еще более тщательно напечатанные в большом формате украшали фотовыставки, а ныне — вошли в музейные коллекции. Чисто репортажное начало — необходимость видеть и показывать «говорящие» за себя фрагменты и кадры — оказалось необычайно ценным и с художественной точки зрения. Довольно часто в каждой фотосерии, очерке, репортаже со временем выделяются наиболее знаковые, концентрирующие тему, эпоху, стиль снимки. Опубликованные когда-то в качестве иллюстрации к очерку или репортажу, пройдя через художественную творческую обработку, они стали самостоятельными авторскими произведениями.

На первый взгляд фотосерия, фоторассказ или фоторепортаж мало отличаются друг от друга: это набор фотографических снимков. Но есть и отличия. Фоторепортаж, как правило, посвящен событию, ограниченному во времени. По сравнению с фотосерией фотоочерк представляет собой что-то менее значительное по объему. Он может иллюстрировать короткий рассказ, литературное

эссе, фельетон, в котором нет жесткой привязки к определенному времени и месту, но есть литературная канва. В фоторепортаже, наоборот, ценны именно конкретная ситуация, обстановка, место и время действия, само действие. Под фотосерией часто понимается самостоятельное фотографическое произведение, раскрывающее концепцию фотографа не одной, а несколькими снимками, показывающими временное развитие темы.

Как фотоочерк, так и фоторепортаж или фоторассказ ориентированы прежде всего на публикацию. Это журналистская, публицистическая форма фотографии. Фотография в этом случае выполняет свои служебные функции коммуникации.

Однако существуют и выставочные формы бытования фотографических циклов, объединенных темой, объектом, сюжетом. В этом случае уместно говорить о фотосерии. Фотосерия — история, рассказанная фотографом, он в этом случае является автором повествования.

В принципе фотоочерк может включать всего две фотографии. Важна связь между ними, момент развития содержания во времени.

Агентство «Союзфото» провело в 1937 г. конкурс на лучший фотоочерк. На Первой Всесоюзной выставке фотоискусства экспонировался фотоочерк Георгия Зельмы «Страна учится» всего из трех фотографий, опубликованный в журнале «Советское фото» № 7 за 1938 г. На первой фотографии учительница что-то рассказывает первоклассникам. На второй — та же учительница слушает лекцию некоего профессора. На третьем снимке тот же профессор, но уже в роли слушателя, что-то вдохновенно записывает за лектором в университете марксизма. Конечно же, в этой серии есть искусственная назидательность, соответствие пропагандистской политической установке. Иногда даже буквальный повтор поворотов лица. Но есть и построенность зрительной фабулы — каждый последующий снимок как бы зацепляется за предыдущий благодаря узнаваемым действующим лицам.

В сопроводительном тексте объяснялось, что «очерк требует предварительной разработки плана и даже композиционной наброски будущих снимков» [2, с. 25].

Какова мера сочиненного в фотоочерке и с чего начинается фотоочерк?

Фотоочерк А. Родченко о газете, опубликованный в журнале «30 дней», состоял из 23 фотографий, размещенных на

16-ти полосах. Термин «очерк» используется здесь, во-первых, исходя из реального названия публикации, а во-вторых, исходя из взаимоотношения с текстом. Текст Леонида Саянского — это именно жанр литературного очерка, рассказа: «Газета» [9].

В тетради регистрации работ за 1928 г. есть запись В. Степановой, супруги Родченко, о том, что 31 октября 1928 г. Родченко был в редакции журнала «30 дней», где ему сказали примерно следующее: «Мы вас два года ищем. Делайте, как хотите, вот вам 15 полос, — клише увеличивайте, ставьте в край, хоть весь журнал монтируйте, но это, пожалуйста, вам неинтересно. Цену Вам увеличим вдвое против всех» [11] (далее цитируется указанный источник).

На первую съемку в «Известиях» секретарь журнала взял на себя все организационные работы. По факту фотоочерк был снят в нескольких местах — частично в здании «Известий» на Страстной площади, частично в редакции и типографии газеты «Гудок». Но в тексте речь шла вообще о жизни журналистов и ритме работы редакции. Все это было близко Родченко как художнику, который постоянно с 1923 г. сотрудничал с редакциями журналов и издательствами.

Уже через день — 2 и 3 ноября Родченко был на съемке в редакции и типографии газеты. За два дня камерой 4 × 6,5 «Ика» и 9 × 12 «Иохим» он отснял 26 кадров: старые подшивки газет, корреспондентов у телефонов, картотеки с материалами по темам, обсуждение плана номера, линотипы и наборщика, матрицы и стальные стереотипы для печати, ротационную машину, экспедитора и т. д. Из них в дело пошло 20. Два сюжета были специально инсценированы дома — снимок крупным планом курьерши «тети Поли» у телефона, которую изображала Степанова в платочке, и снимок за утренним чаем со свежей газетой.

4 ноября Родченко проявлял пленки и стеклянные пластинки.

5 ноября начал печатать. Однако не обошлось без драматических моментов. «Вчера, — пишет Степанова, — весь день и часть ночи печатал для “30 дней”, и сегодня ничего не отклеилось от стекол — кроме десятка штук. Пришлось отмачивать и опять отклеивать. Много снимков попорчено совсем. Сушил их для скорости на газе — желатин растопился и приклеился».

Тем не менее 9 ноября очерк был сдан. Редакции понравилась оперативность Родченко. 13 ноября ему предложили новую

тему — снять какое-нибудь учреждение, чтобы потом по его фотографиям кто-нибудь написал текст.

Очевидно, что за эти несколько дней фотоочерк был смакетирован. Не хватало только крупного выразительного снимка для начала. И 14 ноября вечером Родченко снимает новое редакционное здание газеты «Известия», а 17-го — сдает фото в редакцию.

Хроника событий тоже по-своему раскрывает временной план фотоочерка.

Вечерний вид дома с освещенными окнами как нельзя лучше подходил к началу истории, в публикации под этим снимком стояла подпись: «Где не спят никогда». Леонид Саянский в кратком телеграфном стиле описал редакционный быт. Фотографии лишь изредка пересекались с текстом. Каждый — и писатель, и фотограф — вел свою независимую партию. Завершался очерк через 16 полос фотографией снятого откуда-то сверху стола с чайником, чашками, хлебом и свежим номером газеты, которую читает Степанова. Плоскость стола на этом снимке как бы совпала с плоскостью журнальной страницы. Возникло своего рода вживление фотографии в печатную страницу — тот редкий случай стопроцентно удачного использования фотографии в прессе, когда она естественным образом вписывается в контекст издания и в пространство разворота.

Прошло полтора месяца — и свежий номер журнала «30 дней» с фотоочерком Родченко был напечатан...

Конечно, это уникальная возможность для фотографа представить тему в 23 снимках. Своей подачей Родченко показал фотогеничность самой темы — работа газетчиков, журналистов и печатников крупным планом. Он снял ее заинтересованно, со знанием всех деталей и процессов, потому что сам работал как художник-полиграфист. Жанр этой фотоистории можно определить как «производственный», в центре — производство новостей, производство газеты, технология издательского дела: от новости, текста — до печатной продукции. Область деятельности — массовая культура, массовая коммуникация. Время в этой серии снимков спрессовалось в процесс производства газеты.

Фотоаппарат «Лейка» появился у Родченко всего через несколько дней после сдачи в редакцию последней фотографии из очерка. Интересно, как бы снял он ту же тему, если бы имел совсем другую аппаратуру? Отчасти ответ мы можем найти в фотоочерках Бориса Игнатовича, которые мы приведем ниже.

Фотоочерки в журнале «Даешь» 1929 г., как правило, ограничивались всего одной полосой, но зато автор был волен вместить в нее сколько угодно снимков и мог сам скомпоновать страницу. Здесь перед фотографом была иная тема и иная натура — реальное промышленное производство, техника, технологический процесс.

У Бориса Игнатовича был опыт работы как журналиста-литератора. В 1922–1925 гг. он заведовал редакциями юмористических журналов «Дрезина», «Смехач», «Бузотер». Поэтому он хорошо представлял, ради чего, собственно, снимает. Он смотрел глазами читателя и одновременно чувствовал, какие кадры редакция сможет наиболее выигрышно использовать. Его фотоочерки на страницах «Даешь» были всегда повествовательными и состояли из сравнительно большого числа снимков — 5–7, раскрывавших либо детали какого-либо здания, производства, либо процесса.

Фотоочерк об укладке досок в ленинградском порту. Пять снимков формируют тему — механизированная подача досок, лесовоз, рабочий, механизированные тележки, штабеля досок как прообразы какой-то сверх-урбанистической конструктивистской архитектуры.

Б.В. Игнатович подает тему как рассказ о технологическом процессе, о красоте техники как фотографической природы, об организации труда. При этом он так строит кадр, что даже общий план, с неизбежными мелкими деталями, оказывается четко выстроенным композиционно. Если диагональ, то геометрически правильная, если ритмически чередующиеся формы, то их ритм будет точно выверен. Общий план нужен как привязка к месту, как общая ситуация, которая потом будет более подробно показана в серии фрагментов. Фрагменты и крупные планы технических деталей — особая тема. Дело в том, что такие снимки воспринимаются при любом уменьшении, они настолько плотно скомпонованы, что зритель однозначно и четко воспринимает их содержание. Игнатович не позволяет себе расслабляться и делать невнятные кадры, в которых изображение загромождено неработающими деталями. Это относится к любой теме — станкам на заводе «Фрезер», цехам обувной фабрики или гигантским сооружениям сталелитейного завода.

Фрагменты очерка о погрузке пиломатериалов печатались и в другом издании и были введены уже в ткань более простран-

ного рассказа о Ленинграде. Именно тогда, в 1931 г., Игнатович вместе с Николаем Штерцером впервые снимали город с аэроплана. Вместе с известным снимком Исаакиевского собора, заводов и новостроек были сделаны и снимки Ленинградской гавани с загружающимися лесом и досками судами.

Стратегию и жанр подобной съемки можно отнести к тому типу, который в статье «Пути современной фотографии» в журнале «Новый ЛЕФ» Родченко определял как обзор, обзор. В годы первой пятилетки появлялось много вновь построенных объектов, от фабрик-кухонь до заводов и электростанций. Технику необходимо было вводить в число объектов, достойных уважения и гордости. Незнакомые широкой аудитории залы электростанции или станкостроительного завода, конвейер завода АМО, производство галош или фабрику-кухню необходимо было раскрыть, представить как элементы повседневности, имеющие отношение ко всем.

Знакомые предметы Родченко предлагал показывать с неожиданных точек зрения, неизвестные — обсматривая со всех сторон. «Нужно с объекта давать несколько разных фото с разных положений, как бы обсматривая его, а не подглядывая в одну замочную скважину» [8, с. 37–38]. Обзор, движение в пространстве вокруг или внутри объекта — это тоже временной процесс, тоже своего рода сценарный принцип.

Очевидно, по заданию газеты «Вечерняя Москва» снимает Игнатович завод «Фрезер». Снимки обувной фабрики «Парижская Коммуна» возникли по заданию редакции иллюстрированного журнала «Строим». Фотографию в этом издании особенно ценили. Почти каждый год с 1936 г. в последнем номере давали лучшие снимки из всего материала, опубликованного за год.

Новостройки 1930-х годов — излюбленная тема отдельных номеров иллюстрированных журналов, таких как «СССР на стройке», «Индустриализация», «Строим». На сталелитейном заводе в Мариуполе Игнатович снял обширную серию. Два снимка — политзанятия и разливка стали — публиковались в журнале «Советское фото» в 1938 г., т. е. в год создания. Более пространно серия была показана в 1939 г. на Первой Всесоюзной выставке советского фотоискусства. Это была неожиданная ситуация для фотографии, когда репортаж с «железками» — с технической, казалось бы, нефотогеничной тематикой был подан как художественное произведение. Но причина не только в

политической ситуации тех лет, когда разрешенными, важными и достойными внимания темами для изобразительного искусства считались Красная Армия, индустриализация, спорт. Причина и в самом качестве фотографий, в их отделке, печати, кадрировке, настроении, пафосе, многозначительности — всем том, что составляет основы фотоискусства.

Не опубликовавшиеся ранее два кадра из серии «Азовсталь» показывают индустриальный пейзаж 1930-х годов. Игнатович уходит от столь часто повторявшегося пропагандистского штампа — дымящихся труб. (Сейчас дымящие трубы вызывают совершенно противоположные эмоции.) Он снимает честно и понятно технологию получения стали, дает пространственное представление о масштабе сооружений.

В любом из очерков Игнатовича обязательно присутствует в кадре человек — рабочий, просто прохожий, зритель. Он снимает внутреннее состояние труда. Обязательно есть какая-то графически выигрышная фактура — в данном случае штабеля досок, напоминающие некую сверхсовременную архитектуру. Взгляд, уровень зрения может варьироваться от нижней точки — с асфальта — и до верхней точки — с самолета, от общего плана производства — и до отдельного фрагмента или какой-то рабочей операции.

В истории советского фоторепортажа фотосерия «24 часа из жизни Филипповых» была и остается наиболее известной, в своем роде легендарной и образцовой.

Фоторепортеры М.В. Альперт и А.С. Шайхет в своей статье в журнале «Пролетарское фото» № 4 за 1931 г. так объясняли историю происхождения очерка:

«Нынешним летом по почину “Общества друзей СССР” в Австрии Союзфото предложило нам в пятидневный срок выполнить большую и ответственную тему: показать в серии фотоснимков, как живет, работает, учится и отдыхает семья Филиппова, рабочего завода “Красный пролетарий”. Эту работу мы выполнили бригадным способом, под руководством и при участии т. Межеричера» [18, с. 46].

«Союзфото» — Всесоюзный литературно-иллюстрационный и фотоиздательский трест — было основано в 1931 г. на базе агентств «Унионфото» и «Прессклише». «Союзфото» снабжало иллюстрированные издания в СССР и за рубежом фотографиями текущих событий, выпускало массовые фотоиздания, отпечатан-

ные фотографическим способом: открытки, альбомы, портреты, тематические подборки, миниатюры. Иностранным сектором агентства руководил в это время журналист Леонид Петрович Межеричер (известный в 1930-е годы фотокритик, один из организаторов агентства «Союзфото», был репрессирован по оговору в 1937 г., расстрелян в 1938 г., реабилитирован в 1957 г.). По его плану М. Альперт и А. Шайхет провели съемку. В Красногорске, в архиве кинофотодокументов хранятся стеклянные негативы этой фотосерии.

Под «бригадным методом» Альперт и Шайхет подразумевали такое распределение сюжетов и мест съемки редактором, при котором фотографы одновременно документировали события из жизни семьи в разных местах. И уже затем все вместе формировали из этого материала связный и последовательный рассказ.

Метод работы фотобригады был последовательно изложен редактором и руководителем съемки — Л. Межеричером в программной статье «Овладеть серийной съемкой — политическая задача фотографии» [6].

Предполагалось, что фотографы будут показывать именно средний тип рабочей семьи. За этим принципом стояло желание «не только отразить абсолютный достигнутый уровень быта, экономический и культурный, но и сформировать его как тенденцию развития, т. е. не утверждение, что все рабочие в СССР живут как Филиппов, а утверждение, что в условиях диктатуры пролетариата такой уровень жизни обеспечен для всех рабочих и будет ими достигнут и превзойден». Семью Филипповых показывали не саму по себе, «а в связи с окружающей обстановкой». В серии были «подчеркнуты с особой силой моменты, которые специфически отличают советские условия от условий жизни рабочих капиталистических стран» [6, с. 13–19].

Фотосерия неоднократно публиковалась в 1930-е годы, в разных вариантах. Наиболее полная публикация в количестве 53 фотографий (включая и репродукции различных документов — ведомостей, процентов, членских билетов и т. д.) — состоялась в немецком иллюстрированном журнале «A-J-Z» (Рабочая иллюстрированная газета) № 38 за 1931 г.

Фоторассказ назывался «24 часа из жизни московской рабочей семьи». На каждом развороте, час за часом была представлена хроника жизни. Утро — и глава семьи едет на работу, его

супруга отводит младшую дочь в ясли, Филиппов на работе, и во время обеденного перерыва, жена Филиппова в магазине, семейный поход в Парк культуры, дочери на спортплощадке и т. д. Фотографии были напечатаны разного формата, иногда обрезаны в форме круга, крупные фотоснимки соседствовали с более мелкими, сбивая монотонность.

В том же году в № 4 журнала «Пролетарское фото» под названием «День из жизни московской рабочей семьи» серия была опубликована в количестве 44 снимков с развернутыми подписями. В выходных данных было сказано: «Фотоочерк. Работа бригады “Союзфото” в составе: Л. Межеричера (редактор), М. Альперта, С. Тулеса, А. Шайхета». Монтаж снимков и их выбор отличались от основной публикации. Снимки были даны по 3–4 на развороте, одного формата.

В 1935 г. на Выставке мастеров советского фотоискусства в Москве серия снова показывалась, но уже в сильно сокращенном виде — всего 18 снимков из 78, составляющих серию в оригинале. Интересно, что репродукции различных документов — счетов, карточек — были также показаны на выставке среди фотографий, отпечатанных примерно в формате 24 × 30. В выставочном варианте серия выглядела совсем иначе — как бы более станково. Кадры прошли жесткий отбор на выразительность и завершенность композиции.

Постепенно с течением времени серия обрастала новыми и новыми снимками. Так, осенью 1931 г. в Москве была делегация Германской социал-демократической партии. Репортеры засняли групповой снимок на квартире у Филиппова. Известна серия снимков М. Маркова-Гринберга, сделанная во время выступления Филиппова в Доме Союзов на встрече московских ударников с иностранными делегациями.

М. Альперт и А. Шайхет настойчиво подчеркивали, что в этой серии не было ни одного инсценированного момента, что они снимали события и жизнь именно так, как это происходило на их глазах в течение пяти дней.

«...известно, что рабочие в Москве имеют возможность отдавать свое белье в стирку. Однако мы засняли жену Филиппова за стиркой у себя в домашней прачечной, так как его жена сама стирает белье. Мы засняли документ, в котором указана стоимость пользования помещением и горячей водой. Дальше, Филиппова в окружении массы потребителей получает в коопе-

ративе свой однодневный паек. Стоимость полученных ею продуктов фиксируется на счете, который нами репродуцирован как документ», — продолжали фотографы свой рассказ [18, с. 46]. По признанию Межеричера, для исчерпывающего показа быта семьи и обстановки жизни и работы, для полного представления о судьбе каждого из ее членов, было необходимо не менее 170–200 негативов. Бригада отсняла 110 негативов, из них 32 было по разным причинам забраковано. Оставшиеся 78 и послужили основой для публикаций и выставок.

Основным методом съемки был прием «фотонаблюдения» — т. е. последовательная жесткая документальная фиксация событий минута за минутой. Термин «фотонаблюдение» был предложен С. Третьяковым именно в связи с такого рода длительными фотографическими проектами, когда требовалось представить какой-либо объект в его временном развитии. «Этот фотобиографический отрывок ценен тем, что он дает как бы поперечный разрез того потока, который называется жизнью семьи Филипповых, причем эта семья такая, каких у нас много». И в конце Третьяков подводит итог: «Серия и длительное фотонаблюдение — вот метод» [15, с. 45]. Биография, история жизни как еще один вариант существования и развития фотоповествования.

Временные рамки — год, месяц, неделя, день — выбираются в данном случае автором или редактором. Такая сугубо деловая постановка определила и несколько суховатый, регистрационный стиль фотографий.

«Бригада с самого начала стремилась к тому, чтобы формальные данные кадра не отрывались от его содержания и соответствовали общей задаче съемки, — продолжал свой рассказ об этой серии Л. Межеричер. — Поэтому не были допущены никакие формальные эксперименты для повышения “динамичности” кадра; наоборот, в каждом случае уделялось наибольшее внимание информационной стороне фотоснимка.

Практика показала, <...> что в фотосерии играет огромную положительную роль вкрапление предметов и документов. Здесь проблема “натюр-морта” и целевой передачи материала во весь рост встает перед фотографией в совершенно новом свете» [6, с. 19].

К сожалению, крупные планы с вещами, о необходимости которых говорит Межеричер, почти не встречаются в серии. Эта тема осталась на будущее.

Если быть объективным, то взятые сами по себе кадры не настолько поразительны и интересны, чтобы оправдать все последующие восторженные отзывы об очерке и с немецкой, и с русской стороны. Все они показывают некие чередующиеся общие планы, поскольку фотографы стремились вместить в кадр и своих «героев», и обстановку, в которую они попадали. Просто снимки были умело смонтированы художником журнала «А-Ж-З», скадрированы, выстроены в определенном хронологическом порядке так, чтобы каждый разворот раскрывал какой-либо аспект темы.

Секрет успеха съемки кроется скорее не в качестве отдельных снимков как фотографических произведений, а во внутренней установке снимающих. Это, по сути, первое и единственное в своем роде для 1920-х и 1930-х годов социологическое исследование уклада жизни, причем проведенное без приукрашивания, что было характерно уже для многих следующих работ в этом жанре. Условно были взяты границы — жизнь семьи в течение суток, а затем в течение пятидневки три фотографа наблюдали за семьей. В итоге наиболее характерные моменты, показывающие некоторые стороны образа жизни общества в целом, и были отобраны для публикации.

Специфическими именно для России в те годы можно считать несколько позиций.

Во-первых, наличие форм общественного быта и услуг. Тут и ясли-сад, в которые ходят младшие дети семьи, и клуб, и фабрика-кухня, и парк культуры с однодневным домом отдыха.

Во-вторых, общий идеологический фон жизни: фотопортрет Ленина с газетой «Правда» в читальне, старший Филиппов с газетой дома или во время политзанятий, его жена на курсах для малограмотных при домовом клубе и в кружке «Красного креста».

В-третьих, общие условия жизни в Москве — новый дом, в который переехала семья в 1929 г., магазин-распределитель, где по карточкам и талонам жена Филиппова закупает продукты по сравнительно низким (по западным меркам) ценам. Это и покупка нового костюма для старшего сына, это и активно занимающиеся спортом старшие дочери. Элементы этого образа жизни, сочетающего новую городскую культуру и традиции уклада большой семьи, присутствуют и в общем чаепитии семьи у самовара за большим столом.

Конечно, все вошедшие в очерк события реально не могли произойти в один день. Они редакторски так подогнаны друг к другу, чтобы создать впечатление непрерывности жизни, зрительно представив, как именно типовая рабочая семья проводит свой отдых, как она трудится, где она живет. Эти сцены выигрывают именно от соседства друг с другом, от своей насыщенности событиями, положительными событиями по своей характеристике — поездка на работу в трамвае, работа в светлом цеху, газета в перерыве, поход в парк культуры и т. д. Неискушенного зрителя из другой страны — где и был опубликован очерк — поразила размеренность и устроенность жизни, в противовес тому, что ему рассказывали об СССР другие издания. В этом причина популярности очерка на Западе.

Недоверчивые и пунктуальные немцы послали в Москву делегацию для проверки. Они были на заводе, где работал Филиппов, были дома, смотрели счета, сравнивали стоимость товаров и услуг. Для начала 1930-х годов контраст, видимо, был разительным — на Западе безработица и волнения, а в России — размеренная жизнь. (О голоде времен коллективизации как-то не было принято говорить.) В этом смысле очерк свою пропагандистскую задачу выполнил.

Успех очерка объясняется и тем, что он был первым в своем роде, сочетавшим социологическую и фотографическую задачу. Жанр подобного типа фотоповествования можно определить как биографический, речь шла о документации жизни конкретных людей. Принцип «биоинтервью», который ввел своей книгой «Дэн Ши-хуа: биоинтервью» Сергей Третьяков [14], трансформируется в фотофиксацию этапов жизни отдельного человека или группы.

Несомненно, что под влиянием фотосерии «24 часа» возникли и другие фотоочерки, связанные с промышленностью и строительством — такие как «Гигант и строитель» М. Альперта [10] (о 22-летнем парне, Викторе Калмыкове, приехавшем строить Магнитогорский металлургический завод), его же серия о строительстве Турксиба, серия М. Маркова-Гринберга о Никите Изотове и целый ряд других. Успех фотосерии был настолько ошеломляющим, что в профессиональной фотопрессе вообще предписывалось все снимать по серийному методу, отвергая единственный снимок как самостоятельное произведение репортажного фотоискусства.

Без этого этапа освоения фотосерии как формы существования фоторепортажа не было бы и следующих шагов в области графического дизайна (фотоальбомы и иллюстрированные журналы 1930-х годов, ставшие ныне предметом коллекционирования), и, возможно, кинематографа также. Этот опыт повлиял и на развитие фотоискусства уже не только в СССР, но и в других странах благодаря журналу «СССР на стройке», выходившему на нескольких языках и распространявшемуся через торгпредства во многих странах мира.

### Список литературы

1. *Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии / пер. с фр. М. Рыклина. М.: AdMarginem, 1997.
2. *В.С.* О фотоочерке // Советское фото. 1938. № 7.
3. За оперативную большевистскую фотосерию. Овладеть серийной съемкой — политическая задача фотографии // Пролетарское фото. 1932. № 2.
4. *Кулешов Л.В.* Монтаж // Кино-фот. 1922. № 3.
5. *Лисицкий Л.* // Бригада художников. 1931. № 4.
6. *Межгеричер Л.* Овладеть серийной съемкой — политическая задача фотографии // Пролетарское фото. 1931. № 4. С. 13–19.
7. *Мур Л.* (режиссер Лео Мур). Фото в кино // Советское кино. 1927. № 1.
8. *Родченко А.М.* Пути современной фотографии // Новый ЛЕФ. 1928. № 9.
9. *Саянский Л.* Газета. Очерк (Фотоиллюстрации А. Родченко) // 30 дней. 1928. № 12.
10. СССР на стройке. 1932. № 1 (Номер посвящен Магнито-строю).
11. *Степанова В.Ф.* Входящая-исходящая. Разных предложений и работ А. Родченко и В. Степановой. С 30 октября 1928 г. до 1937 г. (с перерывами). Общая тетрадь, рукопись. Архив А. Родченко и В. Степановой.
12. *Стигнеев В.Т.* Век фотографии. 1894–1994. Очерки истории отечественной фотографии. М.: КомКнига, 2005.
13. *Стигнеев В.Т.* От пикториализма — к фоторепортажу, очерки истории отечественной фотографии 1900–1950. М.: Государственный институт искусствознания, Арт Бридж, 2013.
14. *Третьяков С.* Дэн Ши-хуа: биоинтервью. М.: Молодая гвардия, 1930.
15. *Третьяков С.* От фотосерии — к длительному фотонаблюдению // Пролетарское фото. 1932. № 2.

16. *Фоменко А.* Монтаж, фактография, эпос. Производственное движение и фотография. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2007.
17. *Черневич Е.В.* Комментарий к теме // Техническая эстетика. 1982. № 6.
18. *Шайхет А., Альперт М.* Как мы снимали Филипповых // Пролетарское фото. 1931. № 4.
19. *Эйзенштейн С.* Монтаж аттракционов // ЛЕФ. 1923. № 3.
20. *Glebova A.K. Aleksandr Rodchenko. Photography in the Time of Stalin.* New Heaven; London: Yale University Press, 2022.
21. *Sprung in die Zeit.* Berlin: Ars Nikolai, Berlinische Galerie Museum fur Moderne Kunst, Photographie und Architectur, 1993.

#### References

1. *Bart R.* Camera lucida. Kommentarij k fotografii. Per. s francuzskogo Mixaila Ry`klina. M.: AdMarginem, 1997.
2. *V.S.* O fotoočerke // Sovetskoe foto. 1938. № 7.
3. Za operativnuyu bol'shevistskuyu fotoseriyu. Ovladet` serijnoj s`emkoj — politicheskaya zadacha fotografii // Proletarskoe foto. 1932. № 2.
4. *Kuleshov L.V.* Montazh // Kino-fot. 1922. № 3.
5. *Lisiczki L.* // Brigada xudozhnikov. 1931. № 4.
6. *Mezhericher L.* Ovladet` serijnoj s`emkoj — politicheskaya zadacha fotografii // Proletarskoe foto. 1931. № 4. S. 13–19.
7. *Mur L.* (rezhisser Leo Mur). Foto v kino // Sovetskoe kino. 1927. № 1.
8. *Rodchenko A.M.* Puti sovremennoj fotografii // Novy`j LEF. 1928. № 9.
9. *Sayanskij L.* Gazeta. Očerki (Fotoillyustracii A.Rodchenko) // 30 dnej. 1928. № 12.
10. SSSR na strojke. 1932. № 1 (Nomer posvyashhen Magnitostroyu).
11. *Stepanova V.F.* Vxodyashhaya-isxodyashhaya. Razny`x predlozhenij i rabott A. Rodchenko i V. Stepanovoj. S 30 oktyabrya 1928 g. do 1937 g. (s perery`vami). Obshhaya tetrad`, rukopis`. Arxiv A. Rodchenko i V. Stepanovoj.
12. *Stigneev V.T.* Vek fotografii. 1894–1994. Očerki istorii otechestvennoj fotografii. M.: KomKniga, 2005.
13. *Stigneev V.T.* Ot piktorializma — k fotoreportazhu, očerki istorii otechestvennoj fotografii 1900–1950. M.: Gosudarstvenny`j institut iskusstvovznaniya, Art Bridzh, 2013.
14. *Tret`jakov S.* De`n Shi-xua: biointerv`yu. M.: Molodaya gvardiya, 1930.

15. *Tret`yakov S.* Ot fotoserii — k dlitel`nomu fotonablyudeni-yu // Proletarskoe foto. 1932. № 2.

16. *Fomenko A.* Montazh, faktografiya, e`pos. Proizvodstvennoe dvizhenie i fotografiya. SPb.: Izd-vo Sankt-Peterburgskogo un-ta, 2007.

17. *Chernevich E.V.* Kommentarij k teme // Texnicheskaya estetika. 1982. № 6.

18. *Shajxet A., Al`pert M.* Kak my` snimali Filippovy`x // Proletarskoe foto. 1931. № 4.

19. *E`jzenshtejn S.* Montazh attrakcionov // LEF. 1923. № 3.

20. *Glebova A.K.* Aleksandr Rodchenko. Photography in the Time of Stalin. New Heaven; London: Yale University Press, 2022.

21. Sprung in die Zeit. Berlin: Ars Nikolai, Berlinische Galerie Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architectur, 1993.

DOI 10.24412/2411-0795-2025-2-27-43

УДК 7.01; 78.01

ББК 87.8; 85.3

## ВЛИЯНИЕ «МЕТАФИЗИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ» ДЖ. ДЕ КИРИКО НА ТВОРЧЕСТВО АНТОНИО БУЭНО

(по материалам дневника-воспоминаний  
итальянского художника)

Ф.А. ЛОБОДАНОВ

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

(факультет искусств)

125009, Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1, Россия

E-mail: info@artsmsu.ru

*В статье впервые рассматривается вопрос влияния творчества Дж. де Кирико раннего периода (1900-е — 10-е годы XX в.), его «метафизической живописи», на развитие творчества итальянского художника Антонио Буэно. Отмечается, что влияние ключевых стилистических особенностей художественного письма признанного главы авангардного направления «метафизической живописи» неоднозначно сказалось на поисках молодым художником собственного художественного «почерка».*

*Автор опирается на методологию комплексного междисциплинарного подхода к рассмотрению вопроса влияния творчества де Кирико на поиски «современного стиля» живописи начинающим художником. Исследование проведено как по материалам дневника-воспоминаний А. Буэно, так и на основе анализа его живописного наследия.*

*Делается вывод, что из произведений ранней живописи Дж. де Кирико А. Буэно воспринял лишь некоторые особенности художественно-живописного стиля «метафизической живописи», которые, однако, глубоко повлияли на развитие индивидуально-стилевой «манеры» А. Буэно и определили в эволюции его творчества наиболее устойчивые и характерные черты и принципы формообразования в его произведениях, снискавших ему национальное и международное признание.*

**Ключевые слова:** Джорджо де Кирико, Антонио Буэно, «метафизическая живопись», постимпрессионизм, художественный «почерк», индивидуально-стилевая «манера», принципы формообразования в живописи.

THE INFLUENCE OF G. DE CHIRICO'S  
'METAPHYSICAL PAINTING'  
ON ANTONIO BUENO'S WORKS  
(based on A. Bueno's diaries)

F.A. LOBODANOV

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

*The article is first to consider the influence that G. De Chirico's works of the early period (1910s-1920s) and his 'metaphysical painting' produced on Italian artist Antonio Bueno. The author highlights that the impact produced on young Bueno, searching for his own artistic manner, by the stylistics of this well-recognized leader of the avant-garde 'metaphysical painting' trend was ambiguous. The author exploits a comprehensive interdisciplinary approach to evaluate the way De Chirico's works contributed to Bueno's search for a 'modern style' of painting. The materials of the research are Bueno's diary-memoirs and the studies devoted to his works. It is concluded that only some features typical of early works by De Chirico and his 'metaphysical painting' manner were acquired by Bueno. However, they are concluded to contribute significantly to the development of Bueno's individual stylistic manner. Moreover, these 'borrowed' features are considered most distinguished and stably occurring. In fact, these are the features that shaped his works, in particular those having earned him national and international recognition.*

**Keywords:** *Giorgio De Chirico, Antonio Bueno, metaphysical painting, post-impressionism, artistic manner, individual manner, principles of shaping in painting.*

Творчество итальянского живописца Антонио Буэно (1918–1984, рис. 1), обойденное молчанием в отечественной искусствоведческой традиции, заслуживает изучения в контексте развития его уникального визуального языка на фоне глобальных трансформаций эстетических позиций в изобразительном искусстве второй половины XX в. Анализ индивидуально-художественного метода художника в эволюции его творчества обнажил вопрос стилевого влияния его современников, в частности известного итальянского художника Джорджо де Кирико (1888–1978, рис. 2), главы авангардного направления «метафизической живописи». В переплетении живописных стилей, которые А. Буэно осваивал и трансформировал на протяжении своей творческой карьеры, влияние де Кирико неоднозначно сказалось на поисках молодым художником собственного художественного «почерка». И здесь суще-

ственно обратиться к опыту самих представителей цеха художников [4, с. 9], в частности к дневнику А. Буэно [7] и к воспоминаниям де Кирико [3; 8; 9]. Как знакомство с «кумиром юности» и стилем его «метафизической живописи» повлияли на интенсивные поиски юным А. Буэно своей живописной «манеры», на дальнейшую эволюцию его художественного метода и его идейно-эстетической позиции, и как это влияние определило характерные черты формо-образования в его живописном творчестве?



*Рисунок 1 — А. Буэно. Автопортрет. Холст, масло. 1946.  
Флоренция, галерея Уффици, коридор Вазари*



*Рисунок 2 — Дж. де Кирико. Автопортрет. Холст, масло. 1922.  
Толедо. Художественный музей*

Объемная X часть дневника-воспоминаний А. Буэно [7, р. 56–63] посвящена периоду его знакомства и дальнейшей дружбы с Джорджо де Кирико. Первая личная встреча произошла в 1942 г. во флорентийской галерее Ботти, где проходила выставка картин братьев Буэно — художников Ксавье (1915–1979) и Антонио, для которых де Кирико был «кумиром их юности». Антонио передает в своих воспоминаниях:

«Он обошел всю выставку, не проронив ни слова, по долгу простаивая перед каждой картиной. Это было первое, что поразило меня в нем: он действительно рассматривал живопись. Когда он ушел, рассеянно попрощавшись, мы так и не поняли (а спросить не осмелились), понравились ему наши работы или нет. Однако вскоре мы обнаружили, что он в нас почти влюбился; он даже открыто это показывал, поскольку с того времени начал требовать, чтобы нас приглашали на коллективные выставки, в которых участвовал он сам. В течение всех военных лет он ни разу не согласился принять участие в коллективной выставке, на которую бы нас не позвали» [1, с. 221]. Позднее в книге своих воспоминаний «*Memorie della mia vita*» (1945) «Де Кирико включил Антонио и Ксавьера Буэно в список десяти “самых талантливых” художников, с которыми ему довелось познакомиться» [Там же, с. 222].

Первым же произведением де Кирико, которое А. Буэно увидел (конец 1930-х годов) в лавке художников у входа в «Школу изящных искусств» в Париже, была открытка, воспроизводившая раннюю картину признанного мастера «Итальянская площадь»; автор воспоминаний не уточняет, какую из двух известных работ де Кирико он увидел (рис. 3, 4). И произведение лидера «метафизики» глубоко поразило начинающего художника [7, р. 59]; его художественному восприятию оказалось созвучным то, что в «метафизической архитектуре» завораживало самого де Кирико: «безлюдные площади, улицы, палаццо, где тревожная экзистенциальная атмосфера сочетается с установлением тайных и неожиданных связей между предметами материального мира» [2, с. 48], — «таинственная природа сновидений» [3, с. 93].

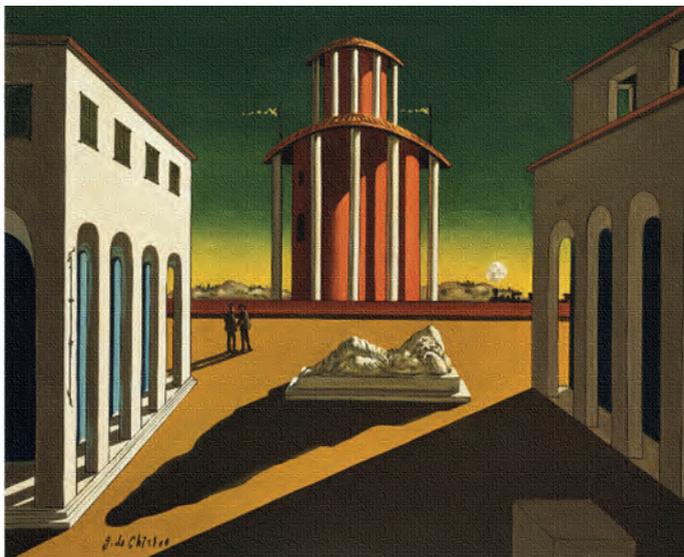


Рисунок 3 — Дж. де Кирико. Итальянская площадь. 1913 г.

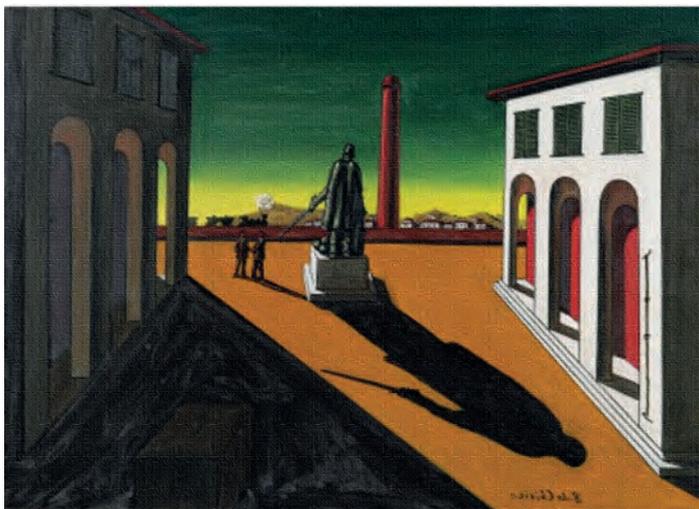


Рисунок 4 — Дж. де Кирико. Итальянская площадь. 1915 г.

В Париже, в «метафизический» период своего творчества де Кирико находился в тесном контакте с художниками, поэтами, литераторами, завсегдатаями «аполлинеровских суббот», с теми,

«кого считали “молодыми интеллектуалами”, носителями так называемых новых идей» [3, с. 94]. Будучи погруженным в атмосферу, где живопись и поэтическое слово дополняли друг друга, де Кирико выражал эту таинственную поэтичность, «пристрастие к осязаемой предметности мира» не только в живописи, но и в своем поэтическом творчестве, 1911–1913 гг.:

*Радость пьянит астрономов, в поэзию вваливших,  
День ослепителен, площадь залита солнцем,  
Они на веранде, склонившись стоят,  
Любовь и музыка.*

«Надежды» [2, с. 54].

*Жизнь, жизнь, большой таинственный сон!  
Все раскрываемые тобой тайны, радости и озарения...  
Видения, которые ты предчувствуешь...  
Портики на солнце. Уснувшие статуи.  
Красные трубы; ностальгия по неизведанным горизонтам.*

«Жизнь» [Там же, с. 54].

Силу произведенного впечатления картиной «Итальянская площадь» А. Буэно объясняет «рутинностью» преподавания в «Школе изящных искусств»:

«Наши профессора учили нас любить Ренуара, Моне и даже Сезанна, но никто из преподавателей даже не упоминал, что существуют художники-современники, такие как Кандинский, Пауль Клее или де Кирико. И вот у меня перед глазами открытка, на которой вдруг я увидел необъятное пространство, картину великолепную и таинственную. Но не экстравагантную, как картины бывших тогда в большой моде сюрреалистов, напротив — почти классическую в величественности своей тайны» [7, р. 59] (переводы иноязычных текстов, кроме [1], выполнены автором статьи).

«Итальянская площадь» де Кирико стала для А. Буэно «очевидным доказательством» предвзятости и односторонности советов и наставлений его преподавателей, оставшихся приверженцами постимпрессионистического стиля живописи. Ученикам настойчиво рекомендовалось не придавать никакого значения сюжетности картины: «сюжет, — как поясняли наставники, — лишь

повод для нанесения красочного слоя». Для создания картины, которая стала бы «живописью», выражением «остроты чувственного восприятия», необходимо прибегать к насыщенному и плотному цвету, достигаемому техникой наложения объемного мазка, в чем и заключалось, по наставлениям профессоров Школы, «свобода и современность» живописи [7, р. 59]. Юный А. Буэно увидел в работе де Кирико то, что сам мастер называл «высоким чувством строгости и простоты» [2, с. 48].

Знакомство с работами де Кирико нашло отражение в творчестве обоих братьев Буэно (рис. 5, 6). Однако если для старшего Ксавье это было увлечение экспериментом, следуя установке де Кирико «увидеть каждый предмет, и человека в том числе, в его “вещном качестве”» [Там же, с. 48], то на младшего Антонио стиль их кумира произвел более глубокое впечатление и, по существу, определил в дальнейшем характерные черты его собственной художественной манеры.



Рисунок 5 — К. Буэно. Манекен. 1940-е годы. Холст, масло.  
Частная коллекция

В развитии творческой личности художника, в обретении собственного художественного «почерка», в стремлении к поиску «современности» в живописи этих лет показательны работы А. Буэно 1940-х годов, в которых проявляются характерные принципы формообразования, впоследствии ставшие отличительными чертами его художественного языка. «Я столкнулся

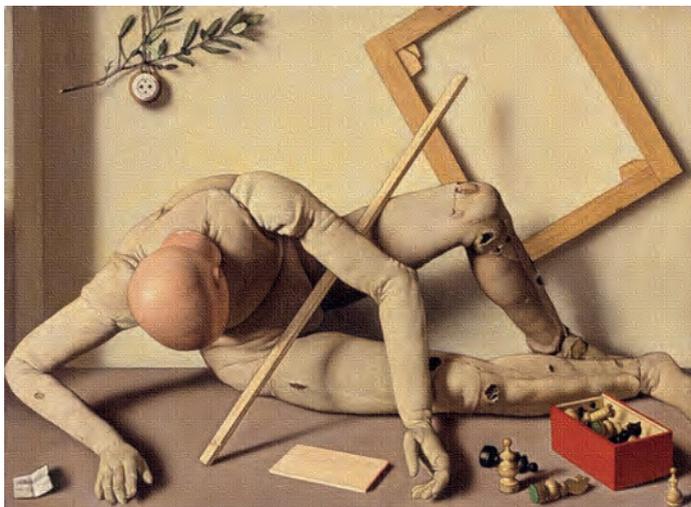


Рисунок 6 — А. Буэно. Манекен. 1948/1949.  
Холст, масло. Венеция. Тозетто

с совершенно другой живописью, которая была удивительно современной. И все это — ясное небо, мрачно голубое, почти зеленое, белые арки домов, охристая почва, на которую падает резкий свет — было получено, не прибегая к перегрузке красочного слоя, которое мои преподаватели считали незаменимым, без этих живописных излишеств нарочито “художественных” разноцветных мазков. Здесь все было голым, жестким, существенным [выделено мной. — Ф. Л.]. Прямые, плоско наложенные линии, чистые цвета. Но какой заряд лиризма по сравнению с позднесезанновской живописью главенствующих тогда французских художников» [7, р. 59–60].

Эту же колористическую особенность («зелень и синева»), «жесткость» и резкость цветовых контрастов, «таинственность» живописи де Кирико отмечали и современники его раннего периода творчества: «Но в жесткой ясности конца времен мы, как ни поразительно, обнаруживаем у Кирико эту зелень и синеву, эти брусья черноты, эти белые клубы в голубом небе — некую, различимую порой над пустынными взморьями, особую, замкнутую в себе структуру, знак, который как бы говорит об ином духовном устройстве все еще непроницаемом для нас, все еще остающемся той самой тайной. <...> Что если так

называемое бессознательное — не просто несколько фактов в дополнение к уже известному, а протокол о возможности других отношений с миром? Если перед, казалось бы, обреченным искусством здесь открывается новое, непредвосхитимое будущее? За углом улицы — не еще одна такая же, а свет в лицо. Поэзия — вот что на краткий миг воскресил Кирико в лабиринте нашего рухнувшего града» [6, с. 206–207]. Ренато Гуттузо (1912–1987) писал о «творческой мудрости, с которой художник подходил к выбору изобразительных средств» [2, с. 49].

Восторженное восприятие «метафизического стиля» де Кирико оказалось для начинающего художника более глубоким, чем простое восхищение чем-то новым, прежде ему не известным; он видел в ней «существенное» — в ней не было вторичности, в ней была «новизна поиска и богатство изобразительных средств» [3, с. 165]. Знакомство с ранним периодом творчества де Кирико, его «метафизической живописью», оказалось созвучным психологическому состоянию юного А. Буэно, пришлось на момент исканий «современной манеры» живописного выражения, на фоне «окончательного отказа» от стиля постимпрессионистической живописи, которой он «четыре года занимался в парижской Школе изящных искусств» [7, р. 61]. Психологические причины, обусловившие такое пристрастное эмоциональное восприятие картины де Кирико, как и дальнейшее знакомство с другими его произведениями, выполненными в «метафизическом» стиле, кроются в найденном созвучии эмоционально-психологического посыла «метафизики» с душевным самочувствием юного А. Буэно, с сущностью зарождавшегося и крепнущего пафоса его художественного мировосприятия, оказавшегося в последующие годы движущей силой творчества художника.

Сам де Кирико, определяя пафос своей «метафизики», писал, что критики «не понимают исключительной глубины и мягкого лиризма моей живописи. <...> Обычно люди видят в моих картинах сумеречные видения, затмение солнца в преддверии катастрофы, напряженную тишину, предвещающую катаклизм, некую атмосферу, пронизанную страхом и трепетом <...>; по крайней мере так, с позиций дешевой литературы, интерпретировали мою живопись сюрреалисты, лидеры модернистского слабоумия» [3, с. 96], «умники и бездельники нашего времени» [Там же, с. 108].

Наиболее проникновенно и ясно описал пафос позднего творчества своего отца Томмазо Буэно: «Наверное, это главное, что нужно знать тому, кто стремится понять его живопись: пустые, растерянные, удивленные лица героев его картин (возможно, удивленных тем, насколько абсурдна реальность) не выражают почти никаких мыслей и чувств — просто потому, что изо всех сил стараются не выдавать свои мысли и чувства. Живопись Буэно — искусство полунамеков, а вовсе не нечто простое и поверхностное, каковой она хочет казаться» [1, с. 226].

Так, в знакомстве с «метафизикой» де Кирико произошло полное совпадение извне данного материала с психологическим содержанием актуального момента жизни начинающего художника, плюс накопленная в сильной степени неудовлетворенность преподаванием в Школе изящных искусств.



Рисунок 7 — А. Буэно. «Метафизическая композиция». 1940 г.  
Холст, масло. Флоренция. Частная коллекция

И по прошествии года, уже во Флоренции А. Буэно пишет маслом по холсту несколько картин в стиле «метафизической живописи», и первой крупной работой, созданной им по переезде из Парижа, стал натюрморт со слепком античной статуи (рис. 7),

в котором художник, не без влияния метафизических композиций де Кирико (например, все той же «Итальянской площади», см. рис. 3, 4), прибегает к включению в композицию своей картины копии скульптуры в античном стиле.

«Несмотря мои попытки достичь фламандской отчетливости, импровизируя с этой целью техникой, которой мои профессора постимпрессионисты пренебрегали, у меня оставалось впечатление, что мой стиль испытывал влияние таких художников, как Ле Корбюзье и де Кирико; я их тогда немного знал, но не по тем произведениям, которые помогли бы мне написать натюрморт» [7, р. 29].

Увлечение начинающего художника метафизическим стилем своего кумира юности было недолгим: последние работы датируются концом 1940-х годов, а последним прости манекенам станет ангажированная работа 1955 г. «Нога героя» — протез с прикрепленной на нем медалью (карандаш и темпера по картону), хранящаяся в коллекции наследников А. Буэно [10, р. 38] (рис. 8).

Но вместе с тем влияние «метафизической живописи» де Кирико сказалось не только в 1940-е годы; некоторые его черты и характеристики прослеживаются и в последующие периоды творчества уже зрелого А. Буэно, по-разному отражаясь в разных по жанрам и стилю его работах.

В своем творчестве А. Буэно избирательно воспринял признанные характерными черты «метафизики» де Кирико: так, художник не прибегал к таким принципам формообразования, свойственным живописи де Кирико, как нелинейная перспектива. Современники акцентировали внимание именно на этой особен-



Рисунок 8 — А. Буэно.  
Нога героя. 1955 г. Фьезоле.  
Коллекция наследников  
Антонио Буэно

ности ранней живописи де Кирико; например, в восприятии его картины «Тайна и меланхолия улицы» отмечалось, что

«“меланхолия” — это, бесспорно, меланхолия перспективы, с помощью которой Запад всегда думал заменить когда-то пережитое место, гулкое, полное смысла, священное место геометрическим пространством, внешним миром, небытием. Выделяя линии, убегающие в даль, фантастически утяжеляя резной контур предметов на краю неба, Кирико обдуманно расширяет зазор между непосредственностью и сознанием, между явью и понятием, которого так боялся классицизм и который стал отправной точкой современного искусства» [6, с. 205–206].

Многие критики отмечали насыщенность полотен де Кирико архитектурными и скульптурными элементами европейской античности [5, с. 439–444], а также символами и аллюзиями. Именно в жанре натюрморта А. Буэно сохранил приверженность введению устойчивых символов (шахматы, книги, цветы, курительные трубки, кисти, например, рис. 9, 10) как выражению умиротворенно-поэтической атмосферы творчества, задумчивого и отрешенного, ставшему ведущей темой его картин. Книжки, цветы и курительные трубки будут появляться в работах разных жанров и непременно в портретной живописи (например, рис. 11, 12).



*Рисунок 9 — А. Буэно.  
Шахматная доска. Масло по  
обтянутой холстом доске. 1949 г.  
Варацце, частная коллекция*



*Рисунок 10 — А. Буэно. Кисти  
художника. Масло по холсту  
на дереве. 1949–1950 гг.  
Частная коллекция*

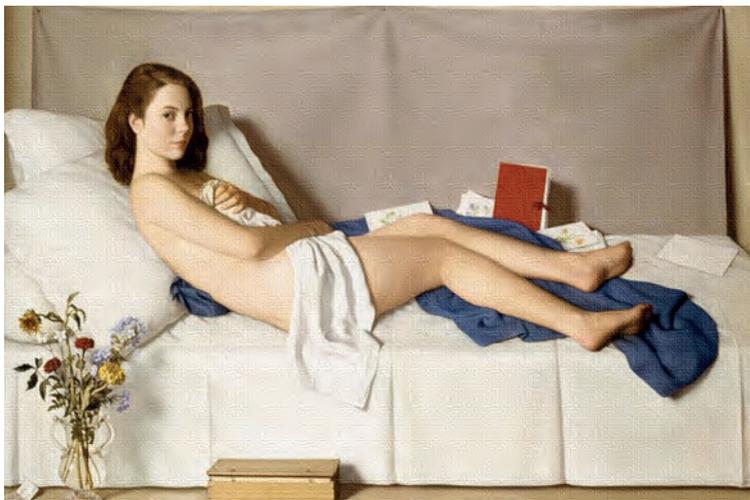
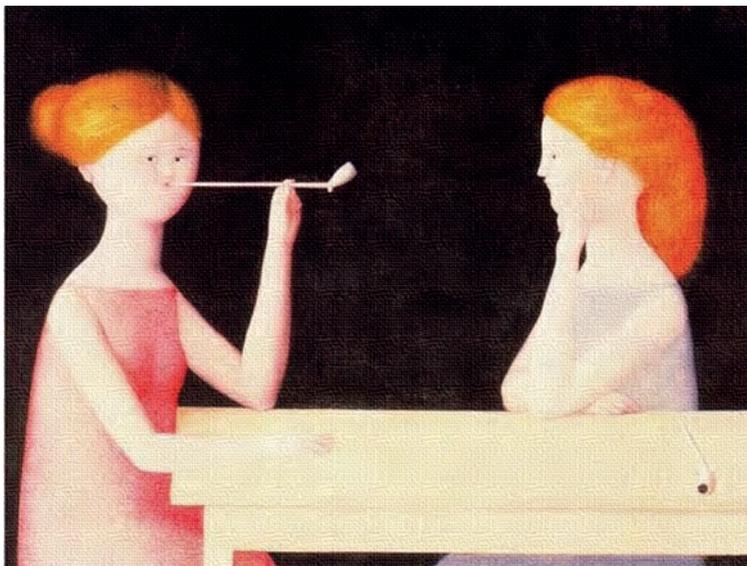


Рисунок 11 — А. Буэно. *Nudo con fiori*. 1947 г. Холст на доске, масло. Фьезоле. Коллекция наследников Антонио Буэно

Анализ работ А. Буэно в излюбленном жанре, ставшим доминантой его творчества — жанре портрета, позволяет проследить очевидную характерную черту его живописи, восходящую к художественно-стилевому *credo* «метафизической живописи» де Кирико — отсутствие динамики художественного выражения и развития образа: все застыло во времени, загадочно и таинственно (например, рис. 11, 12).

Уже в конце 1950-х — 1970-х годах, в период его «маринаретти» (морячков) и портретов юных девушек, снискавших ему всеобщее признание и популярность (рис. 13, 14), А. Буэно не только полностью отказывается от приемов передачи как смысловую единицу пространства, но и создает свою уникальную манеру написания портретов в символично-обобщенной передаче. Это даже не портретируемые лица, но своего рода варианты, восходящие к раз закрепленным инвариантам как результату процессов абстрагирования, и эти абстрактные категории мировосприятия находят свое воплощение в метафоризации предметных образов. Не будет преувеличением сказать, что подобные приемы абстрагирования и метафоризации, представляемые в символично-обобщенной манере, складывались в творчестве А. Буэно не без влияния ранней живописи де Кирико.



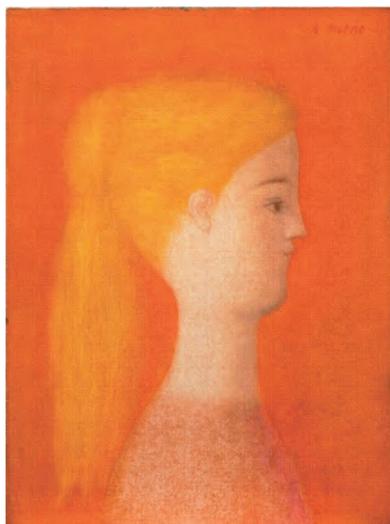
*Рисунок 12 — А. Буэно. Две девушки с трубкой*

В работе над многочисленными вариантами морячков и юных девушек А. Буэно полностью отказывается от светотеневой манеры формообразования; изменяются и материальные носители изображения: это корпус работ А. Буэно выполняется маслом по древесноволокнистым плитам — мазониту и/или фаззиту, восприняв технику французского художника Давида Орлера (1902–1985), примененную им впервые в картине «Балерина» (1953 г.). В последний период своего творчества художник почти полностью отказывается от живописи по негрунтованному или препарированному холсту.

А. Буэно выработал свою индивидуальную манеру формализации визуального языка в передаче предметной формы изображаемого, в принципах создания которой художник расподобляет идентичность объекта и формы его представления, абстрагируясь от «вещественности» как формы представления живописного объекта. Подобный ряд визуальных метафор ярко и обильно был представлен в изобразительном искусстве первых десятилетий XX в., и А. Буэно сохраняет эту приверженность в последние тридцать лет своего творчества, возможно, не без влияния живописи де Кирико.



*Рисунок 13 — А. Буэно.  
Морячок. Мазонит, масло.  
1970 г. Частная коллекция*



*Рисунок 14 — А. Буэно.  
Оранжевый профиль. Фаззит,  
масло. 1971 г. (вариант).  
Флоренция. Частная коллекция*

Личное знакомство со знаменитым де Кирико переросло в дружбу, продлившуюся без малого десять лет. Однако уже в конце 1940-х — начале 1950-х годов, посещая мастерскую своего старшего коллеги по цеху, А. Буэно с сожалением отмечал, что живопись де Кирико 1940-х годов утратила «лаконичность и ясность» своего первого метафизического периода: «Если барочная живопись, которую я обнаружил в его мастерской, меня немного разочаровывала, художник все же был достойной фигурой своего необыкновенного прошлого» [7, р. 60].

Р. Гуттузо мудро писал, что «речь всегда шла о «загадке» Де Кирико», «завораживающей воображение тайне»: «все та же тайна, признаваемая всеми за исключительную привилегию его «метафизических» полотен» [2, с. 51]. Эта таинственность ушла из поздних работ де Кирико, как и «лаконичность и ясность» его ранней «метафизики», приверженцем которых А. Буэно останется в переплетении живописных стилей своего многогранного творчества.

Краткий анализ основных факторов влияния раннего «метафизического стиля» де Кирико на развитие творческой манеры

А. Буэно позволяет обозначить воспринятые им лишь некоторые, но существенные для становления индивидуального выразительного языка А. Буэно особенности художественно-живописного стиля «метафизической живописи» де Кирико, которые глубоко повлияли на развитие индивидуально-стилевой «манеры» А. Буэно и определили в эволюции его творчества наиболее устойчивые и характерные черты и принципы формообразования в его произведениях, снискавших ему национальное и международное признание.

### Список литературы

1. Буэно Т. Антонио Буэно / пер. А. Ямпольской // Иностранная литература. 2018. № 12. С. 218–226.
2. Гуттузо Р. Де Кирико, или О живописи / пер. с ит. К.А. Чекалова; предисл. и примеч. В. Мизиано // Искусство. 1988. № 9. С. 48–54.
3. Кирико Дж. де. Воспоминания о моей жизни = Memorie della mia vita / пер. с ит. Е.В. Таракановой. М.: Garage; Ad Marginem, 2017.
4. Лободанов А.П. Отношение художника к «живописным явлениям» и восприятию им художественного творчества // Теория и история искусства. 2018. № 3/4. С. 8–17.
5. Лобская А.А., Петракова А.Е. Античный архитектурный мотив в творчестве Джорджо Де Кирико // Сборник трудов Международной научно-проектной конференции в честь 20-летия первого выпуска высшей архитектурно-дизайнерской школы на Алтае. Барнаул: АлтГТУ им. И.И. Ползунова, 2022. С. 439–444.
6. Пространство другими словами: Французские поэты XX века об образе в искусстве. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005.
7. Bueno A. «C'est donc ça, l'Italie». Diario d'artista / Presentazione di Philippe Daverio. Firenze: Giorgio Mondadori, 2018.
8. De Chirico G. Memorie della mia vita (I parte). Roma: Astrolabio, 1945.
9. De Chirico G. Memorie della mia vita (II parte). Milano: Rizzoli, 1962.
10. Levi P., Bueno T. Testi // Antonio Bueno: Catalogo generale delle opere di Antonio Bueno. Vol. 1 (1936–1984). Milano: Ed. Giorgio Mondadori, 1994.

### References

1. Bueno T. Antonio Bueno / per. A. Yampol'skoj // Inostrannaya literatura. 2018. № 12. S. 218–226.

2. *Guttuzo R.* De Kiriko, ili O zhivopisi / per. s it. K.A. Chekalova; predisl. i primech. V. Miziano // *Iskusstvo*. 1988. № 9. S. 48–54.
3. *Kiriko Dz. de.* Vospominaniya o moej zhizni = Memorie della mia vita / per. s it. E.V. Tarakanovoj. M.: Garage; Ad Marginem, 2017.
4. *Lobodanov A.P.* Otnoshenie xudozhnika k «zhivopisny'm yavleniyam» i vospriyatiyu im xudozhestvennogo tvorchestva // *Teoriya i istoriya iskusstva*. 2018. № 3/4. S. 8–17.
5. *Lobskaya A.A., Petrakova A.E.* Antichny`j arxitekturny`j motiv v tvorchestve Dzhordzho De Kiriko // *Sbornik trudov Mezhdunarodnoj nauchno-proektnoj konferencii v chest` 20-letiya pervomu vy`pusku vy`ssej arxitekturno-dizajnerskoj shkoly` na Altae*. Barnayl: AltGTU im. I.I. Polzunova, 2022. S. 439–444.
6. *Prostranstvo drugimi slovami: Francuzskie poe`ty` XX veka ob obraze v iskusstve*. SPb.: Izd-vo Ivana Limbaxa, 2005.
7. *Bueno A.* «C'est donc ça, l'Italie». Diario d'artista / Presentazione di Philippe Daverio. Firenze: Giorgio Mondadori, 2018.
8. *De Chirico G.* Memorie della mia vita (I parte). Roma: Astrolabio, 1945.
9. *De Chirico G.* Memorie della mia vita (II parte). Milano: Rizzoli, 1962.
10. *Levi P., Bueno T.* Testi // Antonio Bueno: Catalogo generale delle opere di Antonio Bueno. Vol. 1 (1936–1984). Milano: Ed. Giorgio Mondadori, 1994.

DOI 10.24412/2411-0795-2025-2-44-53

УДК 7.01

ББК 87.8; 85

## ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МУЗЕЯ СТРОГАНОВСКОГО УЧИЛИЩА (РГХПУ им. С.Г. СТРОГАНОВА). СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

М.М. ЗИНОВЕЕВА, А.В. ТРОЩИНСКАЯ

Российский государственный художественно-промышленный университет  
им. С.Г. Строганова

(Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства  
РГХПУ им. С.Г. Строганова)

125080 г. Москва, Волоколамское шоссе, д. 9, Россия

E-mail: museum@mghpu.ru

*Статья посвящена одному из старейших музеев России — Музею декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ имени С.Г. Строганова, основанному в 1864 г. в Москве. С 1899 г. и вплоть до революции он назывался Музеем императора Александра II. Музейное собрание позволяло наглядно представить всю историю развития мирового декоративно-прикладного и изобразительного искусства. Основное же назначение музея состояло в коллекционировании и изучении произведений русского искусства, так как деятельность Строгановского училища изначально была нацелена на сохранение и развитие богатейших национальных художественных традиций. Многие выдающиеся деятели отечественной культуры, искусства, как и представители науки, в том числе выпускники Московского университета, причастны к истории Музеума Строгановского училища, которая с момента его основания и вплоть до наших дней тесно связана с художественно-промышленным образованием России.*

**Ключевые слова:** *Музей Строгановского училища, художественно-промышленное образование, Московский университет, просвещение, история искусства.*

## EDUCATION IN THE STROGANOV SCHOOL MUSEUM (STROGANOV STATE UNIVERSITY OF ART AND INDUSTRY). PAGES FROM HISTORY

M.M. ZINOVEEVA, A.V. TROSHCHINSKAYA

Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts  
(Museum of Decorative, Applied and Industrial Arts of the Stroganov Russian State  
University of Design and Applied Arts)  
Volokolamskoye highway, building 9, Moscow, 125080

*The article is devoted to the Museum of Decorative, Applied and Industrial Art of Stroganov Russian State Art University; founded in 1864 in Moscow, it became one of the oldest museums in Russia. Since 1899 till the revolution it used to be called the Museum of Emperor Alexander II. The main purpose of the museum was to collect and study works of Russian art, which was in line with the Stroganov School, whose original intention was to preserve and develop national artistic traditions. Many outstanding representatives of Russian culture, art and science, including graduates from Moscow University, contributed to the history of the Stroganov School Museum. Since its foundation the Museum has been closely connected to art education and industrial education in this country.*

**Keywords:** *Museum of the Stroganov School, art education, industrial education, Moscow University, history of art.*

Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства при РГХПУ им. С.Г. Строганова — один из интереснейших музеев России, который был основан в 1864 г. при директоре Строгановского училища технического рисования В.И. Бутовском и служил целью «содействовать развитию самобытных художественных способностей в промышленных классах» [1, с. 9]. Открыт Художественно-промышленный музей был 17 апреля 1868 г. в отдельном здании на Мясницкой улице, д. 24. Он стал первым в России музеем подобного профиля, коллекция которого позволяла наглядно представить историю развития мирового декоративно-прикладного искусства, начиная с античности и заканчивая современностью. Однако основное его назначение состояло в коллекционировании и изучении произведений русского национального искусства, так как деятельность Строгановского училища изначально была нацелена на сохранение и развитие богатейших художественных традиций России.

Идея организации музея в Москве возникла задолго до его открытия и высказывалась еще основателем училища, гра-

фом Сергеем Григорьевичем Строгановым. В 1826 г. в «Вестнике Европы» (№ 8) была помещена его статья «О необходимости образования для ремесленников и об открытии для них училища рисования в Москве», в которой автор призывал «развивать в промышленности национальные творческие силы, общие познания как источник, которым питается промышленность, расширять задачи училища в области промышленности, сосредотачиваться не только на обучении рисования» [4, с. 133]. Автор указывает на «необходимость образовать собрание моделей и образцов для усовершенствования ремесел и художеств» [Там же].

Вклад С.Г. Строганова в подготовку именно всесторонне образованных рисовальщиков для промышленности был достаточно велик. Как указывает историк, доцент Московского университета Андрей Федорович Гартвиг (1862 — после 1923)<sup>1</sup> в своей монографии, посвященной 75-летию Строгановского училища: «Список приобретенных графом Строгановым на месте и за границей пособий, которые он оценил в 50 000 р. асс., поражает своим разнообразием и богатством. 537 алебастровых, деревянных, глиняных, хрустальных и фаянсовых моделей и слепков (этрусские вазы, геометрические тела и фигуры, анатомические рисунки, скелеты, следки, головы, фигуры) и до 12 000 листов (733 тетради) рисунков. Весь этот богатый материал был передан в 1843 году вместе со Школой рисования в казну и надолго обеспечил возможность обставить преподавание широким подбором необходимых пособий» [4, с. 273].

---

<sup>1</sup> Андрей Федорович Гартвиг — один из высококвалифицированных педагогов, выпускник историко-филологического факультета Московского университета (1886), преподававший в Строгановском училище, занимавшийся разработкой методики преподавания истории в средних школах, принципиальный сторонник демократизации образования, автор труда «Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам, учрежденная в 1825 году гр. С.Г. Строгановым. Ее возникновение и развитие до 1860 года» (М., 1901). Его можно считать первым историографом Строгановской школы. В 1904 г. А.Ф. Гартвига сменил в Строгановском училище Алексей Макарьевич Васютинский (1877–1947) — российский и советский историк, ученый просветитель и педагог, также выпускник историко-филологического факультета Московского университета (1900). Он вел в Строгановском училище занятия по русской истории, многие из его учеников, в числе которых был будущий ректор послевоенной Строгановки З.Н. Быков, с благодарностью вспоминали его уроки [3, с. 225].

В 1860 г. директором обновленного Строгановского училища назначили Виктора Ивановича Бутовского (1815–1881) — выпускника историко-филологического факультета Императорского Санкт-Петербургского университета, историка по образованию, имевшего связи с промышленными кругами России и Запада. Виктор Иванович Бутовский внес большой вклад в художественно-промышленное образование и возрождение интереса к древнерусскому искусству, именно с его именем связан один из значительных периодов в истории развития Строгановского училища.

Важной предпосылкой создания музея при Строгановском училище стало пристальное внимание к национальной старине, изучение и коллекционирование произведений русского искусства. С 1860-х годов в учебную программу входит копирование предметов народного искусства, церковной утвари, орнаментов и заставок рукописных книг. С этой целью направлялись экспедиции в старейшие русские города — Владимир, Суздаль, Новгород Великий, где делались гипсовые копии с архитектурных деталей древних храмов и слепки с предметов обихода русского народа, воспроизводились древнерусские орнаменты. Они стали одними из первых музейных экспонатов.

Важно отметить, что Музей Строгановского училища был основан во второй половине XIX в., в эпоху историзма, в то время, когда в Европе открываются художественные, художественно-промышленные музеи, государственные и частные, просветительская и учебная миссия которых была главенствующей. Среди них — *Musee de Ars Decoratifs* (Музей декоративного искусства) в Париже и *South Kensington Museum* (Музей Южного Кенсингтона, ныне известный, как Музей Виктории и Альберта в Лондоне, 1852); в 1862 г. были организованы Московский публичный и Румянцевский музеумы; вскоре задумывается И.В. Цветаевым и затем открывается в 1912 г. Музей изящных искусств имени императора Александра III при Московском императорском университете (ныне Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина). Собрания таких музеев формировались не только из подлинников, но и из точных копий лучших произведений мирового искусства, которые специально заказываются и приобретаются с серьезными образовательными и научными целями. Зачастую при музеях начинают работать специальные мастерские, нацеленные на заказы по изготовлению копий, а также предметов, выполненных в национальном ключе.

Такие изделия служили приобщению посетителей к истории мирового искусства и привития им хорошего вкуса. После успешной Всемирной выставки в Париже в 1867 г. идеал Просвещения был поставлен над Подлинностью. Отметим, что Строгановское училище демонстрировало на этой выставке «огромное собрание орнаментальных рисунков и узоров, скопированных в красках с бесчисленного множества древних русских рукописей всех столетий, начиная с XI, — писал видный художественный критик Стасов. — Из этого составилась не то что атлас, а просто целый музей национальной русской орнаментистики, и он был так поразительно хорош и оригинален, что в Париже иностранные художники и ученые, со вкусом и знанием, в один голос твердили о необходимости скорее издать в свет этот альбом» [7, с. 138].

Глава Строгановского училища В.И. Бутовский с удовлетворением отмечал, что за рубежом русские орнаменты возбудили интерес не только у археологов, но и у исследователей, промышленников, широкой общественности. Тогда же у Бутовского возникла интереснейшая дискуссия о природе русского орнамента, его корнях, с французским архитектором, реставратором и историком искусства средневековья Э.Э. Виолле-ле-Дюком (1814–1879), его ровесником, который считается идеологом неоготики и основоположником архитектурной реставрации. Орнаментальные штудии строгановцев, представленные на Парижской выставке и вызвавшие столько интереса, были опубликованы в 1870 г. в книге, подготовленной В.И. Бутовским, «История русского орнамента с X по XVII столетие по древним рукописям», которая не теряет своей значимости и в наше время.

Благодаря просвещенным деятелям отечественной культуры, щедрым меценатам и высочайшим профессионалам своего дела, в первую очередь С.Г. Строганову, а также под руководством первого директора Художественно-промышленного музея В.И. Бутовского и, впоследствии, при непосредственном участии Н.В. Глобы была собрана обширная и весьма подробная коллекция замечательных предметов изобразительного и прикладного искусства [5; 6].

Известный русский писатель Дмитрий Васильевич Григорович, посещавший во времена своей юности, в 1830-х годах, Строгановскую школу рисования, подарил музею уникальную коллекцию западноевропейской мебели XV–XVII вв. Д.В. Григорович был и

первым составителем Указателя Художественно-промышленного Музеума, изданного к его открытию в 1868 г. [9].

Связь с Российским Императорским домом нашла выражение в том, что в 1870-х годах музей Строгановского училища получил в дар от императора Александра II коллекцию западноевропейского и русского фарфора из царских сервизных кладовых, включавшую 140 предметов [8]. Большое собрание восточного искусства — японские лаки, мебель, керамику, вазы — подарил наследник престола, будущий Император Николай II. В 1899 г. музейное собрание пополнилось достаточно большой коллекцией восточных искусств, пожертвованной известным московским коммерсантом, действительным статским советником Константином Семеновичем Поповым. Его коллекция считалась одной из лучших в России, в нее входили произведения декоративно-прикладного искусства Китая, Японии, Ирана.

В числе дарителей — покровительница Строгановского училища Великая Княгиня Елизавета Федоровна и ее супруг Великий Князь Сергей Александрович, Великий Князь Владимир Александрович и др. Поддержка императорской семьи уже с самых первых лет существования Художественно-промышленного музеума послужила тому, что с 1899 г. он стал называться Музеем императора Александра II в Москве — это было одно из немногочисленных хранилищ, доступных широкой публике, коллекция которого к 1917 г. насчитывала более 8 тысяч экспонатов.

Хотелось бы особо выделить собрание античных древностей, тесно связанное с именем основателя Строгановского училища Сергея Григорьевича Строганова. Еще за девять лет до открытия Музеума, в 1859 г., он возглавил Императорскую археологическую комиссию<sup>2</sup>. Можно сказать, что это событие повлияло на формирование коллекции антиков, ставшей впоследствии важной составляющей музейного собрания училища. Вплоть до конца жизни С.Г. Строганова в 1882 г. деятельность Комиссии была отчасти связана с музеем Строгановского училища технического

---

<sup>2</sup> Императорская археологическая комиссия (ИАК) была основана 2/15 февраля 1859 г. указом императора Александра II при Министерстве императорского двора. Во второй половине XIX в. ИАК являлась единственным учреждением в России, занимавшимся археологическими исследованиями и вопросами охраны памятников старины на государственном уровне. Первым председателем ИАК стал граф С.Г. Строганов, а сама комиссия располагалась в Строгановском дворце на Невском проспекте.

рисования. Проводились как закупки за рубежом, так и передача на безвозмездной основе археологических предметов, привезенных из экспедиций ИАК [2].

В основу античного собрания Строгановского музея также вошли подаренные музею образцы древнеегипетского, древнегреческого и древнеримского искусства из частных коллекций. Среди дарителей были отец и сын Строгановы, Павел Петрович Вяземский (1820–1888), Евгений Иванович Мюссар (1814–1896), уже упомянутый Дмитрий Васильевич Григорович; ряд предметов происходит из коллекций Фридриха фон Пурталеса, Петра Александровича Сабурова (1835–1918), А. Мерля де Массонно, Вольфганга Гельбига (комиссара раскопок в Южной Этрурии) и др. [Там же].

Тесная связь Строгановки с Московским университетом прослеживается еще с XIX в. Сам Сергей Григорьевич Строганов был попечителем Московского учебного округа, четверо его сыновей окончили Московский университет, в их числе Павел Сергеевич Строганов — меценат и покровитель училища, жертвовавший методические материалы и книги в учебную библиотеку. И хотя менялась культурно-историческая ситуация в России и экономический уклад в стране, сотрудничество с МГУ, как и просветительская миссия обоих школ оставались неизменными.

Это относится и к послевоенному времени. Тогда большую помощь в возрождении музея, возвращении его коллекций и их научной обработке оказали воспитанники Московского университета. В воссоздании и формировании античного собрания большую роль сыграл Владимир Дмитриевич Блаватский (1899–1980) — любимый ученик Бориса Владимировича Фармаковского (1870–1928). В 1923 г. Блаватский окончил факультет общественных наук Московского университета (в него был преобразован бывший историко-филологический факультет); затем работал в ГМИИ им. А.С. Пушкина; с 1945 по 1958 г. руководил Пантикапейской экспедицией; серьезным достижением ученого стала Азово-Черноморская экспедиция 1957–1965 гг., в течение которой им была разработана и апробирована методика подводных археологических изысканий. В последней экспедиции, будучи студентом МВХПУ (б. Строгановское), под руководством Блаватского работал Герман Вячеславович Черемушкин — ныне Народный художник России, профессор кафедры искусства графики РГХПУ им. С.Г. Строганова. Он не раз делился с сотрудниками музея ин-

тереснейшими воспоминаниями и о выдающемся ученом, и о своих «подводных зарисовках» в процессе археологических работ.

После завершения Великой Отечественной войны В.Д. Блаватский состоял в экспертной комиссии и помог решить проблему возвращения экспонатов из расформированного ранее собрания Строгановского музея, пополнить его фонды великолепными образцами древнегреческого, древнеримского, этрусского искусства.

Помогала в научной обработке антиков музея и выпускница МГУ Ирина Евгеньевна Данилова (1922–2012) — известный советский и российский историк искусства. С 1947 по 1967 г. Ирина Евгеньевна преподавала в МВХПУ (б. Строгановское), была профессором кафедры истории искусств.

В настоящее время Кирилл Николаевич Гаврилин продолжает лучшие традиции научной и педагогической школы Московского университета в современном вузе, он заведует кафедрой истории искусств и гуманитарных наук РГХПУ им. С.Г. Строганова.

Хотелось бы отметить и наших педагогов, выпускников МГУ, давших нам путевку в мир искусствознания: Веру Дмитриевну Дажину, Валерия Стефановича Турчина, Татьяну Леонидовну Астраханцеву (ученицу Виктора Никитича Лазарева, Виктора Николаевича Гращенкова и др.) — ныне академика, заслуженного работника культуры, доктора искусствоведения, возглавляющую Отдел проблем художественного образования в Научно-исследовательском институте теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств (НИИ РАХ).

В настоящее время Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова является учебным, научно-исследовательским подразделением университета, государственным хранилищем памятников истории, искусства, материальной и духовной культуры. Коллекция музея является базой для учебной и научно-исследовательской работы студентов, аспирантов, преподавателей. Наряду с учебным назначением (а здесь почти ежедневно идут практические занятия с музейными предметами) в музее ведется большая научно-исследовательская и реставрационная работа, а также обширная работа по популяризации искусства.

Музей открыт для сотрудничества, готов к участию в совместных выставочных проектах. В целом деятельность руководства РГХПУ им. С.Г. Строганова и сотрудников Музея направлена на сохранение и преумножение прекрасных традиций старейшего в России учебного заведения.

## Список литературы

1. *Бутовский В.И.* Соображения об устройстве в Москве общеобразовательного Политехнического музеума, читанные директором Строгановского училища В.И. Бутовским 13 мая 1871 г. М., 1871.

2. *Вавилова С.К.* Историческая коллекция античной керамики в собрании музея РГХПУ им. С.Г. Строганова // Николай Васильевич Глоба и российское художественно-промышленное образование. К 160-летию со дня рождения Н.В. Глобы / отв. ред., сост. Т.Л. Астраханцева. М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023. С. 178–182.

3. *Васютинская Е.-Ф.В.* Историк и его время // Николай Васильевич Глоба и российское художественно-промышленное образование. К 160-летию со дня рождения Н.В. Глобы / отв. ред., сост. Т.Л. Астраханцева. М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023. С. 222–244.

4. *Гартвиг А.Ф.* Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам, учрежденная в 1825 г. Гр. С.Г. Строгановым. Ее возникновение и развитие до 1860 г. / сост. А.Ф. Гартвиг. М., 1901.

5. *Зиновеева М.М.* Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА имени С.Г. Строганова // Галерея. 2020. № 2 (67). С. 65–97.

6. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г. Строганова: к 195-летию основания Строгановского училища (1825–2020); к 155-летию со дня основания музея (1864–2019) / сост. М.М. Зиновеева, А.В. Трощинская. М.: Русский Мирь, 2020.

7. *Стасов В.В.* Художественные заметки о выставке 1870 г. (в Соляном городке) // Избранные сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1937.

8. *Трощинская А.В.* О малоизвестном фарфоровом даре императора Александра II из Гатчинских и Петербургских сервизных кладовых и Монплезира «Музеуму Строгановского училища» // Волгоградские чтения в Петербурге: Предприятия. Коллекции. Эксперты. Материалы международных научно-практических конференций 2007–2009. СПб., 2010. С 240–248.

9. Указатель второго отделения Художественно-промышленного музеума при Строгановском училище технического рисования / сост. Д. Григорович. М., 1868.

## References

1. *Butovskii V.I.* Soobrazheniia ob ustroistve v Moskve obshcheobrazovatel'nogo Politekhnicheskogo muzeuma, chitannye direktorom Stroganovskogo uchilishcha V.I. Butovskim 13 maia 1871 g. M., 1871.

2. *Vavilova S.K.* Istoricheskaia kolleksiia antichnoi keramiki v sobranii muzeia RGKHPU im. S.G. Stroganova // Nikolai Vasil'evich Globa

i rossiiskoe khudozhestvenno-promyshlennoe obrazovanie. K 160-letiiu so dnia rozhdeniia N.V. Globy / otv. red., sost. T.L. Astrakhantseva. NII RAKH, RGKHPU im. S.G. Stroganova. – Moskva: RGKHPU im. S.G. Stroganova, 2023. – pp. 178–182.

3. *Vasiutinskaia E.-F.V.* Istoriik i ego vremia // Nikolai Vasil'evich Globa i rossiiskoe khudozhestvenno-promyshlennoe obrazovanie. K 160-letiiu so dnia rozhdeniia N.V. Globy / otv. red., sost. T.L. Astrakhantseva. NII RAKH, RGKHPU im. S.G. Stroganova. M.: RGKHPU im. S.G. Stroganova, 2023. P. 222–244.

4. *Gartvig A.F.* SHkola risovaniia v otnoshenii k iskusstvam i remeslam, uchrezhdennaia v 1825 g. Gr. S.G. Stroganovym. Ee vozniknovenie i razvitie do 1860 g. / sost. A.F. Gartvig. M., 1901.

5. *Zinoveeva M.M.* Muzei dekorativno-prikladnogo i promyshlennogo iskusstva MGKHPA imeni S.G. Stroganova // Galereia. 2020. № 2 (67). P. 65–97.

6. Muzei dekorativno-prikladnogo i promyshlennogo iskusstva MGKHPA im. S.G. Stroganova: k 195-letiiu osnovaniia Stroganovskogo uchilishcha (1825–2020); k 155-letiiu so dnia osnovaniia muzeia (1864–2019) / sost. M.M. Zinoveeva, A.V. Troshchinskaia. M.: Russkii Mir, 2020.

7. *Stasov V.V.* KHudozhestvennyye zametki o vystavke 1870 g. (v Solianom gorodke) // Izbrannyye sochineniia: V 2 t. T. 1. M., 1937.

8. *Troshchinskaia A.V.* O maloizvestnom farforovom dare imperatora Aleksandra II iz Gatchinskikh i Peterburgskikh serviznykh kladovykh i Monplezira «Muzeumu Stroganovskogo uchilishcha» // Vinogradovskie chteniia v Peterburge: Predpriiatii. Kollektzii. Eksperty. Materialy mezhdunarodnykh nauchno-prakticheskikh konferentsii 2007–2009. SPb., 2010. P. 240–248.

9. Ukazatel' vtorogo otdeleniia KHudozhestvenno-promyshlennogo muzeuma pri Stroganovskom uchilishche tekhnicheskogo risovaniia / sost. D. Grigorovich. M., 1868.

DOI 10.24412/2411-0795-2025-2-54-62

УДК 7.01; 78.01

ББК 87.8; 85.3

## **К ВОПРОСУ О ЦЕННОСТНЫХ И ФУНКЦИОНАЛЬНЫХ ПРИНЦИПАХ КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ В ИТАЛИИ XX В.**

*(на примере «Пинакотеки Аньелли»)*

**А. КАЛАНКИ**

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова  
(факультет искусств)  
125009, Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1, Россия  
E-mail: info@artsmsu.ru

*Современная практика коллекционирования переживает уникальный процесс трансформации культурной парадигмы, которая вызвана качественными изменениями культурных установок, мировоззренческих смыслов и ценностных ориентаций. В системе традиционных характеристик значимости произведений искусства формируются новые подходы, ориентированные на «коммерциализацию» творческого начала, что обуславливает необходимость исследования ценностных смыслов феномена коллекционирования, в рамках которого синтезируется личное и социальное начало художественно-творческой деятельности в динамике их изменений. В современной Италии приходится констатировать повсеместное распространение типа массового коллекционирования, которое предлагается понимать как ориентирование не столько на содержательный характер собирательства, сколько на моду на те или иные «шедевры» и «ценности». При этом вопросы сохранения художественного наследия перестали находиться в фокусе культурного поведения.*

*Автор опирается на метод междисциплинарных подходов в изучении суициентных характеристик самого феномена коллекционирования.*

**Ключевые слова:** *собирательство, коллекционирование, художественно-творческая деятельность, «коммерциализация» творческого начала, культурные установки, культурное поведение, ценностные ориентации, сохранение художественного наследия.*

THE SYSTEM OF VALUES  
AND FUNCTIONAL PRINCIPLES OF COLLECTING  
IN ITALY IN THE 20<sup>th</sup> CENTURY  
(on the example of the Agnelli Pinacoteca)

A. CALANCHI

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

*Currently modern civilization is witnessing a unique process of the cultural paradigm transforming, caused by qualitative changes in cultural attitudes, worldviews and values. The traditional attitude to works of art views them as valuable items, which is currently shifting to focus on the «commercial» aspect of creativity processes. These new approaches call for studying the way values may be represented in the sphere of collecting, taking into account that the personal and the social are combined both in creativity process itself and the dynamics of changes in the field. Though mass collecting is a widespread phenomenon in modern Italy, the fashion for particular items of arts is hypothesized to be the key driver for this process, rather than the gist of collecting itself. Moreover, the issues of preserving cultural heritage have gone beyond the field in question. The author uses the method of interdisciplinary approach to study the essential characteristics of the phenomenon of collecting.*

**Keywords:** *collecting, artistic and creative activity, «commercialization» of creativity, cultural attitudes, cultural behavior, value orientations, preservation of artistic heritage.*

Процессы трансформации коллекционирования из бессистемного собирательства в целенаправленную систему повлекла за собой интерес к экспонированию художественных ценностей, а также исследование самого феномена коллекционирования как социокультурной деятельности, отражающей систему мировосприятия и особенности культурно-поведенческих практик владельца коллекции. Концептуальная сущность коллекционирования как явления культуры наиболее полно раскрывается в синтезе институционального и духовно-содержательного подходов, в рамках которых коллекционирование представляет собой совокупность культурных практик, предполагающих сбор, хранение и популяризацию коллекций общественного и/или художественного достояния, обуславливающих через коллекционные воспроизведение знаковых смыслов как «вечных ценностей» [1; 3; 4; 6; 14; 16]. «Тради-

ционно в этот перечень не включается научное изучение артефактов, что не вполне, может быть, отвечает современным реалиям по причине того, что научная атрибуция коллекционных предметов и возможность обретения частными коллекциями “академического характера” становится так же важна, как и музейных» [8, с. 247].

Динамика развития коллекционирования и его последующая трансформация в реалиях XX в. в культурный институт обуславливает необходимость проведения комплексной типологизации частных собраний и коллекций с целью не только простого выявления типов коллекций, состав которых будет в значительной степени различен (например, систематические коллекции и любительские собрания, научные коллекции и фамильные собрания, видовая коллекция, коллекции документальных материалов [13] и т.п.), но и применения в изучении сущностных характеристик самого феномена коллекционирования междисциплинарных научных подходов. В данном контексте понимание «коллекции» подразумевает «научные собрания; “коллекция”, в строгом смысле слова основана на систематических, абстрактных началах, она составляется ввиду возможности полноты работ известного исторического периода или известного рода производства; так собираются монеты или гравюры, русские древности или голландские картины» [17, с. 271].

При рассмотрении природы коллекционирования в современном мире следует определить концептуальную сущность его объекта в ракурсе концепции Ж. Бодрийяра, предложившего выделять бытовую, культурную и социальную функции вещи: *бытовая* выражается индивидуальными склонностями и стереотипами поведения индивида, который транслирует свои мировоззренческие смыслы через окружающие вещи; *социальная* отражает статус индивида в обществе, в то время как в контексте *культурной* функции вещей формируются поведенческие ритуалы, определяющие культурные нормы эпохи и позволяющие реализовать культурную идентичность личности, соизмеряя ее с принятыми установками [5, с. 109–112].

Исходя из многообразия форм и функций коллекционирования в современном мире [12, с. 42–44], среди наиболее распространенных причин его появления можно выделить следующие: поиск исторических корней, когда вещи высту-

пают носителями смыслов, символами истоков и средством восстановления родовых связей; трансляция культурных изменений в жизни индивида, т. е. использование коллекционирования в качестве «входного билета» в новый социальный слой общества; творческая самореализация как один из основных мотивов коллекционирования и одновременно результат творческой/научной деятельности индивида; коллекционирование как хобби, которое, однако, может представлять собой и «пограничную» деятельность, когда досуг начинает переплетаться с научным любопытством. Примером может служить огромная коллекция жуков Д. Рокфеллера, главной гордостью которой считается найденный в Большом Каньоне штата Аризона жук, названный в его честь (*Diplotaxis rockefelleri*).

Исторически стремление к коллекционированию неизменно отражало желание быть принятым в престижном культурном пространстве путем окружения себя конкретными вещами и предметами, выражающими статусные позиции в обществе. Наиболее ярко феномен коллекционирования как культурного института в современной социокультурной парадигме проявил себя как поворот к материальному, как ярко выраженные процессы индивидуализации и культурной власти социальных слоев, обладающих финансовыми и административными ресурсами [Там же, с. 35]. Любопытный пример в этом смысле являет собой коллекционная деятельность одного из наиболее влиятельных людей Италии XX столетия — предпринимателя, главного акционера и исполнительного директора «ФИАТ» Джанни Аньелли, который в 2002 г. открыл в Турине на верхнем этаже комплекса «Lingotto» Пинакотеку Аньелли, представив широкой аудитории экспозицию из собственного собрания произведений искусства.

В музейном собрании Аньелли представлены двадцать три картины и две скульптуры: среди художников XVIII в. особого внимания заслуживают работы Дж.А. Каналетто и полотна Б. Беллотто; произведения искусства XIX в. представлены двумя скульптурами А. Кановы, а также «Белокурой купальщицей» О. Ренуара и «Негритянкой» Э. Мане; раздел XX в. — картинами П. Пикассо «Старый гитарист» (1903) и «Человек, оперевшийся на стол» (1915). Есть в собрании также работы кисти А. Модильяни, А. Матисса, Дж. Северини, Дж. Балла и др. В целом Аньелли собрал более 600 великих шедевров

таких мастеров, как К. Моне, Дж. де Кирико, Ж.-Л. Жерома, П. Клее, Г. Климта и Э. Шиле [18].

Пинакотека Аньелли может служить примером престижного коллекционирования, которое символизирует культурную власть, позволяющую индивиду значительно повысить свое социальное положение, стать частью «экспертных сообществ», т. е. из промышленно-финансовой элиты перейти в иной социокультурный слой, где происходит формирование «культуры знаний» и образуются культурные смыслы [7]. Попав в этот новый слой, индивид ориентируется на те «правила игры», которые приняты в новом для него социальном пространстве, и через свою коллекцию визуализирует свой новый статус. Этот тип наиболее точно описан Т. Вебленом и позиционируется как демонстрационное потребление, проявляясь в таких формах коллекционирования, как престижное и/или статусное коллекционирование. В основе этого типа лежат денежные каноны вкуса, отражающие понимание индивидом стиля того социального слоя, в котором он оказался. Идеалы культуры или же художественной или иной ценности отходят не только на «второй план», но зачастую не рассматриваются совсем [11, с. 51].

Открытие Пинакотеки Аньелли фактически свидетельствует о превращении коллекционирования в традиционной форме в культурный институт через расширение поля практики трансляции «вечных ценностей», что обеспечивает их переход в новую реальность, т. е. в культурную систему частных выставок, музеев, галерей и т. д. Классические формы мотивации и целеполагания в данном случае создают поле для сохранения художественных, научных и исторических сокровищ. Именно так отношения с вещами, которые идентифицируют «я»-личность, превращаются в отношения социокультурные [9, с. 270–271].

Процессы индивидуализации на современном этапе развития общества, однако, не всегда связаны со стремлением к сознательному конструированию новых культурных смыслов, и происходит это, когда в фокус внимания социума попадают структуры, возникающие вокруг отдельной личности («культуры нарциссизма»), которая не обязательно формируется в отрыве от знаний, логики и рационализма. В этой связи обратим внимание на тот факт, что коллекция Аньелли, по-види-

тому, после его кончины в 2003 г. начала «исчезать» и сегодня оказалась практически безвозвратно утраченной, что следует из данных журналистского расследования итальянской телерадиовещательной компании RAI [19]. Внучка Аньелли Джиневра Элканн также сделала официальное заявление о пропаже произведений искусства из хранилища в Швейцарии [20].

Обращает на себя внимание в данном случае судьба полотна «Лёд, эффект белого» К. Моне (1894), которое прошло через различные частные коллекции и в результате было продано через галерею Duhamel Fine Arts в Париже в 2013 г. на аукционе Sotheby [21]. В данном случае, очевидно, следует констатировать тип массового коллекционирования, понимаемый как ориентирование не столько на содержательный характер собирательства, сколько на моду на те или иные «шедевры» и «ценности», которые приняты в обществе «здесь-и-сейчас»; при этом вопросы сохранения культурного наследия (в том числе семейного) выпадают из фокуса культурного поведения.

Коллекционирование как процесс основан на особом языке культуры, «вбирающем в себя широкий спектр культурных традиций, ментально-интуитивных проявлений “я” человека, представляющем ретроспективу и пути обретения культурного опыта» [15, с. 36]. К числу подобного опыта можно отнести частные собрания и коллекции, которые очень часто становятся достоянием музеев. Каждый музей, имея такие коллекции (живописи, декоративно-прикладного искусства, антиквариата и др.) не только гордится самой коллекцией, но стремится к ее сохранению, приумножению и изучению. Например, в рамках проекта «Золотой фонд МГУ» (научная школа «Сохранение мирового культурно-исторического наследия») активно изучаются и описываются собрания Московского университета, а использование цифровых технологий позволяет создавать модели социокультурных процессов [10].

Современная цивилизация переживает уникальный процесс трансформации культурной парадигмы, которая обусловлена качественными изменениями культурных установок, мировоззренческих смыслов и ценностных ориентаций [2]. В системе традиционных характеристик культуры формируются новые подходы, ориентированные на коммерциализацию творческого начала, что обуславливает необходимость исследования ценностных смыслов и символов феномена кол-

лекционирования, в рамках которого синтезируется личное и социальное начало творческой деятельности в динамике их изменений. Особенно важным в этой связи выступает изучение генезиса системы отечественного коллекционирования, в рамках которого с наибольшей очевидностью раскрываются сакральные смыслы культуры, особенности ее развития и позиционирования личности как инициатора и деятельного звена культурного развития.

### Список литературы

1. *Акинша К.А.* Проблемы изучения частного собирательства // Актуальные проблемы развития культуры и искусства в свете решения XXVII съезда КПСС: материалы Московской конф. аспирантов вузов и НИИ. М.: Прогресс, 1988.
2. *Бакиш Л.С.* О новой парадигме в культуре на рубеже XX–XXI вв. (постановка проблемы) // Теория и история искусства. 2022. № 3/4. С. 129–142.
3. *Барабанов Е.* Искусство на рынке или рынок искусства? // Художественный журнал. 2002. № 46. С. 8–24.
4. *Басин Е.Я.* Искусство и коммуникация: очерки из истории филос.-эстет. мысли. М.: Моск. Обществ. науч. фонд, 1999.
5. *Бодрийяр Ж.* Система вещей. М.: Рудомино, 2001.
6. *Волькович А.Ю.* Музейная экспозиция как семиотическая система: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.03. СПб., 1999. 23 с.
7. *Дадамян Г.Г.* Культура и хозрасчет: соблазны аукциона // Театр между прошлым и будущим. М.: Гнозис, 1989.
8. *Клюканова Л.Г.* Частное коллекционирование как предмет культурологического исследования // Труды Санкт-петербургского государственного института культуры. 2015. № 3. С. 246–254.
9. *Кнорр-Цетина К.* Социальность и объекты: Социальные отношения в постсоциальных обществах знания // Социология вещей. М.: Территория будущего, 2006. С. 270–279.
10. *Коханова Л.А.* Медиатеки как хранилище информации об истории науки (о проекте «Золотой фонд МГУ имени М.В. Ломоносова») // Современные наукоемкие технологии. 2010. № 10. С. 162–165.
11. *Лободанов А.П.* Инновационная модель образования в области искусства // Теория и история искусства. 2023. № 3/4. С. 33–57.

12. *Макарова Е.А.* Коллекционирование как социокультурный институт: дис. ... канд. культурологии. Саранск, 2022.

13. *Сакович С.И.* Частные коллекции документальных материалов. М., 1958. 87 с.

14. *Севостьянов Д.А.* Функции изобразительного искусства: иерархия и инверсии // Теория и история искусства. 2024. № 1/2. С. 131–151.

15. *Флиер А.Я.* Российская культурология и ее общие основания как системы-знаний // Вестник Моск. гос. ун-та культуры и искусств. 2003. № 1. С. 34–45.

16. *Фролов А.И.* Русские коллекционеры и формирование музейного фонда России // Шахматовский вестник. 1993. № 3. С. 23–34.

17. *Шмидт Д.* Собрание графа Павла Петровича Шувалова // Художественные сокровища России. 1902. № 11. С. 257–287.

18. URL: <http://www.open.online/2024/01/04/eredita-agnelli-quadri-spariti-gip-governanti/> (дата обращения: 17.12.2024).

19. <https://www.raisplay.it/video/2023/10/Compra-larte-e-mettila-da-parte-Report-15102023-1ddfd2a9-b53f-41ed-ac24-e37328215100.html> (дата обращения: 17.12.2024).

20. <https://www.milanofinanza.it/amp/news/eredita-agnelli-rintracciati-i-quadri-scomparsi-denunciati-da-margherita-erano-stati-donati-da-marella-202406032023314287> (дата обращения: 17.12.2024).

21. <https://artuu.it/5-opere-scomparse-della-collezione-agnelli/> (дата обращения: 17.12.2024).

## References

1. *Akinsha K.A.* Problemy` izucheniya chastnogo sobiratel`stva // Aktual`ny`e problemy` razvitiya kul`tury` i iskusstva v svete resheniya XXVII s`ezda KPSS: materialy` Moskovskoj konf. aspirantov vuzov i NII. М.: Progress, 1988.

2. *Bakshi L.S.* O novoj paradigme v kul`ture na rubezhe XX–XXI vv. (postanovka problemy`) // Teoriya i istoriya iskusstva. 2022. № 3/4. S. 129–142.

3. *Barabanov E.* Iskusstvo na ry`nke ili ry`nok iskusstva? // Xudozhestvenny`j zhurnal. 2002. № 46. S. 8–24.

4. *Basin E.Ya.* Iskusstvo i kommunikaciya : ocherki iz istorii filosof.-e`stet. my`sli. М.: Mosk. Obshhestv. nauch. fond, 1999.

5. *Bodriyar Zh.* Sistema veshhej. М.: Rudomino, 2001.

6. *Vol`kovich A.Yu.* Muzejnaya e`kspoziciya kak semioticheskaya sistema: avtoref. dis. ... kand. kul`turologii: 24.00.03. SPb., 1999. 23 s.

7. *Dadamyán G.G.* Kul'tura i xozraschet: soblazny` aukciona // *Teatr mezhdú proshly`m i budushhim.* M.: Gnozis, 1989.

8. *Klyukanova L.G.* Chastnoe kollekcionirovanie kak predmet kul'turologicheskogo issledovaniya // *Trudy` Sankt-peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury`.* 2015. № 3. S. 246–254.

9. *Knorr-Cetina K.* Social`nost` i ob`ekty`: Social`ny`e otnosheniya v postsocial`ny`x obshhestvax znaniya // *Sociologiya veshhej.* M.: Territoriya budushchego, 2006. S. 270–279.

10. *Koxanova L.A.* Mediateki kak xranilishhe informacii ob istorii nauki (o proekte «Zolotoj fond MGU imeni M.V. Lomonosova») // *Sovremenny`e naukoemkie tehnologii.* 2010. № 10. S. 162–165.

11. *Lobodanov A.P.* Innovacionnaya model` obrazovaniya v oblasti iskusstva // *Teoriya i istoriya iskusstva.* 2023. № 3/4. S. 33–57.

12. *Makarova E.A.* Kollekcionirovanie kak sociokul'turny`j institut: dis. ... kand. kul'turologii. Saransk, 2022.

13. *Sakovich S.I.* Chastny`e kollekcii dokumental`ny`x materialov. M., 1958. 87 s.

14. *Sevast`yanov D.A.* Funkcii izobrazitel'nogo iskusstva: ierarxiya i inversii // *Teoriya i istoriya iskusstva.* 2024. № 1/2. S. 131–151.

15. *Flier A.Ya.* Rossijskaya kul'turologiya i ee obshhie osnovaniya kak sistemy`-znaniy // *Vestnik Mosk. gos. un-ta kul'tury` i iskusstv.* 2003. № 1. S. 34–45.

16. *Frolov A.I.* Russkie kollekcionery` i formirovanie muzejnogo fonda Rossii // *Shaxmatovskij vestnik.* 1993. № 3. S. 23–34.

17. *Shmidt D.* Sobranie grafa Pavla Petrovicha Shuvalova // *Xudozhestvenny`e sokrovishha Rossii.* 1902. № 11. S. 257–287.

18. URL: <http://www.open.online/2024/01/04/eredita-agnelli-quadri-spariti-gip-governanti/> (data obrashheniya: 17.12.2024).

19. URL: <https://www.raiplay.it/video/2023/10/Comprarte-e-mettila-da-parte-Report-15102023-1ddfd2a9-b53f-41edac24-e37328215100.html> (data obrashheniya: 17.12.2024).

20. URL: <https://www.milanofinanza.it/amp/news/eredita-agnelli-rintracciati-i-quadri-scomparsi-denunciati-da-margherita-erano-stati-donati-da-marella-202406032023314287> (data obrashheniya: 17.12.2024).

21. URL: <https://artuu.it/5-opere-scompare-della-collezione-agnelli/> (data obrashheniya: 17.12.2024).

DOI 10.24412/2411-0795-2025-2-63-85

УДК 7.07

ББК 85.10

## **ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ И СЛОВЕСНЫХ ИСКУССТВ В КНИЖНОМ ЗНАКЕ**

*(на материале экслибрисов библиотеки  
И.Л. Андроникова)*

**Е.Н. ШЕЛУХИНА**

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова  
(факультет искусств) 125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1, Россия  
E-mail: e.sheluhina@yandex.ru

**О.С. КРЮКОВА**

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова  
(факультет искусств) 125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1, Россия  
E-mail: florin2002@yandex.ru

*Статья посвящена особому виду изобразительного и декоративно-прикладного искусства — книжному знаку, или экслибрису. Изложены его свойства в категориях семиотики искусства, в контексте таких понятий, как личность, индивидуальность и персональность человека. Показана роль индивидуальности и персональности в замысле, в изобразительном решении книжного знака, в передаче информации о его владельце. Отдельный аспект — влияние словесных искусств на сюжетную основу и художественное воплощение экслибрисов, присутствующий в них синтез изображения и текста, реализуемый по законам объединения знаков разных систем в знаковые ансамбли. На материале книжных знаков для библиотеки литературоведа, писателя, мастера устного рассказа И.Л. Андроникова рассмотрены проблемы взаимодействия изображения и слова. В этой связи проанализированы принципы создания устных рассказов И.Л. Андроникова и найдены параллели с принципами построения книжных знаков на основании обобщенного, концентрированного образа. Дано описание и атрибуция экслибрисов с точки зрения воплощенных в них событий творческой биографии И.Л. Андроникова, а также литературных сюжетов и героев в сочинениях А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова.*

**Ключевые слова:** знак, знаковый ансамбль, книжный знак, экслибрис, индивидуальность, персональность, изобразительные искусства, словесные искусства, устный рассказ, И.Л. Андроников, М.Ю. Лермонтов, А.С. Пушкин, М.А. Врубель.

INTERACTION OF VISUAL  
AND VERBAL ARTS IN BOOKPLATE  
(based on ex libris from the library of Irakly Andronikov)

E.N. SHELUKHINA

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

O.S. KRYUKOVA

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

*The article deals with a bookplate or ex libris, a special type of fine and decorative applied art. Relying on the categories of art semiotics the authors outline the properties of the genre using such concepts as individuality and human personality. The article analyses the role individuality and personality play in producing the idea of a bookplate, in performing its artistic solution and delivering the information about its owner. Another aspect to be investigated is the influence that verbal arts produce on the composition and design of bookplates, namely the synthesis of the visual and the verbal functioning in accordance with the rules of sign ensembles combining signs from different systems. The principles of interaction between the visual and the verbal in a bookplate are considered using the samples from the library belonging to Irakly Andronikov, a scholar, writer and a master of oral storytelling. The samples of oral storytelling by Andronikov were compared to the generalized principles of featuring bookplates to reveal the common mechanisms underlying these materials. The description and attribution of the bookplates reflect the milestones of Andronikov's biography, as well as plots and heroes from the fiction by of Alexander Pushkin and Mikhail Lermontov.*

**Keywords:** sign, sign ensemble, bookplate, ex libris, individuality, personality, visual arts, verbal arts, oral storytelling, I.L. Andronikov, M.Y. Lermontov, A.S. Pushkin, M.A. Vrubel.

Как всякий знак — т. е. «то, что служит условленным представлением какой-либо вещи, события, действия» [17, с. 149], книжный знак, или экслибрис представляет библиотеку, ее состав, тематическую направленность. Имя, присутствующее на экслибрисе, непосредственно указывает на человека, которому принадлежит книга. Сюжет рисунка и девиз (в данном случае рассмотрим сюжетные, а не гербовые или вензельные знаки, предшествовавшие им исторически) ассоциативно, образно «характеризуют интересы, вкусы владельца книги» [13, с. 241–242].

Выполняя свое главное предназначение — быть «охранной грамотой» книги, а точнее, в качестве знака-ориентира предупредить о том, что книга принадлежит конкретному лицу, — экслибрис решает и другую существенную задачу. Искусствовед, коллекционер, исследователь истории экслибриса С.Г. Ивенский подчеркивает, что «книжный знак в его широко-ассоциативной форме влечет к себе как особый вид искусства, способный дать ту ничем невозполнимую “микроинформацию” о людях и событиях, какую, увы, часто не в силах предоставить произведения иных жанров и видов. И в этом, кстати, еще одна причина небывалой тяги к искусству экслибриса — этому изящному толкователю человеческой личности» [12, с. 7–8]. По-другому формулируя ту же мысль, автор называет экслибрис «графической расшифровкой» личности владельца [Там же, с. 12] и указывает на тенденцию «бега к человеку», «к возможно более тонкому и дифференцированному выявлению его личности чисто графическими, образными средствами» [Там же, с. 21–22].

Подобно знакам костюма, книжный знак способен представить личность человека как «*индивидуальность*» (т. е. восприятие другими людьми) и как «*персональность*» (т. е. самовосприятие) [18, с. 409].

*Индивидуальность* выявляется через представление художником общественного статуса владельца экслибриса, тем и событий, которые ассоциируются с ним, вплоть до иронии и карикатуры, хотя исследователи нередко относят такие знаки к «мнимым». Проявлением *персональности* становятся пожелания будущего владельца книжного знака, высказанные художнику. С.Г. Ивенский отмечает: «Книжный знак как в прошлом, так и в более поздние времена никогда не подчинялся каким-либо канонам, которые ограничивали бы выбор его изобразительных мотивов. Это было и остается личным делом его владельцев, которые могут, скажем, пожелать здесь в качестве основного мотива простую декоративную гирлянду из цветов, фруктов, вазу, пейзаж, портрет, интерьер, предмет-символ или группу, композицию таких предметов, памятную им вещь, сцену, раскрывающую определенные события в личной жизни владельца или общества, — словом, все, что им кажется важным, желательным для такой цели» [12, с. 13].

Иногда экслибрис исполняется самим владельцем библиотеки, выражая единство индивидуальности и персональности. Таков книжный знак известного библиофила Н.А. Рубакина. На

нем изображена часовня, алтарь с восходящим солнцем, на аналое — книга, и на ее страницах — девиз: «Да здравствует книга — могущественное орудие борьбы за истину и справедливость». В иных случаях индивидуальность и персональность вступают в противоречие. Так, А.М. Горький не принял созданный для него графиком В.И. Соколовым эскиз, изображавший дерево, отягощенное обилием плодов, и высказал при этом пожелания, какой сюжет подошел бы для этой цели: «Экслибрис Ваш кажется мне очень удачным как рисунок, но как экслибрис для моих книг — не нравится. Я предпочел бы Человека, идущего вверх с воздетыми руками, нагого, разумеется» [13, с. 241].

В этих и в других книжных знаках, созданных для писателей, поэтов, литературоведов, библиофилов, интерес представляет особая роль *словесных искусств* в создании образного строя экслибриса как явления *изобразительного и декоративно-прикладного искусства*. Можно говорить о самостоятельной ценности изображения, об отражении в нем стилевых черт времени (и закономерно, что книжный знак привлекал к себе выдающихся живописцев и графиков: в русском искусстве — В.М. Васнецова, М.В. Добужинского, М.А. Врубеля, Б.М. Кустодиева, А.Н. Бенуа, В.А. Фаворского, Г.С. Верейского и др.). Но именно во встрече изображения с литературой по-особому раскрывается содружество искусств: книжный знак (как вид миниатюрной графики) дополняет художественное оформление книги (как произведения письменной или печатной речи), он способен отобразить сюжет и героев литературных сочинений, указывает на сам процесс письма, поэзию писательского труда и, что существенно, графически выражает идею синтеза изображения и слова.

Можно рассматривать экслибрисы как *знаковые ансамбли* [17, с. 150], где процесс создания нового смысла не может быть осуществлен без участия обеих знаковых систем, изображения и языка, причем изображение наделяется способностью описывать и повествовать, а начертание языковых знаков — уподобляться рисунку. С.Г. Ивенский указывает: «Выразительная сила экслибриса, упруго сконцентрированная на сравнительно небольшом пространстве листа, зависит от какой-то доли усиления или ослабления напряженности во взаимоотношениях черного и белого или контрастов красочных отношений в цветном опусе, от сжатой до формулы композиции, где шрифт не мыслим без стилистического “дуэта” с изобразительной частью знака и является не толь-

ко полноправным, но часто и основным звеном в графическом решении экслибриса: без текста, хотя бы без удобочитаемых инициалов — нет знака!» [12, с. 9].

Взаимодействие живописных или графических средств с текстом стимулировало новаторские решения в изобразительном искусстве XX в. Наиболее яркие примеры связаны с конструктивизмом 1920–1930-х годов и работами таких художников, как А.М. Родченко, Л.С. Попова, Эль Лисицкий и др. В дальнейшем схожие проблемы войдут в творчество Э.В. Булатова и других представителей московского концептуализма. Можно говорить о родственных задачах в искусстве книжной иллюстрации. Но в книжном знаке они решаются особым образом. Рассмотрим это на примере экслибрисов, созданных для личной библиотеки литературоведа и писателя И.Л. Андроникова (1908–1990).

Обращение советских мастеров экслибриса к личности И.Л. Андроникова не случайно. Хотя Андроников, автор пятнадцати книг, среди которых монографии, сборники статей, очерков и рассказов, по сути своего таланта был человеком не книжным. Портрет Андроникова-исследователя отличается от привычного представления о «книжном человеке». Очень точно это сформулировал в широко известной статье К.И. Чуковский. Называя имена выдающихся литературоведов прошлого, он пишет: «...все это были раньше всего домоседы, отшельники, кабинетные люди, словно цепью прикованные к своим книжным полкам и огромным столам, заваленным горами старинных фолиантов и рукописей. А Иракий Андроников, каким мы знаем его в последние годы благодаря радио, кино, телевизору, — это новый, небывалый тип литературоведа XX века: <...> литературовед-скоороход, путешественник, странник» [26, с. 5–12].

И в наследии Андроникова-писателя мы прежде всего выделяем жанр «устного рассказа». Андроников подчеркивал, что «устные рассказы» динамичны, что они живут и могут всякий раз меняться в авторском исполнении, поэтому трудно поддаются переводу в письменную речь: «Бумага способна закрепить текст. И бессильна передать самый “спектакль”, игру — тембр голоса, манеру произношения, “поведения лица”, жесты, “мизансцены”, а главное, интонации. И тем самым весь интонационный подтекст» [1, с. 22]. Рождение рассказов, по словам Андроникова, тоже не связано с письмом: «...в процессе их сочинения к бумаге не прикасаюсь. Рассказ рождается как импровизация, построенная на

уловлении интонационной структуры речи, присущей моей “модели”» [3, с. 17].

Следует уточнить: под «моделью» автор понимал героя своих будущих произведений, в которого перевоплощался, воспроизводил различные черты — от тембра голоса и пластики до стиля речи и «стиля мышления» этого человека. И здесь можно провести параллель с принципами создания книжных знаков. Эклибрис в его сложившемся к XX в. виде призван «передать заветную мысль, сконцентрированную в одном образе» [12, с. 241]. Образ этот афористичен, предельно насыщен, *обобщен*. То же — в устных рассказах Андроникова. В них «воспроизводятся не моментальные состояния, а собирательное представление о человеке» [1, с. 22]. Андроников отмечал: «...схватив суть образа, уже нельзя ошибиться. Главное — это отобрать самое главное в нем. <...> Конечно, он антифотографичен. Он — собирательный. Десять разговоров я сливаю в один, из них отжимается то, что наиболее характерно. Естественно, отстой оказывается очень густым» [3, с. 18]. Например, рассказ «Обед в честь Качалова» родился из соединения впечатлений от многих встреч с А.Н. Толстым и от единственной встречи с В.И. Качаловым, которая в воображении рассказчика была дополнена воспоминаниями о театральных работах актера [27, с. 409–410]. Так же, как в эклибрисах, *индивидуальность* героя, выявленная рассказчиком в обобщенно-характерном виде, могла вступить в противоречие с его *персональностью*: герой не принимал изображения, своего «отраженного» образа. На этом, в частности, построены юмористические коллизии рассказов об И.И. Соллертинском («Трижды обиженный, или Все познается в сравнении») и С.Я. Маршаке («Веду рассказ о Маршаке»).

Создание образа героя в устных рассказах Андроникова можно сравнить с созданием особого рода портретов, где действуют литературные (словесное описание, речевая характеристика), музыкальные (интонация) и пластические (жест) средства выразительности, актерская игра. Говоря о литературной составляющей таких портретов, художник Н.Н. Морозов применял образительные метафоры: «Я впервые из уст Андроникова почувствовал объемность слова: обычно слова как силуэты, слушаешь и ощущаешь только очертание смысла, а у него есть фас, профиль и затылок слова» [19, с. 29]. В свою очередь Андроников настаивал на схожести своих портретов с моделями, даже если они адресова-

ны восприятию тех, кому не знаком прототип: «Сходство с оригиналом должно содержаться в самом портрете. Мы не знаем, с кого портреты писаны, но знаем, что они похожи» [14, с. 289].

В этом контексте рассмотрим экслибрис для библиотеки И.Л. Андроникова, исполненный А.А. Шишовым в 1973 г. (рис. 1).

*Рисунок 1 — А.А. Шишов.  
«Из книг Ираклия Андроникова»*

*Материал и техника:  
бумага, краска, клей, печатная  
графика*

*Размер: лист: 21,5 × 17,4 см;  
экслибрис: 12,3 × 8,3 см*

*Место хранения: Государственный  
литературно-мемориальный  
музей-заповедник Н.А. Некрасова  
«Карабиха» [из коллекции  
экслибрисов П.Е. Корнилова] (номер  
в Государственном каталоге  
музейного фонда РФ: 51344511)*



Автор работы — Алексей Александрович Шишов (1904–1988), член Союза художников СССР, специализировался в живописи, графике, портрете. Работал над оформлением книг, выставок, музеев, преподавал в художественных студиях. Благодаря работе в архивах участвовал в восстановлении истории усадьбы Лукино-Варино.

Сюжетный экслибрис приклеен на лист плотной бумаги (для акварели). На экслибрисе силуэтное погрудное изображение в профиль И.Л. Андроникова и надпись: «Из книг Ираклия Андроникова». Представляет интерес сам портрет, поскольку Андроников был моделью немалого числа живописных и графических работ, включая шаржи и карикатуры. Среди живописных произведений — портреты кисти А.Д. Гончарова, М.С. Иванова, М.С. Сарьяна, среди графических — авторства Н.П. Акимова, Л.С. Говорова, Н.Н. Жукова, М.В. Мыслиной, И.А. Язева, а также скульптуры О.К. Комова и С.Д. Лебедевой.

Силуэтный портрет на экслибрисе обладает заметной схожестью, передает индивидуальность модели, прежде всего остроумие (в полуулыбке и в штрихах, которыми намечены глаза), с чертами деликатного шаржа (относительно пропорций всего лица чуть преувеличен нос). Интересен при этом шрифт, который представляет собой весьма близкое к оригиналу воспроизведение подписи и стилизацию почерка И.Л. Андроникова. Обращает на себя внимание и ритмическое созвучие линий в подписи (заглавные буквы «И», «А», строчные «к» и «д») с линиями, обрисовывающими силуэт портрета, что способствует общей композиционной целостности работы.

Экслибрис Н.А. Никифорова, созданный в 1963 г., предлагает своего рода ребус, который призывает вспомнить биографию и профессиональные интересы И.Л. Андроникова (рис. 2).



*Рисунок 2 — Н.А. Никифоров.  
«Из книг И. Андроникова»*

*Материал и техника:  
бумага, клише*

*Размер: 70,5 × 63,5 мм*

*Место хранения:*

*Государственный музей  
изобразительных искусств  
имени А.С. Пушкина*

*(номер в Государственном  
каталоге музейного фонда РФ:  
14463901)*

Автор работы — Николай Алексеевич Никифоров-Бурлюк (1914–2003), известный коллекционер, краевед, а также знаток и создатель книжных знаков. Краевед, художник и писатель А.С. Чернов подчеркивает: «Заслуга Николая Алексеевича в деле возрождения русского экслибриса огромна. И дело не только в том, что он наперекор общественному мнению стал официально печатать экслибрисы для своей библиотеки, для друзей и знакомых. Он же начал делать и дарить экслибрисы известным общественным деятелям, а эти акции ос-

вещались в прессе, и поэтому об экслибрисе узнавали многие» [25, с. 18].

Андроникова и Никифорова связывало личное знакомство и переписка, касающаяся мемориальных предметов и изданий к биографии М.Ю. Лермонтова. Это отражено в письме Никифорова, адресованном сотрудникам Государственного Лермонтовского заповедника «Тарханы» от февраля 1995 г.: «Меня связывала большая дружба с Ираклием Луарсабовичем. Он много раз обещал мне приехать в Тамбов, “кружком означенный навсегда”, но встреча с местами, связанными с казначейшей, не состоялась... занят, недосуг. Большое впечатление на Ираклия Луарсабовича произвел мой подарок — книга моего земляка Алексея Николаевича Нарцова о Мартынове, которому он доводился внуком. Книга была выполнена в подарочном варианте, а значит — уникальная, что подтверждает его подпись на его фотографии для меня. Я бережно храню его письма, фотографии и книги с автографами» [24, с. 220].

Книжный знак, выполненный Н.А. Никифоровым, объединяет разные стороны жизни и деятельности И.Л. Андроникова: сосуды для вина напоминают о его грузинских корнях; очки на столе и книжные тома символизируют научный труд; замаскированное по нижнему контуру рисунка гусиное перо, каким писали в XIX в., указывает на интерес Андроникова к эпохе Пушкина и Лермонтова; женский портретный силуэт в овальной раме — на поиски и находки в жанре «литературоведческого детектива».

Надпись: «Из книг Андроникова» выходит на первый план перед условным изображением письменного стола и книг, обыгрывая взаимоотношения черного и белого. Остроумно решен инициал имени — заглавная буква «И», которая выбивается из вольного стиля всей надписи и создается тремя стройными штрихами, которые «поддерживают» готовый упасть с книжной полки крайний слева том. Крайне интересна и волнообразная линия, очерчивающая верхнюю границу экслибриса, поскольку напоминает прическу на портрете Н.Ф. Ивановой и тем обращает нас к одному из самых известных исследовательских и литературных произведений И.Л. Андроникова «Загадка Н.Ф.И.» [см. «Загадка Н.Ф.И. и другие устные рассказы Ираклия Андроникова». Режиссер: М. Шапиро; оператор: В. Фастович; сценаристы: И. Андроников, С. Владимирский. Ленфильм, 1959 г.]

Пушкинскую тему в творчестве И.Л. Андроникова представляет экслибрис Ф.Д. Молибоженко, созданный в 1974 г. (рис. 3).

Автор работы — Федор Дмитриевич Молибоженко (1927–1980), помимо книжных знаков, создал более сотни станковых листов в технике офорта, ксилографии и линогравюры, занимался акварелью и живописью маслом. Член Союза художников СССР. Работы экспонировались на всесоюзных и международных выставках.

Экслибрис для библиотеки Ираклия Андронникова (так на гравюре: две буквы «н») выполнен по мотивам поэмы А.С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан». Работа завершает серию, связанную с именем поэта. Она разрабатывалась художником по просьбе С.А. Вуля (1903–1988), известного библиофила и коллекционера, в то время — председателя московского экслибрисного общества. Всего было создано восемь экслибрисов. Среди них: один принадлежит С.А. Вулю, два других — сыну художника Юре Молибоженко и его товарищу Диме Кравцову (в то время школьникам), еще четыре — потомкам А.С. Пушкина (Г.А. и Т.Н. Галиным, Г. Апраксину), знаменитому пушкинисту С.М. Бонди. И, наконец, последний — И.Л. Андронникову [история создания работы записана Е.Н. Шелухиной со слов сына художника Ю.Ф. Молибоженко]. Создание экслибриса в год 175-летия со дня рождения А.С. Пушкина связано, прежде всего, с плодотворной деятельностью литературоведа в каче-



Рисунок 3 —  
Ф.Д. Молибоженко.  
«Ex libris Ираклия  
Андронникова»

Материал и техника:  
бумага, краска, ксилография  
Размер: 106 × 60 мм

Места хранения:  
Государственный музей  
изобразительных искусств  
имени А.С. Пушкина (номер  
в Государственном каталоге  
музейного фонда РФ:  
6332560) и Новороссийский  
исторический музей-  
заповедник (номер в  
Государственном каталоге  
музейного фонда РФ:  
8630705)

стве председателя Комитета по проведению Всесоюзного Пушкинского праздника поэзии (с 1967 по 1976 г.) [4].

Работа является оригинальной авторской композицией. Она построена на контрастных, взаимодополняющих, вписанных друг в друга и в архитектурный пейзаж, образах. Образ хана Гирея — своего рода иллюстрация пушкинского четверостишья:

*Все было тихо во дворце,  
Благоговевя, все читали  
Приметы гнева и печали  
На сумрачном его лице.*

Второй образ, организующий центр композиции, — экспрессивный женский силуэт. В поэме две главные героини — Мария и Зарема. Экслибрис задает загадку в атрибуции героини, адресуя к строкам А.С. Пушкина:

*Чью тень, о други, видел я?  
Скажите мне: чей образ нежный  
Тогда преследовал меня  
Неотразимый, неизбежный?  
Марии ль чистая душа  
Являлась мне, или Зарема  
Носилась, ревностью дыша,  
Средь опустелого гарема?*

Однако можно увидеть в силуэте грузинку Зарему как напоминание о грузинском происхождении самого И.Л. Андроникова.

Наибольшее число экслибрисов вдохновлено вкладом И.Л. Андроникова в лермонтоведение. По словам известного библиофила Н.П. Смирнова-Сокольского: «Нельзя без волнения читать о поисках Ираклием Андрониковым документов к творчеству и биографии М.Ю. Лермонтова» [22, с. 38]. Первый в ряду таких знаков — экслибрис, созданный Р.В. Копыловым в 1963 г. (рис. 4).

Автор работы — Рудольф Владимирович Копылов (1926–2011), уральский график, выдающийся мастер экслибриса; член Союза художников России. Один из инициаторов создания художественного фонда в Нижнем Тагиле. Участник престижных российских и зарубежных выставок-конкурсов [сведения о гравюре и биографии художника уточнены главным хранителем Нижне-

тагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал» Е.Г. Сметаниной].

*Рисунок 4 — Р.В. Копылов.  
«Ex libris ИА»*

*Материал и техника: бумага,  
тушь, гравюра на оргстекле*

*Размер: 6,8 × 5,9 см*

*Место хранения:*

*Нижнетагильский музей-  
заповедник «Горнозаводской  
Урал» (номер в Государственном  
каталоге музейного фонда РФ:  
42025431)*



Выбор портрета М.Ю. Лермонтова в качестве основного изобразительного мотива экслибриса указывает на несколько фактов в биографии И.Л. Андроникова — возвращение из Германии на родину в 1962 г. живописного наследия Лермонтова (включая «Автопортрет в бурке») при деятельном участии Андроникова [7, с. 388–417], а также атрибуция им т. н. «Вульффертовского портрета» и появление связанного с этим рассказа «Портрет» [6, с. 340–374]. Однако прообразом данного авторского изображения, вероятно, служит портрет Лермонтова в форме Тенгинского пехотного полка (литография В. Бахмана 1860 г. по акварели К.А. Горбунова 1841 г.).

В этой работе большое значение приобретает игра с текстом и шрифтом, обрамление его растительным узором, как при оформлении буквиц. Две заглавные буквы — «ИА» несколько выдвинуты вперед. В написании буквы «А» узнается мотив виноградной ветви, снова напоминая о Грузии — родине И.Л. Андроникова. За инициалами — портрет М.Ю. Лермонтова, вписанный в овал, который, в свою очередь, становится вершиной буквы «Л» — Лермонтов, слагаемой из элементов орнамента (слева) и корешка книги (справа). Пространственную глубину композиции придает не только контраст черного и белого, но и

соединение переднего плана (инициалы «ИА») с задним (портрет М.Ю. Лермонтова в овале) через средний (рукопись, выходящая из овала, наподобие эффекта «трюмплей»). Это один из наиболее лаконичных и цельных по композиции знаков.



*Рисунок 5 — К.С. Козловский.  
«Ex libris Ираклия Андроникова»*

*Материал и техника: бумага,  
ксилография*

*Размер: лист: 9 × 8 см;  
экслибрис: 7,2 × 4,6 см*

*Места хранения: Ставропольский  
краевой музей изобразительных  
искусств (номера в  
Государственном каталоге  
музейного фонда РФ: 9801263  
и 9799635); Государственный  
музей изобразительных искусств  
имени А.С. Пушкина (номер  
в Государственном каталоге  
музейного фонда РФ: 20240687)*

*Рисунок 6 — К.С. Козловский.  
«Ex libris Ираклия Андроникова»*

*Материал и техника:  
бумага, ксилография*

*Размер: 129 × 101 мм*

*Место хранения:*

*Государственный музей  
изобразительных искусств  
имени А.С. Пушкина (номер  
в Государственном каталоге  
музейного фонда РФ: 20240598)*

Несколько экслибрисов обращаются непосредственно к поэзии М.Ю. Лермонтова. В частности, работы К.С. Козловского (рис. 5, 6), созданные в 1964 г. [датировано коллекционером и составителем каталога работ К.С. Козловского В.И. Селивановым, согласно каталогам выставок в Кемерово (1965) и Красноярске (1966)].

Автор работ — Константин Сергеевич Козловский (1905–1975), автор книжных знаков для выдающихся деятелей отечественной культуры (А.А. Ахматовой, К.Г. Паустовского, М.М. Плисецкой и др.) и многих гравюр, среди которых заметна серия «По лермонтовским местам».

Работы для И.Л. Андроникова созданы по мотивам поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон». Как известно, Кавказ занимал исключительное место в творчестве М.Ю. Лермонтова [16, с. 212], не меньшее значение он имел в судьбе и научном творчестве И.Л. Андроникова. Раскрытие кавказской темы в «Демоне» и других произведениях М.Ю. Лермонтова — важное направление научных изысканий лермонтоведа, который писал: «История ангела, восставшего против небесного самодержца, приобретала общественный смысл. Наделенный исполинской силой страсти и несокрушимой волей, воплотившей в себе идею свободы и отрицания, “познания жадный” лермонтовский Демон воспринимался людьми 40-х годов [девятнадцатого века. — *Е. III.*] как символ личности свободной, гордой, сомневающейся, мыслящей, непокорной» [8, с. 605].

Прообразами обеих работ послужили иллюстрации М.А. Врубеля к изданию сочинений М.Ю. Лермонтова 1891 г. — «Голова Демона на фоне гор Кавказа» и «Демон у стен монастыря» (рис. 7, 8).

В отличие от оригинала, фигура сидящего Демона, ограниченная рамками экслибриса, приобретает вертикальный формат. Фигура стоящего Демона отображена Козловским зеркально и решена со свободной фантазией — мы не видим стен монастыря, но замечаем новые элементы: Демон «низвергает» книжные тома, один из которых лежит в раскрытом виде на первом плане гравюры. Изображение построено на сочетании геометрических фигур — прямоугольника, треугольника (фигура Демона) и круга (в центре композиции), одно полукружие которого образовано контрастной линией на одеянии героя, второе — надписью «ex libris». Различно решены шрифты. Особенно выразитель-

на надпись в работе по мотивам иллюстрации «Голова Демона на фоне гор Кавказа». Здесь с помощью четкого штриха и резко очерченных контуров Козловский передает «твердость» изображения, будто высеченного из камня, и продолжает изобразительную идею чеканным шрифтом. Буквы уходят от закругленности, они как бы «огранены» со всех сторон и усилены графическим



*Рисунок 7 — М.А. Врубель. «Голова Демона на фоне гор Кавказа»*



*Рисунок 8 — М.А. Врубель. «Демон у стен монастыря»*

контрастом: черные на белом, белые на черном. В нижней части экслибрисов — вариативно исполненные изображения всадника, скачущего по горной дороге (рис. 9). Они ассоциируются со строками:

*Измучив доброго коня,  
На брачный пир к закату дня  
Спешил жених нетерпеливый.*



*Рисунок 9 — К.С. Козловский. «Ex libris Ираклия Андроникова»  
(фрагмент работы)*

Эти рисунки воскрешают дух лермонтовского художественного наследия, напоминают живописные и графические работы, созданных поэтом в странствиях по Кавказу. Итогом поездок самого И.Л. Андроникова по лермонтовским местам Кавказа, по старой Военно-Грузинской дороге, стало появление научных и литературных сочинений — от монографии «Лермонтов в Грузии в 1837 году» [2] до рассказа «Подпись под рисунком» [5, с. 375–387].

Продолжает серию литературных сюжетов экслибрис В.А. Истомина (рис. 10), относящийся к 1970–1980-м годам (не позднее 1988 г.).

Автор работы — Владимир Алексеевич Истомин (1939–2019), живописец, график, иллюстратор книг; член Союза художников России, Заслуженный художник РФСР. Творческая деятельность связана с Уралом и Дальним Востоком (Чукоткой). Работы экспонировались в России и Европе, хранятся в собрании музеев (значительный фонд передан Нижнетагильскому музею-заповеднику «Горнозаводской Урал»).

Рисунок 10 — В.А. Истомин.  
«Ex libris И. Андроникова»

Материал и техника:  
бумага, офорт

Размер: 93 × 77 мм

Место хранения: Магаданский  
областной краеведческий музей  
(номер в Государственном  
каталоге музейного фонда РФ:  
15823226)



Экслибрис Ираклия Андронникова (так на гравюре: две буквы «н») изображает одинокую мужскую фигуру (с лермонтовскими чертами лица), в черкеске и накинутой на плечи бурке, иллюстрируя первую строфу стихотворения М.Ю. Лермонтова:

*Кавказ подо мною. Один в вышине  
Стою над снегами у края стремнины:  
Орел, с отдаленной поднявшись вершины,  
Парит неподвижно со мной наравне.  
Отселе я вижу потоков рожденье  
И первое грозных обвалов движенье.*

Среди техник, к которым обращался художник, — линогравюра, литография, сухая игла. Экслибрис для И.Л. Андроникова относится к офортам, т. е. самой малочисленной группе работ, созданных автором для экспонирования на выставках. Композиционное решение основано на четком разделении зон темного и светлого — по диагонали, спускающейся от верхнего правого угла к нижнему левому, где расположены авторские инициалы: «ИВ». Эти зоны объединяются и перекликаются вкраплением контрастов светлого в темную (белая черкеска героя на фоне черных скал) и наоборот (черные тучи над белыми снегами вершин). Энергичная перекрестная штриховка создает тонально и

эмоционально насыщенный образ, контрнапряжение которого усиливают четкие линии, пересекающие гравюру от верхнего левого к нижнему правому углу (крыло орла, солнечные лучи, вершины гор). Завершает экспрессивное решение шрифт: свободно начертанные, как бы вырывающиеся из ровного ряда, объемные буквы.

Лермонтовская тема без прямого обращения к сюжетам и героям сочинений поэта раскрыта в работе Е.И. Кузнецовой 1971 г. [датирована старшим научным сотрудником Ставропольского краевого музея истории искусств Л.В. Волошенко] (рис. 11).

*Рисунок 11. Е.И. Кузнецова.  
«Ex libris И.Л. Андроникова»*

*Материал и техника:  
бумага, линогравюра*

*Размер: экслибрис: 62 × 75 мм;  
лист: 81 × 97 мм*

*Места хранения:*

*Ставропольский краевой музей  
изобразительных искусств  
(номер в Государственном  
каталоге музейного фонда*

*РФ: 18381385); Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина (номер в Государственном каталоге музейного фонда РФ: 7624476); Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина [из Собрания Б.М. Тенина] (номер в Государственном каталоге музейного фонда РФ: 2344743); Краснодарский государственный историко-археологический музей-заповедник им. Е.Д. Фелицына (номер в Государственном каталоге музейного фонда РФ: 9549791); Красноярский краевой краеведческий музей [из коллекции А.Л. Яворского] (номера в Государственном каталоге музейного фонда РФ: 36126358; 36126298; 36126293; 36126378); Государственный музей истории литературы, искусства и культуры Алтая (номер в Государственном каталоге музейного фонда РФ: 21950584)*



Автор работы — Евгения Ивановна Кузнецова (1921–1991) [даты жизни уточнены коллекционером и знатоком искусства экслибриса Э.Д. Гетманским], ее деятельность связана со Ставропольским краем; художник-оформитель в Пятигорском отделении художественного фонда. Один из ведущих мастеров экслибриса, над созданием книжных знаков начала работать с середины 1960-х годов. Участвовала во многих выставках экслибриса в СССР и за рубежом. Значительное место в ее творчестве занимают экслибрисы для деятелей литературы и искусства: дирижера Ю.И. Симонова, пианиста С.Т. Рихтера, скульптора Е.В. Вучетича, артиста цирка О.К. Попова, писателя К.Г. Паустовского и др. В этом свете характерна оценка творчества художницы: «Искусство черного и белого в экслибрисах Кузнецовой доведено до степени музыкальной выразительности. У Евгении Ивановны экслибрисы почти звучат, как музыка» [11]. Прообразом работы для И.Л. Андроникова стали элементы памятника, установленного на месте гибели М.Ю. Лермонтова в Пятигорске (северо-западный склон горы Машук).

В центре его — обелиск (проект скульптора Б.М. Микешина), на углах ограды, сделанной из тяжелых металлических цепей и бетонных столбиков в форме пуль (проект Л.А. Дитриха и В.В. Козлова), — бетонные фигуры птиц грифов (рис. 12). Стилизованное изображение этих грифов, с трех сторон охраняющих раскрытую книгу (на ее страницах — инициалы владельца), создает композицию экслибриса. Скульптурный прототип, обобщенно и лаконично воссозданный на бумаге в технике трафарета, — к ней автор чаще всего обращалась в своих работах — придает изображению материальную весомость.

Работа эта адресует нас не просто к лермонтоведческой деятельности И.Л. Андроникова, а конкретнее — к визитам исследователя на Северный Кавказ и многолетнему сотрудничеству с Государственным музеем-заповедником М.Ю. Лермонтова («Домик Лермонтова») в Пятигорске [23, с. 228–238]. Кроме того, именно по инициативе И.Л. Андроникова на здании бывшей гостиницы Карпова в Железноводске, где М.Ю. Лермонтов провел последнюю ночь перед дуэлью, установлена мемориальная доска [21, с. 39].

По всей видимости, работы, о которых шла речь, следует трактовать как т. н. «обстоятельную графику» («Это — экслибрисы-подарки к памятным датам жизни, общественной и личной, мемориальные знаки и тому подобное» [12, с. 35])

и необходимо уточнить, что практического применения они у владельца не нашли: книги из личной библиотеки И.Л. Андроникова лишены владельческих подписей и знаков. Существенно другое.



*Рисунок 12 — Обелиск на месте дуэли М.Ю. Лермонтова в Пятигорске*

В замысле, в прообразах, в художественном воплощении, в ассоциативном восприятии рассмотренных книжных знаков соединились живопись, графика, скульптура, поэзия. Эти и другие виды искусства (чаще всего в созвучии и переплетении) находились в центре исследовательских, художественных и просветительских интересов И.Л. Андроникова.

#### Список литературы

1. Андроников И.Л. История этого рассказа // Андроников И.Л. А теперь об этом. М., 1981.
2. Андроников И.Л. Лермонтов в Грузии в 1837 году. М., 1955.
3. Андроников И.Л. Оглядываюсь назад // Андроников И.Л. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. М., 1980.
4. Андроников И.Л. Первое воскресенье июня // Андроников И.Л. А теперь об этом. М., 1981.
5. Андроников И.Л. Подпись под рисунком // Андроников И.Л. Всё живо: рассказы, портреты, воспоминания. М., 2018.

6. *Андроников И.Л.* Портрет // Андроников И.Л. Всё живо: рассказы, портреты, воспоминания. М., 2018.

7. *Андроников И.Л.* Сокровища замка Хохберг // Андроников И.Л. Всё живо: рассказы, портреты, воспоминания. М., 2018.

8. *Андроников И.Л.* Судьба Лермонтова // Андроников И.Л. Лермонтов. Исследования и находки. М., 1977.

9. *Андроников И.Л.* Устные мемуары // Андроников И.Л. А теперь об этом. М., 1981.

10. *Гребенкова А.* Дар ученого-лермонтоведа // Кавказская здравница. 1964. 18 марта.

11. *Гетманский Э.Д.* Возрождение российского экслибриса (1960-е годы). Провинциальные художники-графики Ч. 1. Вологда и др.: сайт. URL: <http://suzhdenia.ruspole.info/node/8044>.

12. *Ивенский С.Г.* Мастера русского экслибриса. Л., 1973.

13. Книжный знак // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 3. М., 1966.

14. *Левин Л.И.* Ленинградец Андроников // Притяжение Андроникова: статьи, очерки, воспоминания. М.; СПб., 2015.

15. *Левченко Е.Л.* Имена и судьбы владельцев лермонтовских экслибрисов из собрания Ставропольского краевого музея изобразительных искусств // Всероссийская научно-практическая конференция «Экслибрисы как информационный ресурс для изучения книжной культуры»: материалы конференции / сост. и отв. ред. Л.В. Шустрова. М., 2021.

16. Лермонтовская энциклопедия / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); гл. ред. В.А. Мануйлов. М., 1981.

17. *Лободанов А.П.* Семиотическая концепция Ю.В. Рождественского // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2022. № 3. С. 145–155.

18. *Лободанов А.П.* Семиотика искусства: история и онтология. М., 2013.

19. *Минаев Е.Н.* Экслибрис. М., 1968.

20. *Полянская А.* Мир. Война. Николай Жуков. М., 2005.

21. *Польская Е.Б., Розенфельд Б.М.* Дорогие адреса. Ставрополь, 1974.

22. *Смирнов-Сокольский Н.П.* Рассказы о книгах. М., 1959.

23. *Соснина Е.Л.* Писать о нем и трудно и легко: Лермонтоведческие изыскания И.Л. Андроникова и Кавказ // Притяжение Андроникова: статьи, очерки, воспоминания. М.; СПб., 2015.

24. *Ульянова В.П.* И.Л. Андроников и лермонтовские «Тарханы» // Притяжение Андроникова: статьи, очерки, воспоминания. М.; СПб., 2015.

25. *Чернов А.С.* Полвека в мире экслибриса. Тамбов; М.; СПб; Баку; Вена; Гамбург, 2011.

26. Чуковский К.И. Иракий Андроников // Андроников И.Л. Рассказы литературоведа. М., 1969.

27. Шелухина Е.Н. И.Л. Андроников и традиции Московского художественного театра // Теория и история искусств. 2023. Вып. 1/2. С. 404–414.

#### References

1. *Andronikov I.L.* Istoriya etogo rasskaza // *Andronikov I.L.* A teper' ob etom [Andronikov: Now about this]. Moscow, 1981.

2. *Andronikov I.L.* Lermontov v Gruzii v 1837 godu [Andronikov: Lermontov in Georgia in 1837]. Moscow, 1955.

3. *Andronikov I.L.* Oglyadyvayus' nazad // *Andronikov I.L.* Sobranie sochinenij: V 3 t. T. 1. [Andronikov: Collected works: In 3 vols. Vol. 1]. Moscow, 1980.

4. *Andronikov I.L.* Pervoe voskresenie iyunya // *Andronikov I.L.* A teper' ob etom [Andronikov: Now about this]. Moscow, 1981.

5. *Andronikov I.L.* Podpis' pod risunkom // *Andronikov I.L.* Vsyo zhivo: rasskazy, portrety, vospominaniya [Andronikov: Everything is alive: stories, portraits, memories]. Moscow, 2018.

6. *Andronikov I.L.* Portret // *Andronikov I.L.* Vsyo zhivo: rasskazy, portrety, vospomina-niya [Andronikov: Everything is alive: stories, portraits, memories]. Moscow, 2018.

7. *Andronikov I.L.* Sokrovishcha zamka Hohberg // *Andronikov I.L.* Vsyo zhivo: rasskazy, portrety, vospominaniya. [Andronikov: Everything is alive: stories, portraits, memories]. Moscow, 2018.

8. *Andronikov I.L.* Sud'ba Lermontova // *Andronikov I.L.* Lermontov. Issledovaniya i nahodki [Andronikov: Lermontov. Research and findings]. Moscow, 1977.

9. *Andronikov I.L.* Ustnye memuary // *Andronikov I.L.* A teper' ob etom [Andronikov: Now about this]. Moscow, 1981.

10. *Grebenkova A.* Dar uchenogo-lermontoveda // *Kavkazskaya zdravnica* [Grebenkova: The gift of a scientist-Lermontologist // Caucasian health resort]. 1964. March 18.

11. *Getmanskij E.D.* Vozrozhdenie rossijskogo ekslibrisa (1960-e gody). Provincial'nye hudozhniki-grafiki. Chast' 1. Vologda i dr. [Getmanskij: The Revival of the Russian Ex-libris (1960s)]: website. URL: <http://suzhdenia.ruspole.info/node/8044>.

12. *Ivenskij S.G.* Mastera russkogo ekslibrisa [Ivensky: Masters of the Russian Ex-libris]. Leningrad, 1973.

13. *Knizhnyj znak* // *Kratkaya literaturnaya enciklopediya: V 9 t. T. 3* [A short literary encyclopedia]. Moscow, 1966.

14. *Levin L.I.* Leningradec Andronikov // Prityazhenie Andronikova: stat'i, ocherki, vos-pominaniya [Attraction of Andronikov]. Moscow; Saint-Petersburg, 2015.

15. *Levchenko E.L.* Imena i sud'by vladel'cev lermontovskih ekslibrisov iz sobraniya Stavropol'skogo kraevogo muzeya izobrazitel'nyh iskusstv // Vserossiyskaya nauchno-prakticheskaya konferenciya «Ekslibrisy kak informacionnyj resurs dlya izucheniya knizhnoj kul'tury»: materialy konferencii / sost. i otv. red. L.V. SHustrova [Exlibris as an information resource for the study of book culture]. Moscow, 2021.

16. Lermontovskaya enciklopediya [The Lermontov Encyclopedia]. Moscow, 1981.

17. *Lobodanov A.P.* Semioticheskaya koncepciya Yu.V. Rozhdestvenskogo // Vestnik Mos-kovskogo universiteta. Seriya 9. Filologiya. 2022. № 3. S. 145–155.

18. *Lobodanov A.P.* Semiotika iskusstva: istoriya i ontologiya [Lobodanov: Semiotics of Art]. Moscow, 2011.

19. *Minaev E.N.* Ekslibris [Minaev: Ex Libris]. Moscow, 1968.

20. *Polyanskaya A.* Mir. Vojna. Nikolaj ZHukov [Polyanskaya: Peace. War. Nikolai Zhukov]. Moscow, 2005.

21. *Pol'skaya E.B., Rozenfel'd B.M.* Dorogie adresa [Polskaya, Rosenfeld: Dear Addresses]. Stavropol, 1974.

22. *Smirnov-Sokol'skij N.P.* Rasskazy o knigah [Smirnov-Sokolsky: Stories about books]. Moscow, 1959.

23. *Sosnina E.L.* Pisat' o nem i trudno i legko: Lermontovedcheskie izyskaniya I.L. Andronikova i Kavkaz // Prityazhenie Andronikova: stat'i, ocherki, vospominaniya [Attraction of Andronikov]. Moscow; Saint-Petersburg, 2015.

24. *Ul'yanova V.P.* I.L. Andronikov i lermontovskie «Tarhany» // Prityazhenie Andronikova: stat'i, ocherki, vospominaniya [Attraction of Andronikov]. Moscow; Saint-Petersburg, 2015.

25. *Chernov A.S.* Polveka v mire ekslibrisa [Chernov: Half a century in the world of ex-libris]. Tambov; M.; Sankt-Petersburg; Baku; Vienna; Hamburg, 2011.

26. *Chukovskij K.I.* Iraklij Andronikov // Andronikov I.L. Rasskazy literaturoveda [Andronikov: Stories of a literary scholar]. Moscow, 1969.

27. *Shelukhina E.N.* I.L. Andronikov i tradicii Moskovskogo hudozhestvennogo teatra [Irakli Andronikov and the traditions of the Moscow Art Theatre] // Theory and History of Art. 2023. Issue 1/2. S. 404–414.

## Музыкальное искусство

DOI 10.24412/2411-0795-2025-2-86-100

УДК 7.034...5

ББК 87.8: 85

### ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ НИКОЛАЯ АНДРЕЕВИЧА РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Л.Н. БОРИСОВА

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

125009, Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1, Россия

E-mail: Ludbor47@Gmail.com

*В статье рассматривается деятельность Н.А. Римского-Корсакова — педагога, стоявшего у истоков современного музыкального образования. Внимание уделено и организаторской работе композитора в области концертной жизни в России последних десятилетий XIX столетия. Обзорный характер статьи сочетается с аналитическим аспектом, позволяющим определить степень значения для российской культуры личности, творческой и просветительской.*

*Автор делает вывод о необходимости развития и дальнейшего научного осмысления положений, акцентированных в статье.*

**Ключевые слова:** *просвещение, династия Римских-Корсаковых, личностные качества Николая Андреевича Римского-Корсакова, работа в петербургской консерватории, составление учебных программ и пособий, общероссийское и международное значение педагогической деятельности Римского-Корсакова, работа в области военной и церковной музыки.*

### EDUCATIONAL ACTIVITIES OF NIKOLAI ANDREEVICH RIMSKY-KORSAKOV

L.N. BORISOVA

Lomonosov Moscow State University

125009, Moscow, Bolshaya Nikitskaya str., 3, bldg. 1, 9, Russia

*The article discusses the activities of N.A. Rimsky-Korsakov, the teacher standing at the origins of modern music education. Attention is also paid to the*

*composer's contribution to Russian concert life in the last decades of the 19<sup>th</sup> century. The present review aims to evaluate the role of N. A. Rimsky-Korsakov – his personality, creative and educational activities – in Russian culture. The author concludes that the issues touched upon in the article deserve further research to be comprehensively described and comprehensively analysed.*

**Keywords:** *education, the Rimsky-Korsakov dynasty, personal qualities of Nikolai Andreevich Rimsky-Korsakov, work at the St. Petersburg Conservatory, compiling curricula and manuals, all-Russian and international significance of the pedagogical activity of Rimsky-Korsakov, work in the field of military and church music.*

Вторая половина XIX столетия время небывалого расцвета отечественного искусства. Творческая активность литераторов, художников, музыкантов стимулировалась подъемом в области общего просвещения и специального образования. Формирование общедоступных институтов культуры, заметно активизировавшееся с начала века, сопровождалось горячей дискуссией о сущности и необходимости просветительской деятельности. Обсуждение этой темы было связано во многом с либеральными реформами «Царя-освободителя» Александра II. Резонансной, в частности, стала статья 1856 г. В.И. Даля — автора известного «Толкового словаря живого великорусского языка», где просвещение характеризуется как «...свет науки и разума, согреваемый чистой нравственностью; развитие умственных и нравственных сил человека; научное образование, при ясном сознании долга своего и цели жизни. *Просвещение одной наукой, одного только ума, односторонне, и не ведет к добру*». Очевидно высокое этическое понимание просветительского дела, свойственное деятелям культуры XIX столетия. Понятно и широкое значение, которое имело просвещение в те годы. По сути, оно охватывало все сферы культурной деятельности — от создания общедоступных образовательных учреждений до высочайших творческих достижений.

В ряду имен, оказавших определяющее влияние на состояние и развитие русского (и не только) музыкального искусства, равно как и искусства вообще, имя Н.А. Римского-Корсакова является одним из самых заметных. И это влияние в равной степени оказывали на культурную жизнь страны не только музыкальное творчество композитора, его общественная просветительская и преподавательская деятельность, но и его личность. Гражданская, личная и профессиональная честность, верность благородно понимаемому долгу, прямое и неуклонное следование по избранному пути — вот

качества, характеризующие личность одного из величайших русских композиторов, качества, которые можно объединить словом, полузабытым в наши дни и даже звучащим некоторым анахронизмом — «служение». И здесь представляется уместным напомнить, что подобные черты проявились в характере Николая Андреевича не случайно: род Римских-Корсаковых был прославлен в России как старинная династия морских офицеров, в числе которых девять адмиралов; четверо возглавляли Морской кадетский корпус в Санкт-Петербурге — старейшее в России морское учебное заведение. История морского флота России хранит имена выдающихся предков композитора. Вот лишь некоторые из них.

Основателем династии стал первый в роду Воин (это имя еще не раз будет дано представителям славного рода) — Воин Яковлевич (1802–1857), крестник Петра Первого (рис. 1).

Легендарным представителем династии был Николай Петрович Римский-Корсаков (1793–1848) — вице-адмирал, директор Морского корпуса, дядя Н.А. Римского-Корсакова (рис. 2). За долгую и безупречную службу он был неоднократно отмечен высокими наградами, в числе которых орден Св. Георгия IV степени, орден Св. Владимира IV степени с бантом, знака Прусского железного креста, ордена Св. Владимира III степени; он был удостоен и высочайшей для офицера награды — золотой сабли «За храбрость». В его честь русскими моряками был назван открытый в Тихом океане архипелаг из островов (Маршалловы острова). Вице-адмирал флота, директор Морского кадетского корпуса, член адмиралтейского совета. Николай Петрович принял участие в войне с Наполеоном (1812 г.). В качестве ординарца генерала Николая Николаевича Раевского участвовал в сражении при Смоленске, при Бородино исполнял обязанности ординарца князя Михаила Илларионовича Кутузова, в сражении при Малоярославце — генерала Алексея Петровича Ермолова (1777–1861). С 11 октября 1812 г. участвовал в преследовании отступающей Великой Армии, занимался устройством мостов через Днепр и Березину. Служил в Гвардейском флоте командиром экипажа, участвовал в Смоленском, Бородинском, Тарутинском и других сражениях. Николай Петрович был любимцем императора Николая I и неоднократно выполнял его личные поручения. Он стал замечательным директором Морского кадетского корпуса, сделал блестящую карьеру.



Рисунок 1 —  
Воин Яковлевич  
Римский-Корсаков (1802–1857)



Рисунок 2 — Николай Петрович  
Римский-Корсаков  
(1793–1848)

Старший брат композитора, Воин Андреевич (рис. 3), посвятил свою жизнь исследованию и освоению Дальнего Востока. Контр-адмирал Воин Андреевич Римский-Корсаков (1822–1871) знаменит и как участник кругосветного плавания к берегам Японии, Китая и Дальнего Востока (1852–1857), и как реорганизатор системы военно-морского образования России на посту директора Морского кадетского корпуса (1861–1871). В честь В.А. Римского-Корсакова названа группа островов в заливе Петра Великого и город Корсаков на Сахалине.

В советское время династия Римских-Корсаковых не избежала общих для страны несча-



Рисунок 3 — Воин  
Андреевич Римский-Корсаков  
(1822–1871)

стей: один из ее представителей, Воин Римский-Корсаков (рис. 4), отдавший много сил делу становления и укрепления военно-морского флота России, был неоднократно репрессирован и в результате ложного обвинения расстрелян в мае 1937 г. Реабилитировали Воина Петровича в 1957 г.

Линия морской династии Римских-Корсаковых была трагически оборвана. Но служение морскому делу не прервалось. В настоящее время полный тезка и правнук великого композитора Николая Андреевича Римского-Корсакова (рис. 5), с самого детства выросший на произведениях прадеда, уже более 45 лет работает в Институте океанологии Российской академии наук, и так же влюблен в бескрайние морские просторы, как его предки.

Не удивительно, что любовь к морю стала одним из заметных качеств творчества композитора Николая Андреевича Римского-Корсакова. Общеизвестным фактом является его роль великого музыкального мариниста, сумевшего передать в музыке тончай-



*Рисунок 4 —  
Воин Петрович  
Римский-Корсаков  
(1889–1937)*



*Рисунок 5. Николай Андреевич Римский-Корсаков (1953), заместитель директора Института океанологии им. П.П. Ширшова РАН по научной работе по направлению «Морская техника» (2002–2023), заведующий Отделом гидроакустики и инструментальных наблюдений, заведующий Лабораторией гидролокации дна (с 1988 г.), профессор кафедры «Подводные аппараты и роботы» факультета «Специальное машиностроение» МГТУ им. Н.Э. Баумана, доктор технических наук (2012)*

чашие краски и состояния водной стихии. В его романсах и симфонической музыке, в кантатных и оперных произведениях тема моря проходит красной нитью. Однако для нас не менее важными представляются воспринятые от великих предков высокие личные качества композитора — честность и благородство, верность избранному делу. Эти черты стали основанием для активной работы композитора в области музыкального просвещения. Напомним, что просветительское значение имела не только собственно педагогическая или критическая деятельность Римского-Корсакова, но и его творчество, и личность, проявлявшаяся в поступках, имевших широкий общественный резонанс. К таким поступкам можно, например, отнести создание его поздних опер — «Золотой петушок», «Кашей бессмертный», «Сказание о невидимом граде Китеже»; к числу благороднейших просветительских деяний Николая Андреевича следует причислять и его работу по завершению сочинений друзей-композиторов — Бородина, Мусоргского. Не будем касаться разнообразных откликов неблагодарных потомков об этой работе. Задумаемся лишь о том, что бы мы сегодня знали о творчестве этих великих музыкантов?

Трудно вспомнить имена хотя бы нескольких деятелей искусства (за исключением, может быть, Льва Толстого), которые столь прямо выразили свое недовольство действиями властей, как это сделал Н.А. Римский-Корсаков в 1905 г. Его открытое письмо в поддержку бастующих студентов вызвало широкий отклик и понимание не только в России, но и за ее рубежами. В «Летописи» читаем об этом: «В результате всего оказалось: закрытие консерватории, удаление из нее более сотни учеников, уход Бернгарда и увольнение меня главной дирекцией, без ведома художественная совета, из числа профессоров консерватории. Получив такое увольнение, я напечатал об этом письмо в газете “Русь” и вместе с сим отказался от почетного членства петербургского отделения Музыкального Общества. Тогда случилось нечто невообразимое. Из Петербурга, Москвы и из всех концов России полетели ко мне адреса и письма от всевозможных учреждений и всяких лиц, принадлежащих и не принадлежащих музыке, с выражением сочувствия мне и негодования на дирекцию Р.М. Общества. Ко мне являлись депутаты от обществ и корпораций, и частные лица с теми же заявлениями. Во всех газетах появлялись статьи, разбиравшие мой случай...» [7, с. 348]. В это время от почетного членства в Русском музыкальном обществе отказались Эжен Изай (Бельгия),

Камилл Сен-Санс (Франция), Йозеф Иоахим (Венгрия). Прошли бойкоты концертов музыкального общества, в которых отказывались участвовать как российские, так и иностранные исполнители. В Петербурге запретили исполнять произведения опального композитора, а столичный генерал-губернатор Д.Ф. Трепов, окрестивший Римского-Корсакова «опасным революционером», распорядился учредить за ним негласный полицейский надзор.

Приведем здесь собственную оценку своей роли в этих событиях, характеризующую личность Римского-Корсакова (особенности правописания и пунктуации источника сохранены): «Такое преувеличение моих заслуг и, яко-бы, необычайного моего гражданского мужества можно объяснить лишь возбуждением всего русского общества, которому хотелось, в форме обращения ко мне, выразить во всеуслышанье накопившееся негодование против общего режима. Чувствуя это, я не испытывал удовлетворяющего мое самолюбие волнения. Я ждал лишь, скоро ли окончится все это» [7, с. 349].

Невозможно переоценить значение Римского-Корсакова в области музыкального образования. Несмотря на старания и меры, предпринимаемые видными музыкальными и общественными деятелями — представителями старшего поколения и современниками композитора, среди которых были братья Михаил и Матвей Виельгорские, Владимир Одоевский, Михаил Глинка, Максим Березовский, Дмитрий Бортнянский, Александр Серов, Владимир Стасов, Джон Фильд, Герман Ларош, Милий Балакирев и другие, — состояние музыкальной культуры к середине XIX в. оставалось на положении полулюбительского музицирования; специальное образование можно было получить за рубежом страны или у иноземных музыкантов, работающих в России. Н.А. Римский-Корсаков так характеризовал это положение: «В публике носились смутные понятия о каком-то генерал-басе, о музыкальных чудесах вроде чтения нот с листа или транспонировке, о каких-то премудрых людях, которые знают музыку» [11, с. 210].

Значительным событием в культурной жизни страны стало учрежденное по инициативе А. Рубинштейна в 1859 г. Русское музыкальное общество (РМО), что способствовало активизации гастрольной жизни, особенно заметной в провинциальных городах. Кроме того, позже при местных отделениях РМО открывались инструментальные и теоретические классы, положившие основу

начального и среднего специального музыкального образования. И конечно, наиболее существенным надо полагать учреждение стараниями братьев А. и Н. Рубинштейнов консерваторий — в Петербурге (1862) и в Москве (1866). Невозможно переоценить деятельность Н.А. Римского-Корсакова в деле становления высшего музыкального образования в России. Он был приглашен в 1871 г. на должность профессора кафедры теории композиции и инструментовки Петербургской консерватории. Напомню, что будущий «профессор» сам не имел в ту пору специального образования. В его «Летописи...» так написано об этом: «Если б я хоть капельку поучился, если б я хоть на капельку знал более, чем знал в действительности, то было бы ясно, что я не могу и не имею права взяться за предложенное мне дело, что пойти в профессора было бы с моей стороны и глупо, и недобросовестно. Действительно, я, автор “Садко”, “Антара” и “Псковитянки”, сочинений, которые были складны и недурно звучали, сочинений, которые одобрялись развитой публикой и многими музыкантами, я, певший что угодно с листа и слышавший всевозможные аккорды, — я ничего не знал. В этом я сознаюсь и откровенно свидетельствую об этом перед всеми. Я не только не в состоянии был гармонизировать прилично хорал, не писал никогда в жизни ни одного контрапункта, имел самое смутное понятие о строении фуги, но я не знал даже названий увеличенных и уменьшенных интервалов, аккордов, кроме основного трезвучия, доминанты и уменьшенного септаккорда; термины: сектаккорд и квартсектаккорд мне были неизвестны. ...О дирижерском деле я, никогда в жизни не дирижировавший оркестром, даже никогда в жизни не разучивший ни одного хора, конечно, не имел понятия. И вот музыканта с такими-то сведениями задумал пригласить в профессора Азанчевский, и таковой музыкант не уклонился от этого» [7, с. 103]. Здесь как раз и проявились такие личные качества композитора, как профессиональная честность и чувство ответственности. Римский-Корсаков, будучи уже признанным композитором, садится на «школьную скамью», принимаясь за изучение «азов» классического композиторского мастерства, отдавая ряд лет повышению своего мастерства. Вот что читаем об этом в «Летописи...»: «...Взявшись, начиная с 1874 года, за занятие гармонией и контрапунктом, познакомившись довольно хорошо с оркестровыми инструментами, я приобрел себе, с одной стороны, порядочную технику, развязал себе руки в собственном сочинении, а с другой — уже начал становиться полезен и своим ученикам как учитель-прак-

тик. ...Незаслуженно поступив в консерваторию профессором, я вскоре стал одним из лучших ее учеников, — а может быть, и самым лучшим, — по тому количеству и ценности сведений, которые она мне дала» [Там же, с. 106].

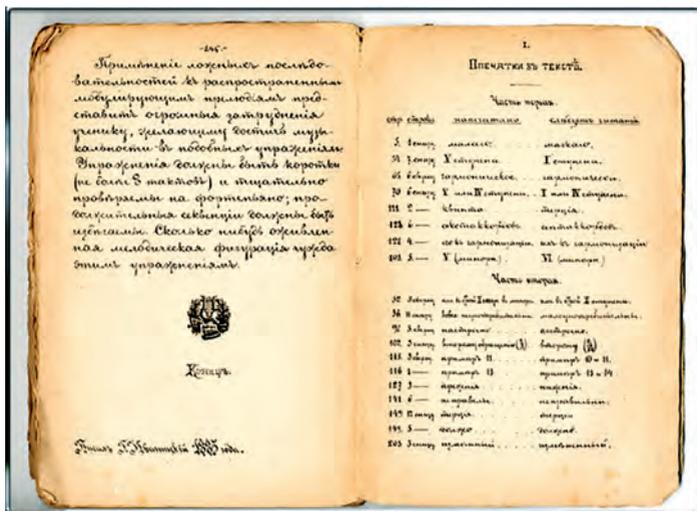


Рисунок 6 — Н.А. Римский-Корсаков. Учебник гармонии

Итогом этой деятельности явился новый этап в формировании профессионального композиторского и теоретического образования в России. Ведущими принципами преподавания Римского-Корсакова было максимальное приближение учебных занятий к реальной практической деятельности, а также обеспечение творческой индивидуальности учеников. Не удовлетворившись уровнем существующих учебных пособий, Н.А. Римский-Корсаков создал новые учебники по гармонии, оркестровке, теории, не потерявшие актуальности до наших дней. Учебник гармонии (второй в России после учебника П.И. Чайковского), в частности, непревзойденный по ясности и лаконичности изложения, был переведен на многие иностранные языки и стал основой для учебных пособий последующих поколений.

Таким образом, влияние школы Римского-Корсакова распространяется заочно в самых широких кругах музыкантов разных стран по сей день. Важно и другое. За годы преподавания в Консерватории (1871–1908) Римский-Корсаков воспитал многих

выдающихся музыкантов, некоторые из которых, как Анатолий Лядов и Максимилиан Штейнберг, в дальнейшем сами стали профессорами консерватории. Более двухсот музыкантов разных профессий заслужили честь считать себя его учениками. В их числе — выдающиеся композиторы, музыкальные критики, теоретики, педагоги. Достаточно назвать лишь несколько наиболее заметных имен, чтобы понять: влияние его распространяется как «по горизонтали», в пространстве общеевропейской культуры, так и «по вертикали» — во времени, образуя великую школу композиторского, оркестрового и иного музыкального мастерства. Среди его учеников — А.С. Аренский, А.К. Глазунов и А.П. Гречанинов; Б.В. Асафьев, М.Ф. Гнесин, А.В. Оссовский, М.В. Иванов-Борецкий и Б.А. Золотарев; М.А. Баланчивадзе, И.И. Витоль, М.М. Ипполитов-Иванов, О. Респиги, А.И. Капп и Н.В. Лысенко; А.К. Лядов, Н. Малько, Н.Я. Мяковский, Л.А. Сакетти, С.С. Прокофьев, А.А. Спендиаров, И.Ф. Стравинский, Н.П. Черепнин, М.О. Штейнберг и многие-многие другие, получившие известность как великие композиторы и, что не менее важно, — как основатели национальных школ. Ушли в прошлое высказывания, содержащие несправедливо резкие критические замечания по поводу композиторского и педагогического мастерства Николая Андреевича. Они остались на совести их авторов. Здесь напомним лишь цитату И. Стравинского, неоднократно и неоднозначно вспоминая своего учителя: «В моем музыкальном образовании есть одно большое преимущество — я занимался с Римским-Корсаковым. Он был совершенно замечательным педагогом, чрезвычайно внимательным и обстоятельным, мудрым и остроумным. Делая замечание, он облекал его в такую форму, что забыть его было почти невозможно» [12, с. 72]. Возможно, уместно здесь напомнить: занятия со Стравинским Николай Андреевич вел совершенно бескорыстно, не получая за это никакого вознаграждения. И еще: этих занятий оказалось достаточно для образования одного из величайших композиторов XX в., ведь он, следуя совету того же Римского-Корсакова, не стал поступать в консерваторию.

Педагогическая деятельность Римского-Корсакова не ограничивалась высшей ступенью. В течение семи лет (с 1874 по 1881 г.) он руководил Бесплатной музыкальной школой, считая своим долгом способствовать развитию талантливых детей. Он стал организатором ежегодных концертов, составленных из лучших произведений русских и западноевропейских композито-

ров. Эти концерты, возродившие былую традицию, пользовались огромной популярностью. Справедливы прощальные слова, обращенные к Николаю Андреевичу его сотрудниками в этом деле: «... Только ваше рвение и любовь к делу помогли школе пережить те невзгоды, которые не раз выпадали на ее долю. Оглядываясь на прошлое, мы не можем не видеть и не чувствовать благородного влияния, которое вы имели на нас — влияние высоко-даровитого руководителя, своим примером побуждавшего всех членов школы вносить посильную лепту в сокровищницу общего дела».

Просветительская активность Римского-Корсакова распространялась практически на все сферы музыкального искусства — на творчество, на концертную, педагогическую, критическую деятельность. Не остались без внимания композитора и такие противоположные по характеру применения области, как музыка для военно-духовых оркестров и для церковной службы. Так, он взялся инспектировать морские музыкантские оркестры весной 1873 г. Надо ли говорить, что к этому роду деятельности, как и ко всему, что предпринимал композитор, он отнесся неформально, внимательно изучая не только состояние дел в этой области, но и художественно-выразительные возможности КАЖДОГО духового инструмента, и даже технику игры на этих инструментах, осваивая их лично на практике. Он серьезно обновил репертуар духовых оркестров, много выступал с ними в качестве капельмейстера, привлекал к этой работе других выдающихся музыкантов. Документальными свидетельствами этой работы стали составленные им «Проект преобразования музыкальных хоров морского ведомства» и «Записка об инструментовке военных хоров». Практические результаты сказались не только на работе военных музыкантов, для которых в петербургской консерватории было открыто специальное четырехгодичное обучение. По свидетельству самого композитора, инспектирование военных коллективов оказало существенное влияние на его собственное совершенствование в композиторской и дирижерской деятельности. В «Летописи» зафиксировано сообщение об одном из сезонов в этой деятельности: «Что касается до деятельности моей как инспектора морских музыкантов, то я проявил ее в этом сезоне устройством осенью большого концерта соединённых хоров морского ведомства в Кронштадте. Концерт состоялся в манеже, участвовали как кронштадтские, так и петербургские хоры. Исполнено было, между прочим, несколько моих аранжировок, в том числе увертюра “Эг-

монт”, марш из “Пророка” и “Славься”. Концерт прошёл стройно и согласно под моим управлением. Для репетиции я прожил целую неделю в Кронштадте. Репетиции бывали по два и по три раза в день, отдельно для деревянных и медных инструментов и общая. Я проводил на них время с утра до ночи с малыми роздыхами и, скажу, по правде, был неутомим. Не знаю, будут ли когда-нибудь морские хоры играть с такой отделкою и так стройно как тогда, но что до этого им никогда не приходилось так подтянуться — в этом я уверен» [7, с. 243]. А далее с сожалением констатируется: «После ухода моего из должности инспектора концерты эти совершенно прекратились» [Там же].

Не обошел своим вниманием Н.А. Римский-Корсаков и область хорового и, в частности, церковного пения — чрезвычайно важную для русского музыкального искусства. Конец XIX столетия стал временем заметного обновления в этой области. Оно было сопряжено с горячими спорами между ортодоксальными деятелями церкви и светскими композиторами, «посягающими» на изменения в жанрах церковной музыки. Разногласия касались деталей гармонизации древних одnogолосных напевов, испытывавшей к этому времени заметное влияние западноевропейской музыки. В качестве примера приведу судебный процесс между Придворной певческой капеллой Петербурга и музыкальным издателем Петром Ивановичем Юргенсоном, опубликовавшим «Литургию» Петра Ильича Чайковского без позволения директора капеллы (Юргенсон выиграл дело, открыв дорогу изданию и исполнению духовных сочинений современных в ту пору композиторов). Следует заметить, что Певческая капелла Петербурга — одна из старейших музыкальных организаций страны, совмещающая функции образовательной и концертной деятельности. Это первое профессиональное музыкальное учреждение в России. Она ведет свое начало еще с 1479 г., когда по указу Великого князя Ивана III в Москве был учрежден хор государевых певчих дьяков. В 1703 г. Петр I перевел его в новую столицу Санкт-Петербург, где капелла и существует по настоящее время. С ее деятельностью связаны имена великих российских музыкантов — Бортнянского, Аренского, Ломакина, Варламова, Глинки и многих других. В 1883 г. управляющим Придворной певческой капеллой был назначен Миллий Алексеевич Балакирев, а его помощником утверждён Николай Андреевич Римский-Корсаков. Их совместный десятилетний труд определил новую эпоху в развитии исполнительской, учебной и

воспитательной работы. церковно-музыкальном деле. По-новому был организован учебный процесс (в частности, по инициативе Римского-Корсакова к регентским классам прибавились инструментальные). Кроме того, композитором было создано пособие по гармонизации церковных напевов — «Пение при Всенощном бдении древних напевов» (1888). Композиторские приемы, опробованные в этом труде, стали базовыми для подобных гармонизаций его учеников и последователей. Таким образом, появилось еще одно ответвление школы великого композитора — область церковной музыки.

В настоящем очерке удалось лишь словно бы курсивом обозначить некоторые стороны просветительской деятельности Николая Андреевича Римского-Корсакова, отдавая дань великому делу его служения русскому музыкальному искусству. Каждое из намеченных направлений нуждается в более глубоком изучении. Кроме того, за пределами повествования осталась главная сфера деятельности Римского-Корсакова — его композиторское творчество, также во многом способствовавшее просвещению русского (и не только!) слушателя. Характеристика его произведений в этом аспекте также еще ждет своего исследователя.

### Список литературы

1. *Асафьев Б.* Римский-Корсаков: Опыт характеристики. Пгр., 1922.
2. *Владышевская Т.Ф.* Древнерусский певческий канон и стилевые течения в певческом искусстве // Теория и история искусства. Вып. 1/2. М.: БОС, 2022. С. 242–258.
3. *Грибовский В.Ю.* Римские-Корсаковы. Морская династия на службе Отечеству. СПб.: Центр сохранения культурного наследия, 2013. 152 с.
4. *Плотникова Н.Ю.* Духовная музыка Н.А. Римского-Корсакова // Н. Римский-Корсаков. Собрание духовно-музыкальных сочинений. Для смешанного хора без сопровождения. М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2001. С. 1–18.
5. *Рахманова М.П.* Николай Андреевич Римский-Корсаков. М.: РАМ им. Гнесиных, 1995. 240 с.
6. Римский-Корсаков: Исследования. Материалы. Письма: В 2 т. М.: Музгиз, 1953–1954. Т. 1. 404 с.; Т. 2. 367 с.
7. *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. 5-е изд. М.: Музгиз, 1955. 397 с.

8. *Римский-Корсаков Н.А.* Переписка с В.В. Ястребцевым и В.И. Бельским / Н.А. Римский-Корсаков; сост., авт. вступ. ст., коммент., указ. Л.Г. Барсова; науч. ред. В.В. Горячих. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория, 2004. 443 с.

9. *Римский-Корсаков Н.А.* Научные труды МГК им. П.И. Чайковского / ред. А.И. Кандинский. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2000. 170 с.

10. *Римский-Корсаков Н.А.* Практический учебник гармонии / ред. О.М. Штейнберг. М.: Гос. муз. Издательство, 1937.

11. *Римский-Корсаков Н.А.* Проект преобразования программы теории музыки и практического сочинения в консерваториях // Римский-Корсаков Н. Полное собрание сочинений: литературные произведения и переписка. Т. 2. М.: Музгиз, 1963.

12. И. Стравинский — публицист и собеседник / ред.-сост. В.П. Варунц. М.: Сов. композитор, 1988. 504 с.

13. *Ястребцев В.В.* Н.А. Римский-Корсаков. Воспоминания: В 2 т. М.: Музыка, 1959–1960. Т. 1. 526 с.; [Т. 2] 633 с.

#### References

1. *Asaf'ev B.* Rimskij-Korsakov: Opy't charakteristiki. Pgr., 1922.
2. *Vlady'shevskaya T.F.* Drevnerusskij pevcheskij kanon i stilevy'e techeniya v pevche-skom iskusstve // Teoriya i istoriya iskusstva. Vy'p. 1/2. М.: BOS, 2022. S. 242–258.
3. *Gribovskij V.Yu.* Rimskie-Korsakovy`. Morskaya dinastiya na sluzhbe Otechestvu. SPb.: Centr soxraneniya kul'turnogo naslediya, 2013. 152 s.
4. *Plotnikova N.Yu.* Duxovnaya muzy'ka N.A. Rimskogo-Korsakova // N. Rimskij-Korsakov. Sobranie duxovno-muzy'kal'ny'x sochinenij. Dlya smeshannogo хора bez soprovozhdeniya. М.: Izdatel'skij Sovet Russkoj Pravoslavnoj Cerkvi, 2001. S. 1–18.
5. *Raxmanova M.P.* Nikolaj Andreevich Rimskij-Korsakov. М.: RAM im. Gnesiny'x, 1995. 240 s.
6. Rimskij-Korsakov: Issledovaniya. Materialy`. Pis'ma: V 2 t. М.: Muzgiz, 1953–1954. Т. 1. 404 с.; Т. 2. 367 с.
7. *Rimskij-Korsakov N.A.* Letopis' moej muzy'kal'noj zhizni. 5-e izd. М.: Muzgiz, 1955. 397 s.
8. *Rimskij-Korsakov N.A.* Perepiska s V.V. Yastrebcyem i V.I. Bel'skim // N.A. Rimskij-Korsakov; sost., avt. vstup. st., komment., ukaz. L.G. Barsova; nauch. red. V.V. Goryachix. SPb.: Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 2004. 443 s.
9. *Rimskij-Korsakov N.A.* Nauchny'e trudy` MGK im. P.I. Chajkovskogo // ред. А.И. Кандинский. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2000. 170 с.

10. *Rimskij-Korsakov N.A.* Prakticheskij uchebnik garmonii / red. O.M. Shtejnberg. M.: Gos. muz. izdatel'stvo, 1937.

11. *Rimskij-Korsakov N.A.* Proekt preobrazovaniya programmy` teorii muzyki i prakticheskogo sochineniya v konservatoriyax // Rimskij-Korsakov N. Polnoe sobranie sochinenij: literaturny'e proizvedeniya I perepiska. T. 2. M.: Muzgiz, 1963.

12. I. Stravinskij — publicist i sobesednik / red.-sost. V.P. Varuncz. M.: Sov. kom-pozitor, 1988. 504 s.

13. *Yastrebecev V.V.* N.A. Rimskij-Korsakov. Vospominaniya: V 2 t. M.: Muzyka, 1959–1960. T. 1. 526 s.; [T. 2] 633 s.

DOI 10.24412/2411-0795-2025-2-101-117

УДК 783

ББК 85.318

## **«ОМОВЕНИЕ БУДДЫ»: О МУЗЫКАЛЬНОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ ЦЕРЕМОНИИ В ХРАМЕ ДАКСЯНЬГУО**

**ЛИ ЖУНЬХУА, С.И. ХВАТОВА**

*Краснодарский государственный институт культуры*

*(Факультет «Консерватория»)*

*350072, Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, д. 33, Россия*

*E-mail: 1656941161@qq.com; hvatova\_svetlana@mail.ru*

*Один из самых грандиозных буддийских фестивалей в Китае ежегодно отмечается в 8-й день 4-го месяца по китайскому лунному календарю, когда празднуется День рождения Будды Шакьямуни или День Омовения Будды. В этот день верующие совершают омовение статуи Будды в ароматизированной благовониями воде в знак уважения. В статье описывается церемония Омовения, состоящая из шести частей: сбор монахов для приветствия Будды, приветствие статуи, омовение, благословение и обход вокруг нее, возвращение и завершение обряда. Церемония рассмотрена на примере праздника в Кайфэне (провинция Хэнань, Китай), древней столице семи династий, буддийский храм Даксяньгуо был освящен как королевский храм во времена правления династии Северная Сун (960–1127). Акцентируется внимание на том, что во время масштабных праздников храм Даксяньгуо также приглашает более 800 знаменитых монахов-музыкантов со всего мира, чтобы они сыграли вместе на грандиозной и зрелищной сцене специальную программу «Приношение Будде»<sup>1</sup> и анализируется ее составляющие и музыкальная поэтика. Анализируется функция музыки в контексте богослужебной церемонии Омовения Будды и средства музыкальной выразительности, призванные для воссоздания образно-эмоциональной атмосферы, соответствующей традиционному молитвенному устройению церемонии. Акцентируется внимание на роли буддийского оркестра храма Даксяньгуо и исполнении в рамках праздника специальной пьесы «Праздник победы» Хао Юэци и Лю Яотина, в основу которой положен наигрыш для суоны провинции Хэнань, что придает музыке яркий локальный колорит. Подчеркивается культурообразующая роль прихода храма Даксяньгуо, церемонии которого причислены к национальному культурному наследию Китая.*

---

<sup>1</sup> Этот праздник также отмечают в России — в местах компактного проживания буддистов. Об этом подробнее см.: [2, с. 23–28].

**Ключевые слова:** буддизм, Церемония Омовения Будды, Храм Дахьяньгуо, богослужебные практики, культовые искусства, молитвенное устройство, нематериальное культурное наследие Китая.

“BATHING OF THE BUDDHA”:  
ON THE MUSICAL COMPONENT OF THE CEREMONY  
AT DAXIANGGUO TEMPLE

LI RUNHUA, S.I. KHVATOVA

Krasnodar State Institute of Culture (Faculty “Conservatory”)

350072 Krasnodar, 40-letiya Pobedy, 33, Russia

*One of the most grandiose Buddhist festivals in China is annually celebrated on the eighth day of the fourth month according to the Chinese lunar calendar, when the Birthday of Buddha Shakyamuni or the Day of the Ablution of Buddha is celebrated. On this day, believers wash the statue of Buddha in scented water as a sign of respect. The article describes the Ablution Ceremony, which consists of six parts: monks gathering to greet the Buddha, greeting the statue, washing, blessing and circumambulating it, returning and concluding the rite. The ceremony is examined using the example of the festival in Kaifeng (Henan Province, China), the ancient capital of the Seven Dynasties, Daxiangguo Buddhist Temple was consecrated as a royal temple during the Northern Song Dynasty (960–1127). It is emphasized that during large-scale festivals Daxiangguo Temple also invites more than 800 famous monk-musicians from all over the world to play together on a grand and spectacular stage a special programme called “Offering to Buddha”. The article analyses the components of the programme in question and its musical poetics. Namely, it focuses on the function that music performs in the Ablution Ceremony and studies the means of musical expression delivering the emotional atmosphere that corresponds to the traditional prayerful arrangement of the ceremony. The focus is on the role of the Buddhist orchestra of Daxiangguo Temple and the performance of a special piece “Victory Festival” by Hao Yuqi and Liu Yaoting, based on a tune for the suona of Henan Province, which gives the music a bright local flavour. The culture-forming role of Daxiangguo Temple, whose ceremonies are included in the national cultural heritage of China, is emphasized.*

**Keywords:** Buddhism, the Ablution of Buddha Ceremony, Bathing of the Buddha Ceremony, Daxiangguo Temple, liturgical practices, cult arts, prayerful arrangement, intangible cultural heritage of China.

За свою долгую историю и эволюцию в буддизме оттачивались множество религиозных культурных практик, интегрированных в светский мир, и «Церемония Омовения Будды» — один из самых показательных примеров. Праздник, посвященный рождению Будды Сакьямуни, также известный как День рождения Будды, отмечается ежегодно на 8-й день 4-го месяца по лунному календарю и по своему религиозному значению схож с Рождеством Христовым. Церемония Омовения Будды — не только один из величайших праздников китайского буддизма, но и глубокое влияние на культуру народностей дай, ва, браун, ачан и других китайских этнических меньшинств, исповедующих южный буддизм, и он стал одним из их величайших традиционных праздников. Для народа Дай обычаем отмечать День рождения Будды в форме «Церемонии Омовения» является не только отличительным символом культуры Дай, но и привлекает внимание всего мира. Даже на самых оживленных новогодних церемониях в странах Юго-Восточной Азии, таких как Таиланд, Мьянма и Лаос, во время празднеств брызгают водой, что является особым способом передачи благословений и радости, демонстрируя далеко идущее влияние буддийских культурных практик, выходящих за пределы национальных границ.

Первые фестивали Омовения Будды, появившиеся в Китае и проводившиеся на Центральной равнине, относятся к периоду правления императора Линьди династии Хань (156–189), но в то время они ограничивались внутренними помещениями монастырей. Со временем, во времена династий Вэй, Цзинь, Северной и Южной (220–589), празднование Церемонии купающегося Будды постепенно распространилось в фольклоре и стало популярным и широко посещаемым буддийским праздником. Благодаря непрерывному развитию и наследованию династий Тан, Сун, Мин и Цин влияние церемонии постоянно возрастало. Во времена династии Тан (618–907) народ чрезвычайно увлекался буддизмом, а поскольку Чанъань был древней столицей династии Тан, в день праздника верующие раздавали милостыню, и традиция праздника сохранялась и при династии Сун (960–1279), и при династии Мин (1368–1644).

В «Tokyo Dreaming Record» есть запись: «8 апреля, в день рождения Будды, в десяти дзенских садах каждый раз купают Будду, отвар благовоний и сахарная вода сменяют друг друга. <...> Церемония Омовения Будды — это не только время, когда буддисты вспоминают Будду, но и время, когда они стирают пыль и грязь со своих сердец и напоминают себе о необходимости сохра-

нять чистое сердце» (цит. по: [1, с. 210]). Кроме того, Омование Будды также означает, что заслуги от Омования Будды помогут предкам, их родственникам и друзьям всех поколений как можно скорее избавиться от страданий, чтобы все существа на шести путях царства Дхармы могли освободиться от моря страданий. Каждая церемония Омования Будды собирает десятки тысяч людей, что является хорошим доказательством того, что буддизм и сегодня сохраняется в жизни многих людей. Религиозные церемонии, первоначально проводившиеся только в монастырях, постепенно превратились во всенародные массовые общественные праздники, которые оказали глубокое влияние на обычаи всего общества.

### **Ход церемонии Омования Будды**

Являясь важным праздником буддизма, церемония Омования Будды несет в себе глубокий культурный подтекст и религиозное значение. В Китае, благодаря широкому распространению и далеко идущему влиянию буддизма, указанное действие переплетается с целым рядом традиционных народных обычаев, что делает Пуджу Омования Будды особенно грандиозной. Перед официальным началом Пуджи, чтобы приветствовать идола в главном зале для церемонии Омования, в другом месте будет установлена статуя рождения принца, а в главном зале будут приготовлены две маленькие ложки и чаша ароматизированной воды<sup>2</sup>. Согласно современному китайскому буддизму, ритуал Омования Будды обычно проводится в шесть этапов.

Первый шаг — построение монахов в шеренгу для встречи. Одетые в специальные одеяния стоят лицом друг к другу в две линии в соответствии со своим рангом, и, заслышав звук курантов и барабанов, они поворачиваются и кланяются вперед, затем поворачиваются и возвращаются в линию, и все вместе произносят слова: «Намо Сакьямуни Будда, Учитель Будда». Двое мужчин возглавляют процессию, несут куранты, за ними идут шесть монахов, двое держат поднос с цветами, а главный устроитель идет позади них с сопровождающим. Процессия медленно и организованно поднимается по лестнице, готовясь к встрече со статуей Будды.

---

<sup>2</sup> Специальная жидкость, приготовленная из множества драгоценных специй, каждая из которых обладает своим уникальным ароматом и эффективностью, смешанных вместе для получения сильного аромата, используется для Омования статуи Будды, может добавить торжественную и священную атмосферу в Пуджу.



*Рисунок 1 — Несение статуи Будды*

*(Источник изображения: сайт «Общественность храма Даксяньгуо»  
<https://mp.weixin.qq.com/s/skCHZdFZzsmHmbtWgMPPHg>)*

Второй шаг — приветствие статуи Будды. После того как монахи услышали звук колокольчика и трижды поклонились вперед, шестеро из них выходят поприветствовать статую Будды. Два монаха с колокольчиками, два — несущие подносы с благовониями, главный монах сзади и сопровождающие их служители вместе скандируют «Намо Сакьямуни Будда». Статую Будды внесли из



*Рисунок 2 — Торжественная процессия*

*(Источник изображения: сайт «Общественность храма Даксяньгуо»  
<https://mp.weixin.qq.com/s/skCHZdFZzsmHmbtWgMPPHg>)*

здания сутры в главный зал, главный монах вознес благовония, продемонстрировал свои инструменты, совершил три простира-ния<sup>3</sup>, а прихожане спели гимн «Ки Хсу Дзютсу» (поклон Великому Просветлению).

Третий шаг — Омование. Все монахи по порядку проходят в главный зал, раздаётся звон колоколов и барабанов главного зала, главный монах помещает статую Будды в золотую чашу, затем возлагает благовония, расставляет утварь и приветствует статую Будды три или девять раз, после чего начинает воспевать банные истины и другие писания («Шакья дзан»). Каждый монах по очереди подходит к статуе Будды и по очереди зачерпывает маленькой ложкой ароматизированную воду и выливает ее на статую, произнося при этом имя Будды Сакьямуни с предыханием.



*Рисунок 3 — Омование статуи Будды ароматизированной водой с благовониями  
(Источник изображения: сайт «Общественность храма Даксяньгуо»  
<https://mp.weixin.qq.com/s/skCHZdFZzsmHmbtWgMPPHg>)*

---

<sup>3</sup> Простираения — это психо-физические упражнения, сочетающие физическое действие (полный земной поклон с простираением всего тела практикующего) и различные техники работы с сознанием, в первую очередь техники визуализации Учителей, Будд, Бодхисаттв, йидамов и защитников, перед которыми и осуществляется простираение. Цель совершения этой практики — обуздание собственного ума, очищение накопившейся негативной кармы и приобретение благих заслуг.

Четвертый шаг — благословение Будды. После Омовения Будды главный монах снова совершает три простирания, и каждый монах обходит вокруг статуи три раза в знак почитания и благословения. Во время прогулки различные монахи будут распевать сутры, такие как «Хвала сокровищам Будды» и «Хвала мадхьямике Будды», чтобы увеличить заслуги.

Пятый шаг — возвращение к Будде. После Омовения статуи Будды все верующие, как монахи, так и миряне, берут немного воды и окропляют ею свои головы в надежде, что заслуга Омовения Будды позволит устранить физические и психические осквернения и достичь высшего Бодхи. После того как прихожане трижды обойдут вокруг статуи Будды, каждый монах возвращается в исходное положение, поет «Три обращения», стих «Возвращение», поворачивается и совершает три простирания вверх.

Шестой шаг — завершение ритуала. В конце церемонии главный монах вытер полотенцем пятна воды на статуе Будды, а все монахи спели «Стих о заслугах и добродетелях Будды», и действие Омовения Будды успешно завершается.

Кроме того, в некоторых монастырях во время Пуджи Церемонии купающегося Будды проводятся и другие ритуалы и мероприятия, например, варится ароматный состав, чтобы монахи могли искупаться и очиститься, а также раздаются и дегустируются кармические бобы. Как торжественная и священная церемония, Праздничная Пуджа Омовения Будды выражает почтение и благодарность Будде через Омовение, воспевание сутр и молитвы о благословении, и в то же время передает добрые пожелания людей, чтобы все живые существа были благословлены и наделены силой Дхармы.

### **Музыка в церемониальном сегменте Омовения Будды (на примере оркестра храма Даксяньгуо)**

Буддийские праздники, такие как Церемония Омовения Будды, являются важной частью монастырской культуры, а буддийская музыка играет очень важную роль в развитии и процветании буддийских фестивалей. С момента прихода буддизма в Китай буддийская музыка, происходящая из древней Индии и западного региона, в процессе длительного исторического развития постепенно впитала в себя сущность китайской народной музыки и впоследствии сформировала буддийскую музыкальную систему

с китайской спецификой. Среди них музыка Брахмы (буддийская музыка) храма Даксяньгуо — один из самых представительных жанров буддийской музыки в Китае, известный своим элегантным и изысканным звучанием, долгим и глубоким ароматом, что делает музыку Брахмы храма Даксяньгуо уникальной и представительной среди многих жанров буддийской музыки.



*Рисунок 4 — Молитвы о благословении  
(Источник изображения: Интернет <https://www.jxsfjxh.cn/a/1686263259137220609>)*

Храм Даксяньгуо, расположенный в городе Кайфэн провинции Хэнань, — это знаменитый китайский буддийский храм с более чем 1400-летней историей, известный как «Королевский храм». На протяжении многих лет храм Даксяньгуо придавал большое значение традиции пения и исполнения санскритской музыки, не только создавая строгий оркестр и соблюдая институциональные нормы, но и уделяя особое внимание обучению монахов-музыкантов.

Музыка Брахмы храма Даксяньгуо — это искусное слияние сущности придворной, храмовой и народной музыки, которая передавалась устно и мысленно из поколения в поколение и сохранила оригинальный облик древней музыки Брахмы в более полном виде, что имеет высокую историческую и культурно-исследовательскую ценность. В 2002 г. в храме Даксяньгуо был

создан Оркестр Брахмы, который занимается поиском и аранжировкой традиционной музыки Брахмы, и неоднократно приглашал известных профессоров музыки для обучения монахов, а также отправлял квалифицированных монахов в Музыкальную консерваторию для дальнейшего обучения. В 2008 г. музыка Брахмы храма Даксяньгуо была внесена в список национального нематериального культурного наследия.

«Слово бхаджан, — как свидетельствует Цзинфан Юань, — происходит из Индии и также известно как бхаджан или песнопение, где “бхаджан” означает чистоту и тишину, символизируя высшее состояние освобождения для последователей буддизма, а “песнопение” означает вздыхание, относящееся к последователям буддизма, восхваляющим учения и добродетели Будды, будд и бодхисаттв в форме коротких гимнов» [3, с. 3].

Восхваление — это выражение вдоха. Оно относится к восхвалению Будды, Будд и Бодхисаттв в форме коротких гимнов. Песнопения — это распевание буддийских молитв во время церемоний, которые в основном используются в практике дхармы и праздновании событий, связанных с дхармой. Они исполняются под аккомпанемент инструментов дхармы и составляют суть буддийской музыки. Санскритская музыка храма Даксяньгуо, обладая характерными локальными чертами китайской музыки, сохраняет стиль древней простоты и элегантности, чистоты и торжественности.

В большинстве санскритских композиций используется пентатоническая модальная система традиционной китайской музыки. Она содержит пять основных шкал: гун, шан, цзяо, чжэн и юй, и соответствующую им звуковысотность — *c, d, e, g, a*.

В зависимости от содержания песнопений их можно разделить на четыре основные категории: гимны (стихи, восхваляющие Будду и бодхисаттв, с разнообразной структурой предложений, например, пяти-, шести- и восьмисложные), гатхи (основанные на проповедях Будды Шакьямуни и представленные в стихах, рифмах и других литературных формах, таких как четверостишия, квинты, гекзаметры и септаметры), мантры (т. е. заклинания или истинность, которые относятся к словам, являющимся истинными и не ложными) и писания. Ниже приводится подробный анализ на примере санскритской музыки, исполняемой во время церемонии Омовения Будды в храме Даксяньгуо.

Во время священнодействия Омования монахи будут распевать сутру «Сакья Чант»<sup>4</sup>:

**释迦赞**

Part  
Pt.  
B.

Рисунок 5 — Нотный пример 1

Песнопения этого гимна состоят из восьми строк, и, судя по тексту, гимн в основном изображает священную сцену рождения Будды Шакьямуни, что особенно подходит для использования в день церемонии Омования Будды и соответствует ее тематике. Поскольку мелодия мелодичная и нежная, песнопения на смысловнесущий текст часто перемежаются с использованием асемантических звукосочетаний, которые способствуют усилению эмоциональности и дают больше возможности для орнаментального развития мелодии, что добавляет ей красочности. Переменный размер и достаточно свободное отношение к тем-

<sup>4</sup> Содержание поэтического текста:

*Бодхисаттва спустился с облаков и родился*

*В чистом и величественном дворце Господа Брахмы.*

*С правой стороны от госпожи Мойи родился золотой ребенок.*

*В небе зазвучала небесная музыка.*

*Золотой мальчик (то есть Бодхисаттва) огляделся вокруг,*

*прошел семь шагов и*

*Он указал на небо и землю, демонстрируя честь и доблесть.*

*Девять драконов выплюнули свежую воду, чтобы омыть его.*

*В этот момент все законы мира были признаны истинными.*

пу придает музыке импровизационный характер. Кроме того, в сопровождении используются такие ударные инструменты, как колокольчики, бубны, деревянные рыбы, «звучащие доски», что придает торжественную и священную атмосферу всему песнопению. После Омования во время обхода Будды поют «Хвалу сокровищам Будды»<sup>5</sup>.

**佛宝赞**

Part  
佛 宝 (哎) 赞

9  
Pt. 元 穷 (哎) 功

16  
Pt. 成 无 量

23  
Pt. (无量) 劫 (哎) 中

Рисунок 6 — Нотный пример 2

Величественный спокойный гимн «Восхваление сокровищ Будды» исполняется от начала до конца под аккомпанемент больших курантов, свинцовых колокольчиков, тамбуринов и других инструментов дхармы. После представления монахи и верующие будут петь в унисон «Намо Сакьямуни Будда», медленно обходя

<sup>5</sup> Содержание поэтического текста:

*О сокровище Будды, какая хвала неисчерпаема!*

*Великие заслуги, достигнутые за бесчисленные калты.*

*Величественная и великолепная пурпурно-золотая статуя Будды  
высотой в 5,33 метра.*

*Она расположена на вершине снежной горы на пути к  
просветлению.*

*Из межбровья Будды исходит яркий белый свет.*

*Он освещает все неясности и путаницы на шести путях  
перерождений.*

*Я надеюсь, что мы снова встретимся на конференции в Лонгхуа.*

*Когда Будда будет проповедовать истинный смысл Дхармы.*

его статую, чтобы выразить свое почтение, создавая торжественную и гармоничную религиозную атмосферу.

Помимо «Восхваления сокровищ Будды», во время буддийского обхода будет воспеваться еще одна сутра — «Восхваление Мадхьямики Будды»<sup>6</sup>:

Рисунок 7 — Нотный пример 3

Завершив ритуал обхода Будды, прихожане вернулись на свои места и в унисон пропели торжественную молитву из четырех слов. После того как отзвучала мелодия четырех стихов, Владыка

<sup>6</sup> Содержание поэтического текста:

*На небе и на земле нет никого, кто мог бы сравниться с Буддой, и во всем десятикратном мире не найти существа, которое могло бы сравниться с Буддой.*

*Я видел все вещи в этом мире, но ни одна из них не может быть столь совершенной, как Будда.*

*Будда мира Брахмапутры (этого мира, в котором мы находимся), Ты — Учитель, охватывающий три царства (желания, цвета и бесцветности), и сострадательный отец всех четырех живых существ (эмбриона, яйцецеклада, влажного и воплощенного).*

*Вы — Учитель человеческих небес и всех живых существ, возглавляющий три типа воплощенных существ: эмбриональных, яйцецекладущих и влажных. Приветствую Будду Шакьямуни, моего собственного учителя.*

велел прихожанам начать воспевать Три Обращения. Часто используемая после церемонии поклонения, эта песня напеваётся во время различных Пудж и имеет универсальное значение<sup>7</sup>:

### 三皈依

自 (哎) 皈 依 佛

当 愿 众 生 体 解 大 道 发 无 上 心

Рисунок 8 — Нотный пример 4

На протяжении всего молитвенного песнопения неизменно трижды повторяется одна и та же мелодия, но с разными текстами, и все они поются сначала солистом. Пение «Трёх обращений» сопровождается приятным аккомпанементом дхармовых инструментов: торжественный большой колокольчик, четкий свинцовый колокольчик и ритмичный тамбурин, которые вместе создают торжественную и священную атмосферу.

К концу ритуала Омования Будды в ароматизированной воде монахи и прихожане в унисон поют «Стих о заслугах Будды» в знак высокого уважения и заслуг перед Буддой<sup>8</sup>:

<sup>7</sup> Содержание поэтического текста:

*С момента (Эй!) опоры на Будду я молюсь о том, чтобы все существа осознали суть Великого Пути и развили в себе сердце для достижения Высшего Просветления.*

*С момента возвращения к Дхарме я молился о том, чтобы все живые существа глубоко проникли в классические сокровища Дхармы и обрели мудрость, глубокую, как океан.*

*С момента (ай) возвращения в Санху (монашескую общину) я молюсь о том, чтобы все живые существа были способны руководить и управлять массами, чтобы не было никаких препятствий во всех делах, и я выражаю почтение всем добродетельным монахам.*

<sup>8</sup> Содержание поэтического текста:

*Очень распространено благое деяние Омование в статуе Будды.*

*Возвращение всех полученных таким образом бесконечных благословений всем живым существам.*

## 浴佛功德偈

Part  $\text{♩} = 80$

浴 佛 功 德 殊 盛 行 无 边 胜  
 普 愿 沉 溺 诸 众 生 速 往 无  
 十 方 三 世 一 切 佛 一 切 善

13 Pt.

福 皆 回 向 摩 诃 般 若 波  
 量 光 佛 刹 萨 婆 耶 若 波  
 萨 摩 河 萨

25 Pt.

罗 蜜

Рисунок 9 — Нотный пример 5

Эта гатха состоит из двух частей: основной части и заключительного стиха «Махабхараты». Во время песнопений в качестве аккомпанирующего инструмента используется только большая деревянная рыба, которая ударяется в устойчивом ритме, каждый такт, чтобы создать безмятежную и торжественную атмосферу. На этом успешное воспевание «Мадхьямики заслуг Купающегося Будды» завершило звуковую часть всей Церемонии Омования Будды.

Буддийская музыка храма Даксяньгуо широко используется в таких памятных мероприятиях, как омование Будды, выпуск фейерверков и другие священнодействия, например, церемония Пуджа, а формы ее выражения варьируются от исполнения музыки до пения народных песен. Эти произведения буддийской музыки ближе к местной народной музыке по музыкальной форме и материалу, а некоторые из них даже напрямую включают в себя местную народную музыку.

---

*Все желают, чтобы все те живые существа, которые тонут и страдают,  
 Могли бы поскорее отправиться в Чистую Землю Будды Бесконечного  
 Света.*

*Всем буддам десяти миров прошлого, настоящего и будущего  
 И всем великим бодхисаттвам.*

*Махабхарата Парамита (санскр.: высшая мудрость — начало Сутры  
 Сердца).*

В частности, буддийский оркестр храма Даксяньгуо играет специальную пьесу под названием «Празднование победы» во время Церемонии Омовения Будды, чтобы поприветствовать статую Будды. Это произведение на самом деле является ловким заимствованием медленной части из известной пьесы для суоны «Празднование победы» из региона Хэнань. «Праздник победы» написан в соавторстве Хао Юци, известным суонастом провинции Хэнань, и Лю Яотином, дирижером, в середине — конце 1970-х годов. В нем ярко изображены народная радость и активное участие в производстве, а также неуклонное восстановление экономики страны после «разгрома» «банды четырех».

Храм Даксяньгуо выбрал эту песню в качестве фоновой музыки для приветствия статуи Будды, потому что радостная атмосфера, которую она передает, совпадает с позитивным настроением монахов при приветствии статуи Будды. В день Омовения Будды верующие с энтузиазмом встречают Будду, купаются, молятся о его благословении и празднуют его день рождения. Буддийский оркестр играет «Празднование победы» не только для того, чтобы придать церемонии праздничную атмосферу, но и для того, чтобы поприветствовать гостей со всех сторон. В 8-й день 4-го месяца по китайскому лунному календарю множество верующих приходят возжечь благовония и помолиться за благополучие Будды. Буддийский оркестр исполнил любимые местные мелодии суоны, что, безусловно, придало событию больше красок.

Хотя храм Даксяньгуо в современный период сильно пострадал из-за войн и политических потрясений, а буддийская музыка постепенно исчезала из обихода, после 1990-х годов, благодаря политической поддержке соответствующих департаментов правительства страны, храм Даксяньгуо смог вернуть себе статус места поклонения и была возобновлена богослужебная деятельность в полном объеме.

В июле 2002 г. создание «Буддийского оркестра храма Даксяньгуо» ознаменовало возрождение буддийской музыки в храме Даксяньгуо. Оркестр подготовил профессиональных музыкантов, собрал часть переписанных от руки партитур буддийской музыки и нанял нескольких музыкантов для руководства. Чтобы повысить популярность храма, храм Даксяньгуо сделал «Буддийскую музыку храма Даксяньгуо» ключевым культурным брендом и запустил различные представления, видео- и аудиовизуальные продукты, а также проекты в сфере туризма. Храм Дасангоди предлагает пять

бесплатных представлений в день для прихожан и посетителей, в каждом из которых звучит от двух до четырех произведений вайшнавской музыки. В праздничные дни в монастыре также проходят масштабные представления, представляющие культурный праздник буддийской музыки для посетителей со всего мира. Благодаря этим мероприятиям храм Даксяньгуо не только демонстрирует древнюю буддийскую музыкальную культуру Китая и причисляет ее к национальному нематериальному культурному наследию, но и способствует расширению знаний и представлений о традиционной культуре Китая.

### Список литературы

1. *Мэн Юаньлао*. Дунцзин Мэнхуа лу [Записки о блистательных снах в Восточной столице]. Хэфэй: Издательство Хуаншань, 2021. 300 с.
2. *Хватова Е.В.* Единство или разделение: выбор христиан в современном мире: сборник научных статей XV Международных научно-образовательных Знаменских чтений. Курск: Изд-во КГУ, 2029. С. 23–29.
3. *Юань Цзинфан*. Китайская ханьская буддийская музыкальная культура. Пекин: Изд-во Центрального университета национальностей, 2003. 653 с.
4. *Корнильева Т.И.* Буддийские праздники в Китае // Вестник СПбГУ. 2010. Сер. 13. Вып. 2. С. 41–59.
5. *Фан Литянь*. Китайская буддийская культура. Пекин: Изд-во Ренминского университета Китая, 2012. 385 с.
6. *Ван Яохуа*. Введение в традиционную китайскую музыку. Фуцзянь: Фуцзяньское образовательное изд-во, 2013. 399 с.
7. *Чэнь Линьшу, Чэнь Ся*. Принципы религии. Пекин: Изд-во религиозной культуры, 2004. 560 с.
8. *Тянь Цин*. Китайская религиозная музыка. Пекин: Изд-во религиозной культуры, 1997. 322 с.
9. *Сюэ Ибин*. Концептуальное определение церемониальной музыки // Журнал Центральной музыкальной консерватории. 2003. № 1. С. 28–33.
10. *Сюэ Ибин*. О функции церемониальной музыки // Музыкальные исследования. 2003. № 1. С. 38–43.

## References

1. *Men Yuan'iao*. Dongjing Menghua Lu. [Zapiski o blistatel'nykh snakh v Vostochnoy stolitse]. Hefei: Huangshan Publishing House, 2021. 300 s.
2. *Khvatova Ye.V.* Yedinstvo ili razdeleniye: vybor khristian v sovremennom mire: sbornik nauchnykh statey XV Mezhdunarodnykh nauchno-obrazovatel'nykh Znamenskikh chteniy. Kursk: Izd-vo KGU, 2029. S. 23–29.
3. *Yuan' TSzinfan*. Kitayskaya khan'skaya buddiyskaya muzykal'naya kul'tura. Pekin: Izd-vo Tsentral'nogo universiteta natsional'nostey, 2003. 653 s.
4. *Kornil'yeva T.I.* Buddiyskiye prazdniki v Kitaye // Vestnik SPbGU. 2010. Ser. 13. Vyp. 2. S. 41–59.
5. *Fan Lityan'*. Kitayskaya buddiyskaya kul'tura. Pekin: Izd-vo Renminskogo universiteta Kitaya, 2012. 385 s.
6. *Van Yaokhua*. Vvedeniye v traditsionnuyu kitayskuyu muzyku. Futszyan': Futszyan'skoye obrazovatel'noye izd-vo, 2013. 399 s.
7. *Chen' Lin'shu, Chen' Sya*. Printsipy religii. Pekin: Izd-vo religioznoy kul'tury, 2004. 560 s.
8. *Tyan' Tsin*. Kitayskaya religioznaya muzyka. Pekin: Izd-vo religioznoy kul'tury, 1997. 322 s.
9. *Syue Ibin*. Kontseptual'noye opredeleniye tseremonial'noy muzyki // Zhurnal Tsentral'noy muzykal'noy konservatorii. 2003. № 1. S. 28–33.
10. *Syue Ibin*. O funktsii tseremonial'noy muzyki // Muzykal'nyye issledovaniya. 2003. № 1. S. 38–43.

Театральное  
и хореографическое искусство

DOI 10.24412/2411-0795-2025-2-118-144

УДК 739

ББК 85.12

**СОЗДАНИЕ ЖЕНСКОГО ОБРАЗА  
В РУССКОЙ И КИТАЙСКОЙ  
СЦЕНИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ  
СЕРЕДИНЫ XX в.**

**ВАН ЧЖУНСИН**

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

(факультет искусств)

125009, Москва, ул. Большая Никитская, 3/1, Россия

e-mail: zhongxing97@qq.com

**А.П. ЛОБОДАНОВ**

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

(факультет искусств)

125009, Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1, Россия

e-mail: info@artsmsu.ru

*В статье на материале сопоставления сценических образов, созданных русской советской актрисой О.Л. Книппер-Чеховой в спектакле «Вишневый сад» и китайским актером Мэй Ланьфанем в спектакле «Прогулка по саду и прерванный сон», исследуются принципы творческого подхода к созданию женского образа в русской и китайской сценической традиции середины XX в., затрагиваются вопросы специфики театрально-сценической культуры Китая и СССР этого периода.*

*Исследование позволяет выявить различия в формировании художественно-образных отношений между актером и ролью в русской и китайской сценической традициях. Принцип «тайного брака с образом» О.Л. Книппер-Чеховой и метод Мэй Ланьфана «перемещение без изменения формы» отражают различные стремления к «реальности» и «красоте». Это сравнительное исследование основано на творческом потенциале образов театрального искусства середины XX в.*

*В статье акцентируется внимание на том, как театральные направления, представленные двумя актерами, по-разному понимают универсальные вопросы театрального искусства, и как пересечение ключевых принципов русской и китайской (иначе — восточной и западной) театральных традиций приводит к взаимному проникновению и резонированию.*

**Ключевые слова:** *О.Л. Книппер-Чехова, Мэй Ланьфан, специфика театра, женский образ на сцене, «тайный брак с образом», «перемещение без изменения формы», театральное искусство, театральные приемы, театральное взаимодействие.*

## CREATING A FEMALE IMAGE IN THE RUSSIAN AND CHINESE STAGE TRADITION IN THE MID-20<sup>th</sup> CENTURY

WANG ZHONGXING

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

A.P. LOBODANOV

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

*The article is based on the comparison of stage images created Russian and Soviet actress O.L. Knipper-Chekhov in the play “The Cherry Orchard” and the Chinese actor Mei Lanfang in the play “A Dream in the Garden”. The article explores the principles of creating a female image in the Russian and Chinese stage tradition of the mid-20<sup>th</sup> century, as well as the peculiarities of theatrical and stage culture of China and the USSR of this period. The study reveals the differences in the ways the actors approach to their roles and create images according to the Russian and Chinese stage traditions. Knipper-Chekhov’s principle of a ‘Secret marriage to an image’ and Mei Lanfang’s method of ‘Moving without changing shape’ reflect different aspirations for ‘reality’ and ‘beauty’. This comparative study is based on the creative potential of theatrical art images of the mid-20<sup>th</sup> century. The article focuses on the way the theatrical directions represented by the two actors understand the universal issues of theatrical art differently, as well as the way the intersection of the key principles of Russian and Chinese (more broadly, Eastern and Western) theatrical traditions leads to mutual penetration and resonance.*

**Keywords:** *O.L. Knipper-Chekhov, Mei Lanfang, the specifics of the theater, the female image on stage, ‘Secret marriage with the image’, ‘Moving without changing the form’, theatrical art, theatrical techniques, theatrical interaction.*

В летописи «Жизнь и творчество К.С. Станиславского» под датой 18 марта 1935 г. зафиксировано: «Известный китайский режиссер и актер Мэй Лань-фан, гастролирующий со своим театром в Москве, посетил дневной спектакль МХАТ “Вишневый сад”. В антракте весь театр приветствовал знаменитого артиста» [5, с. 321].

Это произошло в эпоху активного культурного обмена между СССР и Китаем. Театральное искусство является ярким примером межкультурного диалога того времени, когда Восток впитывал западную драматургию, а Запад черпал вдохновение из «заново открытых» восточных источников [4]. По приглашению советского правительства известный китайский актер и режиссер Мэй Ланьфан во главе своей театральной труппы посетил Советский Союз, где состоялись публичные выступления в Москве и Ленинграде; был показан спектакль «Прогулка по саду и прерванный сон», в котором выступал Мэй Ланьфан. Французский драматург Жорж Баню назвал «доводом против и примером для западной сцены» сценическую деятельность Мэй Ланьфана [25, р. 153].

Действие обоих спектаклей («Вишневый сад» и «Прогулка по саду и прерванный сон»), которые увидел московский зритель, стало точкой соприкосновения, где встретились китайская и русская театральные культуры, встретились два выдающихся актера, воплотивших на сцене женские художественные образы.

Наше исследование вдохновила работа В.Г. Белинского «Русский театр в Петербурге» о сравнении двух известных актеров — В.А. Каратыгина и П.С. Мочалова. Изучение их творческого потенциала со сравнительной точки зрения ставит интересную задачу, способную отразить яркую «индивидуальность» театральной культуры Востока и Запада XX в. «Формирование стиля, во-первых, имеет задачу повлиять на все компоненты стилиобразования: 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» [12, с. 24].

Исследование театра представляет собой более сложный эстетический процесс по сравнению с изучением литературной драмы. Литературоведческое исследование может преодолевать временные и пространственные барьеры текста, тогда как исполнительское искусство существует в динамическом эстетическом

процессе, который разворачивается одновременно и для актеров, и для зрителей. Исполнение двух мастеров (О.Л. Книппер-Чеховой и Мэй Ланьфана) уже исчезло в потоке времени, и его можно анализировать, опираясь на тексты мемуаристики, современной той эпохе критики, а также фотографии и сохранившиеся видеозаписи.

Комментарии современников о театральных работах Книппер-Чеховой являются важным ресурсом исследования [16; 17], как и воспоминания Мэй Ланьфана «Сорок лет сценической жизни» [27], содержащие описание процесса изучения классических театральных приемов, попыток модернизации классического театра, опыта сотрудничества с другими актерами. Исследования мастера китайского классического театра всегда были в центре внимания китайской театроведческой науки. Сунь Хуэйчжу выдвинул тезис о том, что системы Мэй Ланьфана, К.С. Станиславского и Б. Брехта — это три великие системы актерского мастерства. Исследования Фу Цзиня о Мэй Ланьфане стали образцом для современного изучения китайского классического театра, а Чэнь Шисюн глубоко исследует русскоязычные документы, связанные с Мэй Ланьфаном. Особенно следует отметить Цзоу Юанцзян, который с философской точки зрения рассматривает эстетические аспекты исполнения Мэй Ланьфана и выдвигает много «провокационных», но заслуживающих глубокого размышления новых идей [28]. Например, он полагает, что Мэй Ланьфан не является высшим воплощением «духа пекинской оперы», и не является «завершителем» эстетической формы китайского классического театра. Эстетическое восприятие Мэй Ланьфана является смешанным. «Дух пекинской оперы, представленный Мэй Ланьфаном», на самом деле является продуктом перехода эстетической мысли о театре в определенный исторический период к Западу и становления последователем К.С. Станиславского» [29, р. 96] (здесь и дальше переводы с китайского языка выполнил Ван Чжунсин). Ценнейший материал данного исследования — сохранившиеся видеоматериалы с выступлениями Мэй Ланьфана.

### **Что увидели зрители?**

Многие современные театроведы иной раз пытаются описать элементы древнего искусства театра «совсем математически», как например, американский исследователь Эрик Бентли

(Eric Bentley): «A impersonates B while C looks on» [26, p. 150]. В статье В.Г. Белинского «Русский театр в Петербурге» критерием оценки публики двух столиц являются сами актеры со своей школой, выучкой и, как следствие, восприятием публики (в Москве — Мочалов, в Петербурге — Каратыгин). Белинский различает прежде всего характер и несхожесть самой публики обеих столиц. Именно в ней он видит первопричину всего: и реакцию, и вкус, и стиль поведения. И, конечно, привычку реагировать на спектакль только так и не иначе [3, с. 474–487]. Работа зрителей по восприятию спектакля является внутренним двигателем и целью существования и развития театра. Поэтому вопрос, который естественным образом возникает первым, мы ставим так: что видели зрители в театре в середине XX в. в Москве и Пекине?

«У нас много на сцене актрис, но я не видел ни одной актрисы на нашей сцене, которая бы передавала то женственное, что передает доктор Мэй Лань-фан» [11, с. 134]. Это высказывание В.Э. Мейерхольтда, сделанное во время встречи с Мэй Ланьфаном 14 апреля 1935 г. Он был во многом удовлетворен теми методами восточного символического театра, которые представлял Мэй Ланьфан, что соответствовало его концепции «условности», хотя его высказывание могло звучать и предвзято в отношении российских актрис и их творчества. Однако, если бы китайские зрители того времени увидели выступление Книппер-Чеховой, они, безусловно, испытали бы такое же или даже более сильное удивление. С учетом более чем шестисотлетнего опыта восприятия, они уже привыкли к сценическим образам, далеким от реальной жизни, и не могли представить, что на Западе художественные образы, созданные актерами, могут быть настолько близки к реальной жизни.

Книппер-Чехова воплотила литературные образы А.П. Чехова в достоверных и живых сценических персонажах. Актриса стремилась максимально точно передать облик Раневской (рис. 1), желая, чтобы зрители поверили в происходящее на сцене и в события, связанные с пьесой «Вишневый сад»: «барынька из помещиц, легкомысленная, легкодумная, уже утратившая связь с родной землей и превратившаяся в “космополитку”, каких сотни наводняли модные курорты и салоны парижских отелей и которые гордились, когда их не принимали за русских» [17, с. 283].



*Рисунок 1— О.Л. Книппер-Чехова в роли Раневской  
в спектакле «Вишневый сад».*

*Мэй Ланьфан в роли Ду Линьян в спектакле  
«Прогулка по саду и прерванный сон»*

На фотографии справа европейская публика, незнакомая с этим образом, возможно, даже не сможет заметить, что актер — мужчина. А.Я. Таиров обнаружил этот контраст между ролью и актером: «Мэй Ланьфан, которого мы здесь видим, который является полноценным, полнокровным мужчиной, воплощался в женщину» [11, с. 135]. И независимо от того, знакома ли публика с восточной культурой или нет, она не сможет поверить, что это истинный облик в реальной жизни: ни прическа, ни головной убор, ни одежда (в китайской пятитысячелетней истории в повседневной жизни не существовало таких нарядов и украшений), ни поза и выражение лица актера (символические) совсем не выглядят как те, что могли отражать действительность. С.М. Третьяков так описывал свои впечатления после просмотра выступления Мэй Ланьфана в Москве:

«Когда смотришь такую вещь, как “Месть рыбака”, то есть месть угнетенных, становится ясно, что несмотря на то, что пла-

тье у беднячки в декоративных заплатах, несмотря на то что она носит драгоценные камни, несмотря на то, что голос поставлен несколько своеобразно и все действие идет на фоне непривычного для нас оркестра, несмотря на все это, нужно сделать лишь относительно небольшое усилие, и тогда добиться того, чтобы театр звучал» [Там же, с. 133]. В этом спектакле Мэй Ланьфан играет роль бедной девушки. Здесь есть несколько моментов, противоречащих логике жизни: во-первых, как упомянул А.Я. Таиров, актер является мужчиной, но ему нужно изображать женский художественный образ; во-вторых, сам персонаж в действительности очень беден, однако актер одет в наряд, не соответствующий роли: он носит украшения, есть элементы декоративности.

«Прогулка по саду и прерванный сон» изображает девушку, которая в своем сне встречается любимого, умирает от этого прекрасного сна и затем воскресает благодаря ему. Московская публика часто оказывалась потрясенной глубиной показа эпохи и сложностью человеческой природы в пьесе «Вишневый сад»; она видела не только упадок одной семьи, но и безысходность положения и размышление о социальных переменах. Нежные эмоции переплетаются с реальной жизнью, что позволяет зрителям ощутить себя в том историческом моменте, переживая борьбу и печаль персонажей, словно рассказывая о своих внутренних терзаниях и желаниях. В то время как зрители в Пекине, наблюдая «Прогулку по саду и прерванный сон», забываются в мечтательной атмосфере. Переплетение сна и реальности погружает их в состояние возвышенной красоты, как будто они наслаждаются поэтической природой вещей. Несмотря на то что ярко выражены трагические оттенки истории, внимание зрителей больше сосредоточено именно на мгновениях эмоций и символике снов.

Таким образом, первое различие, которое замечают зрители в Пекине и Москве, заключается в расстоянии между происходящим на сцене и реальной жизнью. Это расстояние охватывает содержание и форму драматического искусства. Взаимоотношение искусства и жизни является одним из основных вопросов в теории искусства, а потому нам следует вспомнить о древнем определении трагедии Аристотелем: «Трагедия есть воспроизведение действия серьезного и законченного, имеющего определенный объем, речью украшенной, различными её видами отдельно в различных частях, — воспроизведение действием, а не рассказом, соверша-

ющее посредством сострадания и страха очищение подобных чувств» [1, с. 1072–1073].

В европейской театральной теории термин «мимесис» имеет более широкое значение, чем просто тесная связь между содержанием представляемой драмы и реальной жизнью. Во многих случаях он также используется для объяснения теории исполнения, подчеркивающей особенности театрального представления: театральные актеры должны использовать приемы и средства, схожие с теми, что можно наблюдать в реальной жизни, чтобы вызвать у зрителей иллюзию, заставляющую их в момент просмотра спектакля почувствовать, что события и истории, разыгрываемые на сцене, действительно происходят. Рассматривая искусство как «мимесис» жизни, стремление создать на сцене иллюзию смешения спектакля с реальностью стало принципом, которому европейская театральная практика следовала на протяжении последних веков. В этой театральной теории утверждается, что воплощение образа в западной драме основывается на принципах реализма. Поэтому В.Я. Виленкин, описывая сценическое творчество Книппер-Чеховой на сцене, отмечает, что «в ней уже не осталось следов «игры», а присутствует настоящая жизнь: «Казалось, что она ее и не играет вовсе и все, что она делает, рождается тут же, само собой разумеется, существует вне ее актерского намерения и умения» [16, с. 11].

В выступлениях Мэй Ланьфана, как отмечали А.Я. Таиров и С.М. Третьяков, ярко проявляется стремление китайского классического театра четко отделить исполнение от реальной жизни. Это обусловлено высокой степенью нереалистичности в процессе исполнения, поскольку принцип китайского классического театра заключается в том, чтобы зрители явно осознавали, что все происходящее на сцене отличается от реальной жизни и является «игрой». В результате все, что происходит на сцене китайского классического театра, выглядит крайне «театрально». Теоретическое осмысление театральности носит разноплановый характер. Главными направлениями являются исследования творчества личности в искусстве, осмысление культуры как «текста» и опыта ее деконструкции, философские и психоаналитические разработки, связанные с анализом особенностей творческого импульса, лежащего в области игры и артистизма. Для китайского классического театра термин «игра» является наиболее близким объяснением происходящего на сцене.

### **Актер и сценический образ**

М.М. Бахтин использовал концепцию «хронотопа» для обозначения существенных свойств литературы и искусства: «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом» [2, с. 235]. Он также отмечал, что «жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом. <...> Хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен» [Там же]. Не только в литературе, но и в целом в области искусства «хронотоп» определял жанр и стиль искусства, а также выражение образа в произведениях. Театр, как типичное пространственно-временное искусство, имеет тесную связь между сценическими образами и пространственно-временной конструкцией. Будь то Книппер-Чехова или Мэй Ланьфан, как актеры они представляли собой людей, которые воплощали текст драматургии в живые «образы» через физические и эмоциональные действия. Таким образом, различия, которые наблюдали зрители в Пекине и Москве, определялись «хронотопом» двух различных театральных школ.

С древнегреческой трагедии и до наших дней в традиции европейского театрального искусства пространственно-временной механизм всегда играл роль структурного компонента, осуществляющего координацию других структурных факторов. Западная классическая драма рассказывает историю, в первую очередь, через логически строгую и последовательную организацию сюжета, что зачастую оставляет у зрителей относительно целостное пространственно-временное впечатление. Поскольку развитие сюжета происходит в упорядоченном времени и пространстве, театр не только обладает ярко выраженной концепцией этих пластов, но и устанавливает четкие ограничения в них в процессе развертывания сюжета. Московский художественный театр, как полагал В.Э. Мейерхольд, имеет две ипостаси, одна состоит в идее театра натуралистического, другая — в театре настроения [15, с. 113]. Театр настроения был создан А.П. Чеховым, а театр натуралистический восходит к Мейнингенскому театру. Натуралистический театр, в свою очередь, еще больше сокращает дистанцию между художественным пространственно-временным континуумом и реальным физическим временем и пространством. Его основная характеристика заключается в стремлении к созданию иллюзии

подлинности происходящего на сцене, что требует от сценического дизайна полной «репликации» повседневной жизни, а также идеального слияния актеров с образами.

В пьесе «Вишневый сад» представлен срез определенной части реального жизненного пространства, и хотя драматическое время не совсем совпадает с физическим временем, оно также течет в линейном формате. Для московской аудитории события «Вишневого сада» происходят в недалеком прошлом, и жизнь Раневской должна находиться в едином физическом времени и пространстве со зрителями. Это означает, что во временных измерениях прошлого, настоящего и будущего исполнение Книппер-Чеховой, кажется, больше сосредоточено на времени настоящем, т. е. художественный образ (прошедшее время) представляется через актера в «настоящем времени» прямо перед зрителями, находящимися в «здесь, сегодня, сейчас». Ожидается, что зрители «настоящего времени» вместе с актером «действительно» наблюдают и переживают жизнь художественного образа «прошедшего времени», что позволяет актеру и зрителям верить в происходящее на сцене. Как сказал Станиславский: «Я существую, нахожусь сейчас, сегодня, здесь, в жизни пьесы на сцене» [19, с. 440].

Нельзя не отметить и интересный тезис Л.С. Выготского: «Реальное время не воспринималось зрителем вовсе, и драматург все время пользовался условным сценическим временем, в котором все масштабы и пропорции были совершенно иными, нежели в действительности» [7, с. 229]. Восток и Запад, Китай и Советский Союз имеют свои собственные закономерности, ритмы и конструкции в театральном времени. Хотя они и имеют различные тенденции, которые могут не совпадать с ритмом реального времени, это не является произвольным вымыслом драматургов и режиссеров. То, что сценическое время может быть воспринято зрителями, свидетельствует о том, что это «субъективное время» не только существует в эстетической деятельности театра, но и является общепринятым субъективным временем для определенной аудитории, принадлежащей к конкретной культурной традиции. Это касается не только времени, но и пространства в театральном искусстве: когда актеры и зрители находятся в одном физическом пространстве и времени, но действия происходят не в настоящем, а в прошлом. Таким образом, в соответствии с требованиями «прямых жизненных соответствий», для того чтобы «хронотоп» стал «целостным» и все происходящее на сцене выглядело прав-

доподобно, актеры должны установить близкое взаимодействие с образом, вплоть до того, чтобы стать органичным целым. Так, «A impersonates B while C looks on» достигает согласия в вопросах времени и пространства. Практика сценического искусства Книппер-Чеховой подтверждает это: «Маша — Книппер счастлива даже своей неудавшейся любовью. Раневская — Книппер так полна ощущениями жадно прожитой жизни, что даже разорение, продажа имения, будущая бесперспективность мерещатся ей где-то на втором плане» [17, с. 293]. «Маша — Книппер» и «Раневская — Книппер» — такая словесная форма записи подразумевает наличие тесной и органичной связи между актером и образом, что является основой для создания жизни на сцене.

В спектакле «Прогулка по саду и прерванный сон» линейное и текущее время разрываются, замораживаются, сжимаются и расширяются, а пространство переплетается и быстро переключается между сном и реальностью. Ду Линьян перемещается между прошлым, настоящим и будущим, блуждая в саду, снах и в аду. «Настоящее время» не является самым важным, или, можно сказать, само понятие «времени» разрушается в исполнении китайской классической драмы. «Прошедшее время» формирует «настоящее время» и оказывает влияние на «будущее время». Таким образом, «настоящее время» становится лишь переходной точкой, соединяющей и указывающей на «прошедшее время» и «будущее время». «Поскольку искусство развивается в единстве, синтезе своих исторически сложившихся видов, в нерасторжимом единстве слова, музыки, танца, изображения, архитектуры, художественного проектирования, костюма, соединяющихся в сложных знаковых ансамблях» [13, с. 36], на сцене все элементы символизируются, и все символы обладают характеристиками, удаляющими их от реальной жизни. Эта полная подмена физического мира делает невозможным для зрителей воспринимать и оценивать происходящее на сцене с точки зрения логики жизни. Поэтому органичное соединение актера и образа, характерное для Книппер-Чеховой, в китайском классическом театре не поощряется и практически не реализуется. Вот сцена, когда Ду Линьян только входит в сад:

*(Ходячие движения) Смотрите, как золотая пыль  
В галерее рассеяна,  
В пруду мох, как изумруд,  
Зеленеет, как мечта.*

*(Дэн) Боюсь испачкать носки,  
Жалко колокольчики,  
Не побывав в саду,  
Как весну понять мне?*

*[Цао Ло Пао] Цветы, яркие, как мечты,  
Уже повсюду расцвели,  
Но все красоты, увя,  
Старым стенам отданы.*

*Хорошие времена,  
Что завясят от погоды,  
Кто же радость принесет  
В чей-то сад, в чьи-то дни? <...> [24, с. 53–54].*

В данном отрывке мы ясно видим, что Мэй Ланьфан на сцене должен выполнять три взаимосвязанные функции, как отметил Цзоу Юанцзян: исполнитель, рассказчик и комментатор [28]. Первая функция — это исполнитель. Мэй Ланьфан, используя диалоги (аналогично речитативу в опере), пение (аналогично арии в опере), жесты, танец, мимику и изменения в интонации, позволяет зрителям увидеть Ду Линьян на сцене. Например, первая фраза «Смотрите, как золотая пыль...» является речью от первого лица Ду Линьян.

Вторая функция — это рассказчик. Фраза «Цветы, яркие, как мечты, <...> Старым стенам отданы» явно выражает точку зрения третьего лица, рассказывая зрителям о живописных пейзажах в саду, где молодость Ду Линьян прекрасна, как эти цветы. Однако подобно тому как сад заперт и не доступен для наблюдения, молодость Ду Линьян также остается незамеченной. Это вводит зрителей в предысторию и контекст сюжета.

Третья функция — это комментатор. Например, в фразе «Хорошие времена, <...> в чьи-то дни?» отражены прекрасные времена и живописные пейзажи, однако они беспомощны перед лицом судьбы или рокового замысла. Это одна из характеристик китайского классического театрального искусства — объединение функций «рассказчика», «исполнителя» и «комментатора» в одном актере. Если бы Мэй Ланьфан, подобно Книппер-Чеховой, стремился к органическому единству актера и роли, он бы утратил две другие функции. Это означает, что Мэй Ланьфан должен

максимально выйти за пределы своего естественного состояния, чтобы объединить три проявления в одном.

«Прогулка по саду и прерванный сон» представляет собой «антииллюзорное время-пространство» и «текущее время-пространство». Мэй Ланьфан не полагается на театральные технологии для создания иллюзии реальной жизни, а использует высокосимволизированные приемы, создавая крайне возвышенную и динамичную временно-пространственную форму. Напротив, «хронотоп» «Вишневого сада» является «иллюзорным временем-пространством» и «фиксированным временем-пространством». С момента открытия занавеса в Художественном театре Книппер-Чехова и другие актеры всеми возможными театральными средствами стремятся создать иллюзию реальной жизни, заставляя зрителей забыть о том, что они смотрят спектакль, и погружая их в атмосферу и жизненную среду, созданные на сцене. Поэтому Книппер-Чеховой не нужно, как Мэй Ланьфаню, максимально выходить за пределы своего естественного состояния; напротив, ей необходимо интегрировать свои индивидуальные черты в образ Раневской.

Гегель в свое время поднимал вопрос индивидуальности актера: «Как живой человек, как всякое лицо обладает своими самобытными чертами, что касается органов, облика, выражения лица; с одной стороны, ему приходится подавлять это своеобразие при выражении общей страсти или характеристики, охватывающей известный тип, с другой стороны, он вынужден приводить своё своеобразие в соответствие с более законченными образами поэзии, обладающей большим богатством индивидуализации» [9, с. 358]. Гегель полагал, что актеры достигают диалектического единства и гармонии между характеристиками роли и своей индивидуальностью. Действительно, актер не может полностью стереть свою личность в процессе исполнения роли; напротив, художественное воплощение персонажа требует интеграции и проявления индивидуальных качеств актера, что является ключом к обеспечению жизненности и выразительности художественного образа.

В восприятии московского зрителя, когда «Раневская», наконец, появляется на сцене, ее индивидуальность, безусловно, проникает в личность самой Книппер-Чеховой: ритм действий, логика поведения, концентрация эмоций и т. д. «В ее Раневской все было неподдельным и слитным — душевная растерянность и тонкий иронический ум, легкий смех и близкие

слезы, легкомыслие и доброта, беспомощность и изящество, что-то от русского усадебного быта и что-то неуловимое от парижской богемы» [16, с. 11]. Как бы ни была искусна техника актера, он не может создать полностью отличного от себя «другого» — полностью отделить индивидуальные черты актера от роли. Педагогическая школа К.С. Станиславского также не против такого «слияния»: «Он в каждой роли должен найти и свое обаяние, и свою индивидуальность» [18, с. 181]. Дидро, наблюдая за выступлением знаменитой французской актрисы XVIII в. Клэрон, восхищался ее артистическим мастерством: «В эти мгновения она двойственна: маленькая Клэрон и великая Агрипина» [10, с. 56]. Если зритель одновременно видел в Клэрон актрису и созданный ею художественный образ, то успех Книппер-Чеховой заключался в том, что она интегрировала свои личные качества в роль, наделяя персонажа характером и обаянием Книппер-Чеховой, что позволяло органически соединить актрису и ее роль, создавая уникальную в истории театра «Книппер-Раневскую».

С.М. Эйзенштейн также заметил различия, обусловленные хронотопами: «оно в первую очередь обозначает чрезвычайно условное построение, ставящее себе целью прежде всего создать определённый эстетически абстрагированный образ, по возможности удаленный от всего случайного и личного» [23, с. 316]. Китайский классический театр требует не просто простого разделения актера и роли, но и того, чтобы исполнение через персонажа демонстрировало совершенно иное «существование», отличное от самого актера. Актер отличается от обычного человека тем, что он способен преодолеть свое истинное состояние и «существовать» на сцене в образе чуждого «другого». Очарование Мэй Ланьфана заключается в том, что, будучи мужчиной, он исполняет женские роли, тем самым реализуя свой собственный «эффект отчуждения». Однако его привлекательность не ограничивается этим; она заключается в наличии двойного «эффекта отчуждения»: он не только отличается от своей мужской идентичности от женского персонажа, но и создает яркий контраст с традиционными женскими образами благодаря своему мастерству исполнения. Таким образом, Мэй Ланьфан, которого видела пекинская и советская публика, представлял собой не просто реального мужчину, а становился символическим множеством художественных значений, которое нельзя просто свести к индивидуальному актеру в реальной жизни.

### **«Тайный брак» и «перемещение без изменения формы»**

В упомянутом выше различии между актером и ролью подразумевается, что на сцене китайского классического театра актер должен стремиться к «Другому», который формируется через многолетний накопленный опыт сложных актерских техник и художественных приемов.

Согласно эстетике театра и специфическим театральным жанрам, положение, качество и значение театральных приемов могут варьироваться в своем исполнении. Н.А. Таршис отмечает, что в восточном театре «роль приемов исполнения огромна, универсальна: они составляют ткань сценического поведения персонажа, от пластики до голосоведения, определяют мизансценический рисунок и вехи драматического сюжета» [22, с. 117]. И психологический театр «с его установкой на непосредственное взаимодействие персонажей, на органичное и подвижное эмоциональное и психологическое развитие» не становится исключением [Там же]. Цель приемов заключается в формировании сценического образа.

Книппер-Чехова говорила, что, начиная работать над ролью, наделяет ее такими чертами, что роль полностью ей подчиняется и созданный образ можно назвать, по ее определению, «тайным браком»: «Я всегда ролями мучилась, ходила “беременная” образом, не зная ни минуты покоя. Я не умею идти к роли от каких-то внешних черт, от внешней характерности, создавать роль с помощью одной техники. <...> Пока в душе у меня что-то не родится, теплота какая-то человеческая не появится — играть не могу. Это я называю “тайным браком” с образом» [16, с. 119]. Получается, что отношения актера и роли можно сравнить с браком, что невольно вызывает в памяти слова К.С. Станиславского: «Новое создание — живое существо, унаследовавшее черты как артиста, его зачавшего и родившего, так и роли, его оплодотворившей. Новое создание — дух от духа, плоть от плоти роли и артиста. Это то живое, органическое существо, которое только одно и может родиться по неисповедимым законам самой природы от слияния духовных и телесных органических элементов человека-роли и человека-артиста» [21, с. 88].

Длительная работа над ролью, десятки, а то и сотни репетиций нужны актеру для того, чтобы, идя от своей природы, было возможным полнее слиться с ролью и зажить на сцене в новом ка-

честве «артиста-роли» [20, с.15]. Книппер-Чехова в своем методе «тайного брака», как и школа Станиславского, основывает творческую работу актера непосредственно на «ролях». Однако такой подход, очевидно, не применим к восточному театру. Представьте себе следующий сюжет, который нужно было бы воплотить на сцене: главная героиня — королева, которую генерал убеждает убить, когда его страна находится на грани уничтожения под натиском врагов. Император является отцом первого мужа королевы и старше ее на более чем 30 лет (по пьесе «Чан Шен Диан»). Даже с выдающимися способностями сыграть это двенадцатилетнему ребенку практически невозможно. Сам же Мэй Ланьфан начал играть в «Прогулке по саду и прерванном сне», когда ему было одиннадцать лет. Как мог он, только что вступивший в пору полового созревания, понять тоску шестнадцатилетней девушки по любви и смелость ее первоначального намерения умереть за нее? В 1935 г., после просмотра выступления Мэй Ланьфан в Советском Союзе, Бертольд Брехт записал следующее: «Актер сначала демонстрирует процесс приготовления чая. Затем он показывает, как это делается по определенному, установленному способу, представляя собой набор отточенных и часто используемых движений. После этого он изображает, как именно эта девушка готовит чай, будь она агрессивной, терпеливой или влюбленной. В то же время он показывает, как актер с помощью повторяющихся телесных жестов передает агрессию, терпение или влюбленность» [27, р. 19].

Мысль Брехта объясняет, как классический китайский театр решает вышеупомянутую проблему. На самом деле, выступление Мэй Ланьфана представляет собой демонстрацию определенной формы символических комбинаций, которые уже отточены до мастерства и даже стали частью мышечной памяти. Во время выступления Мэй Ланьфан не нуждается в погружении в мир своего персонажа, не подчиняется эмоциональным указаниям и даже не обращает внимания на различия между своим полом и полом персонажа. Ему достаточно спокойно и полно «воссоздать» уже закрепленные символические комбинации. Эйзенштейн обратил внимание на различие между выступлением Мэй Ланьфана и советским театром: «Обобщение доходит до символа, до эмблем, а частное изображение становится индивидуальностью исполнителя. Таким образом, мы имеем замечательные эмблемы, исполненные оригинальной индивидуальностью актера» [11].

Мэй Ланьфан описывал свой творческий метод как «перемещение без изменения формы». Здесь подразумевается и неизменность формы китайского классического театра, что требует сохранения его сущности и красоты, подчеркивается сама неизменность, основанная на типологии ролей, которая является основой творческой работы актеров. Символы образуют набор по принципу «типология ролей». Китайские театральные символы классифицируются по типам ролей, актеров каждого типа готовят соответствующе специализации, поэтому, когда они начинают вживаться в роль, их задача выбрать подходящие символы из арсенала своего типа и гармонично сочетать их [4].

«Типология ролей» создает посреднический «эффект отчуждения» между актером и ролью. Именно благодаря этому «эффекту отчуждения» возникает, например, «комментатор» и «повествователь», что позволяет в китайском театральном искусстве объединить в одном актере три проявления: «повествователь», «исполнитель» и «комментатор», в то время как в западном театральном искусстве существует лишь однородная выразительность, где актер полностью сливается с ролью, открыто выражая свои чувства и подражая действительности. Таким образом, если говорить о том, что художественная деятельность Книппер-Чеховой в «Вишневом саде» направлена на интерпретацию роли «Раневская», то художественная деятельность Мэй Ланьфан в «Прогулке по саду и прерванном сне» основывается на «типологии ролей» – *дань*. К ролевым типам также относятся *Шэн*, *Цзин*, *Чжоу* и *Моу*. В рамках типологии роли *дань* можно дополнительно выделить следующие подтипы: *чжэн дань*, *лао дань*, *цзо дань*, *сы дань*, *гуймэнь дань*, *тье дань*, *у дань* и другие (рис. 2).



Рисунок 2 — Процесс творчества на сцене в работах  
О.Л. Книппер-Чеховой и Мэй Ланьфана

С.М. Эйзенштейн понимал этот феномен глубоко и правильно: «Оно в первую очередь обозначает чрезвычайно условное построение, ставящее себе целью прежде всего создать определенный эстетически абстрагированный образ, по возможности удаленный от всего случайного и личного» [23, с. 316].

На самом деле, эстетические принципы китайского классического театра противоречат так называемой «логике характера» или «логике жизни», так как все элементы драматургии по своей сути являются не жизненными и не характерными. Мэй Ланьфан не обязан, как Книппер-Чехова, раскрывать сложные и противоречивые эмоциональные тайны героини; его внимание сосредоточено на выражении через ряд усложненных и стилизованных символических комбинаций. Поздняя «формальная причина» проявляется в материале (содержании) как идеальная красота, которая не соответствует объективной реальности, а является «реальностью», ощущаемой зрителем в образах, достигнутой лишь через высококвалифицированное и трудное преобразование. Таким образом, вопрос о том, как с помощью сложных символических комбинаций выразить эмоции, события и конфликты, показать типизированных персонажей и как эстетически представить все выразительные элементы, становится сущностной проблемой искусства китайского классического театра.

С этой точки зрения нетрудно заметить, что китайский классический театр использует характерные черты иллюзорности и предположительности, отражающие драматическое мышление. Более точно, он стремится создать это уникальное искусство через высокую драматизацию жизни. Именно потому, что китайская классическая драма представляет собой некоторое драматическое представление о жизни, она не может быть выражена с помощью реалистичных и имитативных средств; напротив, необходимо в полной мере использовать нереалистичные и иллюзорные методы, подчеркивающие предположительный характер драмы, что явно отдаляет персонажей и действия на сцене от реальной жизни. Китайский классический театр стремится создать дистанцию от реальной жизни и разрыв с ней как в диалогах персонажей, тональности песен, телесных движениях и костюмах, так и в сценографии и музыкальном сопровождении. Он должен трансформировать все аспекты реальной жизни, чтобы превратить их в «театральность».

Необходимо уточнить различие между «типологией ролей» и «женской осенью». Книппер-Чехова сыграла за свою жизнь во всех пьесах А.П. Чехова. Н.Д. Волков подытожил особенности художественной деятельности Книппер-Чеховой в пьесах Чехова так: «Путь Ольги Леонардовны сразу определился, как путь чеховской женщины, а не как чеховской девушки. Не Нина, а Аркадина, не Соня, а Елена Андреевна, не Ирина, а Маша, не Аня, а Раневская, — всегда не весна, а лето, всегда зрелость, полнота, женское, а не девичье “смятение чувств”» [6, с. 151]. Но означает ли это, что Книппер-Чехова, как Мэй Ланьфан, создает персонажей на основе типологии ролей?

Ответ здесь будет отрицательным. Вся художественная деятельность Книппер-Чеховой осуществляется непосредственно через органическое соединение актера и роли. Способность выявлять общие черты между различными художественными образами проистекает из того, что актер интегрирует свою индивидуальность в жизнь роли. Однако творческая деятельность Мэй Ланьфан, основанная на «типологии ролей», не сводится к простому взаимодействию актера с аудиторией, где актер просто рассказывает историю своей роли. Основное различие между Мэй Ланьфан и Книппер-Чеховой заключается в том, что Мэй Ланьфан не может непосредственно представить Ду Линьян зрителям; актер не может напрямую исполнять роль, а должен использовать «типологию ролей» как посредник. Это объясняет, почему актеры не могут полностью слиться с ролью: они всегда находятся в состоянии дистанцирования от своей роли на сцене. Как сказал Х.-Г. Гадамер: «Тотальное опосредование означает, что опосредуемое само себя как таковое снимает. Таким образом, исполнение (в случае спектакля и музыки, а также и при публичном чтении лирических или эпических произведений) само по себе вовсе не является темой, но в нем и благодаря ему осуществляется представление произведения» [8, с. 166]. Поэтому не удивительно, что Эйзенштейн был поражен: «Я никогда не думал, чтобы сценическое искусство могло быть доведено до такой величайшей техники, где соединяются и глубокая выразительность, и огромная экономия средств» [11, с. 132].

### «Истина» и «красота»

Московские зрители сосредоточены на судьбе Раневской в «Вишневом саде» и напряженно *переживают* процесс воплоще-

ния образов персонажей в условиях сюжетного напряжения. Внимание акцентируется на вопросе «что делать» — стремлении к «Истине». Напротив, пекинские зрители не придают значения сюжету; на протяжении шести веков они уже знакомы с прототипами всех театральных историй и не заботятся о финале — почти все концовки имеют счастливый исход. Их интересует, как актеры, основываясь на типологии ролей, используют символы для создания красоты на сцене; они сосредоточены на форме, т. е. стремлении к «красоте». Эта погоня за эстетикой формы в конце XIX — начале XX в. порой доходила до крайностей: зрители иногда закрывали глаза, просто наслаждаясь пением актеров, как заметил Эйзенштейн: «в старинный театр ходили не столько смотреть драму, сколько ее слушать» [23, с. 313].

Аристотель в «Поэтике» различает эпос и трагедию: первое — это повествование, а второе — мимесис. Повествование требует от актера «игры роли», в то время как высшая степень мимесиса заключается во «вживании в роль». Теория Аристотеля установила парадигму для западной драмы, поэтому миметическая и реалистическая игра всегда доминировали в западном театре. Принцип «Истина» в определенном смысле является принципом драмы, независимо от того, идет ли речь о натурализме, реализме или модернизме; миф о подлинности стал бессознательным аспектом западного театрального творчества.

От Аристотеля до театроведения XX в. в Европе наблюдается переход от понимания драмы как «творчества» к восприятию драмы как «акта коммуникации». Если рассматривать театральное представление как процесс передачи информации и общения, то ученые в области коммуникации и семиотики давно заметили, что информация, передаваемая отправителем, часто не совпадает с той, которую воспринимает получатель. Если мы рассматриваем европейскую драму от Аристотеля как непрерывную и целостную цепь, то, когда блеск классической и романтической драмы постепенно тускнеет, уступая место реалистической драме, традиционное «соглашение» между зрителями и создателями драмы о толковании сценических «знаков» теряет свою силу.

Реальная жизнь становится посредником в коммуникации между двумя субъектами драматического взаимодействия или, иначе говоря, стандартом оценки. Вымышленный сюжет драмы является мимесисом и воспроизведением реальной жизни. Чтобы персонажи могли достичь достоверности в своем исполнении, они

должны действовать так же естественно, как в реальной жизни. Эффективность актерских действий зависит не только от текста, но и от реальности; степень правдоподобия между действиями и реальностью становится потенциальным эстетическим стремлением реализма или иллюзионистского театра. Зрители применяют логику реальной жизни к оценке драмы, и расстояние между драмой и истинной жизнью становится важным критерием.

Таким образом, между создателями драмы и зрителями вновь устанавливается новое «соглашение». Логическая основа школы Станиславского строится на сущностных характеристиках драмы и в плане исполнения поднимает мимесис драмы по отношению к реальности на вершину достоверности. Он требует от актеров полного погружения в роли и глубокой идентификации с ними. Именно поэтому мы можем понять, почему московская публика, оценив выступление Книппер-Чеховой, могла «даровать Раневской отпущение всех грехов» [17, с. 302].

Для Мэй Ланьфан зритель представляет собой совокупность. Сам Мэй Ланьфан является представителем совокупности исполнителей, в то время как отсутствующие, такие как драматург, режиссер, сценограф и другие, должны устанавливать коммуникационные связи с аудиторией через присутствующих актеров. Китайский классический театр стремится создать близкие отношения между творческим субъектом и воспринимающим субъектом. Поэтому для зрителей китайского классического театра правила интерпретации сценических знаков, сохраненные в «памяти сцены», являются основой их участия в драматическом действии и ключом к успешному осуществлению как творческой, так и эстетической деятельности. Именно благодаря существованию этой системы правил зрители могут обращаться к системе «приостановления неверия» (Willing Suspension of Disbelief), переходя от поиска реальности к миру эстетического восприятия. Еще шестьсот лет назад зрители китайского классического театра достигли соглашения с актерами, заключающегося в стремлении к красоте на драматической сцене, к искренности и напряженности эмоций. На самом деле, Мэй Ланьфан не мог стремиться к такой «истине» в «Прогулке по саду и прерванном сне», поскольку драматург Тан Сяньцзу уже в начале пьесы заявил: «Эмоции – это самое важное»; «Эмоция возникает без видимой причины и проникает в глубину. Живые могут умереть, а мертвые могут воскреснуть. Однако живые не готовы жертвовать собой ради эмоций, а мертвые

не стремятся вернуться к жизни ради них — это свидетельствует о том, что их эмоции недостаточно сильны. Разве эмоция в сновидениях не может быть истинной? Неужели в мире недостаточно людей, живущих в мечтах?» [24, с. 4].

Ду Линьян в своих снах встретила свою любовь и испытала счастье в отношениях. Однако судьба, ведомая мечтой, унесла ее, и в конце концов она вновь возродилась в этом же сне. Эмоция, переживаемая в мечтах, является как отражением иллюзии, так и расширением воображения; она содержит возможность, которая не является полностью ложной и не обязательно истинной, но, возможно, ближе к сущности вещей. Поскольку эмоция в сновидениях явно представляет собой возможность, человеку необходимо искать понимание в свете различных явлений жизни (таких как рождение, старение, болезни и смерть). В этом процессе воображение и логическое мышление становятся основными способами человеческого познания, и их результаты также демонстрируют возможность, которая не является ни абсолютно ложной, ни абсолютно истинной. Если человек не может постичь тайны существования, возможно, через логику эмоций мы сможем найти какое-то возможное объяснение. Именно в этом заключается глубина, с которой китайские классические драматурги исследуют вечные вопросы человечества; «посредством знаковых систем искусств создается, сохраняется и передается эстетическая информация как разновидность исторически значимой части социальной семантической информации» [14, с. 153]. Когда философские вопросы жизни поэтизируются, красота становится единственным оружием человека в борьбе с жизнью, старостью, болезнями и смертью. В китайской классической драме стремление к красоте формы неизбежно связано с красотой содержания.

Вернувшись из Советского Союза, Мэй Ланьфан считал, что нашел путь к спасению китайского классического театра; в его мемуарах описаны методы, которые он заимствовал у советской школы, например: «Актер должен сначала забыть, что он поэтический актер, и слиться с персонажем, чтобы достичь глубины и тонкости» [24, с. 172], или: «В моей игре иногда возникают новые понимания, и мои движения непроизвольно меняются» [27, р. 35]. Таких примеров много. Эти высказывания вызвали недовольство некоторых ученых, которые считали, что такие интерпретации являются «неуместными», поскольку они пытаются понять и направить практику создания китайского классического театра в аспек-

те западной театральной теории. Мы не отрицаем ценности этой точки зрения, но также должны признать успех Мэй Ланьфана в художественной практике, даже если он пытался использовать концепции, методы и техники другой театральной культурной традиции.

В настоящее время проблема модернизации китайского классического театра и «национализации» драматического театра по-прежнему беспокоит китайских театроведов, режиссеров и актеров; вместе с тем уже Эйзенштейн прозорливо отметил: «Взаимное обогащение нашего советского театра и театра китайского достаточно хорошо известно» [23, с. 314].

### Список литературы

1. *Аристотель*. Поэтика // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: Литература, 1998. С. 1064–1112.
2. *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. 809 с.
3. *Белинский В.Г.* Собрание сочинений: В 9 т. Т. 4. Статьи, рецензии и заметки, март 1841 — март 1842. М.: Худож. лит., 1979. 654 с.
4. *Ван Чжунсин*. Театральный диалог между В.Э. Мейерхольдом и Мэй Ланьфан: вдохновение и творчество // Теория и история искусства. 2024. Вып. 3/4. С. 6–48.
5. *Виноградская И.Н.* Жизнь и творчество К.С. Станиславского: Летопись: В 4 т.: 1863–1938. 2-е изд. доп., уточн. и испр. М.: Московский Художественный театр, 2003. Т. 4. 1928–1938. 495 с.
6. *Волков Н.Д.* Театральные вечера / послесл. А.В. Солодовникова. М.: Искусство, 1966. 478 с.
7. *Выготский Л.С.* Психология искусства / общ. ред. В.В. Иванова, коммент. Л.С. Выготского и В.В. Иванова, вступ. ст. А.Н. Леонтьева. 3-е изд. М.: Искусство, 1986. 573 с.
8. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод: Основы философии. М.: Прогресс, 1988. 704 с.
9. *Гегель Г.-В.-Ф.* Сочинения. Т. XIV: Лекции по эстетике. Кн. III. М.: Гос. социально-экономическое изд-во, 1958. 440 с.
10. *Дидро Д.* Парадокс об актере / пер., вступ. ст. и примеч. К. Державина. Л.; М.: Искусство, 1938. 168 с.
11. *Клеберг Л.* Живые импульсы искусств // Искусство кино. 1992. Вып. 1. С. 132–139.

12. *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.

13. *Лободанов А.П.* Леонардо Да Винчи музыкант // Теория и история искусства. Вып. 1/2. М.: БОС, 2021. С. 10–40.

14. *Лободанов А.П.* Семиотическая концепция Ю.В. Рождественского // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2022. № 3. С. 145–154.

15. *Мейерхольд В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. / коммент. А.В. Февральского. М.: Искусство, 1968. Ч. 1 (1891–1917). 350 с.

16. Ольга Леонардовна Книппер-Чехова: В 2 ч. Ч. 1. Воспоминания и статьи. Переписка с А.П. Чеховым (1902–1904) / сост., ред., вступ. ст. В.Я. Виленкина, коммент. В.Я. Виленкина («Воспоминания и статьи»), Н.И. Гитович («Переписка О.Л. Книппер-Чеховой и А.П. Чехова»). М.: Искусство, 1972. 448 с.

17. Ольга Леонардовна Книппер-Чехова: В 2 ч. Ч. 2. Переписка (1896–1959). Воспоминания об О.Л. Книппер-Чеховой / сост., ред. В.Я. Виленкин, коммент. Л.М. Фрейдкина. М.: Искусство, 1972. 432 с.

18. *Станиславский К.С.* Собраний сочинений: В 9 т. Т. 1. Моя жизнь в искусстве / коммент. И.Н. Соловьевой. М.: Искусство, 1988. 622 с.

19. *Станиславский К.С.* Собрание сочинений: В 9 т. Т. 3. Работа актера над собой. Ч. 2. Работа над собой в творческом процессе воплощения: Материалы к книге / общ. ред. А.М. Смелянского, вступ. ст. Б.А. Покровского, коммент. Г.В. Кристи и В.В. Дыбовского. М.: Искусство, 1990. 508 с.

20. *Станиславский К.С.* Собрание сочинений: В 9 т. Т. 4. Работа актера над ролью: Материалы к книге / сост., вступ. ст. и коммент. И.Н. Виноградской. М.: Искусство, 1991. 399 с.

21. *Станиславский К.С.* Собраний сочинений: В 9 т. Т. 6. Ч. 1. Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания: 1917–1938. Ч. 2. Интервью и беседы: 1896–1937 / сост., ред., вступ. ст., коммент. И.Н. Виноградской. М.: Искусство, 1994. 638 с.

22. Театральные термины и понятия: Материалы к словарю / сост. С.К. Бушуева, А.П. Варламова, Н.А. Таршис; ред. А.П. Варламова, А.В. Сергеев. СПб., 2005. Вып. 1. 250 с.

23. *Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения: В 6 т. Т. 5 / гл. ред. С.И. Юткевич; сост. П.М. Аташева, Ю.А. Красовский, В.П. Михайлов; коммент. А.А. Карягина, Н.И. Клеймана, Л.К. Коз-

лова, Ю.А. Красовского, В.П. Михайлова, Р.Н. Юренева; подгот. текста В.П. Коршуновой. М.: Искусство, 1968. 599 с.

24. *Tang Xianzu*. 汤显祖《牡丹亭》. Beijing: People's Literature Publishing House, 2005. *Тан Сяньцзэ*. Пионовая беседка. Пекин: Народная литература, 2005.

25. *Banu G., Wiswell E.L., Gibson J.V.* Mei Lanfang: A case against and a model for the occidental stage[J] // *Asian Theatre Journal*. 1986. Vol. 3 (2). P. 153–178.

26. *Bentley E.* The life of the drama[M]. Atheneum, 1964. 371 p.

27. *Mei Lanfang*. 梅兰芳《舞台生活四十年》. Beijing: Chinese Theatre Publishing House, Second Collection, 1961. 205 p.

28. *Zou Yuanjiang*. 邹元江《梅兰芳的“表情”与“京剧精神” // *Literature & Art Studies*. 2009. Iss. 2. P. 96–107.

29. *Zou Yuanjiang*. 邹元江《梅兰芳表演美学体系研究》. Beijing: People's Publishing House, 2018. 711 p.

#### References

1. *Aristotle*. Poetics // Aristotle. Ethics. Politics. Rhetoric. Poetics. Categories. Minsk: Literature, 1998. P. 1064–1112.

2. *Bakhtin M.M.* Questions of Literature and Aesthetics. Moscow: Art Literature, 1975. 809 p.

3. *Belinsky V.G.* Collected Works. In 9 vols. Vol. 4. Articles, Reviews, and Notes, March 1841 — March 1842. Moscow: Art Literature, 1979. 654 p.

4. *Wan Zhongxin*. Theatrical Dialogue between V.E. Meyerhold and Mei Lanfang: Inspiration and Creativity // *Theory and History of Art*. 2024. Iss. 3/4. P. 6–48.

5. *Vinogradskaya I.N.* Life and Creativity of K.S. Stanislavsky: Chronicle. In 4 vols: 1863–1938. 2nd ed., revised and corrected. Moscow: Moscow Art Theatre, 2003. Vol. 4. 1928–1938. 495 p.

6. *Volkov N.D.* Theatrical Evenings / afterword by A.V. Solodovnikov. Moscow: Art, 1966. 478 p.

7. *Vygotsky L.S.* Psychology of Art / gen. ed. V.V. Ivanov, comments by L.S. Vygotsky and V.V. Ivanov, introductory article by A.N. Leontiev. 3rd ed. Moscow: Art, 1986. 573 p.

8. *Gadamer H.-G.* Truth and Method: Foundations of Philosophy. Moscow: Progress, 1988. 704 p.

9. *Hegel G.W.F.* Works. Vol. XIV. Lectures on Aesthetics. Book III. Moscow: State Socio-Economic Publishing House, 1958. 440 p.

10. *Diderot D.* Paradox of the Actor / transl., with an introd. article “Denis Diderot, the Art of the Actor, and the Theatrical Thought of the 18th Century” (p. 3–33) and notes by K. Derzhavin. Leningrad, Moscow: Art, 1938. 168 p.

11. *Kleberg L.* Living Impulses of the Arts // *Film Art*. 1992. Iss. 1. P. 132–139.

12. *Lobodanov A.P.* Interpenetration and Interaction of Philosophical, Semiotic, and Psychological Components in Visual Art of the 20th Century // *Theory and History of Art*. 2019. Iss. 1/2. P. 10–26.

13. *Lobodanov A.P.* Leonardo da Vinci the Musician // *Theory and History of Art*. 2021. Iss. 1/2. P. 10–40.

14. *Lobodanov A.P.* Semiotic Concept of Y.V. Rozhdestvensky // *Bulletin of Moscow University. Series 9. Philology*. 2022. № 3. P. 145–154.

15. *Meyerhold V.E.* Articles, Letters, Speeches, Conversations / comments by A.V. Fevral'sky: In 2 parts. Moscow: Art, 1968. Part 1 (1891–1917). 350 p.

16. Olga Leonardovna Knipper-Chekhova: In 2 parts. Part 1. Memories and Articles. Correspondence with A.P. Chekhov (1902–1904) / compiled, ed., and with an introd. article by V.Ya. Vilenkin, comments by V.Ya. Vilenkin (“Memories and Articles”), N.I. Gitovich (“Correspondence of O.L. Knipper-Chekhova and A.P. Chekhov”). Moscow: Art, 1972. 448 p.

17. Olga Leonardovna Knipper-Chekhova: In 2 parts. Part 2. Correspondence (1896–1959). Memories of O.L. Knipper-Chekhova / compiled, ed. by V.Ya. Vilenkin, comments by L.M. Freidkin. Moscow: Art, 1972. 432 p.

18. *Stanislavsky K.S.* Collected Works: In 9 vols. Vol. 1. My Life in Art / comments by I.N. Solovyeva. Moscow: Art, 1988. 622 p.

19. *Stanislavsky K.S.* Collected Works: In 9 vols. Vol. 3. The Actor's Work on Himself. Part 2. Work on Oneself in the Creative Process of Embodiment: Materials for the Book / gen. ed. A.M. Smelyansky, introd. article by B.A. Pokrovsky, comments by G.V. Kristi and V.V. Dybolsky. Moscow: Art, 1990. 508 p.

20. *Stanislavsky K.S.* Collected Works: In 9 vols. Vol. 4. The Actor's Work on the Role: Materials for the Book / compiled, with an introd. article and comments by I.N. Vinogradskaya. Moscow: Art, 1991. 399 p.

21. *Stanislavsky K.S.* Collected Works: In 9 vols. Vol. 6. Part 1. Articles. Speeches. Responses. Notes. Memories: 1917–1938. Part 2. Interviews and Conversations: 1896–1937 / compiled, ed., with an introd. article and comments by I.N. Vinogradskaya. Moscow: Art, 1994. 638 p.

22. Theatrical Terms and Concepts: Materials for the Dictionary / compiled by S.K. Bushueva, A.P. Varlamov, N.A. Tarshis, ed. by A.P. Varlamov, A.V. Sergeev. St. Petersburg, 2005. Iss. 1. 250 p.

23. *Eisenstein S.M.* Selected Works: In 6 vols / editorial board: P.M. Atasheva, I.V. Vaysfeld, N.B. Volkova, Yu.A. Krasovsky, S.I. Freilikh, R.N. Yurenyev, chief editor S.I. Yutkevich, compiled by P.M. Atasheva, Yu.A. Krasovsky, V.P. Mikhailov, comments by A.A. Karyagin, N.I. Kleiman, L.K. Kozlova, Yu.A. Krasovsky, V.P. Mikhailov, R.N. Yurenyev, text prepared by V.P. Korshunova. Moscow: Art, 1968. Vol. 5. 599 p.

24. *Tang Xianzu.* The Peony Pavilion (汤显祖《牡丹亭》). Beijing: People's Literature Publishing House, 2005.

25. *Banu G., Wiswell E.L., Gibson J.V.* Mei Lanfang: A case against and a model for the occidental stage[J] // *Asian Theatre Journal*. 1986. Vol. 3 (2). P. 153–178.

26. *Bentley E.* The life of the drama[M]. Atheneum, 1964. 371 p.

27. *Mei Lanfang.* Forty Years of Stage Life (梅兰芳《舞台生活四十年》). Beijing: Chinese Theatre Publishing House, Second Collection, 1961. 205 p.

28. *Zou Yuanjiang.* “Expression of Emotions” in Mei Lanfang and the “Spirit of Peking Opera” (邹元江《梅兰芳的“表情”与“京剧精神”》) // *Literature & Art Studies*. 2009. Iss. 2. P. 96–107.

29. *Zou Yuanjiang.* Mei Lanfang: A Study of the Aesthetic System of His Performances (邹元江《梅兰芳表演美学体系研究》). Beijing: People's Publishing House, 2018. 711 p.

DOI 10.24412/2411-0795-2025-2-145-158

УДК 792.01+378:792

ББК 85.33+74.6

## **СОЗИДАТЕЛЬНАЯ РОЛЬ ТРАДИЦИИ В СТАНОВЛЕНИИ И РАЗВИТИИ ЯРОСЛАВСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ШКОЛЫ**

**И.В. АЗЕЕВА**

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования

«Ярославский государственный театральный институт  
имени Фирса Шишигина»

150000, Ярославль, ул. Депутатская, д. 15/43, Россия

E-mail: iva2013.azeeva@yandex.ru

*В статье рассматривается традиция как основополагающий фактор становления и развития отечественной театральной школы. Осуществлен экскурс в историю театрального образования с целью выявления в нем театральной школы как одного из ярких феноменов отечественного культурного наследия. Это позволило автору обоснованно констатировать недостаточную изученность феномена театральной школы в аспекте неделимости конкретной творческой методологии, эстетических и нравственных ценностей.*

*Рассмотрено значение театральной школы в сохранении определенной культурной традиции театрального мышления и творчества. Акцентируется сформулированный К.С. Станиславским важнейший принцип актерской школы, заключающийся в передаче в педагогической мастерской живой традиции искусства актера учителем ученику «из рук в руки». В истории формирования отечественной театральной школы выявлен особый путь возникновения и развития театральных школ в ряде регионов российской провинции. В качестве важной предпосылки рождения профессиональных театральных школ в провинции рассмотрена роль театральных техникумов.*

*В целях конкретизации анализа роли традиции в становлении и развитии провинциальной театральной школы автор обращается к истории и творческой методологии ярославской театральной школы, являющейся одной из ведущих в российском театральном образовании. Выявлена ключевая роль, сыгранная в становлении данной школы ее основателем режиссером и педагогом Ф.Е. Шишигиным.*

*Обращение к практике работы ярославской театральной школы с традицией позволило сделать обоснованный вывод о необходимости бережного отношения к традиции и важности поиска современных под-*

ходов к работе с ней в актерской школе. Исследование в историческом и актуальном аспектах традиционных оснований ярославской театральной школы способствует более глубокому постижению феномена отечественной театральной школы в целом.

**Ключевые слова:** российская театральная школа, традиция, преемственность, ярославская театральная школа, Ф.Е. Шшигин, театральный техникум, Ярославское среднее театральное училище, Ярославский государственный театральный институт имени Фирса Шшигина, художественно-образовательная традиция, история театрального образования, театральный педагог, обучение в театральной школе.

## THE CREATIVE ROLE OF TRADITION IN THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF THE YAROSLAVL THEATER SCHOOL

I.V. AZEEVA

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education  
“Firs Shishigin Yaroslavl State Theatrical Institute” 15/43 Deputatskaya St.,  
Yaroslavl, 150000, Russia

*The article considers tradition as a fundamental factor in the formation and development of the national theater school. The history of theater education is outlined in order to show the theater school as one of the brightest phenomena of the national cultural heritage. This allowed the author to justifiably state the insufficient study of the theater school in the aspect of indivisibility of specific creative methodology, aesthetic and moral values. The significance of the theater school in preserving a certain cultural tradition of theatrical thinking and creativity is considered. The most important principle of the acting school formulated by K. S. Stanislavsky is emphasized. Namely, it is the transfer of the living tradition of the actor's art from the teacher to the student during a pedagogical workshop. The history of the Russian theater school uncovers a unique way of theater schools emerging and developing in a number of regions in Russian provinces. As an important prerequisite for the birth of professional theater schools in the province, the role of theater technical schools is considered. In order to analyse the role of tradition in the formation and development of provincial theatrical school, the author turns to the history and creative methodology of the Yaroslavl theatrical school, one of the leaders in Russian theatrical education. The key role F. E. Shishigin, the founder director and a teacher of the theater, played in the formation of the school is outlined. Having appealed to the Yaroslavl theater school's experience in preserving traditions, the author highlights the necessity of a careful attitude to the tradition and the*

*importance of searching for modern approaches to work with it in the acting school. The study of the historical and topical aspects of the traditional foundations of the Yaroslavl theater school contributes to a deeper understanding of the phenomenon of the Russian theater school.*

**Keywords:** *Russian theater school, tradition, continuity, Yaroslavl theater school, F. E. Shishigin, theater college, Yaroslavl Secondary Theater School, Firs Shishigin Yaroslavl State Theater Institute, artistic and educational tradition, history of theater education, theater teacher, theater school training.*

Театральная школа, основы которой заложены в XVIII в., — один из ярких феноменов отечественного культурного наследия, не только имеющий глубокую и славную историю, но и обладающий актуальными художественно-образовательными практиками, отвечающими требованиям современного российского театра и активно используемыми в мировой театральной педагогике.

История театрального образования довольно глубоко изучена [1; 2]. Однако в существующих исследованиях авторы прежде всего уделяют внимание истории именно театрального образования, рассматривают театральные вузы и ссузы в первую очередь как образовательные институции, не ставя акцент на феномене театральной школы, представляющем собой неделимость конкретной творческой методологии, эстетических и нравственных ценностей. В лучшем случае данная исследовательская задача отправлена на второй план. Исследования конкретных аспектов отечественной театральной школы также встречаются довольно редко [5; 6; 10]. Феномен отечественной театральной школы как основной предмет исследования в диссертационном пространстве обнаружить сложно. Изданная в 2004 г. коллективная монография «Русская театральная школа» остается единственным масштабным текстом, в котором, к сожалению, феномен, заявленный в названии, не раскрыт, монография являет собой скорее «большой театральный буклет», презентующий театральные учебные заведения в историческом аспекте [14].

Исключением в вышеописанной исследовательской практике выглядит стремление Театрального института имени Бориса Щукина целостно осмыслить вахтанговскую театральную школу. В ряде изданий, подготовленных институтом, содержится развернутое описание и творческой методологии школы, и ее эстетических и нравственных ценностей, история вуза в них является фоном, пусть и значимым [3; 12].

Несмотря на вышеназванные проблемы, столичные театральные школы тем не менее описаны в одних случаях фрагментарно и второпланово, в других — довольно подробно. Процесс становления и развития театральных школ, сложившихся в российской провинции, зафиксирован значительно слабее. В провинции, как и в столице, чаще всего наблюдается стремление описания истории образовательной институции, на территории которой возникает и развивается театральная школа. Специфика становления и развития конкретных школ в аспекте творческой методологии, художественной традиции описана недостаточно, в некоторых случаях такое описание ограничивается названием имен педагогов и их учителей без развернутых комментариев особенностей школы, носителями которой они являются.

Становление и развитие отечественной театральной школы, как отмечалось выше, происходило на территории Санкт-Петербурга и Москвы, и только в XX в. театральное образование станет доступным и в провинции, где новая советская власть начинает активно открывать театральные техникумы, жизнь которых в большинстве случаев не оказалась долгой, была прервана или экономическими проблемами послереволюционного периода, или еще более сложными годами Великой Отечественной войны. Театральные техникумы в раннее послереволюционное время были доминирующей формой организации театральных школ и в столицах, и в провинции. Отметим, что эта страница есть и в истории двух ведущих театральных школ страны — Российского института театрального искусства – ГИТИС (Москва) и Российского государственного института сценических искусств (Санкт-Петербург) [12; 15; 16]. Театровед, историк организации театрального дела в России Анатолий Зиновьевич Юфит причину распространения в это время театральных техникумов объясняет невозможностью обеспечения всех разделов вузовского учебного плана театральных школ высококвалифицированными преподавателями, едва ли не буквальным отсутствием такого плана, как и определенности в выборе методики высшей театральной школы, материальными проблемами. То есть театральные школы, называвшие себя высшими, по существу ими не являлись: «И когда это стало очевидным, после длительных дискуссий было принято разумное решение временно отступить, преобразовать высшие театральные учебные заведения в техникумы» [20, с. 252]. Точку зрения А.З. Юфита разделяет в своей

диссертации «Из истории советского театрального образования 1917–1941 гг.» и Галина Иосифовна Агамирзян: «...нехватка вузовских педагогов, отсутствие необходимого контингента учащихся — выпускников средних учебных заведений, материальные трудности — не давали возможности обеспечить вузовский уровень обучения» [1, с. 8–9]. Однако данная точка зрения полностью разделяется не всеми историками театрального образования [4, с. 25–26; 15, с. 41].

Активное открытие театральных техникумов в провинции еще более закономерно, поскольку практики работы театральных школ в ней не существовало ни на среднем, ни на высшем образовательном уровне, начинать процесс формирования театральных школ, остро необходимых для пополнения молодыми актерами провинциальных театральных трупп, пришлось с уровня техникумов.

Во второй половине XX в. в ряде крупных городов, в которых, как правило, ранее и были попытки организации работы театральных техникумов, открыты театральные школы как государственные образовательные институты — средние профессиональные учебные заведения (театральные училища): Екатеринбург (1960), Новосибирск (1960), Горький (ныне — Нижний Новгород, 1961), Ярославль (1962), Иркутск (1962), Казань (1962). В конце XX — начале XXI в. ряд театральных училищ с отчетливо сформировавшимися театральными школами, уровень педагогического состава которых соответствовал требованиям высшей театральной школы, к этому времени не только сформировавшейся в Москве и Ленинграде, но и готовой оказать методическую помощь провинции, преобразовываются в высшие театральные учебные заведения: Ярославский государственный театральный институт (1980), Екатеринбургский государственный театральный институт (1984), Новосибирский государственный театральный институт (2003).

В становлении каждой из высших театральных школ российской провинции определяющую роль играет педагогическая традиция, в опоре на которую школа осуществляет свою работу. Обращение к традиции, лежащей в ее основе, и в современных реалиях жизнедеятельности театральной школы остается актуальным. Формирование, преемственность и развитие традиции является условием успешной творческой и образовательной деятель-

ности театральной школы. Поэтому в исследовательском подходе к осмыслению специфики конкретной театральной школы в ходе изучения методических практик, используемых в процессе обучения, таким важным оказывается выявление влияния традиции на развитие школы, обоснование ее системообразующей роли. В анализе работы театральной школы с традицией важным оказывается понимание традиции как формы самоорганизации школы, создания единого пространства взаимопонимания, в рамках которого творческая деятельность каждого педагога, включенного в традицию, принявшего ее в качестве основы своей деятельности, обретает «общее» содержание.

Как известно, традиция рождается и развивается, опираясь на преемственность и непрерывность [9]. Театральная школа как творческо-педагогический феномен не только сохраняет и передает определенную традицию, но и занимается ее интерпретацией, учитывая творческие практики современного театра. Интерпретация демонстрирует развитие традиции и свидетельствует о творческом потенциале школы, состояние которой во многом определяется требованиями театра.

Исследователи, предметом интереса которых является театральная школа, часто рассматривают традицию как неотъемлемую составляющую понятия «театральная школа». В частности, профессор Российского института театрального искусства — ГИТИС Нина Алексеевна Шалимова, чье определение понятия «театральная школа» является довольно полным и развернутым, отмечает, что значение театральной школы заключается в сохранении определенной культурной традиции театрального мышления и творчества («...сохранить то, что изначально заложено великими основателями отечественной театральной школы — школа обязательно консервативна»), цель школы — сохранение жизни «великой традиции русского актерства в ее эстетической значимости и художественной актуальности». Исследователь, многие годы связанный творческо-педагогической практикой не только со столичной театральной школой, но и с провинциальной (ярославской), полагает, что в настоящее время единственный способ сохранения школы — «это передача традиции: от театрального педагога к студенту, от личности учителя к личности ученика» [18, с. 6].

Обращение к ярославской театральной школе не в приоритете аспекта исследования образовательной институции (ссуз,

вуз), в рамках которой формируется и развивается школа, а в преваляировании исследования становления и развития творческой методологии воспитания актера драматического театра позволяет и в целом глубоко раскрыть феномен театральной школы.

Ярославская театральная школа — одна из ведущих театральных школ России, сложилась и развивается в тесной связи с выдающимися достижениями российского сценического искусства и театральной педагогики. В ее основе традиционные отечественные профессиональные практики воспитания актера.

Подготовка артистов драматического театра ведется в ярославской театральной школе непрерывно с года ее основания. Выпускники школы успешно работают на столичных и провинциальных сценах, в российском кинематографе. Эффективная как в ретроспективе, так и в настоящее время творческо-педагогическая работа школы свидетельствует о сложившихся методических основаниях и плодотворных в своей творческой и педагогической состоятельности актуальных практиках.

Существование ярославской театральной школы с важными именно для нее творческо-педагогическими акцентами можно обнаружить, обратившись к творческой практике ее выдающихся выпускников. Один из них — выпускник 1971 г. народный артист России Виктор Васильевич Гвоздицкий (1952–2007). Он справедливо полагал, что высокий уровень владения профессией невозможен без владения ремеслом, школой. Театральные критики и коллеги-актеры находили его одним из самых профессионально оснащенных актеров своего времени, который «привез с собой в Москву почти уже потерянное знание секретов ремесла» [8].

Появление театральной школы в 60-е годы прошлого века в Ярославле, расположенном близко к двум российским театральным столицам Москве и Ленинграду, не выглядит закономерным. Однако предпосылки возникновения театральной школы в Ярославле обнаруживаются отчетливо: существование в Ярославле в 1919–1927 гг. театрального техникума, обеспечивающего актерскими кадрами главным образом Театр имени Федора Волкова, обладающий глубокой историей [17]; работа в 1940–1950-е годы студии при данном театре, в которой преподавали актеры, имеющие хорошую профессиональную школу, в том числе и столичную. Отметим, что предпосылки такого рода существовали и в вышеназванных российских городах, в которых также сформирова-

ровались театральные школы, однако города эти были центрами крупных регионов, далеко расположенных от столиц, и театральные школы в них были призваны обеспечивать актерскими кадрами эти регионы.

В рождении ярославской театральной школы значимы не только названные предпосылки, но и стечение обстоятельств. В 1960 г. Театр имени Федора Волкова обретает нового творческого лидера — главного режиссера Фирса Ефимовича Шишигина, имевшего не только большой и успешный опыт постановочной работы в крупных провинциальных театрах, но и обладавшего отличной и оригинальной режиссерской школой, полученной в мастерской Сергея Эрнестовича Радлова в Ленинградском техникуме сценических искусств (1925–1929). На формирование режиссера и педагога Радлова сильное влияние оказало пребывание в «Студии В.Э. Мейерхольда» (1913–1917); в постмейерхольдовский период жизни он развил свои режиссерские взгляды в оригинальную, пронизанную экспериментом постановочную и педагогическую практику [9]. В числе оказавших большое влияние на формирование творческой личности Шишигина ленинградские театральные педагоги Леонид Сергеевич Вивьен, Стефан Стефанович Мокульский, Владимир Николаевич Соловьев. В период обучения студент Шишигин страстно увлекся режиссерскими идеями Мейерхольда. Значима и дружба в студенческие годы с композитором Дмитрием Дмитриевичем Шостаковичем и Николаем Константиновичем Черкасовым, будущим крупным актером, а пока — товарищем по театральной школе.

В 1927 г. в жизни начинающего режиссера, считавшего себя последовательным «мейерхольдовцом» Шишигина произошел «огромный переворот»: его творчество теперь ориентировано прежде всего на К.С. Станиславского. «Переворот» произошел после увиденного студентом Шишигиным во МХАТе спектакля «Дядя Ваня» [19, с. 37–40].

Принимая предложение возглавить Волковский театр, Шишигин ставит условие — предложение им будет принято только в том случае, если при театре откроется театральное училище. Он пишет: «Меня не столько интересовал сам театр, ...нужно было именно училище, а не студия: выбор в ней ограничен» [Там же, с. 266].

В попытке обнаружения и в ходе анализа созидательной роли традиции в становлении театральной школы Ф.Е. Шишигин важен нам не столько как одаренный режиссер, сколько как талантливый «носитель» полученной им из рук ленинградских педагогов школы с ее традициями и не менее талантливый «носитель» традиций школы Станиславского, глубоко освоенной им в ходе практической режиссерской работы. В своей педагогической работе он прежде всего использует традиции школы Станиславского, передавая ее «из рук в руки» и своим ученикам в актерской мастерской, и театральным педагогам, чье становление происходит в организованной и проводимой им лично в училище творческой педагогической лаборатории. Влияние школы С.Э. Радлова, студенческая увлеченность театральными идеями Вс.Э. Мейерхольда дают о себе знать не столь очевидно. Однако обнаружить их можно. В педагогических беседах Шишигина со студентами отсылки к Мейерхольду и Радлову встречаются часто [19].

Осмысление пути становления и развития ярославской театральной школы, ее методических оснований — важнейшая цель, которую ставил перед собой Шишигин. Ему принадлежит ключевой для понимания существа ярославской театральной школы текст «Слово о Ярославской театральной школе» [Там же, с. 58–65]. Текст озвучен им на научной конференции, посвященной 20-летию школы (1982), и содержит острые размышления о проблеме сформированности школы: «Ярославская театральная школа? А разве есть такая?» [Там же, с. 59]. Он отчетливо осознавал, как важно вывести из области «спора, дискуссии и полемики» существование ярославской театральной школы «как определенного направления в деле подготовки будущих актеров советского театра, направления, опирающегося на определенные исторические традиции, имеющие свои взгляды и принципы в теоретическом и практическом процессе театральной работы» [Там же], понимал, какой огромный объем работы необходимо выполнить, чтобы появилась возможность уверенно заявить о сформированности основ школы и обозначить пути ее дальнейшего развития.

Обращение к личности основателя ярославской театральной школы Ф.Е. Шишигина позволяет констатировать важнейшую роль в ее становлении и развитии ярчайшего носителя школы, традиции театральной педагогики которого обеспечивают ее рождение и развитие, вплоть до актуальных практик. В контек-

сте данного утверждения закономерным является и присвоение в 2022 г. институту имени Фирса Шишигина как знаковая акция уважения к базовым педагогическим традициям школы, заложенным Ф.Е. Шишигиным и остающимися живым ориентиром в настоящее время.

Акцентируя выше передачу традиции «из рук в руки» как важнейший, едва ли не единственный способ сохранения школы, осуществив попытку конкретизации передачи школы через существующую традицию.

Многие исследователи полагают, что традиция — это не то, что передается, а сам способ передачи. Одним из ключевых «инструментов» театральной школы является упражнение. Собственно, школа есть определенная система упражнений, выполняемых с подачи учителя, при его непосредственном наблюдении и обязательном анализе результатов.

На территории актерской школы очевидным способом передачи традиции является упражнение. Упражнение как способ передачи традиции может демонстрировать стремление как к консервации традиции, так и к творческому ее развитию в контексте определенной театральной школы и мастерской конкретного педагога. В современных отечественных и во многих зарубежных актерских школах продолжают доминировать упражнения Станиславского, часто с трудом опознаваемые ввиду многочисленных педагогических интерпретаций, которым они подвергались и продолжают подвергаться в настоящее время.

Сегодня в актерской мастерской апелляция к традиции может, к сожалению, выглядеть и как «апелляция к распространенности», когда педагогический подход, методика или популярный комплекс упражнений полагаются верными ввиду своей традиционности. В этом случае традиционно используемые методики и упражнения довольно часто не приносят ожидаемого результата.

Процесс работы театральной школы с традицией обязательный, но сложный и неоднозначный. Это касается и ярославской театральной школы, многолетнее наблюдение над опытом жизни которой и стало основанием для данных размышлений. Утверждение созидательной роли традиции в становлении и развитии театральной школы, необходимости бережного отношения к традиции не подлежит сомнению. Однако несомненна и значимость поиска современных подходов к работе с традицией в актерской школе.

Обращение к практике работы ярославской театральной школы с традицией способствует глубокому постижению в целом феномена отечественной театральной школы в историческом и актуальном аспектах.

### Список литературы

1. *Агамирзян Г.И.* Из истории советского театрального образования 1917–1941 гг.: автореф. дис. ... канд. искусствоведения (170001) / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. Л., 1974. 14 с.

2. *Александрова Е.Я.* Художественное образование в России: Историко-культурологический анализ: автореф. дис. ... докт. культурологии: 24.00.02 / Рос. ин-т культурологии. М., 1997. 48 с.

3. Вахтанговская театральная школа: от 30-х годов XX века до наших дней. СПб.: Лань: Планета музыки, 2021. 397 с.

4. *Гительман Л.И.* Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства 1918–1939 годов // Страницы истории. Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства. СПб.: СПбГАТИ, 2000. С. 20–28.

5. *Грачева Л.В.* Психотехника актера в процессе обучения в театральной школе: Теория и практика: автореф. дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.01 / С.-Петерб. гос. акад. театрального искусства. СПб., 2005. 53 с.

6. *Дубровская А.Л.* Работа над сценическим образом в системе вахтанговской театральной школы: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01 / Дубровская Анна Леонардовна; [Место защиты: Рос. акад. театр. искусства (ГИТИС)]. М., 2010. 161 с.

7. *Дьяконов А.В.* История театрального образования в Саратовском Поволжье в первой трети XX столетия // Вестник Саратовского государственного социально-экономического университета. 2009. № 3 (27). С. 221–224.

8. *Заславский Г.* Памяти Виктора Гвоздичко // Независимая газета: [официальный сайт]. 2007. 23 мая. URL: [https://www.ng.ru/culture/2007-05-23/8\\_gvozditski.html?ysclid=lbvzvz6c0cr178410545](https://www.ng.ru/culture/2007-05-23/8_gvozditski.html?ysclid=lbvzvz6c0cr178410545) (дата обращения: 29.11.2024).

9. *Косинова О.А.* К вопросу о трактовке понятия «традиция» в отечественной педагогике // Электронный журнал «Знание. Понимание. Умение». 2009. № 2. Педагогика. Психология. URL: [http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2009/2/Kosinova\\_Tradition/](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2009/2/Kosinova_Tradition/) (дата обращения: 20.01.2025).

10. *Кошевая Е.А.* Театральная школа и проблемы развития актерских способностей: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01 /

Кошечкина Елена Анатольевна; [Место защиты: С.-Петербург. гос. акад. театр. искусства]. СПб., 2009. 26 с.

11. *Любимцев П.Е.* Вахтангов продолжается. Щукинская школа вчера и сегодня. М.: Navona, 2017. 205 с.

12. *Немирович-Данченко Вл.И.* О прошлом нашего театрального техникума // ГИТИС в портретах и лицах: В 2 т. М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2013. С. 38–49.

13. *Радлов С.Э.* Десять лет в театре / предисл. С.С. Мокульского. Л.: Прибой, 1929. 328 с.

14. Русская театральная школа. М.: ПанЪинтер, 2004. 544 с.

15. Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства: Страницы истории. 1779–2009. СПб.: ООО «Типография “Береста”», 2009. 312 с.

16. *Саричева Е.* Становление первого советского театрального вуза // ГИТИС в портретах и лицах: В 2 т. М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2013. С. 7–8.

17. *Соловьева Н.В.* К истории Ярославского театрального техникума // Путь в науку: сборник научных работ аспирантов и студентов исторического факультета. Вып. 3. Ярославль: Ярославский государственный университет им. П.Г. Демидова, 1997. С. 81–84.

18. *Шалимова Н.А.* К понятию «театральная школа» // Ярославская высшая театральная школа: истоки, традиции, личности. Материалы научной конференции (Ярославль, 25 октября 2005 г.). Ярославль: Ярославский государственный театральный институт, 2006. С. 5–9.

19. *Шилигин Ф.Е.* Беседы о режиссуре: основы режиссуры для будущих актеров. Ярославль: Ярославский государственный театральный институт, 2022. 215 с.

20. *Юфит А.З.* Революция и театр. Л.: Искусство, 1977. 277 с.

## References

1. *Agamirzyan G.I.* Iz istorii sovetskogo teatral'nogo obrazovaniya 1917–1941 gg.: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya (170001) / Lenin-gr. gos. in-t teatra, muzy'ki i kinematografii. L., 1974. 14 s.

2. *Aleksandrova E.Ya.* Xudozhestvennoe obrazovanie v Rossii: Istoriko-kul'turologicheskij analiz: avtoref. dis. ... dokt. kul'turologii: 24.00.02 / Ros. in-t kul'turologii. M., 1997. 48 s.

3. Vaxtangovskaya teatral'naya shkola: ot 30-x godov XX veka do nashix dnei. SPb.: Lan`: Planeta muzy'ki, 2021. 397 s.

4. *Gitel'man L.I.* Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya akademiya teatral'nogo iskusstva 1918–1939 godov // Stranicy istorii. Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya akademiya teatral'nogo iskusstva. SPb.: SPbGATI, 2000. S. 20–28.

5. *Gracheva L.V.* Psixotexnika aktera v processe obucheniya v teatral'noj shkole: Teoriya i praktika: avtoref. dis. ... dokt. iskusstvovedeniya: 17.00.01 / S.-Peterb. gos. akad. teatral'nogo iskusstva. SPb.: 2005. 53 s.

6. *Dubrovskaya A.L.* Rabota nad scenicheskim obrazom v sisteme vaxtangovskoj teatral'noj shkoly': dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.01 / Dubrovskaya Anna Leonardovna; [Mesto zashhity': Ros. akad. teatr. iskusstva (GITIS)]. M., 2010. 161 s.

7. *D'yakonov A.V.* Istoriya teatral'nogo obrazovaniya v Saratovskom Povolzh'e v pervoj treti XX stoletiya // Vestnik Saratovskogo gosudarstvennogo social'no-ekonomicheskogo universiteta. 2009. № 3 (27). S. 221–224.

8. *Zaslavskij G.* Pamyati Viktora Gvozdiczkogo // Nezavisimaya gazeta: [oficial'ny'j sajt]. 2007. 23 maya. URL: [https://www.ng.ru/culture/2007-05-23/8\\_gvozditki.html?ysclid=lbvz6c0cr178410545](https://www.ng.ru/culture/2007-05-23/8_gvozditki.html?ysclid=lbvz6c0cr178410545) (data obrashheniya: 29.11.2024).

9. *Kosinova O.A.* K voprosu o traktovke ponyatiya «tradiciya» v otechestvennoj pedagogike // E'lektronny'j zhurnal «Znanie. Ponimanie. Umenie». 2009. № 2. Pedagogika. Psixologiya. URL: [http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2009/2/Kosinova\\_Tradition/](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2009/2/Kosinova_Tradition/) (data obrashheniya: 20.01.2025).

10. *Koshevaya E.A.* Teatral'naya shkola i problemy` razvitiya akterskix sposobnostej: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.01 / Koshevaya Elena Anatol'evna; [Mesto zashhity': S.-Peterb. gos. akad. teatr. iskusstva]. SPb., 2009. 26 s.

11. *Lyubimcev P.E.* Vaxtangov prodolzhaetsya. Shhukinskaya shkola vchera i segodnya. M.: Navona, 2017. 205 s.

12. *Nemirovich-Danchenko V.I.* O proshlom nashego teatral'nogo texnikuma // GITIS v portretax i liczax: V 2 t. M.: Rossijskij universitet teatral'nogo iskusstva – GITIS, 2013. S. 38–49.

13. *Radlov S.E`.* Desyat' let v teatre / predisl. S.S. Mokul'skogo. L.: Priboj, 1929. 328 s.

14. Russkaya teatral'naya shkola. M.: Pan`inter, 2004. 544 s.

15. Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya akademiya teatral'nogo iskusstva: Stranicy istorii. 1779–2009. SPb.: OOO «Tipografiya “Beresta”», 2009. 312 s.

16. *Saricheva E.* Stanovlenie pervogo sovetskogo teatral'nogo vuza // GITIS v portretax i liczax: V 2 t. M.: Rossijskij universitet teatral'nogo iskusstva – GITIS, 2013. S. 7–8.

17. *Solov'eva N.V.* K istorii Yaroslavskogo teatral'nogo texnikuma // Put' v nauku: sbornik nauchny'x rabot aspirantov i studentov istoricheskogo fakul'teta. Vy'p. 3. Yaroslavl': Yaroslavskij gosudarstvenny'j universitet im. P.G. Demidova, 1997. S. 81–84.

18. *Shalimova N.A.* K ponyatiyu «teatral'naya shkola» // Yaroslavskaya vy'sshaya teatral'naya shkola: istoki, tradicii, lichnosti. Materialy`

nauchnoj konferencii (Yaroslavl', 25 oktyabrya 2005 g.). — Yaroslavl': Yaroslavskij gosudarstvenny'j teatral'ny'j institut, 2006. S. 5–9.

19. *Shishigin F.E.* Besedy` o rezhissure: osnovy` rezhissury` dlya budushhix akterov. Yaroslavl': Yaroslavskij gosudarstvenny'j teatral'ny'j institut, 2022. 215 s.

20. *Yufit A.Z.* Revolyuciya i teatr. L.: Iskusstvo, 1977. 277 s.

DOI 10.24412/2411-0795-2025-2-159-176

УДК 792.8

ББК 85.335.42

## МАРИУС ПЕТИПА КАК СОЗДАТЕЛЬ СЦЕНИЧЕСКОЙ МИФОЛОГЕМЫ XVIII В.

(Часть вторая)

**А.А. ТКАЧЕВА**

Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой  
191023, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, д. 2, Россия

E-mail: tkacheva-aa@yandex.ru

**Л.И. АБЫЗОВА**

Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой  
191023, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, д. 2, Россия

E-mail: abyzoval7@yandex.ru

*В статье рассматривается редко становящийся предметом научного исследования характер обращения балетмейстера к тематике XVIII столетия, особенности его работы с материалом в условиях узнаваемого (во многом приобретшего так называемый «канонический» облик в ходе его деятельности) сценического воплощения балетного спектакля второй половины XIX в. с присущими ему особенностями — структурой действия, оперированием сложными хореографическими формами, большим разнообразием в партии главной исполнительницы. В ходе исследования творческого наследия Петипа выявляется гипотеза о балетмейстере как об одном из создателей театрального мифа XVIII в., сформировавшем у публики его сценический образ, впоследствии становящийся общепринятым, разрабатывается сам принцип эстетического восприятия истории в зрительном зале.*

*Исследуется особенно актуальная для балетного театра проблема узнавания, позволяющая зрителю воспринимать увиденное, соотнося полученное им впечатление от спектакля с существующим в его сознании устоявшимся обликом минувшей эпохи, характерного для человека второй половины XIX в., т. е. отделенного от рассматриваемой эпохи достаточной временной дистанцией. Для балетмейстера, воспитанного во французской традиции, так же как и для его российской публики, ощущение исторической достоверности сочетается в одной постановке с «вариациями на тему рококо».*

*Авторами анализируются постановки Петипа, так или иначе соотносимые с историческим материалом XVIII столетия, созданные на*

протяжении четырех десятилетий, — от раннего одноактного балета «Парижский рынок» (1859) до одного из последних творений, пантомимного «Сердца маркизы» (1902).

**Ключевые слова:** М.И. Петипа, русский балетный театр XIX в., историческая мифологизация, мифотворчество, XVIII в., романизация истории, исторический танец.

## MARIUS PETIPA AS A CREATOR OF STAGE MYTHOLOGEM OF THE 18<sup>th</sup> CENTURY

(Part two)

A.A. TKACHEVA

Academy of Russian Ballet named after A.Ya. Vaganova  
191023, St. Petersburg, st. Architect Rossi, 2, Russia

L.I. ABYZOVA

Academy of Russian Ballet named after A.Ya. Vaganova  
191023, St. Petersburg, st. Architect Rossi, 2; Russia

*The article studies the cases of a choreographer's appealing to the topics of the 18<sup>th</sup> century. This issue rarely becomes the subject of scientific research to cover the features of Petipa's work with the material that was widely recognizable and had its stage representation typical of the second half of the 19<sup>th</sup> century. These ballet performances included all the inherent features, such as the structure of the action, operating with complex choreographic forms, large diversity in the part of the main performer. Later the choreographer's activity resulted in elaborating the traditional 'canonical' representation. The analysis of Petipa's contribution to ballet theater led to proposing a hypothesis that the choreographer was one of the creators of the 18<sup>th</sup>-century theatrical myth and developed the very principle of aesthetic perception of history among the audience: the stage image he shaped later became generally accepted. The article studies the notion of recognition, which is especially relevant for the ballet theater. It allows the viewers to perceive what they see and to correlate the received impressions with the well-established images of the past typically evoked in a representative of the second half of the 19<sup>th</sup> century, i.e., isolated from the epoch by a sufficient temporal distance. For the choreographer brought up in the French tradition, as well as for their Russian audience, a sense of historical authenticity is combined in one production with 'variations on a rococo theme'. The authors analyse Petipa's performances created over four decades, which inevitably rely on historical materials of the 18<sup>th</sup> century, from the early one-act ballet "The Parisian Market" (1859) to one of the last creations, the pantomime "The Heart of the Marquise" (1902).*

**Keywords:** Marius Petipa, Russian ballet theater of the 19<sup>th</sup> century, historical mythologization, myth-making, 18<sup>th</sup> century, novelization of history, historical dance.

### **«Камарго». Хореографический роман**

Подобно тому, как сам XVIII в. питал любовь к малым формам, Петипа, обращаясь к его теме и его хореографическому материалу, по преимуществу отдавал предпочтение одноактным постановкам, до определенного момента избегая формы «большого балета». Однако причина тому кроется не в отсутствии интереса — для балетмейстера характерно, глубоко погружившись в какую-либо тему, стремиться к ее воплощению именно в масштабном спектакле. Как увидим в дальнейшем, материал прошлого века занимал в его творческой биографии значительное место, и прошел через всю его жизнь. Решение о постановке многоактного спектакля связано с его поиском собственного пути как балетмейстера, умением с этой масштабной формой работать.

Замысел большого балета появляется у него еще в 1864 г., во время заграничных гастролей, когда Ж.-А. де Сен-Жорж создает для него программу для постановки о знаменитой французской балерине XVIII в. Трудно сказать, кто выступал инициатором, вероятно, все же драматург, которому могли быть знакомы более ранние обращения к личности М.А. Камарго, например, четырехактная музыкальная комедия «Камарго, или Опера в 1750 году» Ш.Д. Дюпюти и Л.М. Фонтана (1833, в главной роли — М.Т.Ш. Верне, более известная как мадам Альбер), поставленная в театре Водевиль в Париже. Впоследствии к этой теме обратится и музыкальный театр [1, с. 26–27], и к моменту премьеры в Петербурге одноименный балет И. Монплезира в шести актах на музыку К. Даль'Арджине (1868) уже был представлен на сцене королевского театра в Турине, а также в Милане и Венеции (в главной партии — К. Беретта), однако никакого сходства, кроме личности героини балета, между ними нет. В качестве очень яркой детали интересно сопоставить сцены балабилей — в четвертом акте «Камарго» Монплезира это фантастическая сцена королевы саламандр, ее подданных и кобольдов, у Петипа — мифологическая картина царства Нептуна и финальный апофеоз героини в образе Нереиды (Ундины) с Солнцем — для императорской сцены аллюзия более чем очевидная. О степени известности в России фигуры знаменитой танцовщицы прошлого века к моменту начала работы над балетом может свидетельствовать тот факт, что, извещая читателя о составлении программы Сен-Жоржем, А.П. Ушаков на страницах «Русской сцены» считает нужным поместить выписку из словаря Булье, кратко проясняющую личность балерины

[2, с. 167], причем немаловажным оказывается финальное замечание о стихотворении, посвященном Камарго Вольтером — фигурой, являющейся воплощением минувшего века в сознании русского читателя. Тем самым возникает как бы эффект рекомендательного письма от самого Вольтера — рекомендация не менее значительная, чем статус «ученика Вестриса» для самого Петипа.

В этой же короткой заметке впервые возникает один из ключевых мотивов для дальнейшего мифотворчества Петипа. Речь идет о происхождении героини, *«знаменитой танцовщицы благородной испанской фамилии <...> с необычайным успехом подвизавшейся на сцене Большой оперы в Париже»*, биографической подробности, имевшей значительные последствия. В дальнейшем рецензенты, писавшие о балете, неизменно сопровождали обозрение «Камарго» не только кратким пересказом увиденного на сцене, но и биографией героини. Во «Всемирной иллюстрации» от 1873 г., вышедшей уже после премьеры (17 декабря 1872 г.) и представления балета в бенефисах А. Гранцовой и А. Богданова, отец балерины назван уже «бывшим испанским дворянином», потомком *«знатной, аристократической фамилии, но, впадши в бедность и нуждаясь в средствах к существованию, он сделался учителем танцев»* [4, с. 42], а непосредственно в балете разворачивается мотив соперничества между героем, графом де Меленом (Л.И. Иванов) с испанским посланником доном Германдесом (Т.А. Стуколкин). В хореографическом рисунке какие бы то ни было испанские мотивы (в отличие от венгерских, китайских и русских) отсутствуют, и даже отец героини, противопоставляя новейшим танцам истинное благородство старинных, показывает гостям павану. В наследии Петипа будет еще неоднократно звучать тема оппозиции природы и культуры, севера и юга как оппозиция Испании (воспоминания о собственной юности; причем скорее об Андалусии, чем о Мадриде) и Парижа, возвышающегося неприступным и так и не взятым бастионом парижской Оперы, красной нитью проходящей через всю его жизнь; воплощенная в милых его сердцу сегидилье, мадрилене, качуче, фанданго, маноле и блистательном *danse noble*, долгие годы преследующего его как танцовщика и в течение многих лет покоряемого им как балетмейстером.

Еще в Мадриде в 1845 г. Петипа как исполнитель в газете «Семнарио» получает характеристику *«в героическом*

(т. е. классическом) жанре г. Петипа не более чем посредственность, но в характерном жанре он превосходит; этого достаточно, чтобы закрепить за ним репутацию самого выдающегося представителя мужского состава группы» [5, с. 34].

Пунктирно намеченная испанская тема в «Камарго», балете, изначально создаваемом в расчете на обаятельный артистизм М.С. Петипа и в конце концов созданном восемь лет спустя (факт, способный свидетельствовать об изначально глубоком интересе балетмейстера к замыслу) для виртуозной Гранцовой, а впоследствии — Вазем, Леньяни, Ксешинской, балерин, прославившихся своим мастерством и блестящей техникой.

Период между 1864 и 1872 г. пришелся на время становления Петипа как балетмейстера после первых проб, одной из которых был «Парижский рынок», он уже успел громко заявить о себе «Дочь фараона», на протяжении долгих лет длилось его соперничество с европейски известным А. Сен-Леоном. Безусловно, Петипа понимал, что состязание с ним, пусть и только в глазах публики, невозможно без развитой партии исполнителей и крупных хореографических форм. Более того, спектакль о восхождении хореографической звезды первой величины, пусть и прошлого столетия, невозможно представить без трудной, насыщенной красочностью партии главной исполнительницы. Петипа насыщает роль Камарго целым калейдоскопом разнообразных танцев, по преимуществу сольных и требующих большого мастерства от балерины, тем самым соединяя внешнее действие балета с внутренним. По словам Б.А. Илларионова, «для современников <...> фабульность, “драматизм”, экзотические страсти были признаком содержательности, а танцы — орнаментом, бутоньерками к этим страстям» [6, с. 18], и, подчеркивая перемену в манере исполнения, произведенную в свое время настоящей Камарго, Петипа в самой программе балета прямо указывает на собственный метод работы над историческим материалом — демонстрируя современному зрителю верность стилю, заданному рамками эпохи, балетмейстер тут же разрушает эту «сценическую конвенцию, «обозначающую» историчность», как только она оказывается узнаваемой, ради той цели, которой подчинен весь балет. Так, в первой картине «начало урока заключается в исполнении танца на мотив, известный впоследствии под именем танца Камарго.

*Но темпы этого танца кажутся ученице слишком медленными; она переходит в аллегро и вихрем летает перед всеми присутствующими» [7, с. 8].*

Ради выведения на первый план балерины Петипа жертвует даже премьерской партией, поручая партию партнера и учителя героини, балетмейстера Вестриса<sup>1</sup>, прославленного отца своего собственного учителя, первой солистке А.И. Симской 2-й, славившейся как изящная исполнительница, но не виртуозная балерина, уже появлявшейся перед публикой в партии Эспады. Более того, роль Вестриса строится по преимуществу как комедийная, родственная общей для балетных комедий фигуре грациозного и преувеличенно изящного танцмейстера, вдохновенного и до восторга влюбленного в свое искусство — фигуре, известной по «Своенравной жене», «Браке во времена регентства». Подобный типаж неоднократно использовался и в драматическом театре, однако именно в балетном у этой роли появляется характерный пластический рисунок — балетные танцмейстеры XIX в. всегда наделяются пластикой старого французского стиля, и уроки танцев представляют собой как бы квинтэссенцию грациозности именно в старинном ее понимании. У Сен-Леона в «Сальтарелло» этот образ не только становится главной фигурой, но и в авторском исполнении обретает трагические черты. Напротив, Петипа, создавая образ учителя и партнера Камарго, намеренно не только не развивает его отношения с героиней (со дня премьеры Гранцова, как и сменившая ее Вазем, все дуэты проводила не с Симской, и не с Е. Ивановой, которая также исполняла эту роль, а с уже успешным зарекомендовать себя премьером П.А. Гердтом, к которому в мае 1873 г. на долгие годы и перешла роль Вестриса, однако столь радикальная смена исполнителя на хореографический рисунок роли никак не повлияла. Из пяти совместных дуэтов два представляют собой урок танцев (второй, так называемый «с зеркалом», особенно нравился публике), еще три — сценические выступления (в пятой картине — «Лето» — сильфида и гений воздуха, в девятой — «Спектакль во дворце» — nereida и тритон; использо-

---

<sup>1</sup> Ничего подобного ни у Монплезира, ни у других обращающихся к фигуре Камарго, разумеется, не было, здесь Петипа сознательно пренебрегает историчностью, поскольку дебют Камарго в парижской Опере (5 мая 1726 г.) состоялся за три года до рождения Гаэтана Вестриса, однако дуэту Камарго и Вестриса, целиком созданному фантазией Петипа, была суждена ещё долгая жизнь, превосходящая сценическое существование самого балета.

ванный здесь прием плавания в раковине мог напомнить зрителям I акт балета «Наяда и рыбак»; в финале — апофеоз с Солнцем), при этом в трехактном балете в девяти картинах нет ни одного па де де. Лишь в возобновлении балета в 1901 г. для П. Леньяни, когда Л. Иванов поручает эту роль С. Легату, славившемуся как один из лучших танцовщиков императорской эпохи, партия Вестриса наделяется большим развитием. Составленная Сен-Жоржем и, несомненно, доработанная Петипа программа, создававшаяся на протяжении долгих восьми лет, становится настоящим панегириком героине, превращая Камарго, танцовщицу, хорошо известную во Франции и на тот момент настолько незнакомую русскому зрителю, что в каждой критической заметке рецензенты непременно посвящали пару абзацев исторической справке о ней, рисует Вестриса, в жизни человека тщеславного, избалованного славой, привыкшего открыто любоваться собственным совершенством, прославленного «бога танца» (известного в России со времен Карамзина), полностью лишенным ореола исключительности, практически превращая в жеманного франта, постоянно попадающего в неловкие ситуации, сделавшие бы честь мольеровской комедии.

Это намеренное снижение главной мужской партии (роль основного двигателя интриги, графа де Мелена, была полностью пантомимной) в отношении танцовщика, ставшего воплощением героической, *«наименее поддающейся школьной выучке области танца»* [8, с. 202], подчеркнуто подчиненное его положение по отношению к героине для Петипа неслучайно. Тем самым он, безусловно, погрешив против истины — общеизвестно, насколько мужская танцевальная пластика XVIII в. превосходила женскую, что даже о самой Камарго писали, что она танцевала как мужчина, имея в виду высокие прыжки с заносками, — усиливает другую сторону мифа XVIII в. — в русской традиции по преимуществу мужского, придавая ему более женственную окраску. В это время Петипа увлекает создание женских образов с активным волевым началом, заявленном еще в «Дочери фараона», — так возникают Флорида, Низия, Китри, возобновляется «Катарина», в 1868 г. «Корсар» дополняется развернутой характеристикой героини в картине «Оживленный сад». Вспомогательная функция героя в «Камарго» — даже к тому времени, как эта роль окончательно переходит к Гердту, в его облике — *«грациозном, кокетливом, своего рода ожившей фарфоровой куколке»* [9, с. 122] — подчеркивается отсутствием со стороны Вестриса какого бы то ни было интереса

к героине, за исключением содействия в карьере, переключаясь и со свойственной французскому галантному веку игрой в любовь, оставляющей сердце холодным, переводя комедию положений в романизованную биографию — еще один жанр, характерный для XIX в., своего рода хореографический роман о восхождении Звезды прошлого, как бы предваряющий первенство балерины, никем не оспариваемое в 1872 г. Тем самым место «родоначальницы» современного балета в восприятии зрителя вместо полуитальянки Тальони занимает полуфранцуженка Камарго. Один миф ненавязчиво дополняется другим, подчеркивая французскую основу нынешнего балетного театра. *«Прошлое, таким образом, предстает <...> хотя и остранным, но инвариантом современной эпохи, как ее предугадывание и приуготовление»* [10, с. 214].

Однако, переосмысляя миф о происхождении современной балерины (т. е. героя), жанр, как известно, близкий эпосу, Петипа отказывается и от присутствия эпического пафоса. Обещая своей публике рассказ о восхождении Звезды, о карьере необыкновенной танцовщицы, переменившей само положение артистки в балетном театре — для «аристократии таланта» путь не менее важный, чем путь к стенам Иерусалима для рыцарского романа, — обманывает это ожидание, представляя зрителям жанр, прочно ассоциируемый с его поздними шедеврами, — сказку. Сказку, в которой сошедшими со страниц старинных книг казались все участники, кроме самой героини. Неслучайно на известной гравюре из «Всемирной иллюстрации», изображающей II картину I действия («Похищение Камарго»), современные тюники героини — единственное, что выдает в ней балетный спектакль. Подобный прием во многом характерен для балетных гравюр эпохи Петипа, нередко создаваемых по композиции исторических картин (одним из самых ярких примеров может послужить финал «Баядерки» Э. Даммюллера, несущий на себе отчетливое влияние брюлловской «Помпеи»), где неизбежно соблюдался принцип максимального соответствия эпохе для фигурантов и статистов по сравнению с солистами. Как замечает Холландер, этот принцип активно применяется и в драматическом театре, но именно в балетном его действие становится особенно заметным — *«Костюмы статистов автоматически становятся более “говорящими”, чем костюмы актеров или певцов первого плана, — просто потому, что статисты выполняют функцию сугубо визуальную. <...> Гамлет может быть одет во что угодно; <...> Однако статистов в “Гамлете”, особенно тех,*

кто в само драматическое действие непосредственно не вовлечен, одевать нужно очень продуманно; и костюмы эти могут быть гораздо более сложными в разработке и исполнении, чем костюмы главных действующих лиц» [11, с. 273]. Пластика же становится в руках балетмейстера прежде всего средством портретной характеристики солистов, применяемой в расчете не на точное следование эпохе (как это произойдет, например, в постановке с Леньяни, где в теме «восхождения балерины прошлого» главным словом станет не «балерина», а «прошлое»), а на создаваемое этой пластикой впечатление, создание того образа, который «рисуется» хореографическими средствами. Так, например, Петина применяет лексикон старой французской классики — язык самой Камарго — в «Эсмеральде», создавая именно при помощи считываемой зрительным залом старинной манеры исполнения в духе академии Бошана, облик Флер де Лис и ее столь же родовитых подруг [12, с. 42–43, 96–97]. Таким образом можно говорить об использовании лексики XVIII в. в двух направлениях — в прямом, как непосредственное указание на время действия, как это было в «Испытании Дамиса», и в символическом, как средство характеристики отдельных образов.

Однако даже в этом случае балетмейстер не пользуется прямым заимствованием пластики прошлого века, а создает собственную интерпретацию шаконов и менуэтов, которая работает на создание образа той эпохи на основе представлений публики о том, что характеризует XVIII в., исключая все, что могло бы разрушить это впечатление, — см., напр., *«Петина точно отразил психологию людей галантного века, их капризы и интриги, жажду веселых приключений, любовных проказ, пристрастие знатных дам к маскарадам и переодеваниям в платья служанок. <...> Стилизация в духе старинных французских танцев, исполненных в обуви на каблучках и в длинных платьях, служила поставленной задаче: показать портрет галантного века»* [13, с. 210–211].

### **После «Камарго»**

Из всего наследия балетмейстера, созданного в обращении к XVIII в., «Камарго» стала единственной постановкой, где внешнее разнообразие ситуаций и хореографического рисунка (здесь и классический урок танцев, и ловля бабочек, и китайский танец, и

мифологическая картина с царством Нептуна, и сальфы, и русская пляска, так насмешившая в свое время Плещеева) служат обрамлением образа героини, который словно настраивается поверх развития действия. Смена эпизодов, представленная как комическое похождение, анекдот галантного века с непременными маскарадами и похищениями, в финале подводит черту под ее образом, где исчезает предмет воздыханий, превращаясь в артистку королевского театра, сознательно отказывающуюся от любовных приключений во имя служения искусству. Происходит своеобразная смена амплуа, где «проказница» становится «героиней» (пользуясь системой, составленной В.Э. Мейерхольдом в 1922 г.), оставляя в прошлом всю искрометность только что представленного спектакля, избирая исключительно высокое содержание, — неслучайно завершался балет большим мифологическим дивертисментом, заставлявшим вспомнить балеты минувшего века.

В каком-то смысле «Камарго» перекликается с впервые показанным год назад на петербургской сцене «Дон Кихотом», в котором хореографом также предпринималась попытка объединить разрозненные сценарные эпизоды вокруг героя, подчеркнутая лейтмотивом отправляющегося в странствия рыцаря, обрамляющим внутреннее действие, и создать образ масштабный, перекрывающий собой фабульное развитие, образ, способный возвыситься над внешней занимательностью действия. Задача становилась тем сложнее, поскольку в центре новой постановки оказывался не герой огромной обобщающей силы, прочно вошедший в плоть и кровь любого европейски образованного человека, каким был Дон Кихот, а подлинное историческое лицо, легендарная танцовщица «времен Людовиков», только что на глазах зрителя сначала словно «терявшая» свой исторический пафос, превращаясь в живую и остроумную героиню балетной комедии, а затем вновь на протяжении девяти (в возобновлении 1901 г. — шести) картин вновь завоевать свое положение, как бы отвечая на безмолвный вопрос публики, как эта милая шалунья могла сделаться той самой Камарго, о которой *«когда хотели похвалить какую-либо танцовщицу, как замечает Худеков, «то говорили, что «она танцует как Камарго».*

У Худекова, как известно, близко сотрудничавшего с балетмейстером, встречается и эпизод с похищением 18-летней танцовщицы графом де Меленом — *«то было время, когда придворные кавалеры имели почти деспотическое вли-*

яние на хореографических нимф. Ухаживания их за слабохарактерными, любящими разгул и... бриллианты артистками почти обязательно кончались полным успехом кавалеров». Даже эпизод с покровительствующим Камарго придворным танцовщиком, подготовившим для нее танцевальный выход в присутствии высоких особ, также присутствует — разумеется, этим покровителем оказывался не Вестрис, а Блонди, имя которого, вероятно, не могло служить для публики такой прочной ассоциацией с XVIII в., как имя Вестриса [14, с. 314–315].

В программе балета это преобразование, в отличие от занимательного изложения предшествующих эпизодов, обрисовано, как и всегда в тех случаях, когда Петипа-балетмейстер полностью вступал в свои права, парой строк — *«Праздник в Версали; разнообразные группы танцовщиц исполняют большой дивертисмент, во время которого Камарго, наиболее других, обращает на себя всеобщее внимание. Успех ее колоссальный. С этого дня Камарго принята на сцену и сделалась знаменитостью»* [7, с. 32]. Описание того же дебюта в 1726 году у Худекова изобилует несколькими большими подробностями — *«Танец этот [les caractères de la danse] считался одним из труднейших; тем не менее Камарго решилась его исполнить и, танцуя, подобно “воздушной сильфиде”, обворожила публику. Никогда еще, с основания оперы, в ней не раздавался такой гром рукоплесканий, как в день дебюта шестнадцатилетней Камарго. Талант ее покорил весь Париж, где долгое время главной темой для разговора была неподражаемая грация Камарго. Хотя она была не красива, но ее прозвали “очаровательной волшебницей”. Успех ее в обществе был так велик, что когда Камарго гуляла запросто в Тюллерийском саду, то ее окружала толпа, провожавшая артистку рукоплесканиями»* [14, с. 311–312].

Сознательно наделяя героиню чертами ампула проказницы, балетмейстер словно рассказывает историю ее взросления — подобное можно заметить двадцатью годами спустя во взрослении героини «Спящей красавицы» от первого до последнего акта. В блестящей имперской постановке 1872 г. (во время визита в апреле 1873 г. в Петербург германского императора Вильгельма ему были показаны именно «Камарго» и «Дон Кихот») благородство происхождения обеих сестер Камарго так же

подчеркнуто, но развивая эту тему в дальнейшем, Петипа отказывается от происхождения героини из рода испанских грандов.

В 1886 г. он ставит для В. Цукки «Приказ короля» (основанный на комической опере Л. Делиба «Так сказал король» (1873), где действие также происходит при дворе Людовика XV), перенося действие в Испанию времен Филиппа II, где находчивая служанка Пепита выступает на празднике в качестве артистки. И если в «Камарго» испанская линия в балете лишь намечалась, в «Приказе» она раскрывается целой плеядой танцев, противостоя использованным в балете старинным французским танцам (по признанию критики, бывшим самым слабым местом во всем балете) — шаконам, гавотам, ригодонам, пасспье, характеризующим, как и в «Эсмеральде», аристократический облик дочерей графа в противоположность испанскому колориту в партии героини. Эпизод с мнимой смертью возлюбленного Пепиты прямо отсылает к «Дон Кихоту».

Не только в сценическом, но и в письменном наследии балетмейстера, этого истинного сына XIX в., как в составленных им программах, сквозь которые порой проглядывает его личное отношение<sup>2</sup>, так и в написанных уже на склоне лет мемуарах, «этом выстраданном и лукавом сочинении» [17, с. 19], чрезвычайно привлекала тема успешного противостояния «аристократии таланта» (особенно артиста) «подлинной аристократии», при сравнении с даровитым мастером обнаруживающей свою человеческую несостоятельность — сдвиг в общественном сознании французов, пришедшийся на 1840-е годы [10, с. 207]. Однако со стороны Петипа в этом конфликте мировоззрений не только практически не выливается в открытое противостояние (даже в случае трагического развития темы, как, например, в «Баядерке») и даже не всегда открытой остается позиция самого мастера, в которой образ находчивого и ловкого художника, не лишённого авантюрной жилки, на протяжении жизни то спорит, то растворяется в облике придворного балетмейстера, умудренного мэтра, почти просвещенного царедворца<sup>3</sup>, подобно

---

<sup>2</sup> Намеченная ранее в «Камарго» тема отказа от радостей любви во имя искусства упоминается, но не получает полного развития и в «Приказе», где в словах французского танцмейстера Милона, утешающего Пепиту, словно проступает голос самого балетмейстера: «— *Работай, дитя мое, — говорит он, — у тебя разовьется талант, и тогда искусство поможет тебе забыть этого ветренника!*» [16, с. 20].

<sup>3</sup> Как это комментирует в одной из балетмейстерских экспликаций Ф.В. Лопухов, «я снимаю с балетмейстера императорских театров парадный

настоящему Вестрису, учителю своей юности, начинавшему как разрушитель системы «благородного танца», возведенного в абсолют его отцом и под конец жизни сделавшегося оплотом безукоризненной французской манеры старой школы. По мысли Ильичевой, *«та же маска, но уже умудренного опытом театрального деятеля скрывает подлинные чувства Петипа в мемуарах: никаких сложностей, только веселые занимательные анекдоты. Маститый балетмейстер сочинял текст, словно мизансцены балетной комедии, насыщая его юмористическими характеристиками и комическими ситуациями»* [18, с. 83].

В возобновленной «Камарго» в 1901 г. балетмейстер участия почти не принимал, и постановка была осуществлена Л.И. Ивановым, но в 1900 г. Петипа показывает еще один двухактный балет, ныне уже почти неизвестный — «Ученики г-на Дюпре», в котором принимали участие и Людовик XV, и мадам де Помпадур (эту роль исполняла его дочь, М.М. Петипа), где, как и в «Дамисе», поставленном в том же году, использовалась хореография старинных танцев — гавота, чаконы, гальярды, аллеманды, пасспье, на сцене появлялся сам Дюпре (А.М. Монахов) и уже ставшая почти канонической пара — Камарго и Вестрис (Н.Г., затем С.Г. Легат, Камарго — О.И. Преображенская, затем М.Ф. Кшесинская). Программой, на которой основывался новый балет, послужил уже хорошо знакомый «Приказ короля», в котором субреткой становится сама Камарго (некогда дочь испанского гранда!), также насыщенный исключительно мажорными интонациями.

### **Мифотворчество балетмейстера**

Тема XVIII в. с ее центральной фигурой (на рубеже XIX–XX вв. на эту роль может претендовать только балерина, но не премьер) словно расходится в двух постановках, смещая грани между подлинной историей и романизированной, местами напоминающей сказку, биографией, где портрет исторической эпохи, ее хореографического рисунка, близкого к танцевальной практике XVIII в., смешивается с «бродячими», почти фольклорными мотивами, как и «Испытание Дамиса» основывается на многовековом мотиве перемены мест господина и слуги.

---

*фраг с орденами, и тогда виден художник в его подлинном облике, в сути сокровенных мыслей»* [15, с. 209].

Ненавязчиво проводится параллель между обликом прошлого века и сказочными мотивами, способствуя совершенно определенной его окраске в глазах современников. Постепенно вытесняя господствующую до него мифологическую историю отечественного балетного театра, ведущую свое начало от времен Дидло и постоянно сопоставляющую едва ли не каждый новый балет с его наследием, Петипа вводит на смену общефранцузский, «королевский» миф, представляющий происхождение балетной истории не только более отдаленным по времени, но и сказочно прекрасным, присутствие в котором подлинных имен (Милона — имя французского танцмейстера в «Приказе короля»; Дюпре; Гимар — в комедийном балете Ж.Ж. Перро «Дебютантка» (1857) прима носит имя прославленной балерины XVIII в; Вестриса) еще больше способствует ощущению у публики приближенности сценической постановки к исторической правде. Сложившейся к концу столетия мифологизации галантного века в балетном театре была суждена долгая жизнь (ее отголоски звучат еще в эпоху драматического балета).

Процесс, начатый в 1870-х годах, к началу XX в. воспринимается как практически исторический факт, однако меняется сам вектор его развития. На смену мажорным тонам великолепного, но легкого и жизнерадостного портрета эпохи постепенно приходит меланхолия, ощущение эстетики XVIII в. как сказки былых дней, но безвозвратно ушедшей, оставшейся лишь в блеклых воспоминаниях, ощущение «доброе старое времени», кажущегося пленительным и в каком-то смысле наивным по меркам человека рубежа веков. И неслучайно, описывая недавно показанное публике собрание искусства середины XVIII в., барон Врангель в 1912 г. характеризует его как *«последние крохи самой пышной страницы русской жизни, которая является каким-то красивым и печальным кладбищем»* [19, с. 21]. Наиболее характеризующими этот образ исчезнувшей сказки становятся два излюбленных галантным веком вида искусства — фейерверк, эта «квинтэссенция любого праздника» того времени [21, с. 20] и танец. Этим ностальгическим духом проникнут и биографический очерк — наиболее подробный из обнаруженных нами — посвященный жизни Камарго, вышедший в «Библиотеке театра и искусства» в том же 1900 г. [19].

В 1911 г., после «Павильона Армиды», в московском журнале «Рампа и жизнь» в отзыве о спектакле школы Л.Р. Нелидовой используется образ, созданный умершим за год до этого Петипа,

совершенно небывалый, но уже прочно укрепившийся в общественном сознании символ мифа о далеком и сказочно прекрасном XVIII в. Именно Петипа историческое мифотворчество обязано появлением пары Камарго и Вестриса как партнеров. *«Кое-что в этом вечере напоминало нам далекий и милый версальский первоисточник балета. Мы видели маленькую прелестную Камарго и маленького изящного Вестриса в гавоте и менуэте... <...> И не звала ли нас эта премилая парочка туда, назад, к Новерру. Прочь от излишнего акробатизма и пусть милых, но уже шаблонных подчас тюник»* [20].

Подводя итоги, можно выделить несколько присущих мифотворчеству Петипа о XVIII в. черты — с одной стороны, это использование существующей традиции французского театра, практически всегда отсутствие лиричности, тем более меланхолии, окрашенность в сугубо мажорные, даже бравурные интонации, преобладающая камерность, небольшой формат постановки, приближающийся к характерному для французского рококо масштабу, напоминающий комедии Мольера и Реняра. Широко известный интерес к «галантному веку», проявившийся в особенности в русской и немецкой культуре начала XX в., продиктован совершенно иными настроениями. Следует также особенно отметить глубоко личную окрашенность образов, как бы взгляд на себя со стороны, сначала как на исполнителя, потом балетмейстера, наконец, живого хранителя классического балета — т. е. той роли, которую в годы его юности исполнял Огюст Вестрис, приближая, таким образом, французский *danse noble* к русскому зрителю и расширяя историю отечественного балета, прежде ведшего свое происхождение от времен Дидло. Петипа же сознательно сближает современный ему русский балет с золотым веком Людовика XIV, и во многом благодаря ему эта линия преемственности возникает и становится ведущей для дальнейшей судьбы отечественного балетного театра.

### Список литературы

1. Панова Е.В. Людвиг Минкус и Мариус Петипа: совместная работа в Санкт-Петербурге (1871–1876) // Вестник АРБ им. А.Я. Вагановой. 2018. № 4 (57). С. 24–36.
2. La Camargo. Ballo in sei atti del coreografo I. Monplaisir con musica del Maestro C. Dall'Argine da rappresentarsi al Teatro Regio di Torino in Carnevale 1871. Torino: Tipografia teatrale di B. Som, 1871.

3. Театральное обозрение // Русская сцена. 1864. Т. 5. № 10.
4. Новый балет «Камарго» // Всемирная иллюстрация. 1873. 13 января. № 211. V год. Т. IX. № 3.
5. *Чернышова-Мельник Н.Д.* Мариус Петипа: в плену у Терпсихоры. СПб.: Реноме, 2019.
6. *Илларионов Б.А.* Структура хореографического действия в «Спящей красавице» М.И. Петипа // Вестник АРБ им. А.Я. Вагановой. 2017. № 2. С. 16–30.
7. Камарго. Большой балет в 3 д. и 9 карт.: Либретто / Соч. балетмейстера Мариуса Петипа и Сен-Жоржа; Музыка Л.Ф. Минкуса. Издание книгопродавца М.О. Вольфа, 1873.
8. *Блок Л.Д.* Классический танец: История и современность. М.: Искусство, 1987.
9. *Вазем Е.О.* Записки балетрины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867–1884. Л.; М.: Искусство, 1937.
10. *Литвиненко Н.А.* Французский исторический роман 1840–1850-х гг.: поэтика жанра. М.: Экон-Информ, 2009.
11. *Холландер Э.* Взгляд сквозь одежду / пер. с англ. В. Михайлина. М.: Новое литературное обозрение, 2015.
12. *Лопухов Ф.В.* Хореографические откровения. М.: Искусство, 1972.
13. *Абызова Л.И.* Мариус Петипа: жизнь и творчество. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2021.
14. *Худеков С.Н.* История танцев. Ч. II. СПб.: Типография «Петербургской Газеты» С.Н. Худекова, 1914.
15. Мариус Петипа. Материалы, воспоминания, статьи. Л.: Искусство, 1971.
16. Приказ короля. Большой балет в 4 д. и 6 карт. Либретто составлено (по Е. Гондинэ) гг. Мариусом Петипа и А. Визентини; музыка А. Визентини. СПб.: Издание Эдуарда Гоппе. Типография Императорских СПб. театров, 1886.
17. Мариус Петипа. «Мемуары» и документы. М.: ГЦТМ имени А.А. Бахрушина, 2018.
18. *Ильичева М.А.* Неизвестный Петипа: Истоки творчества. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2015.
19. *В. Г-н.* Старые портреты. Камарго // Библиотека театра и искусства, 1900. Вып. 7–8. С. 138–150.
20. *Евгений К.* Soirée chorégraphique (Спектакль школы Нелидовой) // Рампа и жизнь. 1911. № 15. С. 12.
21. *Сиповская Н.В.* Искусство к случаю // XVIII век: Ассамблея искусств: Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века: сб. статей. М.: Пинакотека, 2000. С. 19–29.

## References

1. *Panova E.V.* Lyudvig Minkus i Marius Petipa: sovместnaya rabota v Sankt-Peterburge (1871–1876) // *Vestnik ARB im. A.Ya. Vaganovoj.* 2018. № 4 (57). S. 24–36.
2. La Camargo. Ballo in sei atti del coreografo I. Monplaisir con musica del Maestro C. Dall'Argine da rappresentarsi al Teatro Regio di Torino in Carnevale 1871. Torino: Tipografia teatrale di B. Som, 1871.
3. *Teatral'noe obozrenie* // *Russkaya scena.* 1864. T. 5. № 10.
4. *Novyj balet «Kamargo»* // *Vsemirnaya illyustraciya.* 1873. 13 yanvarya. № 211. V god. T. IX. № 3.
5. *Chernyshova-Mel'nik N.D.* Marius Petipa: v plenu u Terpsihory. SPb.: Renome, 2019.
6. *Illarionov B.A.* Struktura horeograficheskogo dejstviya v «Spyashchej krasavice» M.I. Petipa // *Vestnik ARB im. A.Ya. Vaganovoj.* 2017. № 2. S. 16–30.
7. *Kamargo. Bol'shoj balet v 3 d. i 9 kart.: Libretto / Soch. baletmejestera Mariusa Petipa i Sen-ZHorzha; Muzyka L.F. Minkusa.* Izdanie knigoprodavca M.O. Vol'fa, 1873.
8. *Blok L.D.* Klassicheskij tanec: Istoriya i sovremennost'. M.: Iskusstvo, 1987.
9. *Vazem E.O.* Zapiski baletliny Sankt-Peterburgskogo Bol'shogo teatra. 1867–1884. L.; M.: Iskusstvo, 1937.
10. *Litvinenko N.A.* Francuzskij istoricheskij roman 1840–1850-h gg.: poetika zhanra. M.: Ekon-Inform, 2009.
11. *Hollander E.* Vzgljad skvoz' odezhd / per. s angl. V. Mihajlina. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2015.
12. *Lopuhov F.V.* Horeograficheskie otkrovennosti. M.: Iskusstvo, 1972.
13. *Abyzova L.I.* Marius Petipa: zhizn' i tvorchestvo. SPb.: Kompozitor • Sankt-Peterburg, 2021.
14. *Hudekov S.N.* Istoriya tancev. CH. II. SPb.: Tipografiya «Peterburgskoj Gazety» S.N. Hudekova, 1914.
15. Marius Petipa. Materialy, vospominaniya, stat'i. L.: Iskusstvo, 1971.
16. *Prikaz korolya. Bol'shoj balet v 4 d. i 6 kart. Libretto sostavleno (po E. Gondine) gg. Mariusom Petipa i A. Vizentini; muzyka A. Vizentini.* SPb.: Izdanie Eduarda Goppe. Tipografiya Imperatorskih SPb. teatrov, 1886.
17. Marius Petipa. «Memuary» i dokumenty. M.: GCTM imeni A.A. Bahrushina, 2018.
18. *Il'icheva M.A.* Neizvestnyj Petipa: Istoki tvorchestva. SPb.: Kompozitor • Sankt-Peterburg, 2015.

19. *V. G-n.* Starye portrety. Kamargo // Biblioteka teatra i iskusstva, 1900. Вып. 7–8. S. 138–150.

20. *Evgenij K.* Soirée chorégraphique (Spektakl' shkoly Nelidovoj) // Rampa i zhizn'. 1911. № 15. S. 12.

21. *Sipovskaya N.V.* Iskusstvo k sluchayu // XVIII vek: Assambleya iskusstv: Vzaimodejstvie iskusstv v russoj kul'ture XVIII veka: sb. statej. M.: Pinakoteka, 2000. S. 19–29.

## ОДНОАКТНЫЕ БАЛЕТЫ МЕРСА КАННИНГЕМА КАК ПРИМЕР ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ХОРЕОГРАФИИ

Е.С. МОИСЕЕВ

Казахская национальная академия хореографии (факультет хореографии)

Z05K7Y2, Астана, пр. Улы Дала, 43/1, Республика Казахстан

E-mail: e.moissejev@gmail.com

*Статья посвящена исследованию одноактных балетов Мерса Каннингема как уникальных примеров постмодернистской хореографии, в которых традиционные представления о танце подвергаются переосмыслению. Особое внимание уделяется анализу ключевых характеристик его творчества: автономности движения от музыки, отказу от нарративности и линейной драматургии, а также применению метода случайности.*

*Каннингем преодолел классические представления о синхронности музыки и танца, создавая балеты, где каждое из выразительных средств (движение, звук, сценография) существовало независимо, но взаимодействовало в рамках общего художественного замысла. Одноактные балеты, такие как «Rain Forest» (1968) и «BIPED» (1999), рассматриваются в статье как важные примеры новаторского подхода Каннингема к организации пространства и времени, а также к взаимодействию с технологиями, включая использование видеопроекций и компьютерного моделирования движений.*

*Статья подчеркивает значимость одноактных балетов Каннингема как феномена, который не только изменил представления о танце в XX веке, но и оказал влияние на современные хореографические практики. Работа представляет интерес для исследователей танца, культурологов и всех, кто изучает постмодернистское искусство.*

**Ключевые слова:** Мерс Каннингем, постмодернистская хореография, одноактные балеты, танец и случайность, Джон Кейдж, независимость музыки и танца, метод случайности, экспериментальная хореография, автономность движений, инновации в танце, пространственная композиция, танцевальный авангард, технологии в хореографии, деконструкция формы, хореографическая структура.

## MARTHA CUNNINGHAM'S ONE-ACT BALLETS AS AN EXAMPLE OF POSTMODERN CHOREOGRAPHY

Y.S. MOISSEYEV

Kazakh National Academy of Choreograph (Faculty of Choreography)  
Z05K7Y2, Astana, 43/1 Uly Dala Avenue; Republic of Kazakhstan

*The article is devoted to the study of Merce Cunningham's one-act ballets as unique examples of postmodern choreography in which traditional ideas about dance are reinterpreted. Special attention is paid to the analysis of the key characteristics of his work: the autonomy of movement from music, the rejection of narrative and linear drama, as well as the use of the method of chance. Cunningham overcame classical ideas about the synchronicity of music and dance, creating ballets where each of the expressive means (movement, sound, set design) existed independently, but interacted within the framework of a common artistic idea. One-act ballets such as "RainForest" (1968) and "BIPED" (1999) are considered in the article as important examples of Cunningham's innovative approach to the organization of space and time, as well as to interaction with technology, including the use of video projections and computer simulation of movements. The article highlights the importance of Cunningham's one-act ballets as a phenomenon that not only changed the way people viewed dance in the 20<sup>th</sup> century, but also influenced modern choreographic practices. The work is of interest to dance researchers, scholars focused on cultural studies, and anyone investigating postmodern art.*

**Keywords:** *Merce Cunningham, postmodern choreography, one-act ballets, dance and chance, John Cage, independence of music and dance, method of chance, experimental choreography, autonomy of movements, innovations in dance, spatial composition, dance avant-garde, technologies in choreography, deconstruction of form, choreographic structure.*

Постмодернизм в искусстве — это многогранное явление, которое обозначает разрыв с традициями модернизма и обращение к таким сложным феноменам как плюрализм, ирония и деконструкция. Возникнув в середине XX в., постмодернизм во многом стал ответом на глобальные социокультурные изменения, в числе которых в первую очередь можно указать кризис идеологий (закат метанарраций), усиление технологизации и глобализации и, как следствие, переосмысление роли искусства в обществе [1]. Поэтому вполне обоснованно можно утверждать, что постмодернизм радикально изменил представления о природе творчества, границах жанров и взаимодействии искусства с аудиторией.

Одной из ключевых и первичных характеристик постмодернизма считается ирония — форма выражения, при которой истинный смысл сказанного скрыт или противоположен прямому значению слов. Ирония становится значимой для эстетики постмодернизма, поскольку одновременно включает в себя такие параметры как: двойной смысл (сказанное имеет одно значение, но подразумевает другое), противоречие (внешнее выражение не совпадает с внутренним содержанием), контекстуальность (ироничный смысл часто раскрывается через контекст, интонацию или ситуацию). Также ирония или точнее иронизм как мировоззренческая стратегия отрицает пафос и серьезность. Современные, то есть, настроенные постмодернистски авторы отвергают модернистскую идею о том, что искусство способно выражать абсолютную истину. В рамках постмодернизма истина концептуализируется лишь как относительное и субъективное явление, что проявляется в пародировании традиционных форм и жанров, в игре с символами и культурными кодами. Например, работы Энди Уорхола превращают массовую культуру в искусство, иронизируя над тем, как современные общества потребляют и воспроизводят образы [2].

Отрицая саму возможность постижения абсолютной истины, постмодернизм также отвергает идею единого стиля, универсальных норм, канонов, предлагая вместо этого разнообразие (принципиальный плюрализм) и эклектику (сочетание несочетаемого). Ярче всего это проявляется в сфере архитектуры: достаточно вспомнить работы Майкла Грейвза [3] или Филипа Джонсона [4], в чьем творчестве объединяются элементы разных эпох и культур, создавая сложные и многослойные произведения. Например, классические колонны могут соседствовать с футуристическими формами.

Постмодернистская эклектика как практика соединения несоединимого, в конечном счете, приводит к полному разрушению границ между «высоким» и «низким», элитарным и массовым, подвергая критике привычку создавать иерархии и формировать табель о рангах. Так в мультипликации Роя Лихтенштейна активно эксплуатируются элементы поп-культуры и массмедиа в контексте высокого искусства [5].

Установление связей между различными смысловыми контекстами и уровнями порождает такое качество творчества как интертекстуальность, выражающееся в сознательном или бес-

сознательном заимствовании элементов из всевозможных произведений, что открывает доступ к предыдущим эпохам, а также дает возможность их переосмысления в новом контексте. Подобного рода интертекстуальность мы встречаем в романе Умберто Эко «Имя розы», в рамках которого средневековый сюжет становится средством сложной аллюзивной рефлексии о культуре XX века [6].

В конце концов, интертекстуальность обретает автономию и превращается в перманентный смыслопорождающий процесс: текст как бы пишет сам себя, дезавуируя фигуру автора. В этом плане постмодернизм критикует модернистский миф о гениальности отдельного творца, подчеркивая коллективный характер любого творчества, основанного на взаимодействии множества культурных факторов. В качестве примера можно привести работы Марселя Дюшана [7] или Йозефа Бойса [8], так или иначе подрывающие традиционные представления о художественном процессе.

Гипертрофия сложности, практически бесконечное мультиплицирование и проецирование реальностей, удвоение сущностей, ставших закономерностями постмодернизма в искусстве, побудили французского философа Жана Бодрийяра сформулировать концепцию симулякров, описывающих современное искусство в терминах гиперреальности — состояния, когда границы между реальным и воображаемым все больше размываются, а художественные образы все больше напоминают копии копий, нежели оригиналы [9].

Подводя итог краткой характеристике постмодернизма как направлению в искусстве, можно сказать, что он стал своеобразным зеркалом изменений в обществе; реакцией, выразившейся в отказе от монолитных принуждающих нарративов и утверждением тотальной свободы интерпретации.

Переходя к анализу постмодернистских тенденций в области хореографии, следует отметить, что и здесь он стал важным этапом в развитии танцевального искусства, вызвав революцию в его понимании и форме. Как и в других сферах искусства, в хореографии постмодернизм начинает с жеста отрицания, направленного в сторону традиционных канонов как классического, так и модернистского танца. Постмодернистское обращение к идеям плюрализма (качественного разнообразия), децентрализации (паритетности всех элементов) и деконструкции (пересборке при-

вычного в новом свете), позволило избавить танец от ограничений правилами красоты и гармонии, превратив его в пространство, где любой момент может стать полноценным актом.

Постмодернизм порывает с представлением о танце как эстетически совершенном движении, ориентированном на техническую виртуозность. В отличие от классического танца, стремившегося подчеркнуть драматизм исполнения и настаивающего на важности дисциплины тела, постмодернистская хореография стремится к естественности и спонтанности. Такие хореографы как Ивонн Райнер, Триша Браун, Стив Пакстон в 1960-х годах начали искали альтернативные формы движения, сосредоточив внимание на простых повседневных действиях (ходьбе, беге, падении). При этом общим местом стало утверждение принципиальной равнозначности каждого действия. Постепенно интуиция о том, что каждый танцует как умеет, превращалась в доктринальное положение, нашедшее отражение в манифесте Ивонны Райнер [10]. Она призывала пересмотреть статус танца как привилегированного действия, доступного только специально обученным артистам. По ее мнению, танцевать может каждый, независимо от возраста, пола или уровня подготовки. Излишней театрализованности и эмоциональной насыщенности Райнер противопоставила простоту и искренность.

Весьма интересную интерпретацию смысла и техники хореографии мы находим у Стива Пакстона [11]. Он полагал, что самое главное в танце — это импровизация, понимаемое им как взаимодействие двух или более тел посредством контакта, чья механика обуславливается чисто физическими координатами — гравитацией, инерцией и равновесием. И поскольку перечисленные параметры так или иначе присутствуют в любом аспекте жизнедеятельности человека, любое движение может быть прочитано и истолковано как танец.

Контактность танца можно расшифровать и как приглашение к диалогическому соучастию. Обычно танец трактуется как некий сюжет, последовательно излагающий события через линейную композицию по принципу «начало — середина — конец». Триши Браун элиминирует эту драматическую логику, превращая танец в незавершенный фрагмент, который должен быть достроен зрителем, причем без опоры на какие-либо внешние подсказки [12]. Зритель, по мнению Браун, должен опираться исключительно на свою субъективность. Это открывает горизонт бесконечных

интерпретаций, при котором один и тот же жест или действие могут быть поняты самыми различными способами. Акцентируя внимание на исследовании форм и текстур движения, изымая их из сюжетного контекста, Браун трансформирует танец в чистую абстракцию, свободную от заранее определенного смысла. Зритель больше не получает готовую историю, а становится соавтором интерпретации.

Постмодернизм в хореографии проявляется не только в переосмыслении классического наследия, но и в соединении или точнее дополнении его современными технологиями. Так, например Уильям Форсайт аргументирует танец за счет компьютерной графики, звуковых инсталляций и цифровых медиа, создавая полиморфный перформанс, в котором отчетливо раскрываются возможности гибридной трансформации тела и технологий [13].

Важно понимать, что постмодернизм в хореографии создал новую функцию, кардинально изменив восприятие танца, сделав его более открытым, демократичным и экспериментальным. Он разрушил традиционные границы между искусством и жизнью, позволив каждому человеку стать полноправным участником танцевального процесса. Наделяя приоритетной ценностью свободу самовыражения и разнообразие способов его проявления, постмодернистская хореография перестает быть исключительно эстетическим явлением и превращается в инструмент исследования телесно-пространственного взаимодействия, продолжая активно вдохновлять современное танцевальное искусство.

Таким образом, постмодернистская хореография, освободившись от традиционных нарративов и условностей, предложила новый взгляд на танец как вид искусства. Находясь, в первую очередь, под суггестивным влиянием идеи «смерти автора» Ролана Барта [14], хореографы стремились элиминировать субъективное начало в пользу объективного присутствия. Эта концепция стала фундаментом, на котором постмодернисты выстраивали свои радикально новые подходы к созданию и восприятию танца.

Основная идея Барта состояла в том, что произведение искусства существует независимо от намерений автора, поэтому некорректно интерпретировать семантику произведения в контексте какой бы то ни было интенциональности. Завороженные этой мыслью, хореографы отказались от традиционных сюжетов, эмоциональных линий и даже идеи самовыражения, желая превратить танец в объективное действие, сосредоточенное на насто-

ющем моменте, без попыток как-либо передать внутренний мир создателя.

Эстетика постмодернистской хореографии фокусировалась на упрощении: простые костюмы, отсутствие декораций и минималистичная музыка (или даже ее полное отсутствие). Совокупность этих факторов создавала нейтральное пространство, в котором зрители могли лицезреть чистую физичность танца, лишенного нарочитой театральности.

Объективность времени, как очередного экземпляра метанарратива, в рамках постмодернистского прочтения, раскрывалось не как целостность и завершенность (телеология), а как ситуативность, привязка к конкретному моменту и месту. Поэтому многие постмодернистские спектакли разворачивались в реальном времени, инспирируя у зрителя следующую интуицию: танец не зависит ни от драматургии, ни от музыкального сопровождения. Зрителю предлагалось стать соучастником актуального действия, выходя из режима пассивного восприятия дидактического послания, вместо этого становясь инициативным интерпретатором, не боящимся множить смысловые сущности без необходимости. Безусловно, постмодернистская хореография, вдохновленная идеями Барта, радикально переосмыслила танец как искусство.

Особый интерес в этом плане вызывает творчество Мерса Каннингема как одного из первопроходцев постмодернистской хореографии. Мерс Каннингем изменил представление о хореографии и танце. Его подход к движению, времени и пространству, основанный на свободе и новаторстве, стал важной вехой в истории современного искусства. Он стремился в буквальном смысле раздвинуть границы жанра, утверждая, что танец может исполняться где угодно (в галереях, музеях, на улице или даже в пустыне). В своих одноактных балетах он первым начал экспериментировать с дизъюнкцией танца, музыки и сценографии, демонстрируя, что любая связь не более чем иллюзия восприятия, а в действительности имеет место лишь случайность и непредсказуемость. Он первым стал смело и нетривиально использовать технологии. Его подход к хореографии был настолько передовым, что Каннингема можно причислить к тем, кто первым интегрировал цифровые технологии в танцевальное искусство. В частности, в 1970-х он начал работать с компьютерами, применяя программу «Dance Forms» для разработки движений.

Одним из ключевых факторов, повлиявших на эстетику Каннингема, была философия И-Цзин. Книга И-Цзин, или «Книга Перемен», представляет собой древнейший памятник китайской мудрости. Её значение выходит за пределы культурных и временных рамок, превращая текст в универсальный инструмент постижения мира, в основе которого лежат идеи гармоний и взаимосвязей, которые формируют уникальную метафизическую систему [15].

Одной из главных идей книги является концепция дуализма Инь и Ян. Эти две противоположные, но взаимодополняющие силы символизируют баланс и постоянное взаимодействие во Вселенной. Инь — это темное, пассивное и женственное начало, тогда как Ян — светлое, активное и мужское. Их взаимное переплетение описывает изменения в человеческой жизни и природе, создавая понимание, что перемены — это неотъемлемая часть мироздания, а жизнь, в сущности, есть процесс постоянной трансформации, где каждый момент содержит в себе потенциал последующего. Эта идея прекрасно отражена в 64 гексаграммах, которые символизируют различные стадии изменений. Каждая гексаграмма состоит из шести черт (сплошных или прерывистых), описывающих конкретное наличное состояние сущего и его возможную динамическую развертку в будущее. «И-Цзин» утверждает, что все явления в мире когерентны, что человек и природа, искусственное и естественное составляют единое целое, и действия одного элемента неизбежно влияют на другие. На основе этой презумпции «И-Цзин» призывает разумного человека к таким этическим принципам как умеренность, терпение и гармоничность, ведь истинная мудрость заключается в способности адаптироваться к переменам и действовать в соответствии с настоящей ситуацией, а не заранее придуманными нормами и правилами.

Творчество Мерса Каннингема, пионера в области современной танцевальной практики, во многом основано на центральном положении «Книги Перемен», а именно — на идее перемен как ключевой основы жизни. Он считал, что танец, как и жизнь, должен быть непредсказуемым и свободным от жесткой структуры. Например, в его методе композиции часто использовались броски монеты или случайный выбор элементов хореографии, что напрямую отсылает к алеаторике «И-Цзин».

Концепция Инь и Ян, описывающая гармонию противоположностей, также нашла отражение в работах Каннингема. Несмотря на то, что в его танцах движения тел, на первый взгляд,

порой кажутся хаотичными, действительности в этом хаосе всегда присутствует внутренний порядок, основанный на бинарных оппозициях. Тело танцора становится полем взаимодействия различных энергий, которые, подобно Инь и Ян, создают баланс между динамикой и покоем, свободой и структурой, индивидуальностью и коллективностью.

«И-Цзин» учит, что все явления во Вселенной взаимосвязаны. В хореографии Каннингема эта идея раскрывается как равноправие танца и музыки: танец перестает быть всего лишь иллюстрацией музыки, он становится паритетным и автономным элементом художественного высказывания. Сложная связь элементов хореографии Каннингема позволяет зрителям воспринимать произведение в его многомерности, подобно чтению гексаграмм «И-Цзин», где каждая черта имеет свое значение, но раскрывается полностью только в контексте.

Следуя главному смысловому посланию «И-Цзин», Каннингем стремился освободиться от диктата строгих правил, видя свою задачу, прежде всего, в создании условий, в которых танец в соответствии с моментом мог бы развиваться естественным образом, соответствуя тем самым даосскому пониманию Пути (Дао), в рамках которого важно не столько достичь конечной цели, сколько следовать самому процессу.

Используя случайность как философскую категорию и как метод, Каннингем создал уникальный стиль танца, продемонстрировав, что древние идеи могут быть актуальны и в современном искусстве. Влияние «И-Цзин» на постмодернистскую хореографию Каннингема выражается в его стремлении к свободе и открытости. В этом плане хореографию Каннингема вполне можно рассматривать как мост между философией Востока и эстетикой западного постмодернизма, раскрывая фундаментальность человеческого опыта и абсолютность принципов перемен.

Влияние творчества и личности Джона Кейджа на деятельность Каннингема было не менее значительным. Джон Кейдж, композитор, философ и теоретик искусства, является одной из ключевых фигур, повлиявших на формирование постмодернизма в искусстве. Его новаторские идеи изменили понимание музыки, звука и художественного творчества, сделав акцент на интерактивности между аудиторией и произведением.

Так же как и Каннингем, вдохновленный восточной метафизикой, Кейдж отказался от жесткой структуры композиции,

предоставляя звукам «свободу быть». Ярче всего данный подход проявился в его знаменитой работе 4'33" (1952), где исполнители не извлекают звуков, а лишь сидят в тишине, через слом привычных ожиданий постепенно подводя слушателей к осознанию, что тишина и звуки естественной среды могут также составить содержание полноценного музыкального опыта [16]. Как и Каннингем, Кейдж стремился критически переосмыслить, а то и взломать традиционные границы между искусством и повседневной жизнью, полагая, что музыка и танец должны существовать независимо, но пересекаться, создавая новые непривычные художественные смыслы. В этом отношении характерна принципиальная открытость Кейджа к нестандартным инструментам и технологиям, он активно внедрял электронику в свои работы, а также первым использовал приготовленное (препарированное) фортепиано, которое транспонировало привычные звуки в неожиданные тембры и регистры. Вклад Кейджа в мировую культуру однозначно выходит за рамки музыки. Можно сказать, что его творчество — олицетворение манифеста нового подхода к искусству, интерпретируемого как поле бесконечного эксперимента, в котором границы жанров, форм, идей, концепций постоянно подвергаются деконструированию.

Творчество Мерса Каннингема и Джона Кейджа являет собой эвристическое взаимодействие двух видов искусств — танца и музыки — в поисках новых форм репрезентации. Взаимосвязь музыки Кейджа и хореографии Каннингема можно рассматривать как диалог, в котором каждый компонент неаддитивен, в пределе образуя холистический эффект, несводимый к сумме своих частей.

Один из ключевых аспектов их сотрудничества заключается в нивелировании иерархии и подчинения классических композиционных структур. Для Каннингема это означало намеренное устранение совпадений между танцем и ритмом: вместо того чтобы строго заранее планировать движения, он отдавал полномочия случайным факторам (позиции в пространстве, импульсивным порывам) определять конечный рисунок хореографии. Это давало возможность танцорам свободно выражать свои эмоции и взаимодействовать с пространством без четкого понимания того, что произойдет дальше. Таким образом, хореография Каннингема превращалась в феномен, подобный музыкальным композициям Кейджа, в которых процессуальность оказывалась важнее результативности.

Несмотря на изолированность музыки/хореографии и подчеркнутую эклектику их сосуществования на сцене, при более детальном погружении обнаруживалась все же некая связь. Музыка Кейджа и движения Каннингема не совпадали в точности, но эстетически сочетались, показывая многогранность понятия гармонии, которая не обязательно оказывается очевидной. Танец Каннингема, лишенный традиционного нарратива и строгих временных рамок, мог быть воспринят как нечто чисто визуальное, в то время как музыка Кейджа, также лишенная привычной структуры, создавала звуковое пространство, наполненное случайностью и избытком. Вместе они формировали новое понимание того, как искусство может существовать в бесконечном взаимодействии, не подчиняясь строгим канонам и традициям.

Одноактные балеты Каннингема также заслуживают внимания как форма хореографического минимализма. Их компактность и концентрация идей позволяют рассматривать их как деконструкцию традиционных балетных форм, где минимализм служит основным выразительным средством. Простота в сценографии, костюмах и движениях усиливает впечатление, акцентируя внимание на движении как самостоятельной форме искусства.

Рассмотрим и проанализируем некоторые одноактные балеты Каннингема более подробно. Балет «Тропический лес» Мерса Каннингема, премьера которого состоялась 9 марта 1968 г., стал ярким воплощением постмодернистской хореографии, поскольку сочетал в себе случайность движений, авангардную музыку и экспериментальное оформление. Данный 21-минутный спектакль раскрыл новое видение танца как синтеза искусства, науки и природы.

Хореографическая структура «Тропического леса» строится на основе принципа контингентности, который Каннингем разработал еще в 1950-х годах. Суть этого принципа состоит в том, что каждая часть тела танцовщика — голова, корпус, конечности — движется независимо, создавая ощущение дезорганизованной, но изящной гармонии. Такой подход деконструирует традиционные каноны танца, превращая каждое движение в уникальный пластический этюд. Применяя образно-сравнительную метафору, можно сказать, что «Тропический лес» — это наблюдение за микроскопическими организмами, перемещением которых управляют природные законы, а не человеческая воля.

Ощущение господства природного начала усиливает музыкальная композиция Дэвида Тюдора «Rain Forest», воспроизводящая звуки тропической природы. Тюдор создал уникальную звуковую среду, где жужжание насекомых, шелест листвы и капли дождя образуют медитативную звуковую ткань, усиливающую связь между танцем и природой, помогая зрителям окунуться в атмосферу тропического леса. Художественное оформление, созданное Энди Уорхолом, дополняет эту авангардную картину: большие надувные подушки из серебристого пластика, плавающие по сцене, напоминают облака или фантастических существ, которые движутся хаотично, взаимодействуя с танцовщиками, что усиливает эффект случайности и превращает сцену в живую экосистему.

Движения танцовщиков, напоминающие хаотичную траекторию насекомых или даже микроорганизмов подчеркивают взаимосвязь всех уровней биома от инфузорий до человека. Каждый организм существует в своем ритме, одновременно будучи частью единой системы — именно так разворачивается хореография «Тропического леса», как принципиальная автономность отдельных элементов, тем не менее создающих довольно цельную картину.

Балет приглашает зрителя стать участником некоего научно-го исследования посредством наблюдения и постоянного анализа. Разумеется, искусство всегда говорит или пытается что-то сказать о человеке. В данном случае даже погружение в нарочито дочеловеческий мир не ослабляет градус антропологической рефлексии.

Возобновление спектакля в 2011 г. под руководством Роберта Суинстона доказывает его культурную значимость и актуальность, а финансирование проекта Госдепартаментом США и Посольством США в Москве свидетельствует о международном признании роли «Тропического леса» как культурного артефакта. «Тропический лес» оказал значительное влияние на развитие современной хореографии: его элементы можно увидеть в более поздних произведениях, таких как «Na Floresta» Начо Дуато. И хотя Дуато в большей степени сосредоточивается на воспевании природной красоты, его произведение наследует постмодернистскую традицию исследовать природу через движение и абстракцию.

Суммируя вышесказанное, можно сказать, что «Тропический лес» Каннингема — не просто балет, а многослойное экспериментальное произведение, где хореография, музыка и оформ-

ление соединяются в единое целое, порождая напряженную атмосферу власти иррациональных сил природы. По сей день этот балет остаётся уникальным примером того, как искусство способно интерпретировать природу, создавая удивительные и нетривиальные образы.

Следующий кейс нашего анализа — балет «VIPED», впервые представленный Каннингемом 23 апреля 1999 г. Кратко описывая сущность этой постановки, можно сказать, что это захватывающая манифестация нового подхода к взаимодействию танца и технологий. 45 минут завораживающего представления вполне достаточно, чтобы погрузить зрителя в уникальный мир, в котором зыбкая эфемерная виртуальность переплетается с резкой конкретикой физической хореографии.

Название «VIPED» переводится с английского как «двуногое животное», что с одной стороны, как бы метафорически отражает фундаментальную природу человека и его движение в пространстве, то есть, его ограниченность, а с другой — ставит вопрос о возможности преодоления этой ограниченности через установление связи между телесной пластикой и цифровыми эффектами.

Ключевая техническая инновация балета — применение технологии захвата движения (*motion capture*), что позволило создать внушительные объемных видеообразы, проецируемые на сцену. Эти проекции фиксируют не внешнюю оболочку танцовщиков, а их пластику, трансформируя ее в абстрактные цифровые узоры, что позволяет вполне обоснованно говорить о новом и уникальном жанре, который условно можно назвать «виртуальной хореографией».

Сцена разделена на двенадцать световых квадратов, напоминающих пиксели, каждый из которых подсвечивается индивидуальным образом. Проекция возникает на специальной сетке, растянутой между кулисами. Таким образом, вертикальные полосы и горизонтальные цветовые эффекты, напоминающие ретро-помехи кинескопа, сменяют друг друга, усиливая иммерсивный эффект. Кульминацией действия можно считать момент внезапного проявления силуэта балерины на фоне движущихся нитей, которая затем сливается с движениями реальных танцоров. Обобщая, можно заключить, что визуальная эстетика «VIPED» балансирует между сюрреализмом и футуризмом, потому что движущиеся цифровые формы воспринимаются как голограммы, рас-

ширяющие пространство сцены и создающие эффект присутствия в сущностно ином измерении.

Музыкальное сопровождение балета, созданное Гэвином Брайарсом, не менее инновационно. Живая игра электрогитариста Джона Кинга, скрипача Такехиши Косуги и виолончелистки Одри Райли насыщают визуальную составляющую сложными гармониями и абстрактными ритмами. Virtuозная игра исполнителей становится мостом между реальными телами и цифровыми образами, создавая у зрителя ощущение слияния физического и виртуального.

Работы Каннингема всегда отличались радикальным подходом к хореографии. Привычка перераспределять акценты пространства и времени, отказываясь от линейных форм повествования, в случае балета «VIPED» позволили достичь восприятия танцоров в качестве как будто парящих и в то же время двигающихся с неожиданной синхронностью и точностью. Серебристые костюмы, созданные Сюзанной Галло, вызвали сильные ассоциации с футуристической тематикой всей постановки.

Балет «VIPED» можно интерпретировать как отражение философии Каннингема, всегда стремившегося к творческой смелости и новаторству. Которое, на наш взгляд, еще долго будет вдохновлять последующие поколения.

Завершим наш обзор балетом «Xover», впервые представленного миру в 2007 г. Как и предыдущие постановки данное произведение можно расценивать как яркий образчик постмодернистского искусства, синтез хореографии, сценографии и музыки. Само название «Xover» является производным от слова «crossover», отражающем идею пересечения, переходности, перехода через границы, что задает определенную концептуальную оптику понимания этой постановки.

В основе музыкального сопровождения балета лежат произведения Джона Кейджа — «Aria» и «Fontana Mix», которые исполняются параллельно, создавая сложный звуковой ландшафт, напоминающий какофонию большого города. Электронная музыка, вокальные эксперименты и использование необычных предметов (от звончков до механических игрушек) погружают зрителя в атмосферу урбанистической суеты, в которой звуки, перемешанные с обрывками фраз на разных языках, шепотом и бормотанием, усиливают эффект дезориентации, одновременно вызывая чувство причастности к этому хаотичному, но живому миру.

Певица Аврора Джозефсон не только исполняла вокальные партии, но и активно взаимодействовала с предметами, добавляя в звуковую картину элементы неожиданности, а то и откровенного и абсурда. Ее действия — например, звяканье погремушками или игра с механическими игрушками — привносили в музыкальную ткань элементы перформативности, весьма характерные для произведений Кейджа.

Декорации и костюмы, разработанные Робертом Раушенбергом, подчеркивали главный месседж постановки — хаотическое пересечение всевозможных смыслов, а точнее шумов информации. На заднике сцены размещался коллаж с изображением велосипеда и полосатых дорожных ограждений, что по задумке постановщика символизировало динамику современного города и свойственный ему высокий темп постоянных изменений. Этот визуальный контекст отражал тематику урбанистического хаоса, который для творца выступает одновременно и физической средой, и источником художественного вдохновения.

Костюмы танцовщиков — простые белые трико — были выполнены в минималистическом стиле, что давало возможность не отвлекаться от пластики движений. При этом простота костюмов сильно контрастировала с сумбурной звуковой средой и почти барочной визуальной составляющей генерируя эффект отстраненности, отвлеченности, абстрактности разворачивающейся на сцене хореографии.

В балете «Hover» Каннингем в очередной раз обращается к своей ключевой идее независимости движений: шесть пар танцовщиков исполняют сложные дуэты, пересекающиеся на сцене по чрезвычайно замысловатым траекториям. Их движения, на первый взгляд, кажутся импровизацией, но на самом деле это тщательно продуманная хореография, воплощенная без опоры на традиционный ритм или мелодию. При этом отсутствие четкого музыкального ритма — одна из ключевых сложностей исполнения: танцовщики должны синхронизировать свои движения не с музыкой, а с пространственной композицией и друг с другом. Подобный уровень сложности требовал от исполнителей не только отработанной техники движений, но и навыка высокой произвольной концентрации. Таким образом, «Hover» — это полиморфная аллегория урбанистической жизни, в которой человеческая активность на первый взгляд представляется беспорядочной и бессистемной, но, в конечном итоге, всё же подчиняются определенной

логике. Каннингем исследует тему порядка в хаосе (порядка из хаоса): движения кажутся случайными, но при этом образуют четкий абстрактный рисунок, а танцовщики в белых костюмах выглядят отстраненными от бурного звукового окружения, что создает ощущение их попытки осмыслить хаос или найти в нем порядок.

В общем, «Hover» — это произведение, пересекающее границы привычного понимания балета. Каннингем, Кейдж и Раушенберг демонстрируют возможность интеграции различных форм искусства, когда кажущийся хаос при дальнейшем взглядывании и вслушивании открывает сложные неоднозначные варианты упорядочивания. В целом данный балет заставляет задуматься о природе хаоса и порядка, а также о роли искусства в осмыслении современной реальности, которая все больше напоминает пространство бесконечных возможностей пересечения всего и вся.

Таким образом, исследование одноактных балетов Мерса Каннингема не только углубляет понимание его вклада в постмодернистскую хореографию, но и позволяет рассматривать танец как значимый элемент широкой культурной и философской дискуссии.

Подводя итог, можно сказать, что одноактные балеты Мерса Каннингема являются ярким воплощением постмодернистской хореографической эстетики, в которой разрушаются традиционные рамки взаимодействия музыки, движения и пространства. Его творчество, вдохновленное философией случайности и экспериментами Джона Кейджа, предложило радикально новый взгляд на танцевальное искусство. Каннингем освободил танец от необходимости следовать музыкальному сопровождению, утвердив независимость движений и композиции.

Использование методов случайного выбора и экспериментальных технологий позволило хореографу создать произведения, которые открывают перед зрителем безграничные интерпретационные возможности. В одноактных балетах Каннингема центральное место занимает танец как самодостаточная форма искусства, где каждый элемент выступления равноправен и автономен.

Работы Каннингема не только обозначили новую эпоху в хореографическом искусстве, но и продемонстрировали потенциал взаимодействия танца с философией и современными технологиями. Его наследие продолжает вдохновлять современное танцевальное сообщество, оставаясь примером смелого эксперимента.

торского подхода, который актуален и в сегодняшних культурных контекстах.

Изучение одноактных балетов Мерса Каннингема в контексте постмодернизма предоставляет обширные перспективы для анализа как в области теории искусства, так и в рамках междисциплинарного подхода. Во-первых, исследование эстетических принципов постмодернизма в хореографии Каннингема позволяет глубже понять ключевые элементы его творчества, такие как отказ от линейного сюжета, децентрализация композиции, случайность и автономия движений. Это безусловно открывает возможность сравнения хореографических методов Каннингема с другими постмодернистскими направлениями в искусстве (живопись, архитектура, литература и проч.). Децентрализация в работах Каннингема и ее влияние на восприятие зрителем танцевального произведения представляют особый интерес, поскольку эта идея подчеркивает роль аудитории в интерпретации искусства.

Не менее значимой является роль социокультурного контекста в творчестве Каннингема. Постмодернистская хореография развивалась в условиях интенсивных изменений второй половины XX в., и работы Каннингема вполне обоснованно можно рассматривать как личностный отклик на эти изменения. Его творческий подход, противопоставляющий традиционный балет и экспериментальный танец, отражает философские и эстетические течения, владевшие умами в тот период.

Его работы оказали огромное влияние на развитие современной хореографии, вдохновив целое поколение танцоров и хореографов. Методы Каннингема продолжают использоваться в образовательных программах и репертуарах современных танцевальных трупп, что подтверждает актуальность его инноваций.

Междисциплинарный анализ работ Каннингема открывает возможности для исследования пересечений танца с философией, наукой и другими видами искусства. Использование случайности и компликативное структурирование движений напрямую интерферирует с теорией хаоса и компьютерным моделированием, а децентрализация и внимание к пространству создают диалог с современными философскими идеями и эстетическими течениями.

## Список литературы

1. *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна. М.: АЛЕТЕЙЯ, 1998.
2. *Смит Дж.* Энди Уорхол: Художник современной жизни // Третьяковская галерея: журнал. 2005. № 4 (9).
3. *Белоголовский В.* Майкл Грейвс: архитектор из параллельного времени // Современный дом. 2005. № 1. Январь.
4. *Jenkins S.* The Houses of Philip Johnson. New York: Abbeville Publishing Group, 2001.
5. *Cavna M.* Did Lichtenstein create art or copy it? A new film stokes the controversy // Washington Post 2023.
6. *Эко У.* Имя розы. М.: Книжная палата, 1989.
7. *Дюв Т. де.* Живописный номинализм. Марсель Дюшан, живопись и современность. М.: Изд-во Института Гайдара, 2012.
8. *Rosenthal M.* Joseph Beuys: Actions, Vittrines, Environments. London: Tate, 2005.
9. *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляция. М.: Рипол-классик, 2015.
10. *Rainer Y.* Feelings Are Facts: A Life. Cambridge; London: The MIT Press, 2006.
11. *Paxton S.* “500 Words: Judson Dance Theater: 50th Anniversary”. Artforum. July 24, 2012. Retrieved July 29, 2014.
12. *Aeschlimann R.* Trisha Brown — dance and art in dialogue, 1961–2001. Andover: Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, 2002.
13. *Forsythe W.* Denken in Bewegung / G. Gerald Siegmund (Hrsg.). Berlin: Henschel-Verlag, 2004.
14. *Culler Jonathan.* Barthes: A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press, 2002.
15. *И-цзин.* «Книга Перемен» и её канонические комментарии. М.: Янус-К, 1998.
16. *Gann K.* No Such Thing as Silence: John Cage’s 4’33”. Yale University Press, 2010.

## References

1. *Liotar Zh.-F.* Sostoyanie postmoderna. M.: ALETEJYa, 1998.
2. *Smit Dzh.* E`ndi Uorxol: Xudozhnik sovremennoj zhizni Tret`ya-kovskaya galereya: zhurnal. 2005. № 4 (9).
3. *Belogolovskij V.* Majkl Grejvs: arxitektor iz parallel`nogo vremeni // Sovremenny`j dom, 2005. № 1. Yanvar`.
4. *Jenkins S.* The Houses of Philip Johnson. New York: Abbeville Publishing Group, 2001.

5. *Cavna M.* Did Lichtenstein create art or copy it? A new film stokes the controversy. *Washington Post*, 2023.
6. *E'ko U.* *Imya rozy*. М.: Knizhnaya palata, 1989.
7. *Dyuv T. de.* Zhivopisny'j nominalizm. Marsel' Dyushan, zhivopis' i sovremennost'. М.: Izd-vo Instituta Gajdara, 2012.
8. *Rosenthal M.* Joseph Beuys: Actions, Vitrines, Environments. London: Tate, 2005.
9. *Bodriyyar Zh.* Simulyakry' i simulyaciya. М.: Ripol-klassik, 2015.
10. *Rainer Y.* Feelings Are Facts: A Life. Cambridge; London: The MIT Press, 2006.
11. *Paxton S.* "500 Words: Judson Dance Theater: 50th Anniversary". *Artforum*. July 24, 2012. Retrieved July 29, 2014.
12. *Aeschlimann R.* Trisha Brown — dance and art in dialogue, 1961–2001. Andover: Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, 2002.
13. *Forsythe W.* Denken in Bewegung / G. Gerald Siegmund (Hrsg.). Berlin: Henschel-Verlag, 2004.
14. *Culler Jonathan.* Barthes: A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press, 2002.
15. *I-czzin.* «Kniga Peremen» i eyo kanonicheskie kommentarii. М.: Yanus-K, 1998.
16. *Gann K.* No Such Thing as Silence: John Cage's 4'33". Yale University Press, 2010.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Лободанов Александр Павлович**, доктор филологических наук, профессор, Почетный академик Российской академии художеств, академик Академии наук Болонского института (Италия), действительный член Академии наук и высшего образования (Великобритания), декан факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, заведующий кафедрой семиотики и общей теории искусства.

**Азеева Ирина Викторовна**, кандидат культурологии, доцент, профессор кафедры общих гуманитарных наук и театроведения, заведующая кафедрой общих гуманитарных наук и театроведения ФГБОУ ВО «Ярославский государственный театральный институт имени Фирса Шишигина».

**Абызова Лариса Ивановна**, кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетоведения Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой.

**Борисова Людмила Николаевна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

**Ван Чжунсин**, аспирант кафедры семиотики и общей теории искусства МГУ имени М.В. Ломоносова.

**Зиновеева Марина Михайловна**, кандидат искусствоведения, директор Музея ФГБОУ ВО «Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова» (РГХПУ имени С.Г. Строганова).

**Каланки Андреа**, аспирант факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

**Лаврентьев Александр Николаевич**, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры коммуникативного дизайна, и.о. проректора по научной и международной работе ФГБОУ ВО «Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова» (РГХПУ имени С.Г. Строганова).

**Лаврентьева Екатерина Александровна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры коммуникативного дизайна ФГБОУ

ВО «Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова» (РГХПУ имени С.Г. Строганова).

**Ли Жунхуа**, аспирант кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования факультета «Консерватория» ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

**Лободанов Федор Александрович**, аспирант факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

**Моисеев Евгений Сергеевич**, заместитель декана факультета хореографии; «Казахская национальная академия хореографии» Республики Казахстан.

**Ткачева Алина Александровна**, аспирант Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой.

**Трощинская Александра Викторовна**, доктор искусствоведения, главный хранитель Музея ФГБОУ ВО «Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова» (РГХПУ имени С.Г. Строганова).

**Хватова Светлана Ивановна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования факультета «Консерватория» ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», ведущий научный сотрудник Адыгейского республиканского института гуманитарных исследований имени Т.М. Керашева.

**Шелухина Екатерина Николаевна**, старший преподаватель кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

## 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.

### 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](mailto: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 («»).

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 ставят-

ся 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 150 до 200 слов (но не более 1500 знаков с пробелами));
- 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).

### 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..., изложена теория (концепция)... и т. п.).

### 4. Разделы «Список литературы» и References.

После статьи отдельными разделами оформляются «Список литературы» и References. ФИО автора — курсив.

Пример: 1. *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна. М.: АЛЕНТЕЙЯ, 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:* Рисунок 2 — Нотный пример 4 (без точки)

*Редакционная коллегия оставляет за собой право на редактирование статей. При отклонении материалов рукописи не возвращаются.*

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

№. 2/2025

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: <https://artsmsu.ru/>

E-mail: [info@arts.msu.ru](mailto:info@arts.msu.ru)

Издатель научного журнала «Теория и история искусства»

фонд поддержки науки и искусства «Дом Якоби»

E-mail: [domyakobi@yandex.ru](mailto:domyakobi@yandex.ru)

Исполнительный директор (редактор) О.С. Бурлука

Издательство «БОС»

Сайт издательства: <https://bos-press.ru/>

E-mail: [ooobos@list.ru](mailto: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 12.05.2025. Формат 60×90/16. Гарнитура Times New Roman.

Бумага офсетная. Офсетная печать. Тираж 200 экз.