

Аспирантский сборник
Выпуск 15

15

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

Государственный институт искусствознания

Аспирантский сборник Выпуск 15

Сборник статей по материалам
Международного форума
молодых исследователей искусства
НАУЧНАЯ ВЕСНА–2025
22–25 апреля 2025 года

Москва 2026

УДК 7.01
ББК 85.1
Ас 90

Печатается по решению Ученого совета
Государственного института искусствознания

Рецензенты:

ГАЛИМА УРАЛОВНА ЛУКИНА, доктор искусствоведения
АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ ПРЕОБРАЖЕНСКИЙ, кандидат искусствоведения

Аспирантский сборник. Выпуск 15. Сборник статей по материалам Международного форума молодых исследователей искусства «Научная Весна-2025» / Ред.-сост. Н.Д. Мостицкая. – М.: Государственный институт искусствознания, 2026. – 364 с., илл.

ISBN 978-5-98287-246-3

Очередной выпуск «Аспирантского сборника» основан на материалах Международного форума молодых исследователей «Научная весна – 2025», который состоялся 22–25 апреля 2025 года. Статьи охватывают широкий круг тем, связанных с разными видами искусства: архитектурой, музыкой, театром, изобразительным и декоративно-прикладным искусством, экранными искусствами и др. Авторами статей сборника являются молодые ученые – аспиранты, соискатели, студенты, преподаватели отечественных и зарубежных вузов, научные интересы которых сопряжены с теорией, историей, философией искусства и культуры.

ISBN 978-5-98287-246-3

© Государственный институт
искусствознания, 2026
© Коллектив авторов, 2026
© Е.А. Сиверс, оформление, 2026

СОДЕРЖАНИЕ

I. РУССКОЕ ИСКУССТВО: ВЗГЛЯД ИЗ XXI ВЕКА

- 8 *Александра Каргапольцева*
ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ИКОНОГРАФИИ СТРАШНОГО СУДА
В МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ
И ИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЦЕРКОВНОГО ИСКУССТВА
XXI ВЕКА
- 17 *София Косенко*
ОТ ФРЕСКИ К ГРАФФИТИ: ПРАВОСЛАВНЫЙ СТРИТ-АРТ
- 28 *Дарья Сафронова*
ВИЗУАЛЬНАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ РУССКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА В
АНИМАЦИИ XXI ВЕКА
- 37 *Юлия Рязанова*
ПЕЙЗАЖНЫЕ МОТИВЫ В КОНТЕКСТЕ ИНДИВИДУАЛЬНОГО ТВОРЧЕСКОГО
МЕТОДА И.Я. БИЛИБИНА
- 44 *Софья Золочевская*
ИСТОКИ АВАНГАРДА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ И ЕВРОПЕЙСКОЙ ПЛАСТИКЕ.
РУССКАЯ СКУЛЬПТУРА В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ ПАРИЖА
КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

II. ЗВУЧАНИЕ ЭПОХ: МУЗЫКА СТАРОГО И НОВОГО МИРА

- 52 *Полина Карачинцева*
ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО СТИЛЯ ДУХОВНЫХ СТИХОВ
В ФОЛЬКЛОРНЫХ ТРАДИЦИЯХ ЮЖНЫХ РАЙОНОВ ПСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ

- 65 *Вера Юсупова*
НИНА АЛЕКСАНДРОВНА ФРИДЕ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМ
ТВОРЧЕСТВЕ Ц.А. КЮИ
- 69 *Анатолий Малинкин*
ЗАВЕРШЕНИЕ КАК МЕТАФОРА: «MAHLER UNFINISHED»
- 79 *Виолетта Махамре*
ОРКЕСТР В ОДНОМ ИНСТРУМЕНТЕ: ЦИФРОВЫЕ КЛАВИШНЫЕ
В МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ КОМПОЗИТОРОВ ИОРДАНИИ

III. ТЕАТР: ИСКУССТВО В ПОИСКЕ

- 88 *Андрей Лейкин*
«SPÉCTACLE DE SOCIÉTÉ» И «БЛАГОРОДНЫЙ СПЕКТАКЛЬ» – ЗАБЫТЫЕ
ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПОНЯТИЯ XVIII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА
- 97 *Анастасия Мишурина*
ОТ СКАЗКИ ДО АНТИУТОПИИ: ПОИСКИ ЖАНРА В СПЕКТАКЛЯХ
ПО ФЬЯБАМ ГОЦЦИ В РОССИИ В XX И XXI ВЕКАХ
- 104 *Карина Козлова*
ПОСТАПОКАЛИПТИЧЕСКАЯ АНТИУТОПИЯ В БАЛЕТЕ: «БЕЗУМНЫЙ АДДАМ»
МАРГАРЕТ ЭТВУД В ПОСТАНОВКЕ УЭЙНА МАКГРЕГОРА

IV. ПРОСТРАНСТВО ЖИЗНИ: ТРАНСФОРМАЦИЯ АРХИТЕКТУРЫ И ЕЕ ЗАДАЧ

- 112 *Аллегра Кулыгина*
ВЕЧНЫЙ ШИФР САН-СЕВЕРО: ИСКУССТВО, ГОВОРЯЩЕЕ СКВОЗЬ ВЕКА
- 123 *Ольга Солодова*
ПСИХОГЕОГРАФИЯ НИЖНЕГО НОВГОРОДА И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ЛОКАЛЬНЫЕ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ
- 131 *Вероника Никишова*
НАРОДНЫЕ ДОМА В РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ И СССР В 1890–1920-е ГОДЫ:
АРХИТЕКТУРА, ФОРМИРУЮЩАЯ ДОСУГ

**V. СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО:
МНОГООБРАЗИЕ И ПРОТИВОРЕЧИЕ**

- 139 *Софья Боровикова*
ЛИНЕЙНАЯ ПЕРСПЕКТИВА СЕГОДНЯ. ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ КАЗУС,
СИМВОЛИЧЕСКАЯ ФОРМА ИЛИ ЭФФЕКТИВНЫЙ ИНСТРУМЕНТ
ИССЛЕДОВАНИЙ?
- 147 *Арина Чубарь*
РЕЛИГИОЗНАЯ ТЕМАТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ КИРИЛЛА ВЕДЕРНИКОВА
- 158 *Ирина Кистович*
ИСКУССТВО ИЗЗАТА КЛЫЧЕВА В КОНТЕКСТЕ ПОСТСОВЕТСКОГО ПЕРИОДА
- 168 *Камила Давлетшина*
БАРОККО И МОДЕРНИЗМ В ЭКСПОДИЗАЙНЕ РУДОЛЬФА КЛИКСА
- 175 *Анастасия Сидорова*
РАБОТА КУРАТОРА КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВЫСКАЗЫВАНИЕ:
СТИЛИ И ПОДХОДЫ НА ПРИМЕРЕ ВЫСТАВОК В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ
2010–2020-х ГОДОВ
- 185 *Анастасия Личагина*
ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР ИСПОЛЬЗОВАНИЯ НАРРАТИВА НА ВЫСТАВКАХ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА
- 195 *Полина Сизова*
ПОСТАВАНГАРД НА СОВРЕМЕННОМ АРТ-РЫНКЕ: ТЕНДЕНЦИИ
И ПЕРСПЕКТИВЫ

**VI. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОТКРЫТИЯ В ИСКУССТВЕ ГРАФИКИ
В СОВРЕМЕННОМ ПРОЧТЕНИИ**

- 202 *Александра Хорт*
ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСТОЧНИКИ СЦЕН СУДА И КАЗНИ НА ГРАВЮРАХ К ПЬЕСЕ
ИОГАННА РАССЕРА «ИГРА О ВОСПИТАНИИ ДЕТЕЙ» (1574)
- 216 *Светлана Белолюбская*
КНИГА КАК ОБЪЕКТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В КОНТЕКСТЕ
КОНЦЕПЦИИ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ

- 223 *Олеся Карпуша*
КЛАССИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ В ОФОРМЛЕНИИ АЛЬБОМОВ
БРИТАНСКОЙ РОК-МУЗЫКИ 1960–1980 ГОДОВ
- 233 *Дарья Узлова*
СПЕЦИФИКА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ И МЕМОРИАЛИЗАЦИИ ВТОРОЙ МИРОВОЙ
ВОЙНЫ В ЖАНРЕ ГРАФИЧЕСКОГО РОМАНА

VII. ПУТИ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ ИСКУССТВА В ТРЕТЬЕМ ТЫСЯЧЕЛЕТИИ: ВОСТОК

- 242 *Дунмэй Юй*
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФОРМЫ И ФИЛОСОФИЯ ТВОРЧЕСТВА ЧЖОУ ЧУНЬЯ В
КОНТЕКСТЕ КИТАЙСКОГО СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
- 251 *Эньси Лю*
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ПУТЬ КИТАЙСКОГО БАЛЕТА: СОВРЕМЕННАЯ
ТРАНСФОРМАЦИЯ ТРАДИЦИОННОГО СЮЖЕТА В ПОСТАНОВКЕ «ЛЕГЕНДА О
БЕЛОЙ ЗМЕЕ»
- 258 *Екатерина Ильинская*
ОБОУ ГБАЙС — МАСКА ДАН В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ
- 265 *Чаньюань Чжан*
СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ РАМЗЕСА ЮНАНА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ЕГО
ТЕОРИИ «СУБЪЕКТИВНОГО РЕАЛИЗМА»
- 272 *Чан Гао*
«ИСКУССТВО ЧЕРЕЗ РЕВОЛЮЦИЮ ФОРМЫ»: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ
НАРРАТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЦУЙ СЮВЭНЬ

VIII. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО: ДИАЛОГ ТРАДИЦИЙ И СОВРЕМЕННОСТИ

- 282 *Снежана Хрусталёва*
ПРОИСХОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ФОРМЫ БАНТА В ЮВЕЛИРНОМ ИСКУССТВЕ

**IX. ФОРМЫ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ В XXI ВЕКЕ:
КИНЕМАТОГРАФ, АНИМАЦИЯ, КОМИКСЫ, ВИДЕОИГРЫ
И НОВЫЕ МЕДИА**

- 289 *Наталья Мокрушина*
Эволюция киноаттракционов: от движущихся панорам до интерактивных карт
- 300 *Дарья Горбатова*
Сюжетный летсплей: феномен иммерсивности и эмоционального вовлечения аудитории
- 307 *Алена Егорова*
Фэшн-анимация модных домов как феномен популярной культуры
- 314 *Полина Темралеева*
Аниме-адаптация манги: художественное своеобразие трансмедийного повествования
- 325 *Михаил Мирза*
Диалог западной популярной музыки и японских аниматоров в музыкальных видео: INTERSTELLA 5555 (DAFT PUNK), SHELTER (PORTER ROBINSON AND MADEON), LEVITATING (DUA LIPA)
- 335 *Асмик Акобян*
Библиотечная мифология в современной массовой культуре (на материале комикса А. Ким «Ловец бабочек»)
- 340 *Елена Матвеева*
Рецепция образов греко-римской античности в китайской видеоигре Honkai: Star Rail
- 349 *Галина Федюнина*
Оживший образ книжных иллюстраций эпохи Средневековья в видеоиграх
- 359 **Об авторах**

І. РУССКОЕ ИСКУССТВО: ВЗГЛЯД ИЗ XXI ВЕКА

Александра Каргапольцева

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ИКОНОГРАФИИ СТРАШНОГО СУДА В МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ И ИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЦЕРКОВНОГО ИСКУССТВА XXI ВЕКА

Эсхатологические умонастроения были присущи русскому обществу на протяжении всей его истории. Рубеж XIX–XX веков в России был ознаменован новым ростом ощущения «последних времен» из-за ряда социальных и политических потрясений. Предчувствие грядущих изменений отразилось на усилении внимания художников к теме конца мира и изображению Второго пришествия Христа. Р.С. Гранин справедливо отмечает, что ситуации рубежей XIX–XX и XX–XXI веков культурно схожи и позволяют рассмотреть их в едином контексте¹. Цель данной статьи – выявить тенденции развития монументальных композиций Страшного суда периода рубежа XIX–XX веков и их влияние на аналогичные изображения в XXI веке.

Для художников первой половины XIX века ключевыми источниками монументальных изображений Страшного суда являлись западноевропейские образцы. Композиции занимали в программах росписей незначительную часть и представлялись в сокращенном варианте относительно традиционной в русском искусстве иконографии, сложившейся в XV–XVI веках². Изменение отношения к данным изображениям

¹ Гранин Р.С. Эсхатологические исследования в России XXI в.: аналитический обзор. М.: ИНИОН РАН, 2017. С. 66.

² См. об этом: Нерсисян Л.В. О некоторых источниках русской иконографии «Страшного суда» XV–XVI вв. // Федорово-Давыдовские чтения–99: сборник статей по материалам конференции / МГУ им. М.В. Ломоносова. М.: Макс-пресс, 2000. С. 4.

в храмах, вероятно, было связано с падением эсхатологических ожиданий для официальной церкви в XVIII веке, что превратило Страшный суд в отвлеченную «внечувственную» идею¹.

В контексте традиций академической школы первой половины XIX века примечательны практически идентичные изображения с рассматриваемым сюжетом в церкви Св. Вмц. Екатерины на Всполье в Москве (начало XIX века), Спасо-Преображенском соборе в Угличе Ярославской области (артель Т.А. Медведева, 1810–1811), храме Тихвинской иконы Божией Матери села Сукромны Тверской области (артель М.В. Тыранова, 1831–1841), а также композиции, выполненные в 1840-е годы Т.Е. Мягковым в церкви Свт. Николая в Кузнецях в Москве и Ф.А. Бруни в Исаакиевском соборе в Санкт-Петербурге. Произведения экспрессивны, драматичны, даже в группах праведников заметна сильная тревога, отсутствуют мотивы «малой» эсхатологии (образы Весов духовных, персонификации человеческой души, «милостивого блудника»).

С начала XIX века церковная иерархия обращала внимание на то, что православное искусство стало во многом напоминать католическое. Частью национально-религиозной политики начиная с Николая I стало утверждение самобытности русской культуры через возрождение древнерусского искусства, интереса к его изучению и возвращение к эсхатологической идее «Москва – третий Рим». К 1860-м годам интерес к отечественным иконографическим образцам вновь усиливается, что было созвучно развитию русского стиля в архитектуре как способа выделения национальной самобытности².

В рамках возрождения интереса к отечественному искусству важным событием являлось оформление внутреннего убранства домового храма в честь иконы Божией Матери «Всех скорбящих Радость» в Николаевском дворце Санкт-Петербурга. Оформление внутреннего убранства (1860) было поручено князем Г.Г. Гагариным, вице-президентом Академии художеств, Людвигу Тиршу – немецкому художнику, изучавшему византийское искусство. Вся западную стену памятника занимает композиция «Страшный суд». Ее иконографическая схема во многом

¹ Сукина Л.Б. Большая и малая эсхатология в русской художественной культуре XVII века // Pki.botik.ru // URL: <http://pki.botik.ru/articles/k-sukina-eshatology2003.pdf>. С. 2 (дата обращения 10.02.2026).

² Павлова А.Л. Неизвестные провинциальные церковные росписи XIX – начала XX веков по знаменитым столичным образцам // Вестник церковного искусства и археологии. 2020. № 1 (2). С. 96. DOI: 10.31802/BCAA.2020.4.3.002.

восходит к отечественным образцам XVII века¹. Сохранившиеся фрагменты композиции указывают на академический характер живописи, не стремящийся к стилизации под древнерусскую или византийскую традиции. Г.Г. Гагарин высоко оценил работу Л. Тирша, поскольку для него «очень важным было уже само обращение к древним традициям, попытка их осмыслить и вернуть в храмы, хотя и в несколько “исправленном” виде»².

Примером иного варианта обращения к отечественным образцам иконографии Страшного суда на рубеже XIX–XX веков является композиция в церкви Рождества Богородицы в Боголюбове (Л.И. Париллов, 1891), где прослеживается обращение художника к изображению из Успенского собора во Владимире (Андрей Рублев, Даниил Черный, 1408). В традиции XV–XVI веков создан также «Страшный суд» (В.И. Дикарёв, И.Я. Тюлин, 1913) в храме-колокольне во имя Воскресения Христова на Рогожском кладбище³. Яркий пример стилизации под XVII век – композиция с рассматриваемым сюжетом в Христорожественской церкви в селе Семёновка Владимирской области (после 1910)⁴.

В условиях роста эсхатологических идей на рубеже XIX–XX веков работал В.М. Васнецов, считающийся основоположником нового национального направления в русском искусстве. Э.В. Пастон выделяет одну из ключевых задач, стоявших перед ним при работе во Владимирском соборе в Киеве: справиться с «расколом» в церковной живописи, начавшемся в конце XVIII века и основанном на пренебрежительном отношении

¹ См. об этом: *Никитина Т.Л.* Страшный суд в монументальной живописи Ярославля второй половины XVII века // XXI научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995): сб. статей / Сост. Я.И. Фень. Ярославль: Ярославский художественный музей, 2017. С. 113–115.

² *Михайлова С.И.* Никольский храм села Сучки. К вопросу о концепции церковного искусства князя Г.Г. Гагарина // Завидовские чтения: материалы историко-краеведческой конференции 2017 года, Тверь, 4–5 декабря 2018 года / Сост. М.В. Строганов. Т. 2. М.: Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), 2018. С. 113.

³ *Мирошина Е.О.* Эсхатологические сюжеты в монументальной церковной живописи рубежа XIX–XX столетий // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. № 5–2 (55). С. 122.

⁴ Там же. С. 121–122.

к иконописи и тяготением мастеров к западноевропейской манере¹. Также одной из заслуг художника стала разработка иконографии Страшного суда, которая, как отмечает В.О. Гусакова, оказалась «вершиной религиозного творчества Васнецова и русского церковного искусства конца XIX века»². Живописец дважды обращался к рассматриваемому сюжету – во Владимирском соборе в Киеве (1885–1896) и в Георгиевском соборе в Гусь-Хрустальном (1896–1904).

Описание иконографической схемы Страшного суда в первом из указанных памятников дается в труде В.О. Гусаковой³. На рассматриваемой композиции ниже Христа, по центру, расположен Архангел Михаил, держащий свиток и Весы духовные. Образ архангела с весами – византийского происхождения, но распространен прежде всего в католической традиции. В православной иконографии Страшного суда взвешивание душ происходит в руке Божией, находящейся ниже Престола Уготованного, который отсутствует в васнецовской композиции, как и образы «милостивого блудника», персонификации человеческой души, а также ряд других элементов относительно традиционной иконографии. Напряженный колорит, акцент на грозном образе Архангела Михаила, динамичные позы фигур, натуралистическое иллюстрирование воскресения мертвых усиливают экспрессивность композиции. Вероятно, на столь драматичный пафос произведения повлияло впечатление В.М. Васнецова от Сикстинской капеллы Микеланджело во время поездки в Италию в 1885 году. Реакция современников на росписи во Владимирском соборе была неоднозначной. Позже Е.Н. Трубецкой выступил с резким осуждением композиции, отмечая, что «полет праведных в рай имеет чересчур естественный характер физического движения <...>, а также болезненно-истерическое выражение некоторых лиц сообщает всему изображению тот слишком реалистический для храма характер»⁴. При этом

¹ *Пастон Э.В.* «Соборный идеал» В.М. Васнецова. Работа художника во Владимирском соборе в Киеве (1885–1896) // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 5: вопросы истории и теории христианского искусства. 2019. № 36. С. 153. DOI: 10.15382/sturV201936.151-162.

² *Гусакова В.О.* Религиозно-философское мировоззрение В.М. Васнецова // Актуальные вопросы церковной науки. 2019. № 2. С. 282.

³ Там же. С. 283.

⁴ Цит. по: *Шахова И.В.* Сакральные смыслы в русской живописи XIX – начала XX века. Рязань: Рязанский государственный университет им. С.А. Есенина, 2018. С. 56.

нельзя сказать, что анализируемый «Страшный суд» полностью ориентирован на западноевропейскую традицию – В.М. Васнецов скорее руководствовался знанием иконографических схем византийского и древнерусского искусства, брал их как отправную точку и следовал собственному восприятию данного сюжета, пытаясь как глубоко верующий человек не противоречить христианским ценностям. Как следует из его письма В.Т. Георгиевскому (1890), художник осознавал, что «место не позволяло воспользоваться старыми образцами, да время теперешнее не всё переваривает из древнего философского, богословского и поэтического настроения древней иконописи, стало быть, пришлось мирить древнее с новым, по правде, иначе-то и нельзя»¹. Иными словами, прямое следование старым образцам уже считалось невозможным, потому можно предположить, что произведение В.М. Васнецова своеобразно выражало глубокие противоречия религиозного сознания того времени.

Во время работы в Киеве художнику поступило предложение создать для Георгиевского собора в Гусь-Хрустальном внутреннее убранство и, в частности, композицию «Страшный суд». Подробный анализ иконографии произведения дан в труде А.И. Успенского². Остановимся на ключевых чертах. В.О. Гусакова подчеркивает: «По эмоциональной выразительности киевская фреска превосходит картину для церкви в Гусь-Хрустальном, в первой преобладает творческое начало художника, во второй – следование церковному канону»³. Произведение наиболее приближено к традиционной иконографии несмотря на отсутствие ряда сюжетов: горний регистр с образами Небесного Иерусалима и иллюстрированием видения пророка Даниила, Престол Уготованный, «Лоно Авраамово», «милостивый блудник». Произведение, подобно киевскому варианту, также экспрессивно и обладает теми же стилистическими характеристиками. Усиливает драматичность центральный образ композиции – персонафикация человеческой души, находящейся рядом с Весами

¹ Цит. по: *Маслов К.И.* Росписи В.М. Васнецова во Владимирском соборе в художественной критике конца XIX века // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 5: вопросы истории и теории христианского искусства. 2017. № 28. С. 89. DOI: 10.15382/sturv201728.83-108.

² См. об этом: *Успенский А.И.* Виктор Михайлович Васнецов. М.: Комиссия по устройству общеобразовательных чтений для фабрично-заводских рабочих г. Москвы, 1906. С. 102–112.

³ Цит. по: *Шахова И.В.* Сакральные смыслы в русской живописи XIX – начала XX века. С. 57.

духовными. А.И. Успенский справедливо отмечает ее необыкновенно испуганный вид: «Мелкая – рядом с этим огромным ангелом. <...> Сколько в ней при этом ужаса, может быть, излишнего, перед тем, что ожидает ее, ожидает навсегда и бесповоротно»¹. П.П. Гнедич в 1905 году восхищенно называл эту композицию суммой «болезненно-страстных религиозных фантазий христианских художников всех времен и народов»².

Несмотря на неоднозначную реакцию современников на работы В.М. Васнецова художники-монументалисты на рубеже XIX–XX веков часто прибегали к копированию отдельных композиций из Владимирского собора в Киеве и Георгиевского собора в Гусь-Хрустальном. Повторения композиции Страшного суда из киевского собора прослеживаются в Кировской области в церквях Живоначальной Троицы в селе Русские Краи (Л.И. Париллов, 1899) и Сретения Господня в селе Березник (И.И. Трубников, начало XX века)³. В церкви Илии Пророка в селе Терновка в Запорожской области также присутствует изображение (начало XX века), идентичное композиции из Георгиевского собора.

В России события конца XX века, связанные с обострившимся кризисом советской идеологии и последующим распадом СССР, вызвали массовый подъем религиозного сознания. Эсхатологически окрашенное антизападничество и идеологема «Москва – третий Рим» стали частью отечественной религиозной традиции⁴. В обществе росла потребность в осмыслении прошлого и настоящего страны, в поиске нового пути. Р.С. Гранин отмечает: «Конец света стал знаковым понятием <...>, широко войдя не только в религиозный, но и в общественно-политический дискурс»⁵.

В начале XXI века художники-монументалисты при изображении Страшного суда обращаются к опыту прошлых эпох. К образцам XV–XVI веков восходят композиции из церквей Толгской иконы Божьей Матери в Высоко-Петровском монастыре в Москве (А.И. Чашкин, 2003) и Илии Пророка в Нижнем Новгороде (конец XX – начало XXI веков). Роспись на западной стене в храме Покрова Богородицы в селе Старый Покров в Московской области (мастерская С.В. Саксонова, 2011–2012) в верхнем регистре приближена к указанной ранее работе Т.Е. Мягкова (1840-е годы). Влияние В.М. Васнецова также прослеживается в некоторых современных

¹ Успенский А.И. Виктор Михайлович Васнецов. С. 102–112.

² Цит. по: Там же. С. 117.

³ Там же. С. 189.

⁴ Гранин Р.С. Эсхатологические исследования в России XXI в.: аналитический обзор. С. 70.

⁵ Там же. С. 71.

композициях. К изображению Страшного суда во Владимирском соборе в Киеве восходит роспись из храма Сретения Господня на Гражданском проспекте в Санкт-Петербурге (О.Б. Котик, О.Н. Шереметьева, Г.А. Шереметьев, Н.А. Ширяев, 2006). Идентичными полотну из Георгиевского собора в Гусь-Хрустальном являются произведения из Михаило-Архангельского собора в Ижевске (мастерская И. Лебедева и А. Гусаковского, 2010) и храма во имя Свт. Николая Чудотворца в селе Смышляевка в Самарской области (мастерская С.В. Саксонова, 1995–1997).

Примером воплощения актуальных идей в памятниках современной церковной живописи является роспись «Страшный суд» в Преображенском кафедральном соборе в Якутске, выполненная П.В. Рыженко в 2007 году. Живописец в интервью газете «Красная звезда» (2007) дал полное описание композиции, раскрывая замысел изображенного и признавая, что вдохновлялся интерпретацией «Страшного суда» В.М. Васнецова¹. С точки зрения общей иконографической схемы, произведение 2007 года во многом пересекается с произведением для Георгиевского собора в Гусь-Хрустальном.

П.В. Рыженко утверждал: «...классическая иконография отталкивается от духовного взгляда на событие. Там нет ни пространства, ни времени, ни портретных характеристик, ни страстей. У меня была другая задача. Чтобы человек сам на себя посмотрел со стороны. <...> я представил, что уже прозвучала труба архангела. Именно как бы в реальности, ведь мы будем воскрешены в физическом теле. И я попробовал изобразить происходящее в трехмерном пространстве»². Ясно, что художник стремился осмыслить Страшный суд как современное историческое событие, что вполне закономерно, поскольку значительную часть его творчества занимают работы в историческом жанре. Композиция наполнена различными конкретными образами общественно-политического статуса, акцент на анализе в положительном ключе которых делают большинство критиков³.

¹ Павлюткина И.В. Почему у ангелов строгие лица? // Красная звезда. 2007. 23 октября. Также: URL: http://old.redstar.ru/2007/10/23_10/3_01.html (дата обращения 10.02.2026).

² Там же.

³ См. об этом: Грицай Л.А. Образ России на картине «Страшный суд» Павла Рыженко // Фундаментальные и прикладные научные исследования: актуальные вопросы, достижения и инновации: сборник статей XIV Международной научно-практической конференции: в 2 ч. Ч. 1. Пенза: Наука и Просвещение, 2018. С. 226–230; Холмогоров Е. «Страшный суд» Павла Рыженко // *Zavtra.ru* // URL: <https://zavtra.ru/blogs/2008-04-3061> (дата обращения 11.02.2026).

Кроме того, на протяжении всего творчества П.В. Рыженко не обращался к фигуре Христа. Внимание на образе Сына Человеческого незначительно и в рассматриваемой композиции Страшного суда – Он имеет слабо проработанный лик, теряется в сияющем свете небес и буйстве бесчисленного множества излишне детализированных фигур в нижнем регистре изображения. П.В. Рыженко в центре композиции помещает большую фигуру персонификации человеческой души с автопортретными чертами, за ее спиной – гигантский Архангел Михаил. Художник говорил, что «изобразил самого себя в центре, чтобы каждый мог поставить себя на это место»¹. Акцент на персонификации человеческой души появляется с XVII века в традиционной иконографии Страшного суда, но образ никогда не превалировал над фигурой Христа. В работе события Суда зритель видит именно от лица художника, воспринимает данные им временные формы материального мира, преходящие состояния. Композиция лишена стремления постичь некое духовное начало, передать трансцендентность Божественного замысла. Излишняя реалистичность изображения, где события представлены происходящими, как говорил художник, в «трехмерном пространстве»², не позволяет раскрыть символическую сторону сюжета. Нарушение иерархии, в которой акцент на образ Христа оказывается фактически смещенным, противоречит идее отцов-иконопочитателей, настаивавших на том, что икона – носитель первообраза, являющегося адресатом поклонения. Безграничное воспроизведение катастрофических образов с героическими сюжетами в массовой культуре отчасти приглушает эсхатологический страх и одновременно усиливает чувство брошенности человечества, которому приходится справляться с апокалиптическими бедствиями самостоятельно и полагаться исключительно на свои силы³. Схожий ход мыслей излагает и П.В. Рыженко, призывающий в первую очередь к совести, а не страху Божию: «Я – человек, со всеми своими грехами, который должен понять сам, где его место – в аду или раю, как он оценивает свое место на высшем чистилище. <...> Моя цель и была показать, как человек сам себя взвешивает на небесных весах»⁴. При этом неясно, каким образом человек может самостоятельно осознать и оценить свою праведность.

¹ Павлюткина И.В. Почему у ангелов строгие лица?

² Там же.

³ Гранин Р.С. Эсхатологические исследования в России XXI в.: аналитический обзор. С. 76.

⁴ Павлюткина И.В. Почему у ангелов строгие лица?

Таким образом, в первой половине XIX века источниками композиций Страшного суда в монументальной живописи чаще всего становились западноевропейские образцы. К 1860-м годам в контексте поиска способа выражения национальной самобытности возрождается интерес к отечественным образцам церковной живописи. На рубеже XIX–XX веков ключевую роль играет В.М. Васнецов, разработавший два своеобразных варианта композиций Страшного суда, представленных во Владимирском соборе в Киеве и в Георгиевском соборе в Гусь-Хрустальном. Стремления художника и неоднозначная оценка современниками их реализации отражают трансформационные процессы религиозного сознания. При этом художники того времени активно использовали композиции В.М. Васнецова как образцы для оформления убранства церковных интерьеров. В конце XX – начале XXI века живописцы при создании изображения Страшного суда использовали опыт разных эпох. Исключительным явлением в современной церковной живописи оказывается роспись в Преображенском кафедральном соборе в Якутске, выполненная П.В. Рыженко в 2007 году. Опираясь на традицию В.М. Васнецова, художник предпринял попытку нового осмысления иконографии Страшного суда. Произведение передает не только различные актуальные общественно-политические взгляды, но и отражает эсхатологическое мышление современного человека, его искаженное восприятие апокалиптических событий из-за влияния массовой культуры и СМИ.

София Косенко

ОТ ФРЕСКИ К ГРАФФИТИ: ПРАВОСЛАВНЫЙ СТРИТ-АРТ

Как пишет современный писатель и историк Дмитрий Голышко-Вольфсон, «Стрит-арт – это пафосная эстетизация бунта, бунта против <...> всего и вся... против капиталистического жизненного уклада, против эксплуатации, прекаритета, расового и классового неравенства, полицейского насилия и произвола крупных девелоперов, неуклонного роста безработицы и социальной незащищенности и т. д.»¹.

Та сторона стрит-арта, которую я затрону в этой статье, по моему личному мнению, не совсем подходит под обозначенное определение. Православный стрит-арт – не громогласный бунт, и против так называемой «системы» он не идет. Это течение нельзя назвать борьбой против всего, всех и вся: посыл здесь совсем другой. Да, в нулевые целью уличного искусства являлся подрыв существующего символического порядка, идея о том, что «я ставлю тэг² – значит я существую». Многие фильмы о стрит-арте, например «Бомби систему» 2002 года³, подчеркивают «бомбардировочную»

¹ *Голышко-Вольфсон Д.* Стрит-арт: теория и практика обживания уличной среды // Художественный электронный журнал. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/16/article/225> (дата обращения 10.02.2026).

² Тэг – это быстрая, простая подпись или метка (псевдоним или логотип), наносимая райтером (автором) на поверхность для идентификации своего присутствия или работы. Это самая базовая форма граффити, которая может использоваться для обозначения территории, как «автограф» на улицах или как предшественник для нанесения более сложных работ.

³ «Бомби систему» – драма режиссера Адама Бала Лоу о команде граффитчиков, работающих в Нью-Йорке.



Дмитрий Врубель

Братский поцелуй («Господи! Помоги мне выжить среди этой смертной любви»).

1990

Граффити

Истсайдская галерея, Берлин

сверхзадачу уличного искусства. Примечательно, что по своей сути стрит-арт посягает на символические «места памяти», которые несут в себе отпечаток той или иной исторической трагедии (пример – Берлинская стена, «Братский поцелуй» Дмитрия Врубеля), но место запечатления именно религиозных образов часто не связано ни с историей, ни с политикой, ни с бунтом.

С самого раннего периода зарождения христианства существовала настенная роспись, а стены церквей и на сегодняшний день принято украшать фресками: это было разработано еще в искусстве Византийского периода. Настенная живопись – стройная система, подчиняющаяся определенным законам, и смысл ее не только в том, чтобы научить и показать истины христианской веры. Пришедший в храм становится будто частичкой событий, которые отражены на стенах, изображения кажутся нам трехмерными. К этому изначально и стремились византийские

мастера, и, как мне кажется, к этому же стремятся и современные райтеры¹. Также известно такое явление, как граффити Древней Руси – надписи, процарапанные на стенах соборов и церквей домонгольского времени. Эти граффити представляют собой наиболее сложный для исследования и публикации вид эпиграфического памятника. Воспроизведение этих граффити, как правило, выполненных непрофессиональными резчиками подручными инструментами, тоже требует особого подхода.

Современные православные граффити являются своеобразным продолжением изображения на стенах – фресок или древнерусских граффити, только техника здесь совсем другая. Духовная тема далеко не впервые появляется в современном искусстве уличных художников: изображение Мадонны в Неаполе от Бэнкси² хотели уничтожить, но после петиции оно стало первым легальным граффити в городе. Супрематический крест в Екатеринбурге от граффитиста Покраса Лампаса³ все-таки закрасили, а когда выяснилось, что по задумке автора никаких отсылок к церкви в нем нет, решили восстановить.

Религиозный стрит-арт – логичное продолжение церковной традиции в светском обществе, но не ее дублирование.

Традиционная православная икона или классическая фресковая программа храма – то, чему есть место в храме, но что вряд ли может попасть в список любимых арт-объектов современного искусства. Помещение религиозного образа в другой контекст справедливо вызывает множество вопросов, споров и недоумение, а у некоторых и полное непринятие. Тем не менее несмотря на возможный общественный скепсис в наше время довольного много райтеров выводят на улицы христианское искусство.

Иконопочитание, как известно, не является идолопоклонством, так как способствует спасению человеческой души. Икона предлагает религиозный опыт, поскольку она доставляет вид божественного в наш экзистенциальный план. Можно ли так же сказать о православном стрит-арте?

Художники, исследующие русскую культуру сквозь призму современного искусства, утверждают, что их работы не могут рассматриваться как надругательство. Напротив – они стараются передать максимальное ощущение благоговейности. Ника Клецки, художница и куратор, в одном

¹ Райтер – человек, рисующий граффити.

² Бэнкси (Banksy) – псевдоним анонимного английского уличного художника, известного своими работами в стиле стрит-арт. Несмотря на сохраняемую анонимность приобрел мировую известность благодаря своему узнаваемому граффитному стилю и остросоциальным работам.

³ Покрас Лампас (Арсений Пыженков) – российский художник-каллиграф.

из своих интервью делает акцент на том, что сейчас мы наблюдаем эпоху православного ренессанса – после многолетних попыток уничтожить православие на территории современной России, оно наконец окрепло и снова пустило корни. Один из кураторов выставок современного православного искусства Гор Чахал поднимает вопрос о том, как именно называть творчество художников, пользующихся современным визуальным языком, но не противопоставляющих себя церкви и христианской традиции, а напротив стремящихся своим творчеством принять участие в развитии христианской культуры. Он предлагает следующий термин – «христоцентричное искусство»¹. Художник объясняет подобный термин тем, что спектр «новой» религиозности слишком широк, и объединяющим центром сакрально-художественного пространства должен быть именно Христос-Спаситель Мира, задающий вектор направления творческой личности.

Кто-то из художников опирается на традиционные принципы создания иконы, другие же создают силуэтные образы без ликов и прорисовки и не стараются вписаться в традиционные формы. Часть художников специализируется на живописи и графике, а есть и те, кто создает исключительно скульптуры, но мы остановим свой взгляд именно на райтерах.

Искусство художников может дать зрителю ответ на следующие вопросы: как проживает историю Христа современный человек? Что представляет собой христианское искусство в эпоху после иконы?

Почему же православные граффити не стоит считать богохульством или идолопоклонством? Иконы служат средством благодатного общения человека с Богом и способствует спасению человека. Идолопоклонство же, наоборот, движет в сторону гибели. Цель православных изображений на стенах – не поклонение изображенному, не восхищение мастерством художника. Изображение на стенах – не центр, а лишь один из проводников.

Художников, увлекающихся современным русским искусством, становится все больше и больше, запускаются новые проекты, открываются выставки, на улицах появляются работы. Но авторы, выбирающие именно православный стрит-арт, находятся в ситуации несформированного рынка – они первопроходцы, выбравшие совсем не легкий путь. С околорелигиозной темой всегда сложно работать, особенно когда это касается современного искусства. Рефлектировать на религиозную тему

¹ Карцева К. Гор Чахал про Биеннале Христоцентричного искусства: Христианство – живой организм, всегда открытый для диалога, культурного обмена // Арт-сообщество. URL: <https://artandyou.ru/interview/art-professionals/gor-chahal/> (дата обращения 01.02.2026).

в контексте уличного искусства – экстремально, смело и революционно. Православные райтеры занимают важное звено между церковью и современным человеком – через их работы человек заходит в веру проще, легче и незаметно, ведь улица не требует от зрителя подготовки. У каждого автора присутствует свой уникальный стиль и видение, что мы и рассмотрим на примере таких художников, как Александр Цыпков, Ника Клецки и Кирилл Ведерников.

Александр Цыпков – первый, о ком вспоминают, когда идет речь о православном стрит-арте. За его плечами более 10 лет традиционной иконописи¹.

Его переходным периодом от мастерской к улицам стала работа над росписью заброшенных храмов церковными мотивами. Александр создал довольно много работ, изображения есть не только на улицах Подмосковья, но и в Москве, и даже в Крыму. «Мне стало интересно уличное искусство. Хочется работать конкретно с иконографией, нести в массы культуру иконописания. Она есть и очень богатая сама по себе – как искусство. Гениальнее иконы ничего не существует»², – говорит художник. Александр не любит слово «популяризация», но христианский стрит-арт так или иначе обращает на себя внимание.

В своих работах художник не нарушает традиционную форму, он идеален для неподготовленного зрителя, впервые столкнувшегося с православным стрит-артом. Александр не экспериментирует с формой, использует классическую цветовую палитру. Автор считает, что христианская графика спокойно чувствует себя на улице: «Зачем же мы запираем икону в темный подвал и даем смотреть на нее только избранным? Я хочу, чтобы икону мог увидеть каждый»³.

Для автора стрит-арт очень богат на смыслы, это публичное искусство, в нем есть и простые милые вещи, и политические высказывания. По его мнению, это все должно быть и в уличной иконе. Его самые яркие работы – это два мурала: «Архангел» на стене жилого дома в Нижнем

¹ Отмечу, что многие райтеры именно православного течения имеют за плечами достаточно внушительный живописный и иконописный опыт.

² Багнюк Э. Popular Jesus: православный стрит-арт. Кто выводит церковь на российские улицы // Мост. URL: <https://mostmag.ru/popular-jesus-pravoslavnyj-strit-art-kto-vyvodit-cerkov-na-rossijskie-ulicy/> (дата обращения 10.02.2026).

³ Макаров Т. Александр Цыпков: «Христианская графика спокойно чувствует себя на улице» // Собака.ru. URL: <https://www.sobaka.ru/nn/entertainment/art/187551> (дата обращения: 10.02.2026).



Александр Цыпков

Архангел. 2014

Мурал

Нижний Новгород

Фото: АНО «Центр 800»

Новгороде и «Богородица Оранта» на стене электробудки в Городце. Изображение Богородицы написано на зеленом фоне – этот цвет художник взял из палитры двора, где расположена будка (кто-то из соседей красил крышу в такой зеленый цвет). Одна из задач Александра, как он рассказывает во многих интервью, «выступить с протестом против декоративности и манерности того дизайнерского стиля, который заполнил заново расписанные храмы». По его мнению, современные художники углубились в стилизацию, забыв о каноне, именно поэтому его работы отличаются традиционностью и простотой формы.

Ника Клецки – православная художница, создающая стрит-арт работы на религиозные темы в заброшенных зданиях, на электростанциях, в подвалах и среди руин. Ее работы поразительно контрастируют с окружающей обстановкой. Выбор именно заброшенных помещений

тоже имеет логичное объяснение – это и не нарушает закон, и «заброс»¹ становится огромным творческим пространством, практически музеем. И правда, сама идея создания сакрального искусства в пространстве, где в основном обитают маргиналы, а произведение со временем разрушается или рискует быть оскверненным, по-философски интересна. Это своего рода исчезающее и даже невидимое искусство. Или, как говорит сама Ника, «искусство ради искусства»². Таким образом, сохраняется уникальность произведения, подчеркивается упомянутая мной ранее идеология православного стрит-арта. Многие из зданий, где находятся работы Ники, подлежат сносу, некоторые работы закрашиваются или просто теряют внешний вид, но художницу мало беспокоит этот факт. Искусство не должно быть вечным. Как рассуждает художница, а понравилось бы Рублеву, если бы он увидел, в каком состоянии находится его Троица?

Процесс творчества на забросе – это игра света и тени, огромные «полотна» пространства, отсутствие толпы людей и полное единение с процессом.

Изображение святого образа на стене, казалось бы, забытого Богом места, это своеобразный перформанс, безмолвный призыв. Помог ли образ какому-то наркоману, случайно забредшему на заброс? На этот вопрос, естественно, ответа нет. Для Ники сам процесс нанесения образа на разрушенные стены – это уже искусство, это уже так или иначе конечная цель. Взаимодействие образа с окружающей средой – игра атмосферы и изображения. Это некий поток сознания художника, вылитый на грязный бетон. В каком-то смысле даже очищающий этот бетон. Бог здесь есть, был и будет – несмотря на то, что место забыто людьми, Богом оно не забыто.

Изображение Ники можно отнести к апофатическим. Объясню, апофатическое богословие – форма богословия, в рамках которого о Боге Самом в Себе и о Его проявлениях в мире говорится в отрицательных терминах и выражениях: Бог не видим, не познаваем, не ограничивается

¹ Заброс – это общепринятое разговорное название, которое относится к недостроенному, заброшенному зданию или сооружению, оставленному хозяином без присмотра и должного ухода, вследствие чего оно пришло в негодность или находится в аварийном состоянии.

² Пахомова Е. Бог на руинах человеческой жизни: интервью с художницей Никой Клецки // ArtVзел. URL: <https://artuzel.com/content/bog-na-ruinah-chelovecheskoy-zhizni-intervyu-s-hudozhnicey-nikoy-klyocki> (дата обращения 10.02.2026).

пространством и временем. То есть абсолютная трансцендентность и непознаваемость Бога – мы ничего не можем сказать о божественной сущности, поскольку Бог полностью находится за пределами бытия.

Искусство Ники – невидимо, его невозможно найти (только в качестве фото в социальных сетях), а изображенные образы – абстрактные святые, но чаще всего Ника изображает человека в процессе общения с Богом: «молящиеся женщины», «молящиеся святые». В своих работах художница пытается не только переосмыслить культурный код – Ника считает, что для художника это слишком простая задача. Ей важно показать рефлексии в процессе молитвы. Веру в человеке не сломать – вот основная идея подобной иконографии. Все, что у нас осталось – это вера в Бога и абсолютно выгоревшая земля.

В работах Ники можно заметить закономерность – схожая цветовая гамма и стилистика «киберпанк», особенно выделяется черно-золотой колорит. Золотой цвет в классической иконописи – сияние Бога и великолепие Небесного Царства, где никогда не бывает ночи, этот цвет обозначает самого Бога. В иконописи черным закрашивали пещеры – символы могилы – и зияющую адскую бездну. В некоторых сюжетах это мог быть цвет тайны. Например, на черном фоне, означавшем непостижимую глубину Вселенной, изображали Космос – старца в короне в иконе Сошествия Святого Духа. Черные одежды монахов, ушедших от обычной жизни, это символ отказа от прежних удовольствий и привычек, своего рода смерть при жизни, безмолвный протест против изжившего себя капитализма.

Как объясняет сама Ника в одном из своих интервью, выбор такой цветовой гаммы обусловлен тем, что именно эти цвета хорошо работают в предложенном пространстве. И правда, сочетание этих двух противоположных по своей канонической иконописной традиции цветов создает грандиозный эффект. Угловатые, резкие современные формы, использование цифр, образов электронных машин в сочетании с грубыми мазками – в этом соединении эстетики киберпанка и православного искусства Ника видит будущее.

Кирилл Ведерников – живописец, график, художник-монументалист. Он начал свой путь с рисования уличных граффити на религиозную тему, что трансформировалось в интерес к монументальному искусству. В своем творчестве художник обращается к сюжету «Сотворение Мира» через библейские образы. Сам художник говорит, что в первую очередь он обращается к трем источникам: европейскому искусству, древнерусской иконописи и русскому авангарду. Кирилл создает крупные монументальные композиции, и его работы отдают ноткой гигантизма – он создает



Ника Клецки
Без названия
Граффити
Фото: Ольга Евтушенко

муралы¹. Уличный художник работает с существующими архитектурными формами, поэтому его задача – вписать произведение в городской ландшафт, учитывая контекст. Для автора очень важно «заполнять пустоту»²,

¹ Муралы (от испанского *mural* – стена) – это большие художественные изображения или росписи, которые наносятся на стены зданий и другие архитектурные поверхности в городской среде.

² Анисимова Н. Художник Кирилл Ведерников: «Мои образы – созидательные» // Mydecor. Искусство. URL: <https://mydecor.ru/news/art/khudozhnik-kirill-vedernikov-moi-obrazy-sozidatelnye/> (дата обращения 10.02.2026).



Кирилл Ведерников
Чаша искупления
Граффити
Стильяно, Италия

он уверен, что город не может жить без искусства. Его работы – готика, строгость, множество деталей. Автор будто иллюстрирует текст, не упуская даже малейших подробностей, он берет классическую форму и вытягивает ее, создавая острый и четкий образ.

Одна из крупнейших работ Кирилла – «Чаша искупления» – украшает фасады городских зданий в городе Стильяно (Италия). Сюжет произведения связан с чудом, которое произошло во время чумы в 1656 году в церкви Сан-Антонио. Легенда гласит, что в те времена, когда царствовала «темная чума», жители нашли свое спасение в горячей молитве, после которой к ним и пришло чудо: спустя время люди заметили, что на распятии в церкви голова Христа наклонилась в другую сторону – с этого момента, по преданию, и закончилась эпидемия чумы. В левой части работы изображение одного из чумных всадников, а в правой – духовно сосредоточенный женский образ, Распятие и Чаша: образы жертвенности и искупления, спасшие город от верной смерти.

Каждая работа для художника – живая вещь, которая формируется и существует на своей скорости, это процесс, постоянно меняющийся и циркулирующий в сознании автора.

Искусство, в особенности изобразительное, является особым видом духовного поиска: оно воздействует на органы чувств, следовательно, по природе своей не свободно от физического мира. Но при этом подлинное искусство заставляет дух отрешиться от предметности. Посредством чувств искусство позволяет человеку преодолеть чувственность – поэтому оно, одновременно принадлежа двум мирам, наилучшим образом выражает дуальную природу человека, существующего в физическом мире, но вечно стремящегося в мир метафизический.

Эта двойственность с древнейших времен заставляла мыслителей размышлять о роли художника, ведь сущность творца так же двойственна, как и его творчество. С одной стороны, художник понимался как медиум, призванный высшими силами, а с другой – как свободный человек, проявляющий через творчество свою «неземную» сущность.

Литургическая икона должна находиться в храме, она несет в себе особое сакральное значение. То, что создают современные стрит-арт-художники, – современное искусство, размышляющее на тему православия, религии и отвечающее на такие вопросы, как «что такое русский человек, что есть религия для современного человека» и многие другие вопросы.

Дарья Сафронова

ВИЗУАЛЬНАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ РУССКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА В АНИМАЦИИ XXI ВЕКА

Русский народный костюм – это носитель культурного кода, формировавшийся веками. Традиционные силуэты, орнаменты вышивок и ткачества, символика цветов и конструктивные особенности – все эти части несли в себе зашифрованные смыслы и ценности¹. Так, русский народный костюм как феномен традиционной культуры наделен сложной многослойной структурой, в которой сплетаются различные элементы: он воплощает ментальные представления народа о мире, иерархии, ритуале, а также реализует утилитарные и эстетические функции².

В постсоветской российской анимации наблюдается отчетливый тренд обращения к этническим мотивам и культурному наследию, так что в XXI веке народный костюм выходит за пределы материальной среды и всё чаще функционирует как визуальный код в анимационных и игровых продуктах. Эта медиатизация, с одной стороны, обеспечивает расширение аудитории, а с другой – обостряет вопрос: какова цена узнаваемости? Как сохранить внутреннюю логику костюма? В условиях современного дизайна – от сценических образов до графических элементов брендов – народный костюм подвергается многочисленным трансформациям, которые будут изучены в данном исследовании.

¹ См.: *Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре. СПб.: Искусство–СПб., 1994.

² *Пармон Ф.М.* Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества. М.: Легпромбытиздат, 1994.

В центре внимания – экранные трансформации русского народного костюма в анимации и видеоиграх XXI века. Русский народный костюм существует как система знаков, в которой конструкция, ансамблевость, цвет и орнамент несут устойчивые смыслы статуса, возраста, обряда и региональной идентичности. Однако современная цифровая медиасреда усиливает тиражируемость образов и одновременно повышает риск их редукции до клише.

Цель исследования – проанализировать актуальные практики экранной репрезентации в различных анимационных проектах XXI века, вследствие чего предложить авторскую типологию трансформаций от условно-декоративной стилизации до этнографической реконструкции и метастилизации, оценив степень сохранности знаковой структуры костюма. Объект исследования – визуальные образы русского народного костюма в современной анимации и интерактивных медиа. Предмет исследования – визуальные стратегии преобразования костюма и последствия этих стратегий для семантической читабельности образа. Методологически работа опирается на семиотический анализ визуального образа, этнографический подход к костюму как социальной системе и сравнительный метод анализа адаптаций фольклорного костюма в мультимедийной среде.

Корпус составлен из российских экранных проектов 2000–2025 годов: полнометражная и короткометражная анимация, телесериалы CGI-формата, а также видеоигры с заявкой на историзм и фольклор. Включались произведения, где присутствуют персонажи в русском традиционном костюме либо его стилизациях, а костюм выполняет смысловую функцию в нарративе и мире. Единицей анализа выступал устойчивый образ персонажа; кодировались признаки ансамбля, конструкции, цвето-орнаментальной семантики и уместности (регион, обряд, время). Типологизация проводилась на основе семиотического анализа и сравнительно-исторического сопоставления экранных канонов; верификация – через этнографические описания и музейные собрания. Процедура анализа включала описательное кодирование по признакам, сопоставление и фиксацию типовых отклонений.

Наиболее значимым дихотомическим понятием, определяющим характер взаимодействия современного дизайнера с народным костюмом, является противопоставление интерпретации и реконструкции. Под реконструкцией понимается научно обоснованное воссоздание комплекса костюма на основе этнографических, археологических и визуальных источников с учетом региональной и временной специфики, технологии исполнения, материалов и декоративной системы. Интерпретация же,

в свою очередь, допускает определенную степень стилистической свободы, что делает ее подверженной формализации, редукции и искажению первичного смысла¹.

Бобрихин и Егорова² подчеркивают, что современный дизайнер зачастую работает не с подлинником, а с уже интерпретированными образами, унаследованными от советского кинематографа, театральных практик, графики круга «Мира искусства» и визуального канона, созданного И.Я. Билибиным. С одной стороны – устойчивый канон, заложенный в массовом сознании художниками круга «Мира искусства», прежде всего Иваном Билибиным. Его графика с орнаментальными рамками, с плоскостными сарафанами и кокошниками стала тем визуальным кодом, по которому зритель «узнает» русскую сказку. С другой стороны – логика современного нарратива, ориентированного на западную модель: героиня должна быть активна, костюм – не мешать действию, силуэт – легко читаться в динамике. Вступает в игру диснеевская школа: костюм упрощен, детали сведены к минимуму, образ строится по принципу «мгновенной читаемости».

Подобная множественная опосредованность приводит к феномену визуального «испорченного телефона», в котором каждый последующий этап теряет элементы семантической достоверности и конструктивной логики костюма. Чаще всего визуальные решения рождаются из смешения культурных архетипов и поп-культурной памяти. В итоге появляется визуальный гибрид, в котором сарафан может быть коротким, кокошник превращен в диадему, а понёва – в юбку с принтом. Возникает новая эстетика – цифровой фольклорности, в которой народный костюм становится частью фэнтези-вселенной. Он больше не источник знания, а фактуры, символа, нарратива. Далее будет приведен корпус примеров 2D и 3D-анимационных проектов, демонстрирующих спектр трансформаций русского народного костюма в условиях новой цифровой фольклорности.

В 2000-х годах студия «Мельница» возродила интерес к былинно-сказочным сюжетам через серию рисованных (2D) полнометражных мультфильмов – «Алёша Попович и Тугарин Змей» (2004), «Добрыня Никитич и Змей Горыныч» (2006), «Илья Муромец и Соловей Разбойник» (2007) и др. В этих лентах образы богатырей и героинь основаны на канонах

¹ Сафронова Д.А., Петрухина О.В. Эволюция средств выразительности русского народного костюма в отечественной экранной анимации XX – начала XXI века // Костюмология. 2025. Т. 10. № 2.

² Бобрихин А.А., Егорова С.И. Проблема интерпретации народного костюма в дизайне // Концепт. 2014. № 6 (спец. выпуск).

народного эпоса, включают элементы древнерусского костюма и очень часто совмещают наряды разных губерний в кадре. Художники стремились придать героям узнаваемый национальный колорит при общей мультяшной стилизации, поэтому условность доминирует над аутентичностью – костюм служит нарративу и подчинен комическому стилю произведения.

Отдельно стоит отметить полнометражный мультфильм «Князь Владимир» (2006), в котором тональность более серьезная: художники попытались передать атмосферу Киевской Руси X века, костюмы персонажей опираются на исторические данные о древнерусской одежде – у князя дружинная кольчуга поверх длинной рубахи, у Рогнеды наряд с вышитыми орнаментами. Хотя и в этом проекте присутствует стилизация (упрощение узоров, чистые яркие цвета), степень этнографической точности заметно выше, чем в юмористических «богатырских» сказках «Мельница». Таким образом, уже внутри стилистически рисованной анимации существует свой спектр подходов – от условно-гротескного до относительно реконструкторского.

В начале XXI века студия «Пилот» запустила альманах мультипликационных фильмов «Гора самоцветов» (2005–2021): сборник экранизаций сказок народов России, в котором каждый выпуск выполнен в уникальной визуальной манере, где стиль каждой серии подбирался с опорой на эстетические традиции соответствующего народа – от изобразительных приемов до дизайна костюмов персонажей¹. «Гора самоцветов» реализовала принцип этнографической стилизации: вместо буквально точного воспроизведения костюма – передача его духа через характерную форму и орнаментику, встроенную в стилистику изображения. Народный костюм становится таким же выразительным персонажем сказки, как и сами герои, – проводником традиции. В то же время художественная условность проявляется через материал и технику исполнения: помимо рисованной графики, в серии активно использовалась перекладная анимация, пластилиновая анимация, коллаж.

В целом традиционные методы анимации стремятся адаптировать народный костюм к выразительности мультфильма, сохраняя его узнаваемость. Стилизация выступает главным приемом: художники упрощают сложные орнаменты до понятных форм, усиливают характерный силуэт (например, делая детали крупнее, чтобы читалось в кадре), подбирают

¹ Зайцев А.Я. К вопросу о развитии российской анимации XXI века: проект «Гора самоцветов» // Человек и культура. 2019. № 4. С. 71–78.
DOI: 10.25136/2409-8744.2019.4.29963.

цветовую гамму под эмоциональный строй фильма. Цифровые средства при этом помогают даже традиционным техникам – сейчас рисованная анимация часто раскрашивается на компьютере. Но принципиально важно, что при этом народный костюм остается связующим звеном с культурным наследием: будь то в шуливой, гротескной или познавательно-стилизованной форме, он выполняет функцию хранителя памяти.

Далее рассмотрим, как современные цифровые технологии влияют на образ народного костюма в анимации. Под цифровыми понимаются прежде всего компьютерная графика (CGI) и связанные с ней инструменты: процедурное моделирование форм, симуляция тканей, генеративные алгоритмы создания орнаментов и т.п. В 2010–2020-х годах именно CGI стала доминировать в массовых анимационных сериалах и фильмах. Российская индустрия не осталась в стороне: появились популярные 3D-мультсериалы. Кроме того, в смежной сфере видеоигр ряд ярких проектов («Черная книга», «Василиса и Баба Яга», «Человеколось», «Зайчик», «Смута») обратились к визуализации славянского фольклора и исторического костюма, используя мощности игровых движков и графики.

Ярким примером адаптации народного костюма к CGI является сериал «Царевны» (студия «Мельница», с 2018). Его главные героини – принцессы из русских сказок. Вместо исторически достоверных нарядов – гибрид сказочного платья и детской моды. Главное – дизайн через костюм отражает характеры: девочки в самых длинных платьях – это Алёнка (царевна Елена Прекрасная) и Соня (Софья) Спящая царевна, более традиционные и романтичные натуры; тогда как деятельная Варвара-краса, длинная коса и Василиса – Царевна-лягушка одеты короче и удобнее, с элементами, говорящими об их живом темпераменте. «Сказочный патруль» (студия «Паровоз», с 2016) рассказывает о четырех девочках-волшебницах в современном городе, однако их приключения связаны со сказочным миром. В обычной жизни героини одеты как подростки, но в моменты применения магии их образы трансформируются: появляется отсылочная символика – у одной плащ напоминает узор гжели, у другой на костюме проступают узоры в стиле хохломы. Это свидетельствует о высоком уровне метастилизации: цифровая среда позволяет легко «примерять» на персонажа разные художественные стили, в том числе традиционные народные. Например, паттерны могут быть наложены на 3D-материал как текстура и заменены – что и делают режиссеры, чтобы показать, как героини попадают в различные сказочные реальности (в одной – всё как лубочная картинка, в другой – как японское аниме, и т.д.).

С другой стороны, с расширением вычислительных возможностей все чаще создатели стремятся к максимально достоверной визуализации

исторических костюмов. Показательный пример – исторический экшн «Смута» (игра, выпущенная в 2024 году студией «Cyberia Nova»). Действие игры разворачивается в эпоху Смутного времени, и разработчики позиционировали проект как «историчный до мелочей». По словам продюсера игры Андрея Белова¹, в основе «Смуты» лежит книга М.Н. Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году», впервые изданная в 1829 году. На этапе создания были привлечены профессиональные консультанты. В игре можно увидеть бояр в парчовых ферязях со сложным золотным шитьем, служилых людей в точных мундирах стрельцов начала XVII века, с бердышами, крестьянок в домотканых сарафанах и т.д. Текстуры тканей воссозданы по образцу музейных экспонатов, вплоть до переплетения нитей. Разработчики сознательно отказались от каких-либо фантазийных элементов: «От “Смуты” не стоит ждать фольклорных или фэнтезийных элементов, не будет никаких артефактов других эпох» – то есть даже вещи, не соответствующие началу XVII века исключены. Однако даже при максимальном реализме есть место художественным решениям. Визуализация должна быть зрелищной – и разработчики могут подчеркивать символически важные детали. Например, главный герой «Смуты», Юрий Милославский, носит богато украшенный боярский костюм – тем самым сразу выделяется среди прочих и отражает свой высокий статус и роль в повествовании. В сценах, связанных с крестьянскими волнениями, напротив, носят бедную бледную одежду, что нарративно символизирует тяжесть народной жизни. Цветовая гамма тоже не случайна: за Василия Шуйского выступают люди в одеждах с преобладанием темно-синих, холодных тонов, а лагерь Лжедмитрия окутан более пестрыми, красновато-теплыми цветами – это тонкий визуальный намек на различие «легитимности» и «самозванства» с точки зрения авторов. Таким образом, даже предельно достоверный костюм может нести дополнительный смысловой оттенок через цвет и отделку.

В последние годы появилось несколько независимых игровых проектов, которые совмещают глубокое погружение в фольклор с авторским графическим стилем. Например, «Черная книга» («Black Book») – ролевая игра (Morteshka, 2021) по мотивам коми-пермяцкого фольклора.

¹ Стаценко В. «Квалификации у наших специалистов достаточно»: продюсер Андрей Белов – о проекте «Смута» и развитии игровой индустрии // RT на русском. 04.04.2024. URL: <https://russian.rt.com/politics/article/1289260-igra-smuta-prodyuser-belov-intervyu> (дата обращения 12.02.2026).

Разработчики сделали акцент на достоверности культурной среды¹: персонажи говорят на коми-пермяцком диалекте, в игре множество реальных поверий. Визуальный стиль – стилизованный «темный» фольклор. Героиня Василиса одета в простой деревенский сарафан и рубаху. Все элементы соответствуют крестьянскому костюму конца XIX века, но нарочито упрощены в геометрии – графика игры намеренно выполнена с упрощенными, слегка «плоскими» 3D-моделями, напоминающими иллюстрации. Такой подход позволил соединить стилистику славянского темного фэнтези (наследуя дух, например, гоголевских «Вечеров на хуторе...») с подлинным этнографическим материалом.

Другой пример – «Василиса и Баба Яга» (Baba Yaga Games, 2024) – интерактивная сказка (приключенческая игра), стилизованная под старинный фольклор, где игровой мир напоминает кукольный вертеп: плоские декорации, персонажи, перемещающиеся, как марионетки, а традиционный костюм представлен в лубочной манере (Василиса – в простой крестьянской одежде, Баба Яга – в облике классической ведьмы). Отличительной чертой графики стали намеренно угловатые формы, вдохновленные предметами интерьера: домовая резьбой, наличниками с русалками и резными деревянными игрушками². Эта угловатость видна и в костюмах – никаких плавных линий, складки одежды обозначены ломаными контуром, как если бы вырезаны из бумаги. Костюмы персонажей – Василисы, Бабы Яги, встречаемых чудищ – выполнены «вырезанными» из старых иллюстраций. Их цветовая гамма приглушена, как у выцветших тканей. Для анимации движений была выбрана цифровая перекладка, и при этом авторы сознательно оставили некоторую дискретность движения, чтобы осталось ощущение тревожной архаики.

Таким образом, примеры исследования позволили выделить и описать три устойчивых уровня экранной трансформации русского народного костюма. Каждый уровень описывает специфический режим обращения со знаковой структурой костюма и коррелирует с типом медиапродукции и ее целевой функцией.

¹ Интервью с геймдизайнером Black Book: о фольклоре и его адаптации, «клюкве» и вдохновении // Игромания. 12.04.2022 (обновлено 17.05.2023). URL: https://www.igromania.ru/article/32239/Intervyu_s_igromanzaynerom_Black_Book_o_folklore_i_ego_adaptacii_klyukve_i_vдохновении.html (дата обращения 13.02.2026).

² «Василиса и Баба Яга». Интервью с сооснователем студии // DTF.ru. 16.12.2024. URL: <https://dtf.ru/indie/3292015-vasilisa-i-baba-yaga-intervyu-s-soosnovatelem-studii-rozygrysh-klyuchei-i-promokodov> (дата обращения 13.02.2026).

Уровень 1 – условно-декоративная стилизация. Костюм редуцируется до маркера «русского», обеспечивает мгновенную узнаваемость персонажа. Ансамбль нарушен: выпадают обязательные слои, головные уборы заменяются, пояс или аксессуары игнорируются. Конструкция упрощается до «сценического» силуэта; орнамент подменяется абстрактными принтами без связи с региональными мотивами. Цветовая палитра смещается к эффектным, но немотивированным оттенкам, что обнуляет традиционную семантику. Функция уровня – декоративная идентификация, при которой знаковая структура костюма утрачивает содержательность.

Уровень 2 – символическая стилизация. Сохраняется логика образа при допустимой редукции деталей, подчиненной выразительности сцены. Цвет и орнамент работают как смысловые акценты, поддерживая характер, ситуацию и атмосферу, но не претендуют на этнографическую достоверность. Конструкция и ансамбль в целом узнаваемы, допускаются мотивированные стилистические смещения. Функция уровня – драматургическая: костюм уточняет смысл и характер, не разрушая базового кода.

Уровень 3 – этнографическая реконструкция и метастилизация. Комплекс костюма целостный по слоям, крою, тканям, региону и обряду; допускается метафоризация, не нарушающая конструктивной логики. Орнамент и палитра соотносятся с локальными традициями и функцией сцены. Костюм выполняет роль носителя идентичности, среды и памяти; визуальная форма становится источником знания, а не клише. Функция уровня – познавательно-репрезентативная: экранное произведение поддерживает культурную грамотность зрителя.

Предложенная трехуровневая типология фиксирует различные режимы обращения со знаковой структурой народного костюма в цифровых медиа. Переход от условно-декоративной к реконструктивной практике сопровождается ростом семантической емкости образа и снижением доли стереотипизации. Матрица критериев позволяет воспроизводимо соотносить экранные решения с уровнями трансформации и служит инструментом для экспертной оценки, продакшен-гайдов и образовательных программ специалистов.

Итак, образы народного костюма в анимации XXI века не возникают с нуля – они наследуют визуальные и смысловые решения, заложенные в советской мультипликации 1950–1980-х годов. Несмотря на общее доминирование стилистического упрощения существуют проекты, в которых художник становится не просто дизайнером, а медиатором между визуальной культурой и этнографической точностью. Он изучает формы, пропорции, символику – и переводит их в язык современных медиа, не разрушая смыслы. И перечисленные проекты показывают, насколько

гибко цифровое искусство может обращаться с традицией. Где нужно – обеспечить достоверность, где нужно – напротив, создать гротескный или стилизованный мир. Экранный репрезентации народного костюма – не декоративная вольность, а работа с культурной памятью. Там, где сохраняется ансамбль и логика знаков, анимация и игры усиливают знание о традиции. Там, где костюм редуцирован до «иконки», зритель получает стереотип. Ответственная интерпретация – это метод, подтвержденный конструкцией, семантикой цвета и орнаментом, а не произвольная стилизация.

Юлия Рязанова

ПЕЙЗАЖНЫЕ МОТИВЫ
В КОНТЕКСТЕ ИНДИВИДУАЛЬНОГО
ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА И.Я. БИЛИБИНА

В конце февраля 1920 года, в период жестоких событий Гражданской войны Билибин на пароходе «Саратов» отплывает из Новороссийска. С этого времени до сентября 1936 года он живет в эмиграции: первые пять лет в Египте, затем во Франции. Если годы, проведенные в Египте, не отмечены в его творчестве сколько-нибудь значимыми работами в области книжной графики, то время жизни во Франции было наполнено плодотворным сотрудничеством с различными издательствами¹.

Период с середины 1920-х до второй половины 1930-х годов в книжной жизни Парижа, а именно там первые годы вместе со своей семьей жил Билибин, был очень ярким и насыщенным событиями. Издательская жизнь с приездом в страну большого количества русских художников, творчество которых так или иначе было связано с книжной графикой, буквально обрела второе дыхание. В большей степени это относилось к детской литературе. Именно с литературы для детей начинается сотрудничество Билибина с французскими издательствами.

Говоря о книжной иллюстрации художника, стоит отметить, что после серии блестящих экспериментов с лубочным стилем (последней работой в этом стиле стали иллюстрации к сказкам Рославлева) Билибин существенно преобразует свою графическую манеру. Он словно возвращается к заданному в «Русских сказках» (1898–1902) направлению, но подвергает его серьезным изменениям.

¹ *Сеславинский М.В.* Рандеву. Русские художники во французском книгоиздании первой половины XX века. М.: Астрель, 2009. С. 126–147.

Работой, в которой максимально полно представлено обновление и преобразование художественного языка Билибина, стала серия иллюстраций к «Сказке о рыбаке и рыбке» 1933 года.

Билибин начал свое сотрудничество с французскими издательскими домами с начала тридцатых годов. Издание «Сказки о рыбаке и рыбке» 1933 года стало одним из первых плодов этого партнерства. Из восьми красочных полосных иллюстраций семь представляют собой прекрасные пейзажные виды¹. В выборе сюжета Билибин смещает фокус с жанровых сцен на выразительные картины природы. Уже первое изображение вызывает в памяти его ранние работы. В сером небе, массивных каменных валунах, мрачном скоплении темных сосен и холодной синей глади озера безошибочно угадываются виды северной природы. Несмотря на некоторую жесткость в контурах, в штриховке образ, созданный Билибиным, получился тонким и лирическим, впечатляя связью с эмоциональным состоянием героя. В ранних работах персонажи часто выступают как дополнительные элементы пейзажа, чье присутствие обусловлено лишь сюжетной необходимостью. В этом листе герой является полноправным участником сцены, природный ландшафт вокруг поддерживает его, представляя с ним единое целое. Стоит отметить, что несмотря на тип графики, чрезвычайно схожий с гравюрой, сформировавшийся у Билибина в работе с лубочными мотивами, здесь удалось создать перспективу и ощущение воздушного пространства.

В иллюстрации «А землянки нет уж и следа» так же, как и в следующих двух – «Что ж он видит? Высокий терем» и «На него прикрикнула старуха» – главными являются даже не герои и не окружающий их ландшафт, а прекрасная старинная деревянная архитектура. Здесь она представлена в двух видах: на листе «А землянки нет уж и следа» художник изобразил крепкую избу с добротным подклетом и высоким чердаком со светелкой. Изба украшена многочисленными архитектурными элементами. Обращение к архитектуре демонстрируют и следующие листы этой серии.

В иллюстрации, описывающей эпизод «Почернело синее море», Билибин изобразил природные силы, восставшие против «сварливой бабы». Новая жесткая графическая манера, что была выработана художником после экспериментов с лубком еще до эмиграции и обрела свое полноценное развитие уже в тридцатые годы, помогает передать эту сцену максимально убедительно. Повсюду острые и корявые линии контура. Частая штриховка особенно эффектна в изображении несущихся по небу

¹ Иван Билибин. Избранные сказки в иллюстрациях художника.

М.: Звонница-МГ, 2020. С. 145–157. Серия «Мастера иллюстрации».

облаков. Все приемы направлены на усиление ощущения неистовой и некротимой природной стихии. Хрупкой, согнувшейся фигуре старика, обращающегося к рыбе, линиям его сухих старческих рук вторят пригнувшиеся от шторма ветви, поваленные сухие деревья. Всё вокруг протестует, понимая, какие могучие и грозные силы возмущает старуха.

А. Бенуа написал об этой работе, что она стала «желаннейшим подарком для наших детей, особенно для тех, (число их всё растет), которые совершенно офранцузились так, что и с русской поэзией их приходится знакомить во французском переводе»¹.

Схожая работа в области графических экспериментов была проведена над иллюстрациями к сказке «Ковер-самолет» (1935) из арабского цикла «Тысяча и одна ночь». Ближневосточные мотивы были близки и понятны Билибину, проведшему в Египте пять с лишним лет.

Живую заинтересованность у Билибина вызывала история культуры и искусства арабского Египта². Отнюдь не поверхностное знакомство с ними демонстрируют созданные в этот период декоративные панно. Яркие цвета, некоторая композиционная условность и утонченность линии говорят о том, что художник скрупулезно изучал ближневосточную миниатюру. Исламским мотивам до воплощения их во французском издании «Арабских сказок» были посвящены также «Двор мечети Аль-Азар и университетский комплекс Каира», пейзаж «Улочка в Каире». Помимо ярких портретных типажей на Ближнем Востоке внимание художника привлекает причудливая восточная архитектура и экзотическая природа. Заметную серию ярких пейзажных образов Билибин создал для сказок «Ковер-самолет».

Уже второе изображение в праздничном и красочном иллюстративном ряду к «Ковру-самолету» представляет собой пейзаж³. Выразительная графика, расцвеченная множеством оттенков желтого и охры, на которых, как на золоте, самоцветами переливаются яркие одежды всадников; зеленая и красная сбруя лошадей – всё это передает атмосферу мусульманской Северной Африки. Белый в изображении лошадей и тюрбанов на головах юных наездников подчеркивает знойный колорит созданного образа. Третью листа занимает изображение массивной

¹ Цит. по: Голынец Г.В., Голынец С.В. Иван Яковлевич Билибин. М.: Изобразительное искусство, 1972. С. 169.

² И.Я. Билибин в Египте, 1920–1925: письма, документы, материалы / Сост., предисл. и примеч. В.В. Белякова. М.: Дом Русского Зарубежья им. А. Солженицына; Русский путь, 2009. С. 27–30.

³ Иван Билибин. Избранные сказки в иллюстрациях художника. С. 191.

средневековой крепости на заднем плане. Непрístupная и грозная для всех цитадель для царевичей – родной дом и надежный тыл. Схожая с цветом стен крепости цветовая гамма одежд всадников, их гордая, но при этом непосредственная и уверенная посадка поддерживают эту идею. Стоит отметить, что здесь так же, как и в «Сказке о рыбаке и рыбке», в формировании объемов, пространства и света особая роль отводится Билибиным штриховке. Однако в «Ковре-самолете» она не носит столь насыщенного характера, как в большинстве иллюстраций к предшествующей работе.

Не менее ярко сказочный восток выражен в пейзаже с летящими на ковре царевичами¹. Под волшебным ковром расстилается вид прекрасного портового города; синее море, прорезанное скалистыми берегами. Тесная застройка, обнесенная внушительными крепостными стенами, переключается с городскими натурными зарисовками художника периода египетской эмиграции. Исследователями творчества Билибина Г.В. Голынец и С.В. Голынец был подмечен характерный прием мастера, который, будучи впервые использованным еще в иллюстрациях к «Русским сказкам» (1898–1902), будет часто применяться им и в других работах². Его главная особенность – объединение на плоскости листа различных точек зрения, сильная приподнятость заднего плана относительно ближнего – дает возможность выстроить наполненный подробностями панорамный вид, вносят ритм. Этот прием используется автором и в листе с полетом на летающем ковре. Однако весь ландшафт, над которым пролетают герои, несмотря на множество реалистичных подробностей имеет вид чрезвычайно декоративный, а статика в нем преобладает над динамикой. Эту динамику вносит диагональ разнонаправленного движения путников на ковре и стаи аистов. Однако даже этот процесс, долженствующий происходить на «огромной скорости», здесь носит характер некоего парения в воздухе, и о перемещении в пространстве свидетельствуют лишь развевающиеся концы чалм царевичей и изгибы волшебного ковра. Характер застылости усиливает локальное синее пятно моря и голубая полоса неба, сочетание которых словно выкачивает воздух из изображения. А отрешенные от мира лица царевичей способствуют формированию образа медитативно-символического, образа из другого мира.

Помимо подчеркнуто-статичного характера изображения, что в целом является характерным для большинства пейзажных работ художника,

¹ Иван Билибин. Избранные сказки в иллюстрациях художника. .. С. 200.

² Голынец Г.В., Голынец С.В. Иван Яковлевич Билибин. С. 26.

здесь можно отметить обращение Билибина к своим ранним работам в пейзажном жанре. Пейзажный фон в сцене полета на ковре-самолете перекликается с одной из первых пейзажных акварелей Билибина – «Корнваллийский этюд. Jamrer bay» (1908) – своеобразным архетипом большинства последующих работ художника в этом жанре.

Характеризуя обновленную манеру художника в этих двух сериях, можно подчеркнуть тот факт, что Билибин придает своей контурной линии максимальную жесткость. Формы (облаков, водоемов, крон деревьев и т.д.) меняют свои мягкие, текучие очертания на сильно заостренные, словно бы рваные. Вместо тональных переходов, которые изредка встречались в его работах, и более частых, обрамленных в контуры локальных пятен различных цветов, подменявших эти тональные переходы, объемы и тени формируются теперь довольно жесткой и механистичной штриховкой. Все эти приемы в рафинированном виде представлены в иллюстрациях к «Сказке о рыбаке и рыбке» и – в более мягком варианте – в сериях к арабским сказкам. Столь же немаловажным представляется сосредоточенность Билибина на архитектурных пейзажах. В произведениях рассматриваемого периода их становится всё больше. Можно даже сказать, что подобный пейзажный тип преобладает над прочими в его книжной графике.

Продолжая тему развития и преобразования индивидуального творческого метода Билибина в пейзажных мотивах, обратимся к графическому циклу к сказке Андерсена «Русалочка»¹. В этих иллюстрациях пейзажный жанр представлен Билибиным максимально разнообразно. Это и горный пейзаж, и марины, и ретроспективные виды городского парка, и пейзажные мотивы подводного мира. Примечательно также цветовое решение: часть иллюстраций (и это пейзажные виды морского дна) выполнены в цвете, часть представлена в черно-белом исполнении, а часть представляют *blanc et noir* с введением двух-трех цветов. В этом безусловно проявляется определенная доля символизма: максимально яркой, живой и полноценной Билибин показывает жизнь героини в ее родной стихии, мир людей цвета не имеет, а пребывание в нем в наиболее эмоциональные моменты повествования художник подчеркивает двумя-тремя фоновыми акцентами, схожими с лаконичной и выборочной ретушью фотографии.

В этой работе также важно отметить множественные обращения Билибина к своим же произведениям более раннего периода. Так, сцены подводного царства очевидно перекликаются с пейзажем подводного царства

¹ Иван Билибин. Избранные сказки в иллюстрациях художника. С. 163–185.

из декораций к опере «Садко» 1913 года. А образы прибрежных скал, похоже, берут свое начало в Крымских пейзажах доэмигранционных лет.

Особого внимания в этой серии заслуживает исследование техники графических приемов Билибина, а именно роли штриховки. В пейзажах к этой сказке (стоит заметить, что весь иллюстративный ряд представляет собой именно пейзажи или жанровые сцены с пейзажными фонами) штриховка не просто формирует объем и пространство, но, будучи тщательно выверенной и систематизированной, задает пространству изображения ритм и динамику. Особенно ярко это выражено в видах морского шторма. Помимо этого, штриховка усиливает эмоциональный накал сцены. Примечательно также, что формирование образного ряда к «Русалочке» опирается на классические гравюры XIX века. Очевидно, что именно в эстетике предшествующего века Билибин видит максимально аутентичную интерпретацию сюжета сказки. Ярким подтверждением этого утверждения является сцена с Русалочкой в пруду парка. В этой сцене представлены многие мирискуснические традиции.

Однако утверждать, что вся деятельность Билибина в этот период была сосредоточена только на переосмыслении прежнего опыта и на формировании только на его основе нового художественного языка, было бы ошибочным.

Книжная графика Советского Союза 1920–1930-х годов во многих аспектах была в авангарде того пути, по которому шла и развивалась мировая книжная графика. В исследованиях творчества русского зарубежья часто значится, что эмигрантские круги существовали в отрыве от тех важных процессов, что протекали в это время на родине. Однако это не совсем так. По крайней мере в отношении Билибина это утверждение неверно. Из Египта он приезжает в Париж как раз ко времени прохождения Международной выставки декоративного искусства и промышленности 1925 года¹. Именно на этой выставке цикл гравюр к «Книге Руфь» Владимира Фаворского, произведя фурор, получает Гран-при. Анализ графических серий, выполненных Билибиным к таким изданиям, как «Карл Смелый и его враги», «Сказки ужа» и другим, обнаруживает очевидное знакомство Билибина с новым вектором развития отечественной книжной графики. Он активно развивает и преобразовывает свою манеру, переосмысливая актуальные направления. Некоторые

¹ Международная выставка, состоявшаяся с 28 апреля по 25 октября 1925 года в Париже, на которой экспонировались работы из области современного декоративного искусства, архитектуры и дизайна.

исследователи отмечают, что графические произведения Билибина в эти годы проигрывают дореволюционным¹. Тем не менее нельзя отрицать факт существенного его профессионального роста, чему в большой степени способствовали разноплановость изданий и издательств, с которыми Билибин сотрудничал в эти годы, а также внушительное разнообразие задач, которые в связи с этим стояли перед художником.

¹ Голынец Г.В., Голынец С.В. Иван Яковлевич Билибин. С. 178.

Софья Золочевская

ИСТОКИ АВАНГАРДА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
И ЕВРОПЕЙСКОЙ ПЛАСТИКЕ.

РУССКАЯ СКУЛЬПТУРА В КОНТЕКСТЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ ПАРИЖА
КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

В конце XIX – первой половине XX века Париж как город представлял собой уникальное передовое культурное явление, поскольку был прочно связан с развитием инновационного, современного искусства. Именно здесь несколько поколений интернационального сообщества художников создавали произведения, отличающиеся неординарным, экстравагантным взглядом на мир. Впоследствии их яркие художественные эксперименты, сумевшие перевернуть историю изобразительного искусства, исследователи стали называть авангардом.

Впервые как новаторы эти мастера начали активно работать в Париже в конце XIX – начале XX века. Ход эволюционного развития социального устройства мира, истории, политики, науки, философии, культуры в целом подготовил богатую почву для важнейших революционных изменений. В начале XX века искусство так же, как и в прошлые эпохи, стало выразителем глобальных изменений духовного сознания человечества.

Методы этих мастеров были порождены новым мышлением. Главный отличительный признак оригинальных живописных направлений, активно развиваемых в Париже, – это фактический разрыв с предшествующей изобразительной традицией ради иного представления современной действительности. В европейской скульптуре начала XX века происходили аналогичные процессы изменения пластического языка. Как раз в это время, на рубеже XIX–XX веков, русские мастера начали активно выезжать в Париж. Они стремились, с одной стороны, завершить профессиональное образование, а с другой – определить свой дальнейший путь в искусстве. Париж того времени являлся центром, в котором изумительным образом сочеталось зарождение нового и сохранение классики.

Такие авангардные течения, как кубизм, футуризм, экспрессионизм и абстракционизм, изначально проявившиеся в живописи Франции, в скульптуре часто активно развивались русскими мастерами.

По замечаниям исследователей скульптурного авангарда, в особенности Г. Рида¹, С.С. Валериус² и И.А. Азизян³, по своей образной структуре новаторское направление могло выражаться у каждого отдельного скульптора по-своему. Каждый из них развивал формальные, пластические, композиционные приемы, исходя из собственных определенных задач. Мастера либо полностью отказывались от природы как объекта и создавали абстрактное, беспредметное искусство (абстракционизм, конструктивизм). Либо продолжали сохранять связь с природой и, строя новую форму, все же опирались на свое внутреннее впечатление от взаимодействия с окружающим миром (кубизм, футуризм). Таким образом, авторы выделяют два пути развития авангардного пластического мышления.

Парную аналогию можно также провести в отношении русских мастеров. По степени вовлеченности и проявленности радикального подхода их можно разделить на две группы. Первая – те, кто во многом формировал своеобразные выразительные средства авангарда. Оставшись жить в Европе и работая преимущественно за границей, в итоге эти мастера придерживались подобного пути всю творческую жизнь. Другие же – это те, на кого формальные открытия этого направления оказали сильнейшее влияние в ранние годы. Однако в дальнейшем, так как они работали в основном в Советской России, им пришлось органично вплетать свои авангардные наработки в новую художественную жизнь. В сущности, они продолжали следовать реалистической линии развития, корни которой в русской пластике проявились уже в московской скульптурной школе рубежа XIX–XX веков. В европейской скульптуре она окончательно оформилась Огюстом Роденом в последней трети XIX столетия.

К первой группе можно отнести таких известных русских скульпторов-авангардистов, как Александр Архипенко, Осип Цадкин, Жак Липшиц, Ханна Орлова, Яков Лучанский и Оскар Мещанинов. Творчество других

¹ Рид Г. Краткая история современной скульптуры. М.: Искусство XXI век, 2018.

² Валериус С.С. Прогрессивная скульптура XX века. Проблемы и тенденции. М.: Изобразительное искусство, 1973.

³ Азизян И.А. Диалог искусств Серебряного века. М.: Прогресс–Традиция, 2001; Она же. Диалог искусств XX века: очерки взаимодействия искусств в культуре. М.: URSS, 2008; Она же. Александр Архипенко. М.: Прогресс–Традиция, 2010.

выходцев из Российской империи, например Нины Нисс-Гольдман, Бориса Королева и Веры Мухиной можно условно причислить ко второй категории. В основе своего творчества все они так или иначе опирались на фигуру человека – либо опосредованно, либо выдвигая ее на первый план.

Становление авангардных направлений в европейской живописи XX века достаточно широко изучено современными исследователями, однако в отношении скульптуры этого периода такого сказать нельзя. Между тем скульптура как вид искусства благодаря своей пространственности, объемности, трехмерности буквально овеществила сложные философско-эстетические концепции нового века, сделала их для восприятия человека материально осязаемыми.

При этом до сих пор остается открытым вопрос: каким образом в искусстве пластики осуществился переход от гармонии классического образа к радикальной художественной форме авангарда? Цель настоящей статьи заключается как раз в определении истоков развития авангардного метода в творчестве как русских, так и европейских ваятелей. Актуальность данной темы определяется возрастающим интересом к авангардному наследию и необходимостью более глубокого понимания специфики развития скульптуры как вида искусства.

Переход к революционным способам выражения был подготовлен открытиями недавнего прошлого, в частности творчеством французских скульпторов, плодотворно работавших в конце XIX – начале XX века. Работы Огюста Родена, Эмиля-Антуана Бурделя и Медардо Россо, а также скульптурный экспериментальный опыт некоторых известных живописцев – Поля Гогена, Анри Матисса и Пабло Пикассо, явились в искусстве европейской пластики своего рода предвестниками авангарда, определенными наработками, предвосхитившими область его основных интересов.

Начало этому процессу было положено Роденом. Первенство в реформировании пластического языка в XX столетии принадлежит именно ему. Выражением «предавангарда» в многообразном творчестве Родена является символическая выразительность его произведений. Зачастую она проявляется в женских портретах или самостоятельных композициях из фрагментов человеческого тела, как правило, рук или ладоней. Наглядным примером тому служит скульптура «Собор (готика)» (1908, бронза, Музей Родена, Филадельфия, США), которая построена на множестве улавливаемых подтекстов и нюансов. С одной стороны, зритель угадывает в изящном переплетении пальцев силуэт готического собора, с другой – композиция напоминает молитвенный жест сложенных рук, фокусируя внимание зрителя на идее соединения души человека с Богом или в целом обозначая символ единения. Образ отличается

ясностью объемов, лаконичностью форм, мягкостью линий и в целом созвучен естественности и красоте живой природы, но не отражает ее непосредственно. Здесь скульптор создает образ, который может иметь множество интерпретаций вне догм и правил, оставляя пространство для более широкого восприятия.

Медардо Россо, известный итальянский скульптор-импрессионист, активно работавший в Париже в 1889–1915 годах, своими пластическими экспериментами также открыл дорогу для авангардных течений. Его произведения существовали в одном культурно-пространственном контексте с признанными к тому моменту скульптурами Родена. Излюбленным жанром Россо был портрет («Се дитя», 1906, воск, гипс, Коллекция Пегги Гуггенхейм, Венеция). В нем он исследовал различные возможности скульптурного материала, выходя порой за грани привычных представлений о нем. Придавая объемной форме живописную фактуру, он шел дальше этюдной лепки, которая обычно является предварительным этапом создания круглой пластики. Посредством мягкости и эластичности воска, в котором часто работал Россо, он погружал лицо модели, чьи контуры ясно прочитывались в портрете, в какое-то магическое, фантастическое пространство, добиваясь передачи глубоких светотеневых эффектов и создания воздушной дымки. Как мы видим, Россо как скульптор уже увлекался чисто формальными художественными качествами, заботясь больше о эстетическом впечатлении и общем настроении. Перед ним не стояло задачи выразить определенный характер или внутреннее состояние человека. Наоборот, по своей сути образ кажется очень обезличенным.

Здесь отчетливо можно проследить изменение фокуса внимания художника и целей его творческой практики. В дальнейшем это приведет к выражению в образе глобальных, всеобъемлющих идей целой эпохи через обобщенные, схематические, геометризированные формы-знаки, формы-символы. В частности, в искусстве итальянской пластики это привело к развитию футуризма в лице Умберто Бочонни.

Для русской скульптуры этого периода отправной точкой для изменений стало знакомство с творчеством и непосредственное обучение у итальянского скульптора русского происхождения Паоло Трубецкого. Его свободная, легкая, импрессионистическая техника этюдной лепки взбудоражила умы молодых мастеров. Построение образа на основе взаимодействия с световоздушной средой, а не с упругим, круглым объемом, как принцип творческой работы открыл новый способ изображения природы, выражение характера которой всегда был важен для Трубецкого. Последующее знакомство с культурной средой Парижа того времени ускорило

процесс перехода и способствовало разностороннему развитию русских скульпторов как за рубежом, так и в Советской России.

Такие мастера, как Роден, Россо и Трубецкой, следуя, в сущности, пути реалистической линии, постепенно приходили к новаторству формы и стиля через изменение своего отношения к живой природе, признавая за ней все же главенствующее значение.

Параллельно в это же время в европейской пластике усиливается интерес к архаическому и народному, примитивному искусству. Возвращение к истокам мировой цивилизации и переосмысление образности древности напрямую проложило дорогу к формированию формальной и содержательной основы авангарда. Лаконизм выразительных средств и вместе с тем иносказательность изобразительного языка наследия прошлых эпох как нельзя лучше позволяло отразить мистическое сознание современного человека с его тягой к бессознательному, нерациональному, субъективному представлению о мире. Но поскольку потребность упорядочить этот хаос сохранялась, в пластике того времени реактивно складывается организованная система кубистического и абстрактного искусства.

Для молодых мастеров источниками в данном случае служили коллекции крупнейших музеев французской столицы. Памятники первобытной эпохи, искусство Дальнего Востока, раннее греческое и этрусское искусство, а также раннехристианская и примитивная пластика вдохновляли их на создание своей особенной спиритуалистичности. Одним из первых опытов в этом направлении в конце XIX века сделал французский живописец Поль Гоген. Его небольшие деревянные статуэтки, отсылающие к образам дикой островной архаики, при ясной декоративности композиционно сохраняют цельный объем какой-то одной геометрической формы. Тела его персонажей часто обладают волнительной остротой и угловатостью, больше созвучной современной эпохе, нежели спокойствию древних. В восстановлении связи с чистым искусством далеких предков художники инстинктивно искали спасение от многосложной действительности наступающего века.

В начале XX века другой известный живописец, Пабло Пикассо, в период своего пребывания в Париже начинал работать как скульптор с обращения к примитивному искусству. До создания своего знаменитого кубистического произведения «Голова женщины (Фернанда)» (1909–1910, бронза, Музей современного искусства, Нью-Йорк), признанного первым подобным опытом в истории скульптуры, мастер работал в архаической стилистике первобытного искусства («Женская маска», 1908, бронза, частное собрание). В портрете Фернанды Пикассо напрямую

использовал методы, уже реализованные им при создании трехмерного пространства в живописи (впервые в живописи – «Авиньонские девицы», 1907, Музей современного искусства, Нью-Йорк). Из пересеченных между собой граненных объемов с активными светотеневыми моделировками Пикассо строит очень выразительный образ, сохраняющий черты индивидуального облика модели. При этом здесь так же, как и в портрете, исполненном Россо, не оставляет ощущение инаковости, мистичности пространства, из хаотического характера которого рационально и упорядоченно художником выстроен образ. В творчестве мастера эта работа является единственным примером скульптурного кубизма.

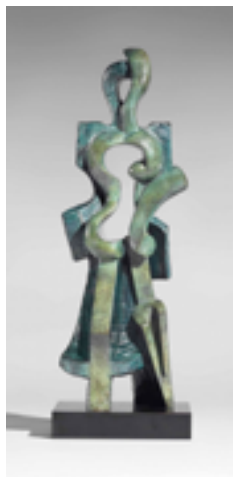


Александр Архипенко
Голубая танцовщица. 1914
Бронза
Частное собрание, США

В этот же самый период в Париже пробовал свои силы молодой Александр Архипенко. Вдохновившись легкостью, тонкостью, тягучестью древневосточной индийской и буддисткой пластики, поначалу он создавал очень мягкие, изящные, плавные, минималистические скульптуры. Они построены либо на гармонизации и простоте геометрических объемов («Гондольер», 1914, бронза, Музей Метрополитен, Нью-Йорк), либо на органичном перетекании линий и контуров («Голубая танцовщица», 1914, бронза, частное собрание, США). Уже по прошествии некоторого времени Архипенко полностью уходит в экспериментирование с плоскостями и сознательную геометризацию объемов («Карусель Пьеро», 1913, раскрашенный гипс, Музей С. Гуггенхайма, Нью-Йорк), из которых выстраивает динамичную кубофутуристическую композицию антропоморфного характера, добавляя к тому же окрашивание в несколько локальных цветов. Декоративная обработка цветом также является отзвуком пластических традиций древнейших цивилизаций – Древнего Египта и античной Греции. Мастер использует цвет таким образом, что, наложенный на определенные конструктивные элементы, он в значительной степени выстраивает композицию.



Александр Архипенко
Пьеро-карусель. 1913
Раскрашенный гипс
Музей С. Гуггенхайма, Нью-Йорк



Александр Архипенко
Шагающая. 1912
Патинированная бронза
Частное собрание

Кроме того, в это время русский скульптор открывает в искусстве пластики новаторский, поистине авангардный прием, называемый «отрицательное пространство» (то есть моделированная пустота) («Шагающая», 1912, частное собрание), при котором внутренние вогнутые объемы фигуры контрастируют с внешними выпуклыми линиями. Следуя за методикой живописного кубизма, Архипенко создает технику «скульптоживописи». В виде плоского рельефа на плоскости мастер составлял специальные композиции, в которых посредством цвета расставлял определенные акценты.

В раннем творчестве еще одного выходца из Российской империи Жака Липшица (Хаим-Яков Абрамович Липшиц), работавшего в Париже практически всю творческую жизнь, явно прослеживается переосмысление наследия доисторической эпохи. Некоторые его работы по своей структуре и общему впечатлению напоминают древние менгиры («Голова», 1915, патинированный гипс, Национальный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду, Париж). Они слеплены так, словно высечены в древнейшей скале. Выступающие угловые, граненные объемы ясно очерчивают антропоморфные черты, однако образ не имеет личностных характеристик. Задача скульптора заключалась в передаче новыми художественными приемами высокого, духовного внутреннего состояния, но не отдельного человека, а целого поколения.

Жак Липшиц

Голова. 1915

Патинированный гипс

Национальный центр искусства и культуры
имени Жоржа Помпиду – Национальный музей
современного искусства, Париж

Проанализировав творчество как русских, так и европейских скульпторов, работавших в Париже в конце XIX – начале XX века, на предмет «предавангардных», подготовительных этапов, необходимо подчеркнуть стихийный характер развития новаторского направления. Он обусловлен, прежде всего, условиями Парижа как важного центра художественного мира, в котором переплелись классические традиции и зарождение нового искусства.

Процесс обновления изобразительного языка скульптуры происходил при этом постепенно, согласно своим специфическим закономерностям. Все началось с важнейших пластических открытий Родена, которые затронули различные области художественной практики, в результате чего модернизировались и форма, и содержание. В итоге от Родена как от первооткрывателя эволюция скульптуры как вида искусства приобрела потенциально две возможные дороги: сохранение верности природе и опора на нее при разработке нового метода или создание абстрактного, беспредметного искусства, в котором живой окружающий мир перестает быть главным источником вдохновения. Короткое, непродолжительное время развивался скульптурный импрессионизм, ставший отправной точкой, позволившей молодым мастерам уйти от классической, завершенной, ясной пластической массы и начать экспериментировать. Ради отражения новой исторической и духовной реальности молодые скульпторы продвигались дальше и обращались к переосмыслению богатого наследия древних цивилизаций. Отчасти перенимая их средства образной выразительности, скульпторы нового поколения на стыке с предшествующей традицией XIX столетия выработали свой особенный метод авангарда. Его революционность заключается в органичном соединении оригинальности современного творческого мышления, символического, спиритуалистического характера образов и опоры на чистое, первозданное сознание человечества, проявленное большей частью в архаическом искусстве.



II. ЗВУЧАНИЕ ЭПОХ: МУЗЫКА СТАРОГО И НОВОГО МИРА

Полина Карачинцева

ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО СТИЛЯ ДУХОВНЫХ СТИХОВ В ФОЛЬКЛОРНЫХ ТРАДИЦИЯХ ЮЖНЫХ РАЙОНОВ ПСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ

Духовные стихи и псалмы занимают особое место в фольклорных традициях Невельского и Себежского районов Псковской области, составляя неотъемлемую часть деревенского репертуара в период православных постов. Являясь результатом инкультурации христианских ценностей традиционным сообществом, духовные стихи и псалмы долгое время оставались на периферии исследовательского внимания.

Настоящая работа посвящена выявлению характерных музыкально-стилевых признаков духовных стихов невеличской и себежской фольклорных традиций Псковской области, зафиксированных экспедициями Ленинградской (Санкт-Петербургской) консерватории в 1985–1986 годах. Всего на исследуемых территориях было записано 56 единиц звукозаписей: из них 44 духовных стиха и 12 псалм. Материалы частично опубликованы в издании «Народная традиционная культура Псковской области»¹. Большая часть полевых аудиозаписей вводится в научный оборот впервые.

¹ Материалы хранятся в коллекциях Фольклорно-этнографического центра имени А.М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова (коллекции № 068, 069, 073, 074) и частично опубликованы в издании: Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов из научных фондов Фольклорно-этнографического центра: в 2 т. Псков: Издательство Областного центра народного творчества, 2002. Т. 2. С. 451–455, 586–587.

Находясь на стыке устной и письменной, народной и церковной культур, духовные стихи и псалмы обладают функциональным, сюжетно-тематическим разнообразием, различием принципов стихосложения и музыкальной организации, что представляет особый интерес для современной этномузыкологии¹.

Собирание духовных стихов на современной территории южных районов Псковской области началось в последней трети XIX века. Собирателями фольклора того времени были предприняты первые попытки описания обстоятельств бытования форм, социальных и половозрастных характеристик исполнителей, музыкальной стилистики, достаточно полно были представлены поэтические материалы. Первыми собирателями текстов духовных стихов на исследуемой территории и сопредельных ей землях были П.А. Бессонов², Е.Р. Романов³, П.В. Шейн⁴ и В.Н. Добровольский⁵, А.Н. Мошин и С.Г. Рыбаков⁶.

На протяжении довольно продолжительного исторического периода, связанного с советской властью, духовные стихи не были актуальными для изучения. Тогда как на рубеже XIX–XX столетий появляются региональные исследования, направленные на изучение духовных стихов в фольклорных традициях русско-белорусского пограничья.

¹ Отметим, что исследователи фольклорных традиций сопредельного с Псковщиной региона – Смоленской области – связывают полистадиальность, стилистическую и содержательную неоднородность духовных стихов с широким спектром ситуаций их бытования (См.: Смоленский музыкально-этнографический сборник / Ред. колл. О.А. Пашина, М.А. Енгватова, Л.М. Винарчук, Е.А. Дорохова, И.А. Никитина. М., 2003. Т. 2: Похоронный обряд. Плачи и поминальные стихи. С. 135).

² *Бессонов П.А.* Калики переходные: сборник стихов и исследование: в 2 ч. М.: Типография А. Семена, 1861–1863.

³ *Романов Е.Р.* Белорусский сборник: в 9 вып. Вып. 5: Заговоры, апокрифы и духовные стихи. Витебск: Типо-литография Г.А. Малкина, 1891.

⁴ *Шейн П.В.* Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края / Собр. и приведенные в порядок П.В. Шейном. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1887–1902.

⁵ *Добровольский В.Н.* Смоленский этнографический сборник: Ч. 1–4. СПб.; М., 1891–1903 (Записки императорского русского географического общества по отделению этнографии). Ч. 4. 1903. XVI.

⁶ *Мошин А.Н., Рыбаков С.Г.* Древние псалмы Псковского края (на рождество Христово, Новый Год и др.). СПб.: Типография и нотопечатня товарищества «Труженик», 1911.

Среди современных исследований необходимо отметить работу коллектива этномузыхологов Российской академии музыки имени Гнесиных по материалам Смоленской области. В «Смоленском музыкально-этнографическом сборнике» опубликованы результаты комплексного музыкально-стилевого анализа духовных стихов, даны этнографические сведения, раскрывающие особенности существования жанра на территории региона. В публикациях белорусского этномузыхолога Л.Ф. Баранкевич¹ представлено описание бытования духовных стихов в Беларуси, приводятся принципы их классификации, выделяются черты локальных особенностей напевов. В числе работ этномузыхологов Санкт-Петербургской консерватории прежде всего назовем сборник Е.А. Пановой и И.Б. Теплохой «Духовные, поминальные стихи и религиозные песни в народной традиции Кардымского района Смоленской области»² и издание «Звучащие рукописи»³, в которых наряду с нотациями напевов и поэтическими текстами представлен аналитический аппарат.

Полевые сведения, собранные экспедициями консерватории на территории южных районов Псковщины, свидетельствуют о стилевой неоднородности духовных стихов и псалм. Народная терминология отражает характеристики явления на уровнях содержания, приуроченности и функции. Большая часть духовных стихов исполнялась в периоды Великого («большого»)⁴ и Рождественского⁵ постов женщинами во время

- ¹ Баранкевич Л.Ф. Принципы классификации духовных стихов // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: Зб. арт.; пад навук. рэд. Р.М. Кавалёвай, В.В. Прыемка. Мінск, 2008. Вып. 5. С. 65–71; *Она же*. Духовный стих // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. навук. арт. Вып. 9 / Пад навук. рэд. Р.М. Кавалёвай, Т.В. Лук'янавай; уклад. В.В. Прыемка. Мінск: Права і эканоміка, 2012. С. 340–345.
- ² Панова Е.А., Теплохой И.Б. Духовные, поминальные стихи и религиозные песни в народной традиции Кардымского района Смоленской области. СПб.; Саратов: Амирит, 2020.
- ³ Панова Е.А., Теплохой И.Б. Звучащие рукописи: духовные, поминальные стихи и религиозные песни на страницах рукописных тетрадей народных исполнителей Смоленской области (по материалам коллекций Фольклорно-этнографического центра имени А.М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова): учебно-методическое пособие / Научный редактор К.А. Мехнецова. СПб.; Саратов: Амирит, 2024.
- ⁴ Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ № 1962-17; 1963-07, 09.
- ⁵ Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ № 2054-19.

совместных работ на супрядках¹. В Себежском районе записаны поминальные стихи и псалмы, которые женщины пели, «как покойник ляжить»². Встречаются также комментарии певиц относительно исполнительского стиля: например, «скучный голос», «занывная»³; с другой стороны, в ряде деревень духовные стихи отличаются активной манерой пения, близкой характеру обрядовых песен⁴.

Таким образом, мы можем говорить о проблеме единого подхода для изучения рассматриваемых нами явлений. Так как духовные стихи не могут быть подчинены единым музыкально-стилевым принципам, исследователи определяют это направление как «вид музыкального эпоса»⁵, «жанр»⁶, «жанровую группу»⁷ или различные «жанровые группы»⁸.

Рассмотрим два духовных стиха: из деревни Усово Невельского района (Приложение 1) и деревни Горелово Себежского района (Приложение 2) с сюжетом «паненка / Мать Мария и жидовья». В поэтическом тексте из Невельского района повествуется о встрече паненки с иудеями, которых она расспрашивает о мучениях Христа. Иудеи рассказывают о церкви, где стоят три гроба: с ангелами, Матерью Марией и Иисусом Христом. В себежском поэтическом тексте идет повествование о плачущей Богородице, которой являются ангелы. Ангелы узнают, что она скорбит о смерти Сына от рук иудеев, но радуется Его воскресению.

Рассмотрим композиционное строение напевов. Поэтическая строфа духовного стиха из деревни Усово (Таблица 1) состоит из двух полустихий, во втором отмечается наличие рефрена «Ай Божа, мой Божа». Напев имеет композицию повторного строения, в основе музыкально-поэтической строфики лежит силлабический принцип организации строфы.

¹ Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ № 1963-07, 08; 1971-58.

² Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ № 2010-09, 2035-11, 2072-06.

³ Архив ФЭЦ СПбГК. РФ № 1683, ОАФ № 2054-20.

⁴ Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов из научных фондов Фольклорно-этнографического центра: в 2 т. Псков: Издательство Областного центра народного творчества, 2002. Т. 2. С. 346.

⁵ Баранкевич Л.Ф. Принципы классификации духовных стихов. С. 65.

⁶ Смоленский музыкально-этнографический сборник. С. 134.

⁷ Народное музыкальное творчество: Хрестоматия / Отв. ред. О.А. Пашина. 2-е изд. СПб.: Композитор, 2008. С. 159.

⁸ Панова Е.А., Теплова И.Б. Духовные, поминальные стихи и религиозные песни в народной традиции Кардымского района Смоленской области. С. 4.

Таблица 1

«Как шла паненка», деревня Усово

Архив Фольклорно-этнографического центра

Санкт-Петербургской консерватории (далее – Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 1952-09)

	1 строфа	Последующие строфы
Поэтический текст	a+b/г+б//	в+г/г+г//
Мелодическая структура	a+b/a ¹ +б//	a+b/a ¹ +б//
Слогоритмика	a+a/a+a//	a+a/a+a//
Слогочислительный показатель	6 слогов + 5 слогов/6+5//	6 слогов + 5 слогов/6+5//
Счетное время	8♩ + 8♩ / 8+8//	8♩ + 8♩ / 8+8//

Таблица 2

«А на гаре на высокой», деревня Горелово

Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 2005-08

	1 строфа	Последующие строфы
Поэтический текст	a+b/в+г//	д+е/ж+з//
Мелодическая структура	a+a ¹ /б+в//	a+a ¹ /б+в//
Слогоритмика	a+a/a+a//	a+a/a+a//
Слогочислительный показатель	4 слога + 4 слога/4+4//	4 слога + 4 слога/4+4//
Счетное время	6♩ + 6♩ / 6+6//	6♩ + 6♩ / 6+6//

Стих цезурированный, одиннадцатисложный, слогочислительный показатель: 6 + 5 слогов. Слогоритмический показатель и музыкальное время стабильны.

Духовный стих из деревни Горелово (Таблица 2) также имеет композицию повторного строения. Поэтическая строфа состоит из двух полустиший, текст в которых изменяется. В основе музыкально-поэтической строфики лежит силлабический принцип организации строфы. Стих цезурированный, восьмисложный, слогочислительный показатель: 4 + 4 слога. Слогоритмический показатель и музыкальное время стабильны.

Обратимся к слогоритмической модели напевов. Музыкально-поэтическая строка духовного стиха «Как шла паненка» из Невельского района (Схема 1) состоит из неравносложных слоговых групп 6 + 5 слогов. В шестисложном звене долготой выделены два последних слога, в пятисложном – последний слог.

Схема 1

1. Как иш - ла па - не - нка стѣж - кай - да - рок - кай,
Ай, Бо - жа, мой Бо - жа, стѣж - кай да - рок - кай.

Сопоставив рассматриваемый духовный стих с другим образцом из Невельского района (с сюжетом «Два Лазаря»), можно обнаружить сходство на уровне ритмической формулы, лежащей в основе обоих образцов (Схема 2). Ритмоформула подобного типа связана с песенно-повествовательными жанрами¹ региональной фольклорной традиции.

Схема 2

«Как шла паненка», деревня Усово
Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 1952-09

1. Как иш - ла па - не - нка стѣж - кай - да - рок - кай,
Ай, Бо - жа, мой Бо - жа, стѣж - кай да - рок - кай.

¹ Лобкова Г.В. Особенности эпических напевов Вологодской области // По следам Е.Э. Линевой: сборник научных статей / Ред.-сост. А.В. Кулев. Вологда: Областной научно-методический центр культуры и повышения квалификации, 2002.

«Як на вольнам свете», деревня Усово

Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 1970-06



1. Как на воль - нам све - те, на воль - нам свя - ту.

Рассмотрим ритмоформулу духовного стиха «А на гаре, на высокой» из Себежского района (Схема 3). Музыкально-поэтическая строка состоит из равносложных слоговых групп 4+4 слога. В четырехсложной ритмоформуле фиксируется троичная пульсация, долготой выделены второй и четвертый неударные слоги.

Схема 3



1. А на га - ре, на вы - со кай, ста - ит цер - ква ат - кры - та - я.

По результатам комплексного анализа напевов мы обнаружили сходство ритмоформулы рассматриваемого образца с четырехсложным звеном (на схеме выделено черным прямоугольником), лежащим в основе напева духовного стиха «Жили-были неверные люди» из деревни Усово Невельского района с сюжетом «Господь Бог и нечестная девка». Также обнаруживается связь с рефреном «Христос Воскрес!», который характерен для волочёбных песен (Схема 4).

Схема 4

«А на гаре на высокой», деревня Горелово

Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 2005-08



1. А на га - ре, на вы - со кай, ста - ит цер - ква ат - кры - та - я.

«Жили-были неверные люди», деревня Усово

Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 1971-08



1. Жи - ли бы - ли не - вер - ны - е лю - ди

«Ня шум шумить», деревня Уструги
Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 2053-22



1. Ня шум шу-мит, ня гром гре-мить, Хрис - тос Вос-крес, Во - ис - ти - на!

Рассмотрим ладо-интонационный принцип развития напева «Как шла паненка» из деревни Усово (Схема 5). Мелодия начинается с квартового скачка $a - d^1$, затем совершается еще один скачок к самому яркому тону звукоряда – a^1 , после чего мелодическая ячейка завершается ладовым устоем d^1 . Следующая попевка начинается с проходящего устоя fis^1 , продолжается скачком на тон a^1 , а завершается поступенным движением на новом, сменяющем предыдущий, ладовом устое e^1 . Затем идет мелодическое звено $c^1 - a^1 - fis^1 - d^1$, где d^1 – это вновь вернувшийся ладовый центр. После следует повтор ячейки $fis^1 - a^1 - e^1$ с закреплением ладовой основы e^1 .

Схема 5

Модель ладо-интонационного развития напева:



Лад:



На уровне ладо-интонационного строения обнаруживается связь с волочёбной песней из деревни Рыжее Сиденье Невельского района (Схема 6). Ладовую основу волочёбной составляет трихорд в кварте $a^1 - d^1 - e^1$, с основной опорой на верхнем тоне. Ф.А. Рубцов пишет, что подобный звукоряд часто встречается в песнях ранней весны¹ и является «схематизированным отражением звуковысотного контура попевки-интонации»². Похожий принцип организации опорных тонов обнаруживается и в рассматриваемом в данной работе духовном стихе «Как шла паненка» из Невельского района. Обращает на себя внимание также

¹ Рубцов Ф.А. Ладовое строение ангемитонных напевов // Рубцов Ф.А.

Основы ладового строения русских народных песен. Л.: Музыка, 1964. С. 28.

² Там же.

сопоставление в попевах мелодического движения по звукам больших трезвучий, находящихся в кварто-квинтовом соотношении. Такой способ ладо-мелодического строения находит связи с закономерностями организации инструментальной музыки.

Схема 6

«Как шла паненка», деревня Усово
Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 1952-09

Модель ладо-интонационного развития напева:



«Святэй Ягорий», деревня Рыжее Сиденье
Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 1799-14

Лад:



Модель ладо-интонационного развития напева:



Лад:



Обратимся к ладо-интонационному развитию духовного стиха из деревни Горелово (Схема 7). Первую строфу образуют идентичные мелодические ячейки $g^1 - dis^1$ с субсекундовым тоном fis^1 , в их основе лежит ув. 4. Ладовой опорой в обоих звеньях выступает dis^1 , в связи с продолжающейся троичной пульсацией, ее временно сменяет g^1 . Вторую строфу образуют две терцовые ячейки. Первая – большетерцовая $fis^1 - d^1$ с субсекундой e^1 и ладовым устоем d^1 , вторая – малотерцовая $fis^1 - dis^1$ с аналогичной субсекундой и основной ладовой опорой e^1 .

Схема 7



Рискнем предположить, что на уровне ладо-интонационного анализа обнаруживается связь между себежским духовным стихом и распространенным на территории русско-белорусского пограничья народным распевом пасхального тропаря, основанным на обиходном распеве 5-го гласа (Схема 8)¹. Обращает на себя внимание голосоведение альтерной партии тропаря. Тон **gis**¹ находится в доминантовом к ля минору аккорде. Затем его сменяет тон **g**¹ (доминанта в параллельную тональность – до мажор). В конце тропаря тон **gis**¹ возвращает в ля минор.

Ориентируясь на закономерности построения церковного песнопения, вновь рассмотрим ладовую структуру духовного стиха из деревни Горелово Себежского района. Тон **gis**¹ может восприниматься, как VII вводная в минор ступень, после чего происходит смена гармонических функций. I ступень минора (**a**¹) переосмысливается как II ступень мажора, а VII гармоническая (**gis**¹) сменяется натуральной **g**¹, переосмысляясь, как I ступень.

Схема 8

«А на горе на высокой», деревня Горелово
Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 2005-08



¹ Для удобства все образцы приведены к одному звуковысотному уровню.

«Христос Воскресе»

Обиходный распев 5-го гласа

Последование 1997, С. 88¹

Хрис . тос вос . кре . се из мерт . вых, смер . ти . ю смерть во . прав,
и су . щим во гро . бех жи . вот да . ро . нав.

Напевы рассмотренных духовных стихов раскрывают богатство музыкального языка невеличской и себежской фольклорных традиций. По результатам комплексного анализа, нами был выделен ряд музыкально-стилевых черт, присущих духовным стихам южных районов Псковщины.

1. Характеристики, связанные со стилистикой песенно-повествовательных жанров, воплощающих интонации повествовательной речи.
2. Характеристики, связанные со стилистикой календарно-обрядовых жанров, например весенних обрядовых и волочёбных песен (на уровне ладо-мелодических моделей, устойчивых ритмических формул, ярких обрядовых тембров).
3. Характеристики, связанные с закономерностями организации инструментальной музыки, являющейся важной составляющей пасхальных обходов дворов, выраженные на уровне ладо-интонационного развития напевов в сопоставлении ячеек, находящихся в кварто-квинтовом соотношении.
4. Характеристики, связанные со стилистикой напевов более позднего происхождения.

Выявленная нами классификация позволит провести комплексное исследование и систематизацию духовных стихов и псалм в изучаемых фольклорных традициях Псковской области.

¹ Оубл.: Подрезова С.В. Кричать Христа. Пасхальный тропарь в русской фольклорной традиции. СПб: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2021. С. 345.

ПРИЛОЖЕНИЕ

1. «Как шла паненка»

Псковская область, Невельский район, Артёмовская волость, деревня Усово
Исполнители: Бруева К.Ф., 1920 г. р., Зябкина А.И., 1928 г. р.

Запись: Мехнецов А.М. 20.01.1986

Расшифровка: Карачинцева П.В.

Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 1952-09

$\text{♩} = 82$

1. Как ишла па - нен-ка стез-кай-да-рок-кай, ай Бо-жа, мой Бо - жа, стез-кай да-рок-кай.

2. Встре - ти-ли па - нен-ку тро-я жи-до-вьёу, ай Бо-жа, мой Бо - жа, тро-я жи-до - вьёу.

3. - Ти ня вы жи - до - вья Хрис-та му-чи - ли? ай Бо-жа, мой Бо - жа, Хрис-та му-чи - ли?

4. У - мы-ли па - нен-ка на кру-ту га - ру, ай Бо-жа, мой Бо - жа, на кру-ту га - ру.

5. Пог - ля-ли па - нен-ка пьд вс-ну за - рво, ай Бо-жа, мой Бо - жа, пьд вс-ну за - рво.

2. «А на горе на высокой»

Псковская область, Себежский район, Глембочинская волость,
деревня Горелово

Исполнители: Шабловская К.К., 1902 г. р., Шабловская Р.Г., 1926 г. р.,
Половко Е.П., 1927 г.р.

Запись: Мехнецов А.М. 25.07.1986

Расшифровка: Карачинцева П.В.

Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 2005-08

$\text{♩} = 140$

1. А на га-ре на вы-со-кой, ста-ит пер-ква-ат-кры-та-я.

2. А у́тэй перк-ве прыс-тол ста-ить, за пры-сто-лам Ма-ри-я ся-дять.

3. Ся-дять и-на, смут-но-сьць-ка, пла-чць и-на сля-но-сьць-ка.

4. Я-ви-ли-се три ан-ге-лы, я-ви-ли-се три ан-ге-лы.

5. Ча-го Ма-ри-я смут-на ся-дць? Ча-го Ма-ри-я смут-на ся-дць?

Вера Юсупова

**НИНА АЛЕКСАНДРОВНА ФРИДЕ
В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ Ц.А. КЮИ**

Нина Александровна Фриде – артистка оперы (меццо-сопрано, контральто), камерная певица и педагог родилась в 1859 году в Санкт-Петербурге в дворянской семье, она дочь и племянница видных военачальников¹ Российской империи. В контексте творчества Ц.А. Кюи интересно это происхождение, обусловившее общность круга, почти родственность. Обучалась в Санкт-Петербургской консерватории, а затем за границей, где и дебютировала на оперной сцене. Вернувшись в Россию в 1884 году, Фриде стала солисткой Мариинского театра. В 1896 году, в день коронации Николая II, была приглашена выступить в Грановитой палате в квартете солистов Коронационной кантаты А.К. Глазунова. В 1902 году удостоилась

¹ Фриде Александр Яковлевич (1823–1894) – генерал от артиллерии (1890), кавалер орденов: Святого Владимира IV степени с бантом (1865), III степени с мечами (1869), Святой Анны III степени с бантом (1854), II степени с мечами (1865), Святого Станислава I степени (1871), Железной Короны III степени (1850).

Фриде Алексей Яковлевич (1838–1896) – генерал-лейтенант (30.08.1894), кавалер орденов: Белого Орла (14.05.1896), Святого Владимира IV степени (1870), III степени с мечами (1876), II степени (1888), Святой Анны III степени (1870), II степени с мечами (1875), I степени (1885), Святого Станислава I степени (1882), Святого Георгия IV степени (3.11.1873).

Фриде Василий Яковлевич (1840–1912) – генерал-лейтенант (1896), начальник артиллерии 18-го армейского корпуса (16.11.1896–1.01.1903), начальник артиллерии Приамурского военного округа, генерал от артиллерии.

звания солистки Его Императорского Величества, в 1908-м вышла на пенсию. Во время Первой мировой войны Нина Александровна работала сестрой милосердия на фронте. После 1917 года начала преподавать в Петроградской консерватории, но была арестована по обвинению в контрреволюции, два месяца провела в тюрьме, затем выслана из города. С 1921-го работала в педагогическом техникуме города Луга. Согласно «Книге памяти России», погибла в блокадном Ленинграде в 1942 году¹. Такова внешняя канва биографии.

Сейчас уже трудно представить, за редкими исключениями, сколь известны и популярны были в свое время те или иные артисты. Нина Фриде относилась к числу подлинных любимиц публики, ей выражали признание многие отечественные и зарубежные композиторы. Фриде обладала голосом меццо-сопрано теплого, «бархатного» тембра. Нине Александровне посвятили романсы Э.Ф. Направник («Я нарву вам цветок к именинам»), А.К. Глазунов («Муза»), М.А. Балакирев («Я любила его»), С.М. Ляпунов («Сумрак вечерний тихо взошел») и Н.А. Римский-Корсаков («Вертоград»). Последний считал Фриде «идеальной Любашей», имея в виду персонажа из оперы «Царская невеста»². Ц.А. Кюи причислял певицу к выдающимся исполнителям романсов и посвятил ей два номера из «18 стихотворений А.К. Толстого» ор. 67, созданными в 1904 году, – «Горними тихо летела» и «К страданиям чужим». Это не просто посвящения, а своеобразный «вокальный портрет», при котором музыкальный текст становится слепком вокального дарования. Подобные портреты нередки в истории музыки разных времен, поводом к их созданию являлось, как правило, давнее знакомство композиторов с артистами и глубокая, взаимная творческая симпатия.

1883–1884 годы, первые по возвращении Фриде из Европы, были ознаменованы началом ее концертной деятельности в Москве и Санкт-Петербурге. В письме Ц.А. Кюи к С.Н. Кругликову от 30 мая 1884 года мы читаем скептический отзыв: «Фриде, бесспорно, хорошая и даровитая певица, но вкус ее до такой степени неразвит, что для нее Денца и Даргомьжский, “Reine de Saba” [опера «Царица Савская» Ш. Гуно] и “Руслан” – всё равные величины. Вот плоды обучения у разных Маркези...»³.

¹ Фриде Антонина Александровна // Возвращенные имена. Книги памяти России – URL: <https://viz.nlr.ru/blockade/show/1103325> (дата обращения 23.02.2026).

² Пружанский А.М. Отечественные певцы, 1750–1917: словарь: в 2 ч. М.: Советский композитор, 1991–2000. Ч. 2. С. 115.

³ Кюи Ц.А. Избранные письма / Сост., авт. вступ. статьи и примеч. И.Л. Гусина. Л.: Музгиз, 1955.

Однако в газетной рецензии на концерт певицы от 25 марта того же года композитор пронизательно писал: «Г-жа Фриде совершенно готовая артистка: у нее есть и средства, и умение, и понимание, и дальнейшее ее художественное развитие будет зависеть лишь от нее самой и от того, как сложится ее будущая артистическая карьера. У г-жи Фриде все данные видной оперной певицы, и вместе с тем она тонко и изящно исполняет романсы, в противоположность нашим консерваторкам, которые в большинстве и не оперные артистки, и романсов петь не умеют. По всему вероятно, г-жу Фриде ожидает блестящая будущность; пусть бы только этой будущностью воспользовалась наша оперная сцена, а не западноевропейские сцены»¹. Сохранились записи, сделанные певицей в 1903 году. Фрагмент Арии Пажа Стефано из оперы «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно.

В 1904 году, к моменту публикации «18 стихотворений А.К. Толстого» Ц.А. Кюи Н.А. Фриде прослужила более 20 лет на оперной сцене и была, по меркам тех лет, изрядно в возрасте (ей было 45). Директор Императорских театров вновь и вновь неприязненно отмечал ее «увядание», что не препятствовало, однако, выступлениям в самом сложном репертуаре, включая вагнеровский (Фрика, Гримгерда, Норна)². Ц.А. Кюи, ставший верным поклонником певицы, был внимательнее к деталям. Он писал: «У г-жи Фриде прекрасный голос меццо-сопрано, ровный, теплый и звучный, техника разносторонне развитая, произношение слов образцовое, фразировка музыкальная, исполнение выразительное»³. То, что Ц.А. Кюи посвятил свои сочинения именно ей, несомненно, вызвано ассоциациями между образностью поэтического текста и впечатлениями от артистического дарования певицы. Возможно, имело место быть и влияние личных качеств Фриде. Не случайно, по-видимому, она стала сестрой милосердия во время Первой мировой войны.

Несмотря на то, что два стихотворения, адресованные Фриде, расположены в опусе Кюи не подряд, между ними прослеживается общий сюжет о земной душе, подверженной страданиям и освобождаемой от них.

Рассмотрим чуть подробнее «вокальный портрет». Музыка каждого из музыкальных стихотворений раскрывает различные краски голоса

¹ Кюи Ц.А. Музыкальные заметки. По поводу оперного упражнения учеников консерватории в Большом театре. Концерты студентов университета. Концерты г-ж Ранушевич и Фриде // Неделя. 1884. № 13. С. 464.

² Теляковский В.А. Дневники Директора Императорских театров. 1903–1906. Санкт-Петербург / Под общ. ред. М.Г. Светаевой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1998. С. 641.

³ Кюи Ц.А. Музыкальные заметки. С. 464.

певицы. В обоих номерах наиболее частотный звук – до второй октавы, достаточно высокий для меццо, но в «Горними тихо летела» предполагается и спуск на более низкие звуки f^1 , es^1 , des^1 (cis^1).

Мелодия здесь постепенно поднимается от спокойно-умиротворенных средних звуков к более экзальтированным верхним. Так же, на высоких нотах голос певицы может обладать светлым и прозрачным звучанием, что, видимо, и использовал Ц.А. Кюи в изображении «светлой и длинной вереницы» слез души – самая высокая нота (ges^2) в стихотворении достигается к концу первого четверостишия в оттенке p .

Интересна резкая смена тональности с «матовой» бемольной на более «острую» дизизную – это тонкое противопоставление реплик в диалоге души со светилами. Более низкие ноты вокальной партии сообщают здесь утешение и доброжелательность, достигая грудного звука cis^1 , выделяя слово «грустна». Звуки f и e в соответствующих контекстах интонационно близки.

В стихотворении «К страданиям чужим» тесситура вокальной линии выше, чем в «Горними тихо летела» – начальная фраза «отталкивается» от a^1 . Голос Фриде здесь звучал бы пронзительнее, с большей экспрессией при подъеме каждой фразы наверх. Низких «бархатных» нот здесь нет. При этом органнй пункт у рояля в басу остается, как «камень на душе».

Премьера стихотворений Ц.А. Кюи состоялась 20 февраля 1905 года в одном из концертов «керзинского» Кружка любителей русской музыки¹. Мария Семеновна Керзина и подсказала в 1904 году композитору идею «приняться за романсы» Алексея Толстого, после двух предыдущих общих проектов – пушкинского и некрасовского. Нина Александровна Фриде никогда не выступала в концертах объединения, и на премьере романсы, адресованные ей, были исполнены Е.Г. Азерской («Горними тихо летела») и С.А. Синицыной («К страданиям чужим»). Таким образом, в полной мере замысел Ц.А. Кюи осуществлен не был. Не была сделана и запись – ни Фриде, ни одной из ее заместительниц. Судить о вокальном портрете Фриде работы Кюи приходится по данным косвенным, но в данном случае, как нам кажется, вполне убедительным.

¹ Кружок любителей русской музыки: Деятельность кружка. Х. (1896–1906). М., 1906. С. 33–34.

Анатолий Малинкин

**ЗАВЕРШЕНИЕ КАК МЕТАФОРА:
«MAHLER UNFINISHED»**

В истории музыки сохранилось немало текстов, которые по разным причинам были оставлены своими создателями. Смена творческих планов, отсутствие перспектив исполнения, в конце концов – уход композитора из жизни (впрочем, нередкая причина) – этот список можно продолжать еще долго. Подобные тексты, однако, представляют особый интерес как для композиторов, так и для исследователей. Стремление ответить на вопрос, каким могло бы быть сочинение, заверши его композитор, порождает порой диаметрально противоположные версии: от скрупулезной текстологической работы, направленной на реставрацию – до акта сотворчества, в котором незавершенное сочинение дает импульс для последующего развития. Однако последнее вошло в художественную практику относительно недавно – лишь в последней трети XX века, когда поменялось отношение к первоисточнику.

Почву для более свободного отношения к тексту подготовила философия постмодернизма, зародившаяся в 60-е годы XX века. Ключевые работы, которые позволили взглянуть на проблему завершения текста иначе – книга Умберто Эко «Открытое произведение»¹ (1962) и эссе Ролана Барта

¹ «Открытое произведение» означает свободу интерпретации текста.

Истолкователь, по словам Пуссера, «воссоздает свою собственную форму, не ощущая давления той необходимости, которая навязывает ему вполне определенные способы организации воспринимаемого произведения» (см.: Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб.: Академический проект, 2004. С. 28).

«Смерть автора»¹ (1967). Осознавая, что положения трудов Эко и Барта не могут быть напрямую связаны с объектом данной статьи, стоит подчеркнуть, что влияние их работ распространилось гораздо шире области философии и отразилось на композиторском творчестве в том числе². Здесь важны и метафоры «Открытого произведения», и «Смерти автора», которые сделали жизнь текста независимой от авторского замысла и воли: теперь текст не только стал открыт для интерпретации, но, более того, он может быть дополнен чужой рукой, изменен и помещен в иной контекст.

Если ранее работа над завершением принадлежала, как правило, одному человеку, то в начале XXI века эта практика нашла отражение в виде совместных композиторских проектов. В качестве объекта подобного сотворчества нередко выступает одно сочинение или же фигура композитора. Этот подход успешно развивается и в наши дни³.

¹ Под «смертью автора» понимается освобождение текста от его создателя. Определяющей фигурой в восприятии и интерпретации текста становится реципиент (у Барта – читатель): «Читатель – это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых складывается письмо; текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении, только предназначение это не личный адрес; читатель – это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь *некто*, сводящий воедино все те штрихи, что образуют письменный текст» (см.: *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс; Универс; Рея, 1994. С. 391).

² Так, замысел «Открытого произведения» в немалой степени был инспирирован общением Умберто Эко с композиторами Лючано Беррио, Анри Пуссером и Андре Букурешлиевым (см.: *Эко У.* Открытое произведение... С. 22). Уже здесь намечены пересечения «Открытого произведения» с музыкой. В своей работе Эко также часто апеллирует к музыкальному искусству, что подчеркивает возможность употребления концепта «Открытого произведения» применительно к музыке. Об этом см.: *Сиднева Т.Б.* «Открытое произведение» Умберто Эко и проблема границы в искусстве // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2011. № 5 (21). С. 44–49.

³ В данный список можно включить «Страсти 2000», «Тристан-проект» (2024) и многие другие коллективные сочинения. История и таблица с хронологией композиторских проектов представлены в работе Ю. Кунцовой. См.: *Кунцова Ю.В.* Реквием памяти Жоскена Дебре: диалог через пять столетий. Выпускная квалификационная работа. Нижний Новгород, 2025. С. 8–17, 97–108.

История незавершенных музыкальных текстов обширна. В их числе – Реквием В.А. Моцарта, «Неоконченная» Восьмая симфония Ф. Шуберта, Девятая симфония А. Брукнера, «Лулу» А. Берга... Однако особое положение среди них занимает Десятая симфония Густава Малера.

История создания Десятой пришла на полтора самых мучительных года в жизни Малера. Болезнь сердца – митральный стеноз, существенно ограничивавший композитора в профессиональной и бытовой жизни; разлад с супругой Альмой Малер и роман Альмы с архитектором Вальтером Гропиусом; наконец, повышенная концертная нагрузка в театре Метрополитен-опера в Нью-Йорке¹ – все это наихудшим образом сказалось на здоровье Малера и привело к скоростижной смерти композитора в 1911 году. Это также повлияло и на содержание Десятой, которую композитору не суждено было завершить.

Малер успел инструментовать лишь первую часть, *Adagio*. Остальные же остались в многочисленных партитурных эскизах и в виде партителлы, которая позволяла фиксировать самое необходимое для последующей инструментовки. Содержание *Adagio* полностью отражает состояние Малера во время написания Десятой: оно выражается и в одноголосной теме вступления, и в гимнической теме *Fis-dur*. Сергей Михеев пишет о последней, как о теме, «воплощающей волю к жизни, страстное стремление прочувствовать ее во всей полноте и трагическую невозможность этой полноты достичь»². Символом этой трагической невозможности становится девятитоновый аккорд в кульминации.

Девятитоновый аккорд в кульминации Adagio Десятой симфонии Густава Малера (редукция)
(По изданию: Михеев С.А. Десятая симфония Густава Малера в оркестровых редакциях Дэрика Кука и Рудольфа Баршая. С. 61, пример 14а)



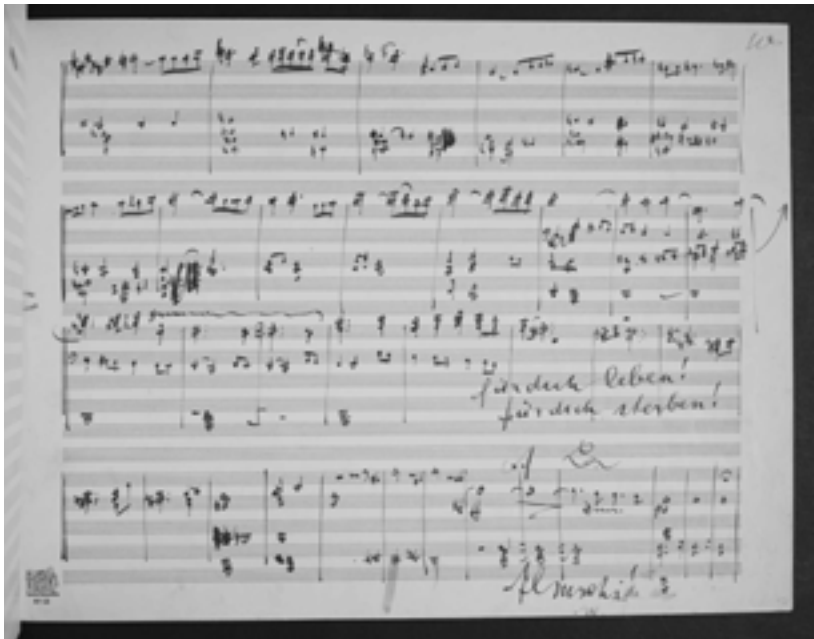
¹ И.А. Барсова отмечает: «Финалом перегрузки оказался контракт на сезон 1910/1911 г., согласно которому Малер должен был дать 65 концертов вместо предполагаемых 45». См.: Барсова И.А. Симфонии Густава Малера. М.: Советский композитор, 1975. С. 357.

² Михеев С.А. Десятая симфония Густава Малера в оркестровых редакциях Дэрика Кука и Рудольфа Баршая: дисс. ... канд. иск. М., 2014. С. 49.

На первый взгляд, такая высокая смысловая концентрация в рамках одной части кажется исчерпывающей. В связи с этим возникает вопрос, отсылающий к «Неоконченной» Ф. Шуберта: должно ли следовать что-то далее после подобного высказывания? Однако это не единственный мотив, породивший большое количество дискуссий вокруг рукописи Десятой.

Жизнь Десятой симфонии, подкрепляемая историей ее редакций, «по своему трагична»¹, по справедливому замечанию И.А. Барсовой. Она увидела свет лишь через 13 лет после смерти своего создателя, причем поначалу в фрагментарном облике.

Ближайшее окружение Малера – его супруга Альма, а также представители нововенской школы Альбан Берг и Арнольд Шёнберг не только считали недопустимым завершение Десятой, но по этическим причинам выступали против публикации малеровского факсимиле. Интимное содержание этой рукописи, проливающее свет на внутреннее состояние художника во время сочинения симфонии (в том числе – написанные



Манускрипт *Adagio* с комментариями Густава Малера
Австрийская национальная библиотека (ÖNB MS. Mus. Hs. 41. 000/5), Вена

¹ Барсова И.А. Симфонии Густава Малера. С. 358.

размашистым почерком Евангельские цитаты, сменяемые собственными репликами)¹, не могло быть предметом всеобщего обозрения.

Однако позже рукопись, которую, согласно авторской воле, следовало уничтожить, была опубликована Альмой с целью последующего исполнения.

История завершения Десятой в виде пятичастного цикла начинается в 60-е годы XX века с редакции английского музыковеда Д. Кука (1964). В свое время она расколола музыкантов на два лагеря. Одни оценивали его версию резко отрицательно: казалось, не могло и речи идти об исполнении музыки, оставшейся в черновиках. Другим же версия Кука давала счастливую возможность услышать Десятую целиком, пусть ее завершением занимался и не сам композитор.

Несмотря на погрешности, которых не лишена версия Кука, невозможно отрицать ее значимость для возрождения Десятой. В конечном итоге, его версия уже прочно закрепилась в исполнительской практике. Она важна для нас и как образец детальной текстологической работы. На стремление воссоздать аутентичный текст указал сам Кук, разместив свой вариант поверх малеровской партитуры. Ориентируясь на язык самого Малера и стараясь дополнять лишь необходимое, Д. Кук восстановил первоначальную пятичастную структуру симфонии.

Другой подход к завершению Десятой представлен в версии российско-го дирижера Рудольфа Баршая (2000). Можно охарактеризовать тип его завершения как актуализирующий: в этой версии не только проделана тщательная работа по воссозданию авторского текста, но и была предпринята попытка развить принципы малеровского мышления в современных Баршая условиях – представить, как композитор завершил бы Десятую, если бы жил во второй половине XX столетия. Баршай использует те оркестровые средства, что были найдены в первой половине XX века после Малера: ударная группа в оркестре значительно разрастается, а также вводится гитара – инструмент, не фигурировавший у Малера.

Между версиями Кука и Баршая – дистанция почти в 40 лет². Однако их разделяет не только время: многочисленные правки, различия в инструментовке, наконец, принципиально разные взгляды на саму идею завершения текста проводят между их редакциями ощутимую границу.

¹ Запись Малера на последнем листе партитуры Десятой: «Für dich leben! Für dich sterben! Almschi!» (Для тебя жить! Для тебя умереть! Альмши!).

² Сравнительный анализ редакций Д. Кука и Р. Баршая провел С.А. Михеев. См.: Михеев С.А. Десятая симфония Густава Малера в оркестровых редакциях Дэрика Кука и Рудольфа Баршая.

XXI век обозначил новый виток в жизни Десятой. Пример совершенного иного подхода к этому тексту – проект «MAHLER unFINISHED» под руководством Теодора Курентзиса. Здесь сама идея завершения приобретает значение метафоры и реализуется косвенно: композиция сохраняет пятичастную структуру, но после единственной завершенной части – малеровского Adagio – следуют высказывания четырех современных композиторов – Алексея Ретинского (род. в 1986), Филиппа Манури (род. в 1952), Марка Андре (род. в 1964) и Джея Шварца (род. в 1965)¹.

В проекте «MAHLER unFINISHED» фигура Густава Малера выступает некой точкой отсчета. На первый план здесь выходит попытка диалога. Каждый из четырех композиторов рефлексировал по поводу текста Десятой, фигуры Малера, его положения на пересечении эпох и его значения для человека, живущего в XXI веке. Композиции проекта звучат без перерыва, из-за чего границы между частями стираются, образуя, по выражению Евгении Лианской, «серую зону стилевой дезориентации на короткий промежуток времени, пока почерк каждого следующего композитора не раскрывается с полной силой»².

Первым в диалог с текстом Десятой вступает Алексей Ретинский. Его сочинение «La Commedia» – попытка отрефлексировать Adagio через один его элемент – роковой девятитоновый аккорд. В «La Commedia» этот аккорд определяет и структуру сочинения, и его драматургию³.

Опус Ретинского вырастает из тона *a*, исполняемого трубой, и замыкается им же. Причем это *a* – та самая «игла» девятитонового аккорда из кульминации. Все последующее развитие и градации аккорда оказываются заключены в этом *a*, подобно тому, как единственный тон собирает в себе обертоны.

Особое отношение к организации вертикали, первостепенное внимание к тембру, внутренней динамике и градациям аккорда или же единственного звука, а также использование микрохроматики

¹ Запись концерта, в котором прозвучал проект «MAHLER unFINISHED», а также программа к нему доступны по ссылке: URL: <https://www.swr.de/swrkultur/musik-klassik/symphonieorchester/livestream-swr-symphonieorchester-8-12-2023-100.html> (дата обращения 23.03.2026).

² Лианская Е. Прощание с Малером // Музыкальная жизнь. 2023. 29.12 – URL: <https://muzlifemagazine.ru/proshhanie-s-malerom/> (дата обращения 23.02.2026).

³ На это указал и сам композитор в частной беседе, охарактеризовав свое сочинение как вариацию на диссонантный аккорд из Десятой.

подчеркивают связь «La Commedia» с сонорной музыкой. В сравнении с Десятой Малера звук здесь является не результатом драматургического развертывания, – он и есть главный элемент, определяющий ход драматургии.

Название сочинения «La Commedia» можно интерпретировать по-разному. В первую очередь, оно вызывает ассоциации с бессмертным творением Данте. Отсылку к Аду из «Божественной комедии» можно усмотреть уже в демонической пляске второго раздела. Однако «La Commedia» апеллирует и к манускрипту Десятой, в котором третья часть цикла обозначена Малером, как *Purgatorio* – Чистилище¹. Возможна здесь и иная, метафорическая трактовка: Алексей Ретинский и Густав Малер уподобляются в этом сочинении Данте и Вергилию, некогда вместе совершившим путь за пределы земного мира.

Однако если Малер заканчивает свое *Adagio* вопросительно, но светло, с надеждой на счастливую развязку, то Ретинский «выводит музыкальную комедию очевидно не к краю <...>, а к самому пределу мира»², как отмечает Евгения Лианская.

За «La Commedia» следует опус Филиппа Манури «*Rémanences-Palimpseste*» (Послесвечения–Палимпсест). Он буквально соткан из обрывков *Adagio*, которые сам композитор предпочел назвать аллюзиями³. Воспроизведение фрагментов Первой части Десятой не воспринимается как цитирование Малера – кажется, что его выдает само подсознание композитора. В нем многочисленные фрагменты *Adagio* переплетаются между собой: что-то обрывается на полуслове, а что-то доходит до предела. Так происходит с девятитоновым аккордом, который по степени экспрессии даже превышает Малера.

Сама форма здесь не поддается членению – опус Манури непрерывен в своем развертывании. Обращаясь к заглавию сочинения, можно указать лишь на некоторые вспышки или *послесвечения* (*Rémanences*), которые создают особый рельеф в лиминальном пространстве опуса.

Материал Малера настолько становится плотью «*Rémanences-Palimpseste*», что, сохраняя свой генезис, он присваивается Манури. В этой связи проясняется и название сочинения, и значение авторского

¹ «На титульном листе третьей части стоит надпись *Purgatorio* (Чистилище), рядом зачеркнуто слово *Inferno* (ад). Подобный же строй мыслей породил надписи на титульном листе Четвертой части (по-немецки)» – Барсова И.А. Симфонии Густава Малера. С. 358.

² Лианская Е. Прощание с Малером.

³ См. программку к концерту.

комментария: слово «аллюзия», в сравнении с цитатой, указывает на вживание в материал и его присвоение, когда почти исчезает разделение на свое и чужое.

Опус Манури является пороговой точкой в цикле. Из-за обилия аллюзий на Adagio он доводит экспрессию Малера до предела, и на нем же цитирование текста Десятой завершается. Далее малеровская тема раскрывается с биографической стороны.

Название следующего сочинения – «Echographie 4» Марка Андре, отсылает к эхографии – ультразвуковому исследованию внутренних органов человека. Его можно интерпретировать и как попытку проникнуть во внутренний мир человека. Показательно, что цикл из четырех «Эхографий» был написан Марком Андре до появления проекта, в 2022 году. Таким образом, помещение «Echographie 4» в иной контекст и раскрывается иначе, и рождает новые смыслы.

Фактуру сочинения организуют металлические пластины, звук из которых извлекается смычком, а также струнные инструменты. Все это вкуче с высокой степенью сонорности опуса формирует холодную, бледную и безэмоциональную среду, слуховые ощущения от которой можно сравнить с нахождением в процедурном кабинете. И внезапно, на фоне таинственных скрипов и шорохов начинают звучать музыкальные шкатулки, которые исполняют «Грезы» Шумана. Это крайне контрастный прием: посреди холодного металла появляется детский, непосредственный образ, который прочитывается как символ утраченной жизни.



Фрагмент партитуры «Echographie 4» Марка Андре

При жизни Малера не существовало эхографии; далеко было и до звучащих в оркестре металлов и музыкальных шкатулок. Однако «Echographie 4» помещается в контекст биографии композитора, коррелирует с мучительной для него болезнью сердца и, посредством рефлексии, выходит на ключевые для самого Малера вопросы – прежде всего вопрос противостояния жизни и смерти.

Проект завершается композицией Джея Шварца «Theta» («Music for Orchestra VIII»). Theta (Θ) – восьмая буква греческого алфавита, символизирующая смерть. Однако число 8 здесь отсылает и к творческому каталогу Шварца: каждому своему сочинению для оркестра композитор дает порядковый номер и иногда снабжает их заголовком¹. Название «Theta» было выбрано композитором не случайно: тема смерти играет в творчестве Малера ключевую роль². Она же проходит красной нитью через опус Шварца в виде цитаты баховского хорала «Komm, süßer Tod» (Приди, сладкая смерть). Заимствование названия из греческого алфавита сам композитор рассматривает как посвящение Теодору Курентзису, корнями связанному с Грецией³. Тема хорала звучит в таком увеличении, что опознать ее становится почти невозможно: она будто проходит между строк, в то время как слух улавливает две глыбы – верхний и нижний пласты фактуры, которые стремятся к столкновению.

Помещение опуса «Theta» в конец выглядит драматургически верным решением. В связи с этим последовательно развивается и концепция проекта: от непосредственно текста Десятой – через рефлексию – к ее осмыслению.

Попытка диалога с композиторами прошлого – одна из характерных примет современного искусства. Этот диалог осуществляется разными способами: в виде стилизации (как то было в неоклассицизме) или различных отсылок – цитат и аллюзий (как то было в постмодернизме), наконец – в виде завершения сочинения, которое композитор не успел закончить. Проект «MAHLER unFINISHED» реализует идею завершения иначе: здесь она принимает значение метафоры и выражается в виде рефлексии по поводу первоисточника (в данном случае – Adagio Малера из Десятой симфонии).

¹ С каталогом оркестровых сочинений Шварца можно ознакомиться на его персональном сайте. URL: https://www.jayschwartz.eu/orchestral_works.html (дата обращения 23.03.2026).

² См.: Галкин А.А. Тема смерти в творчестве Густава Малера // Журнал общества теории музыки. 2022. № 2 (38). С. 21–29.

³ См. программу к концерту.

Однако вопрос остается открытым: возможно ли завершение Десятой, и в целом – завершение неоконченного опуса в XXI веке? Ответ, который дает проект Курентзиса, можно интерпретировать так: важен становится не текст в его завершенном или незавершенном виде, но «отношение к тексту», говоря словами А. Шёнберга¹. На первый план выходит не сочинение как оформленная структура, но импульс, рождаемый им.

¹ «...Мне стало ясно, что художественное произведение подобно совершенному организму. Оно столь гомогенно по составу, что в любой мелочи, детали открывается его подлинная, сокровенная сущность. Где бы ты ни укололся, все равно покажется кровь. Слыша один стих, один такт, ты можешь постигнуть целое. Точно так же достаточно слова, взгляда, движения тела, походки и даже цвета волос, чтобы понять сущность человека» – Шёнберг А. *Стиль и мысль. Статьи и материалы*. М.: Композитор, 2006. С. 26–27.

Виолетта (Аль-Юсеф) Махамре

**ОРКЕСТР В ОДНОМ ИНСТРУМЕНТЕ:
ЦИФРОВЫЕ КЛАВИШНЫЕ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ
КОМПОЗИТОРОВ ИОРДАНИИ**

Современные цифровые клавишные инструменты стали неотъемлемой частью музыкальной практики во всем мире с 1950-х годов, войдя в 1980-е в музыкальную жизнь арабского мира, включая Иорданию, и заметно трансформировав традиционные исполнительские форматы¹.

Если западная массовая культура отталкивается от звукового строя привычного европейского инструментария, то в странах Леванта (как и во всем арабском мире) синтезаторы адаптировались под арабскую четвертитоновую систему и тембровые особенности восточных инструментов.

В ряде исследований описывается исторический контекст интеграции клавишных и цифровых инструментов в арабскую музыкальную

¹ В России эксперименты с электронными музыкальными инструментами приходятся на 1920-е годы и связаны они с созданием Львом Терменом терменвокса. Управление устройством осуществлялось движениями рук в электромагнитном поле, без использования клавиатуры или струн. В конце 1950-х годов композитор и инженер Евгений Мурзин разработал первый отечественный полифонический синтезатор «АНС», основанный на принципе фотооптической записи звука, позволявшем воспроизведение до 72 нот в октаве и открывавшем новые перспективы для развития экспериментальной и киномузыки. См.: *Рудь Е.* Synth-Aesthesia: советские синтезаторы и «АНС» // URL: <https://www.redbull.com/ru-ru/synth-aesthesia> (дата обращения 23.02.2026); *Лучков А.* История синтезаторов // URL: <https://dynatone.ru/istoriya-sintezatorov> (дата обращения 23.02.2026).

традицию. В частности, внимания заслуживает работа Анны К. Расмуссен¹, в которой дается представление об использовании синтезатора на арабо-американской сцене. Расмуссен отмечает, что синтезатор, ставший «лингва франка международной популярной музыки», в руках арабских музыкантов способен «передавать совершенно самобытный, хотя и синтетический музыкальный идиом»². Исходя из этого, синтезатор рассматривается не только как универсальный цифровой инструмент, но и как культурная платформа, обеспечивающая синтез технологических операций и этномызыкального мышления. Расмуссен прослеживает исторические предпосылки этого явления, анализирует ключевые теоретические и этномызыкалогические источники, а также их интерпретацию в контексте современных представлений о звуке, интонации и инструментальном контроле.

Исторически одна из первых институциональных попыток осмысления взаимодействия между западными и восточными инструментами осуществляется в 1932 году на Каирском музыкальном конгрессе, что подробно анализируется американским исследователем ливанского происхождения А. Дж. Рэйси³. На форуме комитетом по музыкальным инструментам обсуждался вопрос о возможности внедрения европейских инструментов, прежде всего фортепиано, в арабский инструментарий и систему образования. Особое внимание уделялось проблеме воспроизведения четвертитоновых интервалов *макамов* (*maqāmāt*), отсутствующих в западной 12-ступенной равномерно темперированной системе⁴.

Конгресс 1932 года стал важной вехой в формировании научного дискурса о «технической совместимости» звуковых систем. Именно на этом этапе впервые прозвучала мысль о необходимости создания инструментов со звуковым строем, превосходящим возможности европейской темперированной шкалы – идея, которая впоследствии получила воплощение в электрических и цифровых инструментах.

Далее, в исследовании Л. Фатхаллы прослеживается постепенная модернизация арабского оркестра (*takht*) и его открытость к новым

¹ *Rasmussen A.K.* Theory and Practice at the ‘Arabic Org’: Digital Technology in Contemporary Arab Music Performance // *Popular Music*. 1996. № 3 (15). P. 345–365.

² *Ibid.* P.

³ *Racy A.J.* Historical Worldviews of Early Ethnomusicologists: An East-West Encounter in Cairo, 1932 // *Ethnomusicology and Modern Music History* / Ed by S. Blum, P.V. Bohlman, D.M. Neuman. Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 1991.

⁴ *Ibid.* P. 68–91.

инструментам. Автор отмечает, что включение западных инструментов не ограничивалось решением технических вопросов, а касалось более важных вещей – идентичности звука, его способности передавать эмоциональный и духовный строй арабской культуры¹.

Синтезатор обретает свою технологическую универсальность и оказывается способен стать выразителем локальной звуковой идентичности – при условии творческой адаптации тембра, интонации и артикуляции.

Особое значение, с точки зрения освещения темы, имеет работа американского композитора сирийского² происхождения Александра Малуфа (Alexander R. Maloof, 1884–1956), описывающая ранние попытки адаптации фортепиано к арабской модальной системе. Малуф осуществляет их на американской почве еще в начале XX века в своих сочинениях и осознает важность наличия инструментальной гибкости³. Композитор приводит пример исполнения макама нахаванд, ладовая структура которого близка западной минорной гамме⁴.

Эти эксперименты заложили теоретическую основу для будущих электронных инструментов, поскольку продемонстрировали стремление преодолеть ограничения фиксированной темперированной системы и осуществить поиск новых средств выражения в рамках клавишных музыкальных инструментов с их четкой звуковысотностью.

¹ *Fathallah L. Instruments à cordes et à clavier dans les recommandations du Congrès du Caire // Musique Arabe: Le Congrès du Caire, trans. Pierre Vigneux. Proceedings of a Colloquium on the Documents of the First Congress on Arab Music in Cairo, 1932, Held in Cairo in May, 1989 under the Direction of Sheherazade Qassim Hassan. Cairo, 1992. P. 99–104.*

² Местность, где родился и провел часть жизни Александр Малуф (город Захле), в настоящее время находится на территории Ливана, который стал независимым государством в 1943 году. В конце XIX века земли современного Ливана, как и других стран Леванта, включая Иорданию, входили в состав Великой Сирии, находившейся под властью Османской империи.

³ Alexander Maloof: Guardian and Protector of Syrian Music in America // Midwest Mahjar: The Recorded Sounds of the Arabic-Speaking Diaspora in the United States at 78 RPM – URL: <https://syrianlebanesediaporasound.blogspot.com/2019/06/alexander-maloof-guardian-and-protector.html> (дата обращения 23.02.2026).

⁴ Berceuse Oriental composed and played by Alexander Maloof (Duo-Art piano roll) // URL: https://www.youtube.com/watch?v=LBbAPnvsYe8&list=RDLBbAPnvsYe8&start_radio=1 (дата обращения 23.02.2026).

Синтезатор стал символом объединения акустической, электронной и этнической эстетики. Он обретает способность не только имитировать звучание традиционных инструментов, но и создавать новые формы выражения, соединяя в себе функции оркестра, композитора и исполнителя.

Усовершенствование синтезаторов оборачивается техническим прорывом в сфере клавишных инструментов, открывая возможности для озвучивания произведений, базирующихся на микротоновой ладоинтонационной системе, а также обеспечивая гибкие модуляции из европейской в арабскую звуковую систему и наоборот. Фактически роль синтезатора выходит за рамки технологического устройства – он становится интерфейсом культурной трансформации, соединяющим западную цифровую рациональность с восточной мелодической интуицией.

Появление в 1980-е годы workstation-синтезаторов открыло перед ближневосточными музыкантами особые возможности, позволяя воспроизводить традиционные арабские макамы с высокой точностью. Это изменило концертную индустрию Иордании, сделав традиционную музыку более доступной и в определенной мере – более привлекательной для нового поколения слушателей.

Особую роль в становлении арабской электронной сцены в целом сыграл египетский клавишник Мажди ал-Хуссейни (Magdy El-Husseini, род. в 1950, Египет). Он вошел в историю как первый музыкант, исполнявший арабскую музыку на электрическом клавишном инструменте в живом оркестре. Начав карьеру в 16 лет, он стал участником оркестра Умм Кульсум (Umm Kulthum, 1898/1904? – 1975, Египет)¹ по приглашению композитора Рияда ас-Сунбати (Riyad al-Sunbati, 1906–1981, Египет), а позднее – постоянным клавишником певца Абдель Халима Хафеза (Abdel Halim Hafez, 1929–1977, Египет).

Мажди виртуозно извлекал из электронных клавиш звучания, воссоздающие макамы и восточные ритмы, тем самым демонстрируя широкие возможности синтезатора как источника традиционных звуков и мелодий². Его вклад оказал большое влияние на восприятие электрических инструментов в арабской академической и популярной музыке.

¹ Умм Кульсум (настоящее имя Фатма Бильтажи) – легендарная египетская певица, культурный символ Египта. Известна глубокими, эмоциональными исполнениями мелодически сложных с опорой на макаменные структуры песен.

² См.: https://www.youtube.com/watch?v=cFjCiJtn4Pk&list=RDcFjCiJtn4Pk&start_radio=1; https://www.youtube.com/watch?v=8-J_d4izX3M&list=RD8-J_d4izX3M&start_radio=1 (дата обращения 23.02.2026).



Обложка музыкального альбома «Морифон»
Мажди ал-Хуссейни – король орга (синтезатора). 1974

С конца 1980-х годов синтезаторы и аранжировочные станции прочно вошли в музыкальную практику Ближнего Востока. Популярные модели – Yamaha PSR-62/64, Roland E-14/E-40, Korg T3, GEM WS1 Oriental – предлагали встроенные восточные ритмы, тембры и настройку четвертитонов, что сделало их незаменимыми на сценических площадках Египта, Леванта и стран Залива¹. В 2000-е годы появление Yamaha PSR-A1000, Korg Pa60/Pa80 с расширенной памятью и гибкой настройкой окончательно закрепило их в профессиональной музыкальной среде. Существенный вклад внес ливанский аранжировщик Эдди Канаан, директор

¹ Исторически сужающееся понятие Левант в настоящее время объединяет страны, близкие по ходу истории и, как результат, культуре, включая, помимо Иордании, Палестину, Сирию и Ливан. Используемое в арабском мире понятие «страны Залива» подразумевает государства, расположенные на побережье Персидского залива – Саудовскую Аравию, Кувейт, Бахрейн, Катар, Объединенные Арабские Эмираты и Оман.



Карим ал-Фар

«Music Gear» (Бейрут), сотрудничавший с фирмами «Korg» и «Ketron» и адаптировавший их инструменты под ближневосточную музыку. Его идеи легли в основу моделей Korg Pa4X MG Edition и Pa5X MG Edition, ставших эталоном для региона¹.

¹ Korg Inc. Official Website // URL: <https://www.korg.com> (дата обращения 23.02.2026); Music Gear Official Website // URL: <https://www.musicgear.me> (дата обращения 23.02.2026); Roland Corporation Official Website // <https://www.roland.com> (дата обращения 23.02.2026); Yamaha Corporation Official Website // URL: <https://www.yamaha.com> (дата обращения 23.02.2026).

Современную сцену восточной клавишной музыки невозможно также представить без вклада Карима ал-Фара (Karim Al-Far, род. в 1972, Амман, Иордания), инженера, программиста и основателя компании «Kelfar Technologies». Он специализируется на доработке профессиональных рабочих станций, в частности Korg Kronos, для восточного исполнения. Разработанные им «библиотеки» содержат многослойные тембры с высококачественными записями традиционных инструментов, настроенных под макамы. Благодаря его усилиям появились модули AK4 и AK5, которые позволяют добавить четвертитоновую систему практически к любому синтезатору и гибко управлять сменой макама в реальном времени. Эти инновации открыли новые горизонты для исполнителей арабской музыки по всему миру¹.

Однако возникает вопрос: какова степень оригинальности и аутентичности этой новой музыкальной практики? В круг иорданских музыкантов, подчиняющих современные клавишные инструменты творческим задачам и способных воспроизводить целые оркестровые структуры в рамках одного инструмента, входят исполнители, композиторы и педагоги нового поколения.

Их подход к аранжировке характеризуется стремлением к балансу между акустическим и электронным звучанием, между импровизацией и точностью воспроизведения. В их творчестве традиционные музыкальные структуры получают новое прочтение – не утрачивая своей идентичности, они становятся частью современного художественного языка.

Следует отметить, что для многих иорданских композиторов-песенников синтезатор стал не просто инструментом сопровождения, а отправной точкой творческого процесса. Возможность мгновенно услышать полное звучание аранжировки – с ударными, басовой линией и гармонией – стимулирует воображение и помогает точнее сформулировать музыкальную идею. Электронные клавишные предоставляют композитору пространство для эксперимента: они позволяют «прослушать» песню до ее записи с ансамблем и тем самым изменяют саму логику сочинения, превращая композитора в продюсера звука.

Так, композиторский опыт музыкального продюсера иордано-палестинского происхождения Халеда Мустафы (Khalid Mustafa, род. в 1976, Амман) «Zamakan» («Пространственно-временной») представляет собой новую обработку ряда бытующих песен, в которой сольные функции поручаются традиционному духовому инструменту наю (иорданский

¹ Kelfar Technologies Official Website // URL: <https://kelfar.net/>
(дата обращения 23.02.2026).



Омар Хаддадин

исполнитель Лейт Сулейман / Laith Suleiman), в то время как оркестровая обработка и ритмическая основа поручены синтезатору¹.

Музыкант, аранжировщик и педагог Омар Хаддадин (Omar Haddadin, род. в 1985, Амман) сочетает современные технологии с классическими традициями, создавая сложные звуковые текстуры и аккомпанируя вокалистам в различных стилях. Его работа в образовательных проектах способствует распространению знаний о цифровых клавишных среди молодежи и их использованию как инструмента культурного диалога.

Широкий слушательский отклик вызывают его творческие эксперименты с обработкой песни Умм Кульсум «Альф Лейла», а также авторские попури на темы традиционных мелодий, в которых электронное звучание органично вплетено в классическую музыкальную ткань.

По словам Омара Хаддадина, музыкант, работающий на синтезаторе и клавишных, должен не только владеть инструментом, но и постоянно осваивать новые программы и технологии записи и воспроизведения музыки. Современный клавишник одновременно играет, аккомпанирует, записывает звук, а также применяет разнообразные цифровые эффекты, подключая синтезатор к компьютеру и используя заранее загруженные

¹ «Zamakan» Khalid Mustafa // URL: https://www.youtube.com/watch?v=XNstfD_NM98&list=RDXNstfD_NM98&start_radio=1
(дата обращения 23.02.2026).

звуковые библиотеки. Это подчеркивает, что технологический прогресс напрямую влияет на творческий процесс музыканта и требует постоянного обучения и практического применения новых возможностей¹.

Таким образом, феномен «оркестра в одном инструменте» в Леванте, включая иорданскую музыкальную практику, представляет собой синтез технологий и традиции, порождающий новые формы исполнительства и восприятия музыки. Цифровые клавишные не заменяют живой оркестр, а становятся его микромоделью – гибкой, мобильной и открытой к эксперименту.

Итак, иорданские музыканты, опираясь на богатое макампное наследие, стоят на пути поиска баланса между подлинной традиционностью и инновациями, а их деятельность, несомненно, способствует формированию современной идентичности арабской музыкальной культуры в глобальном контексте.

¹ Интервью с Омаром Хаддадином. Амман, апрель 2025 // Из личного архива.

III. ТЕАТР: ИСКУССТВО В ПОИСКЕ

Андрей Лейкин

«SPECTACLE DE SOCIÉTÉ» И «БЛАГОРОДНЫЙ СПЕКТАКЛЬ» – ЗАБЫТЫЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПОНЯТИЯ XVIII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

В Европе в XVII–XVIII веках театр занял важное культурное и политическое место в обществе. Интерес к театру и любовь к сцене распространились в разных слоях общества, в том числе среди представителей дворянства – столичного и провинциального, старой и новой аристократии, – для которых актерство не являлось профессией. Не обошла стороной любовь к сцене и монархов. Все они создавали свои домашние театры, где могли полностью отдаваться своему увлечению.

Цель статьи – рассмотреть и дать характеристику двум забытым театральным понятиям XVIII–XIX века – «Spectacle de société» («Théâtre de société») и «Благородный спектакль» («Благородный театр»).

В задачи статьи входит: выявить примеры употребления понятий в источниках XVIII–XIX веков; дать общую характеристику театрального любительства в России и Франции применительно к данным понятиям.

Материалом исследования служат опубликованные и архивные источники соответствующего периода, содержащие примеры употребления этих понятий, а также театральные словари и научная литература о любительском театре.

В XVIII и первой половине XIX века игра знатных дворян в любительских спектаклях была настолько значимым культурным явлением, что с течением времени оно приобрело специальные обозначения. Во Франции за этими спектаклями закрепились понятия «Spectacle de société» и «Théâtre de société», по большей части являющиеся синонимами. На русский язык их можно перевести дословно как «Светский спектакль» и «Светский театр», где слово «*светский*» обозначает то, что на сцене

играют непрофессиональные актеры, нередко – представители обеспеченных слоев дворянства. Однако подобный перевод не отражает сути понятий.

С точки зрения этимологии это связано с тем, что французское слово «société» как в наши дни, так и в XVIII веке имеет несколько значений. В словаре Французской академии 1798 года одно из определений слова «société» следующее: «Союз нескольких людей, объединившихся на определенных условиях ради какого-либо интереса или дела»¹. То есть оно обозначает как принадлежность к определенной группе одинакового социального происхождения, так и группу людей, объединенных общим делом или интересом.

Таким образом, понятия «Spectacle de société» и «Théâtre de société» говорят сразу о двух обстоятельствах: 1) это объединение знатных дворян; 2) это сообщество образовано вокруг общего интереса к театральному спектаклю.

В работе о французском любительском театре XVIII–XIX века исследователи Валентина Понзетто и Дженифер Руми считают необходимым при трактовке этого понятия на первое место поставить не сословную принадлежность, а интерес к театру: «Их [общие особенности, которые характерны для этих сообществ] можно обобщить как сильную идею общности, сосредоточенную вокруг общих идеологических, моральных и эстетических ценностей, отраженных в театральных постановках»².

Во французский лексикон «Spectacle de société» и «Théâtre de société» вошли в XVIII веке. Изначально «*Théâtre de société*» назывались сборники пьес, которые сочинялись специально для постановки светскими любителями в домашних театрах. Например, одноименные сборники комедий Шарля Колле 1768 года³ и графини де Жанлис 1781 года⁴. Также «Théâtre de société» обозначал место – салон, постоянный или временный театр, где дворянами-любителями разыгрывались спектакли⁵.

¹ Société // Dictionnaire de l'Académie française, 9e édition (actuelle) – URL: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9S1888> (дата обращения 23.02.2026).

² Ponzetto V., Ruimi J. Introduction // *Théâtres de société: réseaux de sociabilité et représentations de la société* / Edited by V. Ponzetto, J. Ruimi. Lausanne: Université de Lausanne, 2022. P. 12.

³ Collé C. *Théâtre de société*. Paris: Gueffier, Pierre François, 1768. 2 vol.

⁴ Genlis S.F. *Théâtre de société*. Paris: Chez M. Lambert & F.J. Baudouin, 1781. 2 vol.

⁵ Ponzetto V., Ruimi J. Introduction. P. 9.

Позднее, в XIX веке, «Théâtre de société» стало ассоциироваться со страстным увлечением некоторых дворян выступлениями на сцене. Французский театральный толковый словарь 1885 года содержит статью о понятии «Théâtre de société», которая не столько дает определение, сколько в основном перечисляет самые известные домашние любительские театры XVII и XVIII веков и пишет о светских спектаклях как о давно ушедшем культурном явлении, характерном лишь для этих веков. Статья открывается пассажем, который, по мнению автора, отражает смысл этого понятия: «Вкус к театру всегда был так велик во Франции и так распространен, что люди высшего общества, не довольствуясь посещением театра, сами разыгрывали спектакли. Для этого в своих шато и в своих отелях ими были построены театры, порой очень роскошные, где они и предавались этому удовольствию с особой страстью»¹.

С падением престижа и значимости дворянства и вследствие социальных изменений в обществе «Théâtre de société» и «Spectacle de société» к середине XIX века выходят из употребления, и общепотребимым по отношению к непрофессиональному театру является только «Spectacle amateur» – «любительский театр». Четкого обозначения за последующее время так и не сложилось, что поставило перед современными исследователями театра XVIII – начала XIX века задачу сформулировать его заново самостоятельно.

Валентина Понзетто и Дженнифер Руми о «Théâtre de société» пишут: «Чаще всего этот термин относится к конкретной театральной практике, для которой характерны: дилетантизм (*d'amateurisme*), некоммерческая цель, нерегулярность спектаклей и личное пространство владельца, который определяет публику театра»².

В России второй половины XVIII и первой половины XIX века среди высшего сословия был распространен французский язык, а русский, как отметил князь И.М. Долгоруков, «был еще под анафемой»³. По этой причине для обозначения дворянского / светского любительского спектакля также использовались французские понятия⁴.

¹ Théâtre de société // *Pougin A.* Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent. Paris: Librairie de Firmin-Didot et Cie, Imprimeurs-libraires de l'Institut de France, 1885. P. 726.

² *Ponzetto V., Ruimi J.* Introduction. P. 9.

³ *Долгоруков И.М.* Капище моего сердца, или Словарь всех тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение моей жизни. М.: Наука, 1997. С. 134.

⁴ *Валькова Е.А.* Роль заимствований в создании салонных стилей русского литературного языка конца XVIII – начала XIX веков: дисс. ... канд. филологич. наук: 10.02.01. М.: Московский педагогический университет, 2000. С. 181–187.

Елизавета Алексеевна, жена будущего императора Александра I, в письме к своей матери от 28 февраля 1794 писала об эрмитажном спектакле: «Ce soir, il y a un *spectacle de société* à l'hermitage: on donne Iphigénie et une petite pièce, l'Impromptu de campagne. Dans Iphigénie, Mlle Schouvaloff fait le rôle d'Eriphile; il me semble, ma chère Maman, que vous m'avez dit que vous et vos sœurs deviez jouer cette pièce et que vous deviez faire le rôle d'Eriphile. (Je ne sais si je ne me trompe, mais cela me paraît comme un songe.) Une jeune comtesse Soltikoff, nièce de Mme Schouvaloff, fait Iphigénie»¹ [Сегодня вечером в эрмитаже *светский спектакль*: мы даем Ифигению² и небольшую пьесу, Сельский экспромт³. В Ифигении мадемуазель Шувалова⁴ играет роль Эрифилы; мне кажется, моя дорогая мама, что ты говорила мне, что ты и твои сестры должны играть эту пьесу и что ты должна играть роль Эрифилы. (Не знаю, не ошибаюсь ли, но мне это кажется сном.) Ифигению играет молодая графиня Салтыкова⁵, племянница госпожи Шуваловой].

В одном из архивных рукописных источников начала XIX века понятие употребляется в следующем контексте: «Ce *spectacle de société* assez connu par lui-même n'a cependant point encore acquis le degré de renommée qu'il mérite ajustes egards, par la Cabale des acteurs d'un theatre qui non contents de leur propre mérite ont voulu ravalier celui de leur voisins redondant peut être un rivalité dangereuse» [Сам по себе *светский спектакль* достаточно хорошо известен. Однако он до сих пор не приобрел заслуженной репутации в глазах некоторых актеров театра, которые, не довольствуясь собственными достижениями, желают принизить заслуги своих коллег, возможно, тем самым возрождая опасное соперничество]⁶.

Встретить употребление французских понятий можно и в русской художественной литературе начала и второй половины XIX века. К примеру,

¹ Великий Князь Николай Михайлович. Императрица Елисавета Алексеевна, супруга Императора Александра I. В 3 т. СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1908–1909. Т. 1. С. 136.

² Речь идет о трагедии Жана Расина (1674).

³ Имеется в виду пьеса «L'impromptu de campagne» (название пьесы можно дословно перевести как «Сельский экспромт», в издании М.И. Попова 1772 года пьеса фигурирует как «Притворный комедиант») – одноактная комедия в стихах Филиппа Пуассона (1733).

⁴ Княгиня Александра Андреевна Дитрихштейн (урожденная графиня Шувалова; 1775–1847).

⁵ Прасковья Ивановна Мятлева (урожденная графиня Салтыкова; 1772–1859).

⁶ Пьески для домашних спектаклей // ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом). Ф. 196. Д. 4. Л. 43.

в повести «Рославлев» А.С. Пушкина: «Отец ее, как уже вам известно, был человек довольно легкомысленный; он только и думал, чтоб жить в деревне как можно более по-московскому. Давал обеды, завел *théâtre de société*, где разыгрывал французские proverbes и всячески старался разнообразить наши удовольствия»¹.

В цикле рассказов М.Е. Салтыкова-Щедрина «Помпадурсы и помпадурши» также встречаем это понятие:

– Бывают у вас здесь спектакли? – обратился Митенька к хозяйке.

– Да... зимою приезжают какие-то актеры, но мы их никогда не видим, – отвечала хозяйка и опять взглянула на Митеньку.

«Так бы я тебя и съел!» – подумал Митенька, пожирая ее глазами, но вслух продолжал:

– Нет, я, конечно, не об городских спектаклях говорю... я говорю об так называемых *spectacles de societe*...

Из дам некоторые перешепнулись, другие перемигнулись, как будто говорили друг другу: а вот, погоди, заставит он нас всех петь водевильные куплеты и изображать «резвящихся русалок»!²

В русском лексиконе для обозначения дворянских любительских спектаклей в XVIII и XIX веках имели хождение понятия «Благородный спектакль» и «Благородный театр». Русские понятия отражали прежде всего сословную принадлежность («благородный»³) и отделяли, таким образом, дворян-любителей от других любителей театрального искусства.

Когда именно эти понятия распространились в русском языке, сказать сложно. В таких источниках, как Камер-фурьерские церемониальные журналы за XVIII век или очерки Я. Штелина, они не встречаются. К примеру, когда необходимо было указать, что в придворном спектакле играли любители, употреблялись сочетания: «придворные кавалеры,

¹ Пушкин А.С. Рославлев // Собрание сочинений: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1959–1962. Т. 5. С. 136–146 – Русская виртуальная библиотека. URL: <https://rvb.ru/pushkin/01text/06prose/01prose/0864.htm> (дата обращения 23.02.2026).

² Салтыков-Щедрин М.Е. Помпадурсы и помпадурши // Библиотека Максима Мошкова. URL: http://az.lib.ru/s/saltykow_m_e/text_0020.shtml (дата обращения 23.02.2026).

³ О соотношении понятий «дворянство» и «благородство» см.: Ромах Н.И., Суренская М.С. Оформление дворянского сословия // Аналитика культурологии. 2011. № 21. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/oformlenie-dvoryanskogo-sosloviya> (дата обращения 23.02.2026).

Фрейлины и другие знатные персоны» (25 января 1763), «кавалеры и знатные девицы» (27 января 1763)¹, «благородные», «из дворян», «дилетанты» (применительно к музыкантам-любителям)².

На данный момент самое раннее употребление удалось встретить в письмах князя А.Б. Куракина от 1786 года: «Вкус *благородных спектаклей*, о которых летом к вам писал, продолжается. На сих днях играли “Le philosophe marié”³. Главный роль игран был Долгоруким, офицером гвардии, князь Михайла Ивановича Долгорукова сыном. Он отменно хорошо представляет и перенял выговор, жесты, даже и самую игру у Офрена. Вся комедия хорошо представлена была»⁴. Сам же упомянутый князь Долгоруков об этом времени вспоминал: «У двора года два сряду *благородные играли комедии*; это была мода и вкус того века; на театрах их высочеств разыгрывались все драматические творения, комедии, оперы и балеты»⁵.

Анонимный драматический словарь 1787 года не содержит примеров употребления данного понятия, но не обходит вниманием саму любовь «благородного Российского дворянства» к музыке и театру, о чем написано во вступлении⁶ и некоторых статьях⁷.

¹ См.: Журналы камер-фурьерские, 1763 года. СПб.: Типография Департамента Уделов, 1850–1916.

² Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. СПб.: Союз художников, 2002.

³ «Le Philosophe marié, ou le Mari honteux de l'être» («Женатый философ, или Стыдливый муж») – комедия в стихах и пяти действиях Дегуша (1727).

⁴ Восемнадцатый век: Исторический сборник, издаваемый по бумагам фамильного архива почетным членом Археологического института князем Федором Алексеевичем Куракиным / Под ред. В.Н. Смольянинова. Т. 1–2. М.: Типо-литография Н.И. Гросман и Г.А. Вендельштейн, 1904–1905. Т. 1. 1904. С. 91.

⁵ Долгоруков И.М. Капище моего сердца... С. 144.

⁶ Драматический словарь, или Показания по алфавиту всех российских театральных сочинений и переводов с означением имен известных сочинителей, переводчиков и слагателей музыки, которые когда были представлены на театрах и где и в которое время напечатаны: В пользу любящих театральные представления. Точное воспроизведение издания 1787 года. СПб.: Издание книжного магазина «Новаго времени», 1880. С. 4.

⁷ Например «Нина, или Победенное предрассуждение» Вольтера «играна благородными на многих домовых театрах» (Там же. С. 87).

В написанных в 1818 году мемуарах И.М. Долгоруков использует «благородный театр» уже как устоявшееся понятие наравне с другими словосочетаниями, такими как «благородная труппа», «благородные охотники до театра» и «благородные» (в значении дворяне-актеры).

В 1828 году писателем и драматургом М.Н. Загоскиным была создана комедия под названием «Благородный театр», что также говорит о хождении понятия в обществе. Подтверждением этому может послужить и письмо А.И. Тургенева 1827 года из Дрездена: «Здесь теперь и *благородный спектакль*, французский и немецкий, в пользу бедных, но не греков. Играют некоторые дипломаты и наш князь М..., княжны Кауниц, графиня Пальфи и проч. Мы видели первое представление. В зале публичной устроен театр, вмещавший 500 зрителей. Давали пьесу Пикара, переведенную Шиллером; играли без претензии и слушали без строгой критики. В оркестре играли князь Голицын, граф Гудович»¹.

С уверенностью можно констатировать, что начиная с первой трети XIX века понятия «Благородный спектакль» и «Благородный театр» стали широкоупотребительными, примеры чего можно встретить в большом количестве источников – от периодических изданий до художественной литературы².

В первой трети XIX века любительские дворянские спектакли начали играть важную социальную роль, часто будучи благотворительными, а слово «благородный» означает уже не только принадлежность к сословию: такие театральные спектакли преследовали *благородную* цель – сбор

¹ Ежегодник императорских театров. Сезон 1895–1896. Приложения. Книга 1-я / Под. ред. Молчанова. СПб.: Типография Императорских Санкт-Петербургских театров, 1896. С. 82.

² Среди же архивных источников можно привести пример сохранившейся афиши благородных спектаклей, устраивавшихся московским генерал-губернатором А.А. Закревским (См.: Сборник материалов (брошюр, программ, стихотворений и прочее), относящихся к устройству в доме московского генерал-губернатора Арсения Андреевича Закревского обедов, спектаклей, живых картин, маскарадов и других торжественных собраний в память войны 1812 года, в честь защитников Севастополя и т.п. Материалы печатные и рукописные. Сборник в переплете. 1849 г. – 1859 г. // РГИА. Ф. 660. Оп. 1. Д. 88. Л. 34–42). В художественной литературе, к примеру, можно вспомнить сатирическую повесть В.Н. Елагина «Губернский карнавал» 1859 года (См.: *Елагин В.Н.* Губернский карнавал // Библиотека Максима Мошкова. URL : http://az.lib.ru/e/elagin_w_n/text_1859_gubernsky_karnaval_oldorfo.shtml (дата обращения 23.02.2026)).

средств для нуждающихся – вдов, раненых воинов, жертв стихийных бедствий и так далее¹. Сами же дворянские любительские спектакли разыгрывались уже не только на домашних и придворных театрах, а в залах Дворянских собраний, позволявших вместить большое количество зрителей.

Особенно часто информацию о благородных спектаклях в периодике можно встретить в период Крымской войны (1853–1856) и сразу же после нее, когда спектакли давались для ветеранов. К примеру, спектакли упоминались в следующем контексте: «В Або был дан *благородный спектакль* в пользу семейств офицеров и нижних чинов, взятых в плен на Бомарзунде. <...> тамошние дамы придумали в пользу их спектакль, в котором приняло участие лучшее общество города. Исполнение, как пишут оттуда, было прекрасно, театр был, в полном смысле слова, битком набит, и сами зрители щедро возвышали плату за места, по своему произволу»².

В своих очерках А.Ф. Писемский сообщал: «Для полного описания ряда торжественных празднеств, данных на масленице жителями Москвы в честь черноморцев, упомянем, что 20, 22 и 24 февраля даны были *благородные спектакли* в пользу черноморских экипажей. В спектаклях этих были исполнены: “Ревизор” и еще пять пьес, между прочим, следующими лицами: графинями Л.А. Несельроде и Е.П. Ростопчиной, г-жами Казаковой, Левшиной, Пильсудской, Акиловой, Жерар, гг: Гонгиновым, Дашковым, Бегичевым, Похвисневым, Губером, Бартеневым, Лашкевичем, Пашковым, Мещаниновым, графами Марковыми и др. Участницы в этих спектаклях добавили к своим ролям характерные танцы и пение; таким образом публика любовалась мазуркой (г-жа Козлова), полькой (графиня Несельроде), русской пляской (графиня Ростопчина) и слышала испанскую канцонетту, пропетую г-жею Пильсудской»³.

К концу XIX века понятия «Благородный спектакль» и «Благородный театр» вышли из употребления. В самом начале одной из своих статей по истории любительского театра в России Н.В. Дризен использует это

¹ Такое употребление встречается с 1830-х годов. Например, о задуманном графиней Закревской благородном спектакле говорится как о «новом благотворительном предприятии» (Ежегодник императорских театров. Сезон 1895–1896. Приложения. Книга 1-я. С. 82).

² Внутренние известия. Выдержки из отечественных известий за последние две недели // Москвитянин, учено-литературный журнал. 1854. Том VI. С. 120–121.

³ Писемский А.Ф. Путевые очерки // Полное собрание сочинений А.Ф. Писемского: в 24 т. СПб.: Товарищество М.О. Вольф, 1895–1896. Т. 6. С. 274.

понятие как давно вышедшее из употребления: «...любительский или “благородный” театр, как своеобразно называли свои сценические попытки общественные деятели недавнего прошлого»¹. В целом все спектакли, где играли непрофессиональные артисты, начали именоваться просто – *любительские* (что аналогично ситуации во Франции). Только в особых случаях, когда необходимо было подчеркнуть социальный статус участников спектакля, использовались сочетания: «любители театра высшего круга»² или «великосветский спектакль»³, соответственно, актеров-любителей из дворян именовали уже не «благородные», а «великосветские».

Проведя краткий обзор французского и русского театральных явлений, отметим сходство и различия между «Spectacle / Théâtre de société» и «Благородный спектакль / театр».

Эти понятия возникли в сословных обществах XVIII века с целью отделить знатных любителей театрального искусства от всех прочих – буржуазии, мелкого дворянства, горожан, чиновников и др.

Применительно к XVIII и началу XIX века эти два понятия являются синонимами – они обозначают любительский спектакль (или театр), в котором на сцене играют дворяне. Однако французское «Spectacle / Théâtre de société» довольно рано обрело дополнительную смысловую окраску и стало обозначать не только сословную принадлежность, но и цель – театральное искусство, ради которого создано общество. Русское же «Благородный спектакль / театр» довольно долго говорило лишь о сословной принадлежности артистов-любителей, однако с течением времени оно естественным образом наполнилось тем смыслом, которое имеет слово «благородный» в значении поступка, совершенного на благо других человеком, обладающим высокими нравственными качествами, то есть ради благородной цели.

¹ Дризен Н.В. Материалы к истории русского театра: Любительский театр.

Театральная цензура. К биографиям писателей и артистов. Мелочи театральной старины. Народный театр. М.: ЛЕНАНД, 2022. С. 6.

² Ежегодник императорских театров. Сезон 1895–1896. Приложения. Книга 1-я. С. 82.

³ Любительским спектаклям уделяет большое внимание Н.Н. Евреинов в своей работе. См.: *Евреинов Н.Н. Демон театральности /* Сост., общ. ред. и комм. А.Ю. Зубкова и В.И. Максимова. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 274 // Театральная библиотека Сергеева. URL: http://teatr-lib.ru/Library/Evreinov/Demon/#Rome_Text_645 (дата обращения 23.02.2026).

Анастасия Мишурина

ОТ СКАЗКИ ДО АНТИУТОПИИ: ПОИСКИ ЖАНРА
В СПЕКТАКЛЯХ ПО ФЬЯБАМ ГОЦЦИ В РОССИИ
В XX И XXI ВЕКАХ

Спектакли в России по фьябам Карло Гоцци появились в XX веке, с возникновением режиссерского театра. Интерес к ним не угасает до сих пор, но взгляды постановщиков и сценические решения менялись в зависимости от исторического времени и эстетических условий эпохи.

Первым, влияющим на художественное содержание постановки, является вопрос жанра. Режиссеры, интерпретируя фьябы, вскрывают различные особенности текстов, которые Гоцци сам нарекает «театральными сказками». Театровед А.А. Гвоздев изучал родословную гоцциевских фьяб. В 1923 году вышла его книжка «Из истории театра и драмы», где одна из статей освещает вопрос появления этого жанра, до того времени не изученный. Театральным предшественником Гоцци, по мнению Гвоздева, был Ален-Рене Лесажа, который писал в жанре «фьябеск» (*fiabesque*)¹ – эти сказочно-феерические музыкальные пьесы игрались в театрах-балаганах во Франции. Венецианский драматург воспринял и французские комические оперы Лесажа, и популярные в то время восточные сказки, и, конечно, традиции итальянского театра. Эти влияния в сумме дали жанр гоцциевских фьяб: «Переноса сценическую форму сказочной французской оперетты на подмостки венецианского театра, Гоцци видоизменяет ее, придавая фантастике сильную барочность, гротеску – народную грубоватость стиля, и возводя лирико-героический элемент в патетический драматизм»². Таким образом, произведение строится на контрасте

¹ См.: *Молодцова М.М.* Комедия дель арте (История и современная судьба). Л.: ЛГИТМИК, 1990. С. 113.

² *Гвоздев А.А.* Сказочный театр Гоцци и комическая опера Лесажа // *Гвоздев А.А.* Из истории театра и драмы. Пг.: Academia, 1923. С. 51.

чередований трагических и комических частей. Еще одним важным элементом фьябы является романтическая ирония, которая смеется над реальностью, ведь для высоких чувств, показанных в пьесе, в обыденности нет места. Н.Я. Берковский характеризует ее так: «Эта насмешка над реальностью, как таковой, над реализацией, над получением новой плоти – она и есть романтическая ирония»¹.

Всего Гоцци написал десять фьяб, самой известной и самой популярной у режиссеров является «Турандот». Впервые в России ее поставил Ф.Ф. Комиссаржевский в 1912 году в московском антрепризном театре К.Н. Незлобина. Этот спектакль хоть и не стал эталонным, однако многое предопределил: восточный колорит декораций и костюмов, острые комические репризы и, главное, различия персонажей по типу игры – маски (Труффальдино, Бригелла, Панталоне, Тарталья) играли «а parte», сохраняя иронию и дистанцию между актером и ролью, а главные герои Турандот и Калаф создавали более возвышенные образы, сохраняя патетику. Постановка получалась романтическая, ведь на первый план в спектакле выходила линия главных героев. Комиссаржевский добавил пантомимы, раскрывавшие персонажей, и это выводило любовную историю на более метафорический уровень, что работало в противовес грубости действия масок.

Главной «Турандот» в России стал спектакль Е.Б. Вахтангова 1922 года. Оммаж этой постановке можно увидеть во многих спектаклях по фьябам и в нашем веке. Жанр постановщиками был определен как театрально-трагическая китайская сказка. Театральность здесь стоит на первом месте, и это согласовывалось с идеями Вахтангова, который стремился «вернуть» театр в театр, утверждая свою философию и понимание мира, преображающегося силой искусства: «Своим фантастическим реализмом Вахтангов расширил представление о сценическом реализме, вывел его из пределов жизнеподобного отражения действительности. И доказал своей практикой, что театральная условность не только не противостоит жизненной правде, но способна ее выявить, усилить, обострить»².

Опыты русских режиссеров начала XX века продемонстрировали возможный путь сценического решения фьяб – нарочито сказочный, карнавальный, как бы согласованный со стихией комедии дель арте, представляющий поле для фантазии постановщика. Традиция создавать по фьябе на сцене яркую феерию со всей широтой аттракционов и приемов

¹ Берковский Н.Я. Карло Гоцци и романтический юмор // Берковский Н.Я. Статьи и лекции по зарубежной литературе. СПб.: Азбука-классика, 2002. С. 40.

² Смирнов-Несвицкий Ю.А. Вахтангов. Л.: Искусство, 1987. С. 239.

расцвела после спектакля С.Э. Радлова в ГАТОБе в 1927 году по опере Прокофьева «Любовь к трем апельсинам». Сама опера, динамичная, острая, подвижная, определяется музыковедами, как возрожденная традиция оперы-буффа. Прокофьев своим сочинением высмеивал оперные штампы, нелепости, или, как говорил Гвоздев, – это была «ломка традиций оперы, наглядное отрицание их»¹. Радлов в свою очередь предпринял важный опыт циркизации оперного театра – в спектакле участвовали артисты как оперные, так и студийцы Фореггера, обладающие разными техническими навыками акробатики и эксцентрики. По замечанию современного театроведа Е.В. Третьяковой, «внешний облик спектакля сочетал признаки старого и нового театров, причем старого – оперного, нового – драматического. Замысел, разрушавший старый, утверждавший новый театр, приобретал наглядность, а пестрота многих элементов, составлявших спектакль – характерная черта времени»².

С 1930-х годов развивалась сказочно-романтическая тенденция, когда фьябы служили основой для романтико-героической поучающей истории. Иные темы, например тема театра, романтическая ирония практически не звучали в постановках, так же в них не было игры с современностью. При этом спектакли были богаты на декорационное оформление, аттракционы, музыкальную составляющую. На вопрос: «Для чего ставили Гоцци тогда?», ответ напрашивается такой: фьябы были островом, свободным от идеологии, трансляции советской действительности, но существовавшим только в театрах для детей. «Сказочный путь» был одним из наиболее простых для толкования произведений Гоцци.

В то время ставили в сказочном ключе только фьябы с чудесами, либо из раннего периода – «Любовь к трем апельсинам», «Ворон», «Король-олень», либо позднюю – «Зеленую птичку», когда автор вернулся к фантастическому. Фьябы легко переписывали, дабы они все же больше подходили по идеологии, так возникла переделанная драматургами Ниной Гернет и Всеволодом Успенским «Зеленая птичка», поставленная Борисом Зоном на сцене Ленинградского ТЮЗа в 1935 году и на сцене Свердловского ТЮЗа в режиссуре Григория Дрознеса в 1935-м. В программке жанр был обозначен как «сказка».

Весьма часто в то время спектакли по фьябам определяли, как трагикомические сказки. Данное определение есть и у «Короля-оленя», поставленного Сергеем Образцовым и Виктором Громовым в 1943 году,

¹ Гвоздев А.А. Любовь к трем апельсинам // Жизнь искусства. 1926. № 9. С. 15.

² Третьякова Е.В. День минувший... Ленинградский дебют Сергея Прокофьева // Театр. 1983. № 6. С. 72.

и у «Ворона» Павла Вейсбрема, создавшего спектакль в Ленинградском ТЮЗе в 1946-м. На первый взгляд, жанр трагикомедии согласовывается с фьябой, однако в гоцциевском жанре важны нюансы, которые порой упускали постановщики.

«Король-олень», по воспоминаниям Громова, должен был продолжить сказочно-романтическую линию в театре, ведь не случайно его задумали сразу после «Лампы Алладина», премьера состоялась 1 октября 1940, а уже 4 октября того же года прошло первое обсуждение замысла постановки по фьябе. Это стало первым обращением к Гоцци в театре кукол советской России. Спектакль ставили романтический, где первой возникала тема влюбленных, которые могут соединиться, только пройдя через испытания. Зритель узнавал сразу, что Клариче и Леандр любят друг друга, а отец Клариче Тарталья заставлял свою дочь принимать участие в смотре невест. У Гоцци фьяба строится более затейливо, а смысл истории не сводится только к вопросу истинной любви. Там больше места отведено стремлению Тартальи к власти. Финалом становится его раскаянье и смерть. В спектакле ГАЦК в качестве главного итога происходит воссоединение всех пар: Дерамо и Анджелы, Леандро и Клариче, Смеральдины и Труффальдина. Эта фьяба Гоцци в том числе и о верности и истинной любви, которую не обмануть, – второстепенный мотив превратился в основной. В инсценировке главную сюжетную линию Дерамо и Анджелы сделали более трагедийной, что подтверждает исследователь Н.И. Смирнова: «Все центральные сцены с убийствами и перевоплощениями приобрели не только большую динамичность, упругий ритм, но и в известной мере подняли тему любви и предательства до подлинно трагедийного звучания»¹. Для спектакля фьяба была переписана актером Евгением Сперанским, который вел куклу Труффальдина, поэтому существенные изменения коснулись этого персонажа. Благодаря рецензиям можно понять, что Труффальдин своими действиями снижал патетику и пафос происходящего, заставляя смеяться. Это добавляло иронии в спектакль, но не все рецензенты ее оценили.

Статьи на спектакль помогают понять, что получившееся произведение обладало нужным настроением, а рожденный им смысл был приемлем для публики в то время: «А она, эта сказка – о том же, о чем, по сути дела, все сказки мира, о том, что “сердце милой не купишь на базаре”, как поется в душевной песенке, открывающей и закрывающей спектакль, и о том, что как бы ни было изворотливо коварство и хитроумна

¹ Смирнова Н.И. Театр Сергея Образцова. М.: Наука, 1971. С. 135.

ложь, – любовь и дружба победят, если только будут бороться за свои права. Правда победит, и засияет солнце, и скроется тьма»¹.

Романтизация сюжета «Короля-оленья» проявляется и по сей день. Режиссер Геннадий Тростянецкий, не раз обращавшийся к Гоцци, поставил эту фьябу в 2006 году в Молодежном театре на Фонтанке. Спектакль идет до сих пор и играется очень живо. Режиссером в постановке выведена вперед любовная линия, а жанр обозначен как «романтические метаморфозы». Для Тростянецкого, если судить по интервью, важна сцена, когда Анджела отвергает Тарталью в образе Дерамо: «Я условно назвал эту сцену “Глаза любви”. Мы видим чувством, сердцем. Эта пьеса – об интуиции, о предчувствии»². Жанр романтической сказки не исчезает с течением времени, а лишь несколько видоизменяется, персонажи теперь могут иронизировать, проявляется тема театра в театре.

Но с конца 1990-х годов открылся новый путь толкования фьяб как мрачных сказок среди опустошенного мира. Задал этот вектор Григорий Дитятковский в 1998 году спектаклем «Счастливые нищие» в Новосибирском «Глобусе», затем линия продолжилась «Королем-оленьем» в театре имени Е. Вахтангова. В Петербурге с 2007 года Дитятковский поставил «Зеленую птичку» в ТЮЗе им. Брянцева, «Ворона» (2012) в Малом драматическом театре и «Женщину-змею» в театре имени В.Ф. Комиссаржевской (2019). Дитятковский отказался в своих постановках от итальянского колорита, атмосферы праздника, карнавала, задаваясь иной целью: «Рассмотреть сюжет о взаимодействии внешности и сути, не понуждая зрителя ни веселиться, ни сопереживать истории, а выстраивая четкую, рациональную конструкцию с помощью знаков, принадлежащих разным эпохам»³.

Работавший над этими спектаклями художник Эмиль Капелюш создавал сценографию и к «PRO Турандот» Андрея Могучего в «Приюте комедианта» в 2004 году. Как писали критики, спектакль стал своеобразным пересказом Гоцци. Могучий сочинил сложную игровую структуру, оказавшуюся сродни вахтанговской, в которой наивность первого плана – евнухи, рассказывающие миф о Турандот, – скрывает под собой путь к искусной театральности, но существующей в мрачном мире, как писал театровед Н.В. Песочинский: «Разомкнутая форма спектакля, зыбкость

¹ Дрейден С. Умная сказка // Литература и искусство. 1944. № 3 (107). 15 января. С. 4.

² Геннадий Тростянецкий о замысле // Петербургский театральный журнал. 2006. № 2 (44). С. 55.

³ См.: Филатова Л. Лицо без маски // Петербургский театральный журнал. 2006. № 2 (44). С. 41.

сценической “почвы” передают господство жестоких случайностей, которые в пьесе Гоцци в любую минуту могут прервать линию жизни любого персонажа»¹.

Несколько схожим путем пошел и Николай Рощин. Он не стремится воссоздавать итальянский колорит, одевать сцену в яркие роскошные ткани, скорее наоборот: черное пространство сцены – главный фон для всех спектаклей Рощина. На заре своей режиссерской карьеры он начал с «Короля-оленья» (поставлен в 2002 году в РАМТе). Уже тогда существование артистов в масках на фоне мрачной брейгелевской атмосферы, конечно, рушило все представления о фьябах как о красочном праздничном действии. Преподносимая жестокость пьес высвечивала новые смыслы, убирая излишний романтический флер: «Получилась история почти библейского масштаба – о том, как высшая власть искушает власть земную, вручая ей две тайны бытия, – и бесстрашно наблюдает, не вмешиваясь до самой развязки»². Грубости внешней обстановки противостояло изящество актерского существования – особый акцент на пластике и голосоведении. Жанр постановки был определен как «Механическое действие в двух актах и четырех картинах по фантастической фьябе господина Карла Гоцци», далее в программке был комментарий: «Душераздирающая и леденящая кровь история об испепеляющей любви, пожирающей зависти, кровавом преступлении и жестокой мести...». Пояснение подчеркивает театральность действия, его ненатуральность и высокий накал чувств, и совершенно согласуется с жанром фьяб Гоцци.

В «Вороне», поставленном Рощиным в Александринском театре в 2015 году, уже не было такого длинного объяснения жанра в программке, зато присутствовали те же принципы работы с фьябой. Мир Гоцци в этом спектакле наполнен черным юмором, и сам по себе он страшен и жесток – кровь льется фонтаном, скелеты украшают королевский корабль, а отрубленным головам нет числа. На протяжении всего действия сочетаются грубость и изыск: красивые, точные движения, инструментальная музыка, добавляющая пафоса, и в то же время оголенные конструкции, кровожадные сцены – все это идет бок о бок, создавая контраст.

Если посмотреть на совсем свежие постановки, то можно заметить тенденцию обращения режиссеров к «Турандот» и созданию из этой фьябы практически антиутопии, например спектакль Алессандры Джунтини 2022 года в Няганском ТЮЗе. Специально для него драматург Анастасия

¹ *Песочинский Н.В.* Загадки Турандот. Ответы Могучего // Петербургский театральный журнал. 2004. № 2 (36). С. 30.

² *Филатова Л.* Лицо без маски. С. 41.

Букреева дописала фьябу, добавив туда множество новых обстоятельств и условий, выраженных то надоедливymi рекламными текстами, то новостными сводками, вещающими о новой вирусной инфекции, о восстаниях в соседних государствах. Мрачная атмосфера спектакля усиливает эффект, как будто все жители этого пространства несвободны, даже Турандот сидит, словно заточенная в аквариуме.

Антиутопию из «Турандот» создал и Андрей Прикотенко в театре на Малой Бронной в 2023 году. В переписанной истории все герои находятся в некоем будущем, где люди лишены эмпатии и живут в бункерах. Калаф иной для этого мира – в нем сохранились человеческие чувства, и, как написала театровед А. Шаклеева, «его любви жаждут все женские персонажи – это отчаянное желание присосаться к источнику энергии»¹. Однако этот персонаж не выживет в страшном изоляционном мире. Финал спектакля, кардинально отличающийся от гоцциевской пьесы, перечеркивает не только ее первоначальный жанр, но и идею.

Произведения Гоцци продолжают ставить и как сказки, и как феерии, но в XXI веке арсенал возможных театральных жанров обогащается; фьябы предстают и уличным балаганным действием – «Зобеида» в РАМТе О. Долина 2019 года, и как постмодернистские спектакли – «Турандот» К. Богомолова в Театре Пушкина 2010 года. Постановщики отходят от нарочито-декоративного стиля в сценографии и псевдодель-артовской работы артистов, хотя все это не исчезает окончательно, и, конечно, еще встречаются постановки, движущиеся будто по инерции старого исхоженного пути. Сегодня спектр сценических возможностей текстов венецианского драматурга еще расширяется, чтобы открыть в необычных пьесах – фьябах новые смыслы, новые миры, новые способы выражения театра.

¹ Шаклеева А. В темном-темном бункере // Блог Петербургского театрального журнала. 2023. 11 мая – URL: <https://ptj.spb.ru/blog/v-temnom-temnom-bunkere/> (дата обращения 23.02.2026).

Карина Козлова

ПОСТАПОКАЛИПТИЧЕСКАЯ АНТИУТОПИЯ В БАЛЕТЕ:
«БЕЗЗУМНЫЙ АДДАМ» МАРГАРЕТ ЭТВУД
В ПОСТАНОВКЕ УЭЙНА МАКГРЕГОРА

Британский хореограф и режиссер Уэйн Макгрегор, отпраздновавший 55-летие в марте 2025 года, является крупной фигурой мирового танцевального искусства¹. Масштаб дарования и широта мышления вновь и вновь заставляют его раздвигать жанровые рамки своего искусства. Хореограф отличается многогранностью: он не только создает выразительные танцевальные постановки, но и увлечен изучением тайн мозга и исследованием механизмов и принципов движения. Его работа объединяет искусство и науку, что позволяет глубже понять связь между телом и сознанием.

Макгрегор регулярно получает заказы от самых известных танцевальных компаний мира, таких как Королевский балет, Парижская опера, Большой театр и других. Он создал более 20 работ для Королевского балета в Лондоне, от «Chroma» (2006) до «Woolf Works» (2015), творчески переосмыслив их основу: литературную, традиционную и авангардную. Помимо этого, он востребован как хореограф драматического театра, оперы, мюзикла, кино, музыкальных клипов, моды, рекламных кампаний, телевидения и визуального искусства: в частности ему принадлежат хореографические постановки в киноселенной Джоан Роулинг – как в фильмах о Гарри Поттере, так и в трилогии о Фантастических тварях. Музыкальные группы «Radiohead» и «The Chemical Brothers» приглашали Макгрегора для работы над своими клипами, а известный авангардный кутюрье Гарет Пью – для создания шоу на неделях моды в Нью-Йорке и Лондоне.

¹ 1 апреля 2025 года Великобритания высоко оценила вклад Уэйна Макгрегора в развитие танца и присвоила ему почетное звание *рыцаря*.

Новая постановка «MaddAddam» Уэйна Макгрегора в 2022 году для Национального балета Канады стала ярким событием мира танцевального искусства. Выбор одноименного романа-антиутопии Маргарет Этвуд был осознанным решением Макгрегора, стремящегося вывести жанр балета на новый уровень осмысления социальных проблем человечества.



Уэйн МакГрегор и Маргарет Этвуд
Royal Ballet & Opera

Литература давно освоила тематику апокалипсиса и постапокалипсиса, начиная от древнегреческих мифов о гибели цивилизаций до романов современности: «1984» Джорджа Оруэлла, «Мы» Евгения Замятина, «451 градус по Фаренгейту» Рэя Брэдбери и других. В жанре антиутопии исследуются последствия социальных, политических и научных изменений, демонстрируя, как идеалы и утопические мечты могут привести к деградации и страданиям людей. Эти темы нашли свое отражение не только в прозе, но и в театре, кино и музыке. Однако балет, традиционно ассоциирующийся с классическими сюжетами, редко обращался к таким радикальным идеям.

Одной из ярких представительниц жанра антиутопии в литературе XXI века является Маргарет Этвуд – канадская англоязычная писательница, поэтесса, литературный критик, активистка охраны природы, выступающая против насилия и женоненавистничества, а также лауреат Букеровской премии. Блестящими примерами жанра антиутопии в творчестве писательницы стали произведения «Рассказ служанки» (1985), благодаря которому она стала всемирно известной, и трилогия «Безумный Аддам» (2013).



Обложки книг Маргарет Этвуд

Издательство «Эксмо»

Трилогия «Безумный Адам» состоит из книг: «Орикс и Коростель» («Oryx and Crake»), «Год потопа» («The Year of the Flood») и «Безумный Адам» («MaddAddam»). В основе сюжета – мрачный мир отдаленного будущего, пережившего глобальную экологическую катастрофу. В условной стране введен жесткий тоталитарный режим, власть принадлежит крупным финансовым корпорациям, занимающимся генетическими опытами над животными и людьми. Цель жизни людей видится в стремлении к совершенному здоровью и вечной молодости.

Однако гениальный ученый Коростель выносит приговор сложившейся системе. Он изобретает новую породу гармоничного человека и вирус, уничтоживший прежнюю популяцию Homo sapiens. Новые люди – дети Коростеля – миролюбивые гуманоиды-вегетарианцы, подобно беззаботным животным, бродят по лугам и занимаются сексом, когда у них возникает такое желание. Они не знают ни любви, ни ненависти, им чужда и сфера идей. У них отсутствуют территориальные притязания и соперничество, поэтому личная жизнь остается свободной от несчастий и конфликтов. Новые люди получают защиту от всех болезней. А когда им исполняется 30 лет, они умирают мгновенно и без боли. Таково человечество, созданное Коростелем.

Роман-антиутопия построен как рассказ о событиях единственного выжившего человека после рукотворной пандемии – Джимми (получает прозвище «Снежный человек»). До мировой катастрофы Джимми был

лучшим другом Коростеля. Ему же Коростель доверил заботу о новых людях и их адаптации к миру после. В ретроспекции, в воспоминаниях героя дается рассказ о его жизни, об отношениях с самым близким другом Коростелем, о его любви к девушке Орикс. Действие романа разворачивается через несколько месяцев после Апокалипсиса и укладывается в несколько дней жизни героя на берегу океана, куда он привел детей Коростеля (новых людей); включает его попытки навестить Большой город и пополнить запасы продовольствия. Завершается роман возвращением Джимми в колонию детей Коростеля и тревожной встречей с тремя людьми его вида: Тоби, Амандой и Зебом – выжившими из предапокалиптического активистского сообщества под названием «Садовники Бога» во главе с Адамом, их духовным лидером.

Финал романа неутешителен. Джимми смотрит на свои часы, на которых нет стрелок. Нулевое время. Конец человечества...



Сцена из спектакля
Фотограф Tristram Kenton

«MaddAddam» – палиндром: это зеркальное слово, одно и то же слово, прочитанное как в прямом, так и в обратном порядке.

В романе Этвуд Безумный Аддам – это таинственный мастер игры «Extinctathon» («Вымирафон»), где Extinctathon = extinct (вымерший) + marathon (марафон). «Extinctathon» («Вымирафон») в юношестве была любимой игрой Джимми и Коростеля. Игроки в ней проверяют свои знания о вымерших видах животных. Именно эта игра по сюжету вдохновит через годы Коростеля на его страшное деяние – уничтожение человечества и создание нового вида людей.

Сюжет представляет собой закодированную историю человечества или даже ироническую Библию новой цивилизации. В новом мире, созданном Коростелем, рождается своя мифология. Коростель создал совершенных людей. У них появился свой Бог – Коростель, своя Богоматерь – Орикс, бывшая проститутка, которая обучала их всему на первых этапах жизни; Джимми (Снежный человек) – своего рода апостол. Рождается новая религия. История человечества готова повториться с самого начала¹.

В балете Макгрегор вместе с драматургом Узма Хамид (Uzma Nameed) интерпретировал события трилогии Этвуд как путешествие героя через постапокалиптический мир, символизирующий разрушение природы и человеческой морали. Балет длится 2 часа 20 минут и разделяется на три акта, каждый из которых представляет собой отдельную грань сюжета: Акт 1. Castaway (Изгой); Акт 2. EXTINCTATHON (ВЫМИРАФОН); Акт 3. Dawn (Рассвет)². Таким образом, зритель проходит путь вместе с главным героем Джимми, пережив эмоциональное потрясение от постижения масштаба катастрофы и его борьбы за выживание.

Спектакль – не просто переложение литературного произведения на язык танца, это, с одной стороны, глубокое исследование тем генетики, технологий и экологической катастрофы, актуальных для нашего времени, с другой, созданная хореографом пластическая интерпретация, отражающая чувственные и телесные переживания, которые возникают у читателя под влиянием скрытых триггеров в процессе осмысления истории. Для хореографа было важно выразить танцем именно суть вещей, освобождая себя от необходимости придерживаться точного повествования романа.

Уэйн Макгрегор известен своими экспериментальными проектами, выходящими далеко за рамки традиционного танцевального театра. Он амбициозный хореограф, раскрывающий многомерные возможности телесности. В балете «MaddAddam» хореографический стиль Макгрегора выражается экспрессивностью, сложной конфигурацией хореографических форм, предельной скоростью исполнения рас, использованием неожиданных переходов между позициями тела, акцентированием внимания на индивидуальной пластике каждого исполнителя, что создает

¹ См.: Комаровская Т.Е. Апокалипсис по Маргарет Этвуд: роман «Орикс и Крейк» // W Kregu Problemow Antropologii Literatary. Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku. 2013 – URL: <http://elib.bspu.by/handle/doc/6201> (дата обращения 23.02.2026).

² См.: «MaddAddam» // The Royal Ballet and Opera – URL: <https://www.rbo.org.uk/tickets-and-events/maddaddam-details> (дата обращения 23.02.2026).

уникальное сочетание технической виртуозности и эмоциональной глубины. Танец Макгрегора создает атмосферу напряжения и тревоги, но при этом, так или иначе, надежды на будущее, подчеркивая силу и хрупкость человеческого существования.

Хореографическая мысль постановщика поддерживается мультимедийными технологиями, сложными декорационными конструкциями и современной музыкой. Композитор спектакля Макс Рихтер придумал целый диапазон музыкальных структур, создал многомерную оригинальную партитуру, состоящую из элементов звучания оркестра, электронной музыки, техно, синтезированных звуков, хоровых пассажей, пения гимнов и дополнительных звуковых эффектов, таких как шепот и промышленные шумы¹. Музыка отражает настроение спектакля, подчеркивает моменты трагического разлома и передает ощущение одиночества героев среди руин погибшей цивилизации.

Сценография балета минималистична. Постановочная группа команды «We Not I»² работала над созданием особой атмосферы разрушения (внутреннего и внешнего), но также и созидания, используя видеопроекции, сценографические технологии, сложные световые эффекты Люси Картер (Lucy Carter), интерактивную графику, закадровый голос, а также поясняющие титры. Дизайнер костюмов и художник-постановщик Гарет Пью (Gareth Pugh) активно использовал общие темные тона с яркими цветовыми акцентами, металлические конструкции и синтетические материалы, подчеркивая искусственность окружающего пространства. Особо выделялся округлый экран, транслирующий то природу прошлого, то глаза человека и животного, то образное внутреннее эмоциональное состояние героя³. Как и в мире Этвуд, в оформлении балета ничего настоящего уже почти не осталось. Все синтезированное, химическое, «идентичное натуральному» или симулированное на компьютере.

¹ См.: *Crompton S.* The Week in Dance: MaddAddam; Gigenis: the Generation of the Earth // The Guardian – URL: <https://www.theguardian.com/stage/2024/nov/24/maddaddam-wayne-mcgregor-margaret-atwood-max-richter-royal-ballet-review-akram-khan-gigenis-the-generation-of-the-earth-sadlers-wells> (дата обращения 23.02.2026).

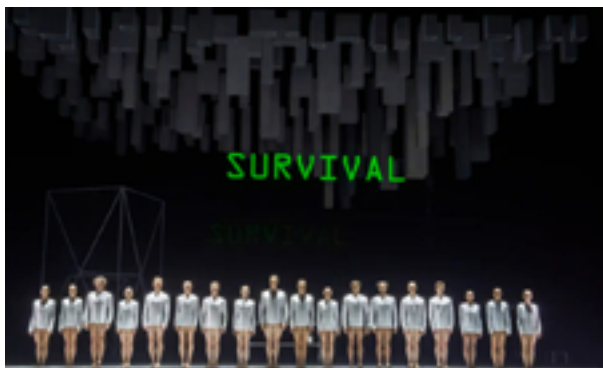
² «MaddAddam» // We Not I – URL: <https://wenoti.com/maddaddam/> (дата обращения 23.02.2026).

³ См.: *Mead D.* The Royal Ballet: MADDADDAM // SeeingDance – URL: <https://www.seeingdance.com/the-royal-ballet-maddaddam-241118/> (дата обращения 23.02.2026).



Милица Гамильтон
Сцена из спектакля
Фотограф Tristram Kenton

Балет «MaddAddam» стал важным этапом в творчестве Макгрегора. Новаторская концепция хореографической антиутопии и смелость обращения к актуальной социальной проблематике подчеркивают уникальный стиль Макгрегора и его стремление переосмыслить традиционные представления о балетном спектакле. Зрители могут восхититься проницательностью авторов в создании образа антиутопического мира. Предвидя возможные угрозы – экологические, вирусные или иные, те превращают их в часть художественного видения.



Сцена из спектакля
Фотограф Tristram Kenton

«MaddAddam» – это не развлекательное зрелище, а мощное заявление об ответственности за нашу планету и о потенциальных последствиях злоупотребления технологиями. Балет заставляет зрителя задуматься о цене прогресса и о том, какую роль мы играем в формировании грядущего.

IV. ПРОСТРАНСТВО ЖИЗНИ: ТРАНСФОРМАЦИЯ АРХИТЕКТУРЫ И ЕЕ ЗАДАЧ

Аллегра Кулыгина

ВЕЧНЫЙ ШИФР САН-СЕВЕРО: ИСКУССТВО,
ГОВОРЯЩЕЕ СКВОЗЬ ВЕКА

ВВЕДЕНИЕ

Капелла Сан-Северо в Неаполе является уникальным памятником искусства XVIII века, где архитектура, скульптура и философия образуют единое смысловое пространство. Главную роль в ее переустройстве и создании нынешнего облика сыграл князь Раймондо ди Сангро (1710–1771) – человек, опередивший свое время, ученый, алхимик, член академии делла Кру́ска, которого современники одновременно восхищенно и с опаской называли то гением, то еретиком и последователем дьявола.

Смысловое наполнение фамильной капеллы Сан-Северо до сих пор вызывает споры среди искусствоведов и философов. Сложная система символов, латинские надписи, принятое планировочное решение и неоднозначность скульптур создают образ зашифрованного послания, обращенного к внимательному и мыслящему зрителю. В настоящей статье предпринимается попытка раскрыть философский замысел князя и интерпретировать скрытые смыслы трех ключевых скульптур, составляющих главный триптих капеллы.

КАПЕЛЛА КАК ФИЛОСОФСКИЙ ПРОЕКТ

Построенная в конце XVI века, капелла Сан-Северо находится в самом сердце исторического центра Неаполя, районе, где в древности находилась александрийская колония. Ее постройка была связана с тяжелой

болезнью Джован Франческо ди Сангро, герцога Торремаджоре и первого князя Сан-Северо, который в надежде исцеления дал обет воздвигнуть капеллу Деве Марии¹. Строительство было завершено в 1608 году его сыном Алессандро, патриархом Александрии и архиепископом Беневенто, а первая Месса была отслужена 15 августа 1608 года.

Идеолог переустройства капеллы, Раймондо ди Сангро, седьмой князь Сан-Северо, был не только покровителем искусств, но и активным участником научных и философских дискуссий XVIII века. Вдохновленный идеями герметизма и алхимии, он воспринимал искусство прежде всего как средство

передачи знаний сквозь время. Поэтому у входа в капеллу, над порталом с западной стороны, украшенным двумя крылатыми черепами, по указанию князя, была размещена латинская надпись, словно личное наставление каждому посетителю: «Intentis oculis studiose intuerere... Serio tibi consulere abi» – «Смотри внимательными глазами. Серьезно поразмышляй с самим собой».

Стены капеллы выходят с юга на улицу Раймондо ди Сангро, а с запада на улицу Калата Сан-Северо, образуя сдержанную архитектурную линию в классическом вкусе. Снаружи она выглядит довольно скромно, что контрастирует с ее богатым внутренним убранством: мрамором, лепными украшениями, фресками и, прежде всего, скульптурами². Лаконичность и вторичность архитектуры капеллы является плодом ясной воли Раймондо ди Сангро. Ее ценность – в создании идеального, гармоничного и торжественного пространства, которое служит оправой для гениальных скульптур и сложной системы символов, задуманной князем.

Внутреннее пространство церкви представляет собой обширный прямоугольный зал размером около 24 на 10 метров, единственный неф



Франческо де Мура
*Портрет Раймондо ди Сангро,
седьмого князя Сан-Северо. 1750*

¹ *D'Engenio Caracciolo C. Napoli Sacra. Napoli, 1624. P. 262.*

² *Picone M. La Cappella Sansevero. Napoli: Arte Tipografica, 1959. P. 57.*

которого поддерживается пятью выступающими из каждой стены пилонами и четырьмя полукруглыми арками с каждой стороны.

Решение об изменении облика капеллы князь принял еще в 1742 году, однако работы начались только в 1748 году с росписи свода фреской «La Gloria del Paradiso» («Слава Рая») художника Франческо Руссо¹, которая визуально «разрывает» пространство вверх, создавая эффект небесной сферы.

В ходе работ Раймондо ди Сангро задумал возвести помимо существующих надгробий своих предков погребальные памятники другим усопшим членам семьи Сан-Северо и их женам. Его вмешательство благодаря сложной иконологической системе символов, разработанной лично князем в 1750 году, превратило частную семейную капеллу в художественно-исторический мавзолей – одно из наиболее впечатляющих достижений неаполитанского искусства XVIII века, а также в настоящий «Философский храм»².

Переустройство капеллы Раймондо ди Сангро доверил таким выдающимся скульпторам, как Антонио Коррадини, Джузеппе Санмартино, Франческо Кейроло и Франческо Челебрано.



*Капелла Сан-Северо. 1749–1767. Неаполь
Вид на алтарь*

¹ *Miccinelli C.* Il tesoro del principe di Sansevero. Luce nei sotterranei. Napoli: Societa Editrice Napoletana, 1984. P. 167–177.

² *Origlia G.* Istoria dello studio di Napoli. Napoli, 1754. Vol. 2. P. 364–365.

В выпущенной князем в 1766 году «Breve Nota» («Краткой записке») описывается вид почти завершенной капеллы: «...в каждой арке находится надгробие со статуей одного из предков князя, а на прилегающем пилоне помещен саркофаг Дамы, жены того самого Предка. Этот саркофаг украшен мраморной скульптурой, изображающей Добродетель, наиболее присущую покойной Даме»¹.

Воздвигнутые «по приказу князя в числе восемнадцати» памятники составляют символический комплекс, включающий десять скульптур «Добродетелей», погребальный памятник предку Чекко ди Сангро, расположенный над южной дверью, двух ангелов-водоосвятителей по обе стороны южной двери, двух ангелов-держателей подсвечников, помещенных по сторонам Главного алтаря, скульптуры покровителей семьи – святых Одоризио и Розалии, а также «Христа под плащаницей» работы Санмартино.

Скульптурный ансамбль капеллы завершается большим рельефом Главного алтаря, погребальными памятниками князя и его сына Винченцо и шестью мраморными медальонами, расположенными на арках, несущими портреты шести кардиналов из семьи ди Сангро.

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ТРИПТИХ КАПЕЛЛЫ

Как становится понятно, первая часть капеллы представляет собой настоящую «каменную генеалогию» князей Сан-Северо, которую Раймондо ди Сангро дополнил памятниками, посвященными их супругам, никогда не упуская случая подчеркнуть их роль в обеспечении потомства семьи.

Будучи подлинным Философом, князь использовал в убранстве капеллы герметический и каббалистический язык с целью передать, в символическом ключе, свое послание и смысл своих размышлений и исследований, что не ускользнуло от внимания его недоброжелателей. Претензии недоброжелателей сводились к тому, что капелла Сан-Северо была не православным христианским храмом, а личным манифестом вольнодумца, масона и алхимика, построенным для демонстрации его власти, знаний и превосходства над обывателями и догматами церкви. Она была воплощением его «неправильной» славы – славы мага и еретика, а не благочестивого аристократа.

¹ *Di Sangro R. Breve Nota di quel che si vede in casa del Principe di Sansevero. Napoli, 1766. P. 13.* Перевод отрывка выполнен автором статьи.

Считается, что капелла Сан-Северо представляет собой своеобразный «Философский Храм», посвященный Познанию, той древней священной Науке, изложение которой может происходить только в форме загадки. В данной статье будет предпринята попытка прояснить скрытый смысл главного триптиха капеллы, так как при анализе художественного языка храма как закодированного послания для «посвященных» выбранные три скульптуры можно назвать пиком символического напряжения и стержневой идеей всего послания.

Неф заканчивается двумя памятниками, примыкающими к угловым пилонам, которые вместе с «Христом под плащаницей» составляют наиболее значительное ядро скульптурного и философского наследия капеллы: речь идет о скульптурах «Pudicizia» («Целомудрие») Коррадини и «Disinganno» («Избавление от чар», также некоторыми переводится как «Освобожденный пленник») Кейроло, посвященных родителям князя Сан-Северо: матери, донне Чечилии Каэтани делль'Аквила д'Арагона, и отцу, дону Антонио ди Сангро, герцогу Торремаджоре.

Скульптура «Целомудрие» Антонио Коррадини

Будто бы покрытая тонкой вуалью, скульптура «Целомудрие» поражает эффектом прозрачности мраморного покрывала, накинутого на пышное женское тело, скорее показывая, чем скрывая наготу, что, несомненно, вызывало удивление, иногда восхищение, а иногда и непонимание современников – одни описывают скульптуру, как в разы превосходящую греческие и римские творения¹, другие называют образ целомудрия недостаточно благородным² и даже вульгарным³.

Действительно, конфликт между идеей целомудрия и вызывающим обликом скульптуры очевиден. Данный прием был избран самим князем Сан-Северо для того, чтобы направить наблюдателя к размышлениям, не имеющим банально нравоучительного характера, ведь мастерство скульптора, художественный интеллект и культурный багаж Коррадини вряд ли позволили бы ему потерпеть фиаско и как ремесленнику, и как художнику, то есть скатиться в безвкусицу.

¹ *Origlia G.* I storia dello studio di Napoli. P. 365.

² *Lalande J.J.* Voyage d'un François en Italie, fait dans les années 1765 et 1766. Venise; Paris: Desaint, 1769. Vol. V. P. 358.

³ *Colonna di Stigliano F.* Raimondo di Sangro. Vita e leggenda del Principe di Sansevero. Casoria: Martin Eden, 2019. P. 139.



Антонио Коррадини
Целомудрие. 1752
Мрамор
Капелла Сан-Северо, Неаполь

Скульптура не ограничивается увековечиванием добродетельной матери князя, но изображает, в более широком смысле и в формах, присущих эзотерической традиции, древнейший символ Великой Богини и, следовательно, представляет то, что Алхимики называли «*Materia Prima*» (Первоначальная Материя), связывая термин *Mater* (мать) с *Materia* (материя): «Ибо Дева-Мать, лишенная своего символического покрова, есть не что иное, как персонификация первичной материи, которой

воспользовался для осуществления своих целей Созидающий Принцип всего существующего»¹.

Следует отметить, что данная скульптура, изображая Первоначальную Материю Алхимиков, представляет собой саму Науку, направленную на исследование превращений этой изначальной субстанции: ее вуаль указывает на сокровенный и инициационный характер этой Науки, последователи которой всегда заботились о том, чтобы не раскрывать свои тайны². Таким образом, скульптура «Целомудрие» представляет собой введение и первый этап алхимического процесса, называемого Великое Делание (*Magnum Opus*) – Нигредо³, первый шаг к получению философского камня, полное разложение элементов до Первичной Материи, ее символическое «открытие».

СКУЛЬПТУРА «ИЗБАВЛЕНИЕ ОТ ЧАР» ФРАНЧЕСКО КЕЙРОЛО

Скульптурная группа, расположенная в противоположном углу и называемая «Избавление от чар» или «Освобожденный пленник», а также известная в народной традиции как «'O Pescatore»⁴ («Рыбак»), является одним из лучших произведений Франческо Кейроло. Скульптура была закончена в 1754 году и представляет собой сцену освобождения крылатым юношей мужчины, запутавшегося в рыбацкой сети. В «Breve Nota» князь Сан-Северо объясняет, что этот крылатый юноша, разрешающий пути будто висящей в воздухе мраморной сети, является воплощением Разума⁵. Следует также подчеркнуть, что данное надгробие, по мнению Джанджузеппе Орилья, современника и друга Раймондо ди Сангро, «целиком является изобретением князя», а в облике мужчины, освобождающегося из сети, «скульптор⁶ пожелал изобразить самого себя, создав собственный портрет»⁷.

¹ *Fulcanelli*. Le Mystère des cathédrales et l'interprétation ésotérique des symboles hermétiques du Grand-Oeuvre. Paris: Jean Schemit, 1926. P. 74.

² *Valentino B. Azoth*. Roma: Mediterranee, 1988. P. 87.

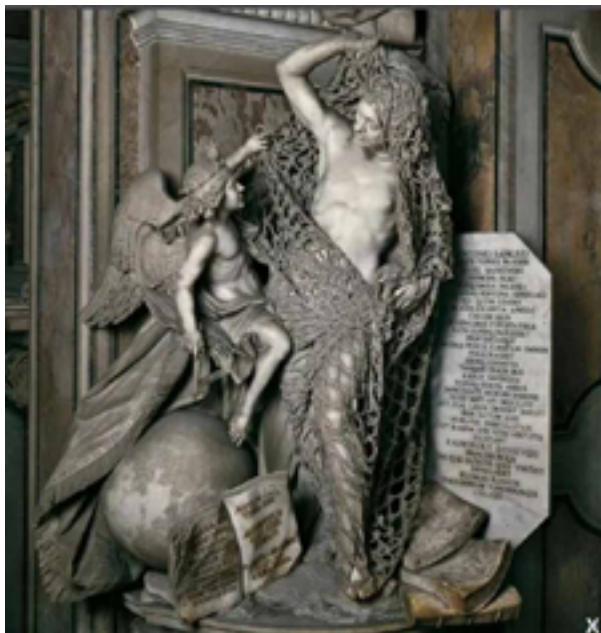
³ *Vatino G. Aenigma*. Simbolo mistero e misticismo. Roma: Armando Editore, 2013. P. 110.

⁴ *Colonna di Stigliano F.* Raimondo di Sangro... P. 139.

⁵ *Di Sangro R.* Breve Nota di quel che si vede in casa del Principe di Sansevero. P. 16.

⁶ Речь идет о Франческо Кейроло.

⁷ *Origlia G.* Istoria dello studio di Napoli. P. 366.



Франческо Кейроло
Избавление от чар. После 1757
 Мрамор
 Капелла Сан-Северо, Неаполь

Данное творение является изумительным изложением второй фазы Великого Делания – Альбедо¹, очищения от оков материального мира. Крылатый юноша, с помощью которого Человек освобождается из сети, отодвигая ее от своей головы, является олицетворением *Anima Mundi*² (Мировой Души) и проекции его собственного разума. Скульптурная группа «Избавление от чар» изображает Человека, начинающего рассматривать мир глазами разума и интеллекта, и поэтому способного воспринимать тонкую и духовную реальность, которая до сих пор ускользала от его физического зрения.

¹ *Vatino G. Aenigma. Simbolo mistero e misticismo.* P. 110.

² См.: *Платон. Тимей.* 34b – 37d // URL: <https://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1450270000#n25> (дата обращения 23.02.2026).

Скульптура «Христос под плащаницей»
Джузеппе Санмартино

В центре нефа, перед алтарем, в настоящее время размещена скульптура «Христос под плащаницей», несомненно, самая знаменитая среди прочих скульптур, украшающих капеллу Сан-Северо. По изначальному замыслу, она должна была размещаться в этой же точке, но под полом капеллы, в подземной крипте, которую князю так и не удалось построить. Данный шедевр исполнен руками тридцатитрехлетнего Джузеппе Санмартино в 1753 году всего за три месяца и представляет собой воплощение одной из глиняных моделей, созданных Коррадини¹.

Скульптура изображает снятого с креста Иисуса Христа, покрытого Плащаницей и возложенного на мраморное ложе, с головой, склоненной на две подушки, у ног которого находятся терновый венец, гвозди и клещи. Эффект «прозрачности» мраморной Плащаницы, покрывающей Христа, который составляет особую ценность этого произведения, таков, что она кажется пропитанной кровью и потом измученного тела, к которому прилегает, словно мокрое полотно, позволяя различить раны и почти материализуя последний вздох.



Джузеппе Санмартино
Христос под плащаницей. 1753
Мрамор
Капелла Сан-Северо, Неаполь

¹ Origlia G. I storia dello studio di Napoli. P. 367.

Исходя из расположения скульптуры (геометрически в сердце капеллы), становится очевидным, что именно Христос под плащаницей является ключом всей ее символической системы. Христос предстает перед нами в транзитном, переходном состоянии – либо в момент перед воскресением, либо сразу после смерти, а его умиротворенный лик указывает на новое начало, на переход в новый Мир. Скульптура, созданная Сан-мартино, изображает третью стадию алхимического процесса – Рубедо¹, переход на высший уровень и обретение полной гармонии и баланса, но вместе с тем и новое начало.

СОВРЕМЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ВЕЧНОГО ШИФРА

Учитывая тот факт, что по интенции Раймондо ди Сангро капелла должна была перейти в частное пользование его семьи, несложно прийти к заключению, что и зашифрованное в ней послание является своеобразным «письмом в будущее», инструкцией для его потомков. Таким образом несмотря на то, что князь был практикующим алхимиком и изобретателем, невозможно рассматривать его послание только с точки зрения материально-прикладного рецепта приготовления философского камня.

Во-первых, следует помнить об интересе князя Раймондо ди Сангро к герметическим учениям и тайным обществам, за который он и был отлучен от церкви². Также изначальный план предполагал, что закодированное в капелле послание будет иметь многоуровневую трактовку и априори может быть расшифровано только человеком мыслящим, хорошо образованным, причастным к тайному знанию.

Во-вторых, послание князя должно было стать не столько увековеченным в камне историческим завещанием, но вечно актуальным и полезным для потомков месседжем, своеобразным откровением.

На основании изложенного можно утверждать, что зашифрованный в капелле текст обращен в первую очередь к индивидууму в фазе становления и представляет собой призыв к самопознанию и самосовершенствованию, а также различные этапы духовного восхождения. В таком случае, фаза Нигредо соответствует разрушению старого и стереотипного,

¹ *Vatino G.* Aenigma. Simbolo mistero e misticismo. P. 110.

² *Di Sangro R.* Lettera apogetica dell'Esercitato accademico della Crusca: contenente la difesa del libro intitolato Lettere d'una peruana per rispetto alla supposizione de' quipu scritta alla duchessa di S**** e dalla medesima fatta pubblicare. Napoli, 1751. P. 318.

что не всегда проходит безболезненно, но является жизненно необходимым для создания нового. Альбедро – трезвое оценивание ситуации глазами интеллекта, приводящее к пониманию возможностей дальнейшего развития. И, наконец, Рубедо – состояние перехода на новый уровень, ощущение успешного завершения предыдущего этапа и в то же время осознание нового начала.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Идея закодированного послания князя Раймондо ди Сангро, такая понятная современному человеку, но реализованная в стилистике тайной религии архитектурно-художественными средствами неаполитанского барокко XVIII века, делают капеллу Сан-Северо одним из важнейших для Неаполя произведений искусства. Без сомнения, капеллу можно назвать «капсулой времени», предлагающей упорному исследователю не только неподвижную красоту, но и живой диалог с выдающимся философом своего времени, князем Раймондо ди Сангро.

Ольга Солодова

**ПСИХОГЕОГРАФИЯ НИЖНЕГО НОВГОРОДА
И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ЛОКАЛЬНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ
ПРАКТИКИ**

За последние несколько лет нижегородское уличное искусство пережило расцвет: была создана карта нижегородского стрит-арта, выпущена книга Алисы Савицкой и Артема Филатова «Краткая история нижегородского уличного искусства». Однако в настоящее время уличные художники уходят в студийную практику. Вероятно, причиной тому послужило перенасыщение городского пространства стрит-артом, поэтому тенденция к преобразованию окружающей среды перешла от простых муралов к репрезентации различных локусов региона. Фестиваль уличного искусства «Место» сменила программа арт-резиденций, целью которой стало переосмысление локальной культуры. Наиболее актуальной формой преобразования городской среды стала концептуализация пространства, отсылающая нас к практикам ситуационистов – группы художников и исследователей, появившейся во Франции в конце 60-х годов XX века, в частности, к теории психогеографии – изучения «законов географической среды, сознательно организованной или нет, и ее непосредственного воздействия на аффективное поведение индивидов»¹. Она стала в моем исследовании точкой входа в изучение практик современных нижегородских художников.

На психогеографию Нижнего Новгорода оказывают воздействие такие факторы, как: роль обеих рек в сознании горожан – Волга – «фронт-тир», разделяющий городскую культуру и «дикие» леса Заволжья – оплот старообрядчества, Ока – деление самого города на две части, дихотомия исторического и индустриального. Положение рек и разделенных ими

¹ Дебор Г. Общество спектакля // Пер. с франц. С. Офертаса. М.: АСТ, 2023. С. 12.

«островков» территории влияет на восприятие пространства, этим можно объяснить синкретичность современной нижегородской культуры, отсылающей одновременно к разным историческим пластам. В городе есть два типа кварталов – восстановленные и переосмысленные, и конструктивистские, сохранившиеся в исходном виде, но не переосмысленные на данный момент. Также для горожан значим иссякающий природный ландшафт – Артемовские луга, это и есть основные атмосферные зоны в Нижнем Новгороде.

Примером применения городских исследований на практике становится восстановление кварталов и создание в них уникальной культурной среды. К подобным пространствам в Нижнем Новгороде относятся «Заповедные кварталы», квартал «Красный просвещенец» и другие. Их осмысление в современном искусстве происходит через создание пеших маршрутов и арт-карт местности, например созданная Катей Гушиной «Карта Студёного квартала». Такой подход к обустройству территории отсылает нас к достаточно утопической концепции кварталов как состояний души, созданной ситуационистами, которая позже преобразуется ими в теорию о делении пространства на атмосферные зоны – «объединение всех факторов, определяющих некую атмосферу или серию не смешивающихся атмосфер в рамках сконструированной ситуации»¹. Каждый из упомянутых нижегородских кварталов представляет собой атмосферную зону, перемещение между которыми вполне ощутимо. Нижегородские художники, занимающиеся концептуализацией пространства, осознанно или нет, располагают работы в соответствии с этим представлением.

В качестве объектов для исследования мной были выбраны работы нижегородских художников, созданные в направлениях ленд-арта и инсталляции – здесь они будут рассмотрены с точки зрения сайт-специфичности – подхода к созданию произведений, исследующих свой физический контекст – «будь то галерея, городская площадь или природный ландшафт, – превращая его в свой неотъемлемый объект»².

В проекте «Башни для птиц», реализованном в рамках фестиваля «Артлуга» на территории природного комплекса Артемовские луга, художник Дания Пирогов взаимодействует с темой дома, обращаясь к образу голубятен. Художник как бы фиксирует с помощью объектов среду, «создавая особое, молчаливое пространство для зрителя»³. Исследуя

¹ Дебор Г. Общество спектакля. С. 77.

² Демпси Э. Модернизм и современное искусство / Пер. Е. Куровой. М.: Ад Маргинем Пресс; АВСдизайн, 2018. С. 148.

³ См.: URL: https://t.me/danya_pirogov_danya/44 (дата обращения 23.02.2026).

Артемовские луга как атмосферную зону, стоит отметить, что у большинства жителей она связана с состоянием детства, ведь именно этот ландшафт зачастую становится местом первого знакомства с природой – то же и отмечал художник. Работа вписана в экологический контекст пространства, так как миссия проекта «Артлуга» – сохранение природно-культурного ландшафта Артемовских лугов – последнего сохранившегося участка Волжской поймы. Но со временем ленд-арт разрушается – деревянные конструкции дачники разбирают на дрова, а на территории природного комплекса продолжилось строительство трассы.

Инсталляция «Остановка» создана в рамках Загородных практик Владимиром Чернышёвым. «Безымянная остановка отсылает к перманентному состоянию паузы или ощущению бесконечного ожидания,



Даня Пирогов
Башни для птиц. 2022



Владимир Чернышёв
Остановка. 2020

а также проблематизирует свою ценность»¹. В данном случае художник, выстраивая несколько инсталляций, самостоятельно создает геоконцепт на основе отчужденности, связывающей пространство, на котором расположены объекты, находящиеся на территории заброшенного садоводческого массива в пригороде Нижнего Новгорода и объединяющие ее в одну атмосферную зону. Принцип, пронизывающий созданные в рамках Загородных практик объекты, заключается в том, что «все инсталляции, объекты <...> так или иначе обращены к теме исчезновения культурного ландшафта (и многие из них уже успели исчезнуть сами)»².

«Замок», созданный Владимиром Чернышёвым также в рамках Загородных практик, представляет собой отчужденный деревянный замок-лабиринт, «созданный как попытка организации “нездешнего” пространства, существующего для себя – без определенного назначения. “Нездешнее” можно понимать как нечто, не совпадающее со временем и местом, в котором оно оказалось, – это своего рода сбой или фрагмент,

¹ См.: URL: <https://www.opennov.ru/articles/kultura/installyatsiya-v-vidе-avtobusnoy-ostanovki-poyavilas-v-nizhegorodskom-lesu.html> (дата обращения 23.02.2026).

² См.: URL: <https://www.vladimirschernyshev.com/Text-1> (дата обращения 23.02.2026).



Владимир Чернышёв
Замок. 2025

природу которого сложно установить»¹. Форма лабиринта имеет свойство переходного, нетипичного пространства, неприспособленного для жизни человека. Внешняя оболочка противоречит внутренней – образ замка как жилища, пристанища, способного защитить, противоречит непривычной, тревожной из-за своей неестественности внутренней среде. Как и сам садоводческий массив, имеющий лишь форму преобразованного человеком ландшафта.

Взаимодействие с локусом заброшенных садов нередко встречается в нижегородском искусстве, примером тому служат работы Никиты Этог-де: серия пирографий, сделанная по фотографиям заброшенных садоводческих товариществ, а также скульптура «Силки теней», расположенная на стуле, найденном в заброшенных садах – данный объект является студийным, а не сайт-специфичным, но основной его идеей является

¹ См.: URL: <https://www.vladimirchernyshev.com/2025-Castle> (дата обращения 23.02.2026).



Никита Этогде
Силки теней. 2022

контакт личной мифологии автора и уже существующего старинного стула, основной чертой которого как художественного знака является его связь с местом.

Стоит заметить, что, создавая подобные работы, художники часто обращаются к теме ностальгии, памяти, но уже само взаимодействие объекта и ландшафта отсылает зрителя к экологии. Создание ленд-арта в Артемовских лугах – попытка предотвратить строительство дороги и защитить редкие виды птиц. Подобное противопоставление «мертвого» города и «живой» природы обусловлено восприятием Волги нижегородцами, разделяющей город и «дикие» леса Заволжья, исторически связанные в сознании горожан с местом жизни старообрядцев, природным ландшафтом и сакральными локусами, напри-

мер озером Светлояр и градом Китежем, по легенде, затонувшем в его водах. Схожая дихотомия восприятия пространства в искусстве прослеживается в нижегородском локальном тексте. Так, например, Максим Горький в произведениях «Детство» и «В людях» писал о городе, используя образ гроба, скотобойни, что противоположно мотиву новой жизни в описании природы¹. Такой же дуализм присущ произведениям нижегородских поэтов-футуристов².

Оппозиция жизни и смерти на символическом уровне проявляется в паре образов рукотворных моделей жизнеустройства «сад-пещера». Центральный мотив рукотворной модели благообразного мира – это образ райского сада – таким пространством становится описанная в повести «Детство» Максима Горького яма в саду, обустроенная Алешей,

¹ Горький М. Полное собрание сочинений: в 25 т. М.: Наука, 1972. Т. XV: Повести, наброски 1910–1915. С. 258.

² Ермолаев И.А. Стихи. Нижний Новгород: Литературно-художественный кружок студентов Н.Г.У., 1920.

она сравнивается с церковью. Противоположной Алешиной постройке становится пещера, сделанная его двоюродным братом Сашей, темная, с расположенным по центру гробом с мертвой птицей, собственноручно убитой мальчиком¹. Это сравнимо с инсталляциями Владимира Чернышёва, контрастирующими с окружающим ландшафтом.

Поэтому инсталляция становится отдельной атмосферной зоной, неким «мрачным пятном» в пространстве садов как жизни. Объекты, с одной стороны, концептуально «раскалывают» ландшафт, но с другой – показывают дисгармонию отношений человека и природы. Стремление превратить все в город и нежелание бережно возделывать окружающую среду, покинув дачный дом, оставить все вещи на своих местах, сначала дает дикой растительности кратковременную возможность все поглотить, но потом, как только территория станет уже заметно заброшенной, тут же будут совершаться попытки так или иначе превратить ее в очередной фрагмент города.

Серия очерков Владимира Короленко «В пустынных местах», посвященная локусам Поветлужья, интересна для рассмотрения с точки зрения экогуманизма автора². Светлояр и град Китеж существуют для него между прошлым и настоящим, как бы в отдалении от объективной реальности жизни людей. Подобное «промежуточное» нахождение объекта, имеющего непосредственную связь с геоконцептом, можно заметить, вернувшись к работе Никиты Этогде «Силки теней». Стул, найденный в заброшенных садах, концептуально не утративший связь с местом, но переосмысленный художником с точки зрения личной мифологии, схожим образом продолжает находиться в мирах «настоящем, но невидимом» и «видимом, но ненастоящем»³.

Влияние ландшафта на людей можно подтвердить тем, что создание сайт-специфичных объектов художниками ничем не опосредовано – они создаются спонтанно, вне рамок фестивалей и резиденций, в определенных местах, значимость которых связана с их расположением и контекстом. Фестиваль «Артлуга» можно не считать исключением, так как работы созданы на большой территории, а их размещение самостоятельно

¹ См.: *Мальцева Т.В.* Координаты «нижегородского текста» в автобиографических произведениях А.М. Горького // *Art Logos*. 2019. № 2 (7).

² *Закирова Н.Н.* Концептуализация местнографизма градоведческого наследия В.Г. Короленко // *Ученые записки Казанского университета. Серия Гуманитарные науки*. 2016. Т. 158. Кн. 1. С. 37–52.

³ *Короленко В.Г.* В пустынных местах // URL: <http://korolenko.lit-info.ru/korolenko/proza/v-pustynnyh-mestah/ii-svetloyar.htm> (дата обращения 23.02.2026).

выбрано художниками, ведь проект задуман целенаправленно для защиты уникального ландшафта.

Взаимодействие сайт-специфичных объектов с пространством построено на осмыслении художниками атмосферных зон, связанных в восприятии нижегородцев с теми или иными геоконцептами. Изначально взаимодействие искусства и пространства происходило в нижегородском городском тексте, что в дальнейшем унаследовало изобразительное искусство.

Вероника Никишова

НАРОДНЫЕ ДОМА В РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ И СССР
В 1890–1920-Е ГОДЫ: АРХИТЕКТУРА,
ФОРМИРУЮЩАЯ ДОСУГ

Рубеж XIX–XX веков для Российской империи был наполнен предчувствием кризиса. В это время «великого перелома»¹, когда философам казалось, что «Россия, как и Европа, дошла до какой-то окончательной точки и колеблется над бездной»², и впереди за этой бездной был только поиск и строительство новой реальности, которая бы изменила всё. Архитектура, являя собой связь между миром практическим, функциональным и символическим, по-своему отражала стремления и поиски своей эпохи.

Одним из центров формирования «Новой реальности» и стали Народные дома – многофункциональные общественные учреждения, основной целью которых должно было явиться формирование среды для досуга и развития населения. Их существование проходило под влиянием государственной политики в области образования и культуры, международных коммуникаций и изменений в области архитектурного процесса: с одной стороны, они отвечали традиционному пониманию культурного досуга, сложившегося веками, с другой – открывали доступ к культуре тем слоям общества, которые были этого лишены ранее, закладывая тем самым новый тип общественных зданий и методику их формирования. Именно рассмотрению трансформации и осмысления новых функций, сложению типологии и влияния Народных домов на формирование досуговых практик посвящено наше исследование.

¹ Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830–1910-х годов. М.: Искусство, 1978. С. 268.

² Там же. С. 269.

Предположительно, впервые понятие «Народный дом» было использовано как название одного из павильонов Нижегородской выставки 1896 года¹ в качестве обозначения и нового типа организации, занимавшейся просветительской деятельностью, и самой постройки, объединившей в себе такие образовательно-досуговые единицы, как театр, клуб, библиотека, чайная, кружки и т.д. Уже в этом двойном значении – институция и здание, ее вмещающее, – заключена ключевая для темы особенность: Народный дом оказывается местом, где просветительская программа материализуется, где архитектура буквально формирует досуг, задавая ему сценарии и рамки.

Сложная, многосоставная природа Народных домов станет их характерной особенностью – их строительство требовало глубокого и разностороннего осмысления как с точки зрения программ и уставов, так и с точки зрения организации пространств под различные функции, запросы и возможности заказчиков. Так, в ответ на поиск оптимальных решений будут сформированы типовые и индивидуальные проекты, написаны многочисленные теоретические брошюры и, в конце концов, принимая во внимание, что расширение деятельности Народных домов, постепенно вытесняемое рабочими клубами, продлится вплоть до 20-х годов XX века, будет сформировано новое отношение человека к собственному и общественному досугу и месту его проведения.



Флегонт Воскресенский
Народный дом при фабрике в Каменном (Кувшиново)
1909–1912

¹ Данилевский В.Я. Народный дом, его задачи и общественное значение. Харьков, 1918. С. 35.

Рассмотрение Народных домов как самостоятельного архитектурного явления, предшествовавшего распространению Домов культуры и клубов рабочих, неизбежно выходит за рамки «истории архитектурного типа» и касается даже более широкого вопроса: какие механизмы, разработанные при их строительстве, оказались достаточно устойчивыми, чтобы пережить смену режимов, эпох и судеб. Этим обусловлена и актуальность подобного исследования. В поле интересов урбанистов и исследователей возвращается архитектура коммуникативных институций, открывающих возможности для диалога, сотворчества и сосуществования. Мы предполагаем, что Народные дома как первичные клубные образования явились прообразом для современных культурно-досуговых центров, где в комфортной среде формируется общественное мнение и новая культура, и положили начало дискурсу о том, какой должна быть подобная архитектура.

В основу исследования лег корпус источников: архитектурные памятники (каталог более 110 объектов), теоретические брошюры и книги, содержащие указания для архитекторов и организаторов движения по строительству, управлению и наполнению Народных домов и клубов; архитектурные журналы и газеты с проектами и планами, а также архивные материалы (фотографии, планы, разрезы). Такая оптика позволяет удерживать в фокусе не только «образ» здания, но и его функционирование: как менялись сценарии использования обязательных и факультативных помещений и как архитектура отвечала этим изменениям.

Что послужило предпосылкой строительства Народных домов? К началу XX века в нарастающей темпы модернизации России проявились себя некоторые общественные проблемы, наибольшее опасение среди которых вызывали низкий уровень грамотности и пристрастие к алкоголю среди населения. Решение задачи реформирования системы образования было названо Николаем II в рескрипте от 25 марта 1901 года одной из центральных государственных проблем и задач. Не менее активно велась и борьба с пьянством. С 1894 года в стране повсеместно открываются Попечительские общества о народной трезвости, а в 1895 году была введена винная монополия¹. Распространение этих обществ прямо влияло на формирование инфраструктуры «разумного досуга»: в задачи попечительств входил не только контроль за торговлей алкоголем, но и поддержка лечебниц, оказание помощи подведомственным учреждениям и организация общественных заведений для народа.

¹ Полное собрание законов Российской империи (ПСЗ). Собр. 3. Т. 14. № 10766.

Народный дом здесь становится ответом времени: архитектура принимает на себя социальную задачу – предложить населению альтернативу внерабочему досугу, удовлетворить духовные запросы. «Там, где борьба начнется с постройки “Народного дома”, там, где сначала строино начертан план просветительной деятельности – там виднеется уже и блестящий конец его осуществления, как достойный памятник того, что составит гордость нашего времени»¹, – такие надежды в 1898 году возлагали на Народные дома, ставшие на время центром и экономической, и социальной, и духовной жизни².

В Европе, по всей видимости, именно Англия в XIX веке сыграла роль Италии в эпохе Возрождения³, задав вектор развития в том числе и архитектурной мысли в сторону поиска новых форм и конструкций, соответствующих запросам эпохи⁴. В 1880-е годы именно там распространяются «политехникумы» как место для доступа населения к достижениям культуры и науки, в 1887 году в Лондоне по инициативе писателя Вальтера Безанта открывается Народный дворец. Дворец объединил в себе различные виды «разумных морально-доброкачественных способов времяпрепровождения»⁵, а именно концерты, театральные постановки, чтение, разнообразные кружковые занятия, лекции, спортивные секции, включая бильярд и шахматы, и даже научную деятельность. О большой роли Англии в распространении Народных домов в Российской империи свидетельствуют и источники. Обширный список рекомендуемых книг и брошюр, содержащийся в изданном в 1918 году сборнике «Народные дома как культурно-просветительные центры»⁶, начинается с материалов именно об английском опыте: «Университетские учреждения для рабочих в Лондоне» (Вебб С., Вельс С.) и «Как люди на белом свете живут.

¹ Пономарева Е.В. Луч света к массе тьмы или к постройке «Народных домов». Харьков: Паровая типография и литография Зильберберг, 1898. С. 7.

² Медынский Е.Н. Внешкольное образование, его значение, организация и техника. М.: Наука, 1916. С. 89.

³ Алышков В.П. Рациональное в новейшей архитектуре. Пробная лекция на звание преподавателя академии и училища. СПб.: Товарищество художественной печати, 1905. С. 11.

⁴ Там же. С. 22.

⁵ Народные дома // Новый энциклопедический словарь. СПб.: Ф.А. Брокгауз и И.А. Ефрон, 1912. Т. 27. С. 946.

⁶ Народные дома как культурно-просветительные центры. 3-е дополненное издание со 2-го, выпущенного в 1917 г. Харьковским обществом грамотности. Харьков: Союз, 1918.

Англичане» (Водовозова Е.). Собранный в 1900 году В. Неклепаевым по поручению Комиссии по устройству народных чтений и развлечений при Обществе распространения начального образования в Нижегородской губернии материал о зарубежных практиках строительства учреждений¹, подобных Народным домам, приводит и другие «ориентиры»: Институт Питера Купера в Нью-Йорке (основан в 1850-е годы), Народные дома в Берлине (1900), Амстердаме (1891), Брюсселе (1896–1899, архитектор В. Орта), частные инициативы, такие как институт Ч. Пратта в Бруклине (1887), Тойнби Холл (1883–1885) в Лондоне.

Разработанная в соответствии с европейским опытом идея Народного дома, высаженная на русской почве, приобрела собственные черты, обусловленные спецификой архитектурного заказа, источниками финансирования и реалиями времени. Обозначим основные характеристики.

Сценарии размещения Народного дома в городской среде и за ее пределами демонстрируют важную особенность: тип не был закреплен за какой-либо одной локацией, он был адаптивен к месту строительства и возможностям. Источники позволяют выделить несколько устойчивых вариантов.

1. В центре города – как архитектурная доминанта. Тогда Народный дом существовал не обособленно, а в тесной связи с транспортной системой города, инфраструктурой и становился в один концептуальный ряд с другими просветительскими организациями, школами и театрами.

2. В связке с другими культурными учреждениями – для образования культурно-досугового ансамбля.

3. На окраине, часто в новом, промышленном или труднодоступном районе – расширение сферы влияния и присутствия «культуры» повсеместно.

В теоретических текстах Народный дом мыслится как учреждение многофункциональное – и именно многофункциональность оказалась тем механизмом, который помогал «выстраивать» архитектуру. Один из теоретиков строительства, А.Д. Нессельроде, предполагал, что Народный дом должен иметь следующие возможности: общедоступный театр, аудиторию для чтения и лекций, пространство для выставки ремесел и музеев, библиотеку с читальными залами, помещения для курсов и кружков, гимнастический зал, залы для игр (шашки, шахматы, кегельбан), детские

¹ Народные дома за границей: Доклад Комиссии по устройству народных чтений и развлечений при Обществе распространения начального образования в Нижегородской губернии, 12 марта 1902 г. Нижний Новгород, 1903.

залы, мастерские для потерявших работу, приют для детей, медицинский кабинет, кассу взаимопомощи, чайную и т.д.

При этом архитекторам необходимо было не только создать эту четкую пространственную структуру, где каждый шаг человека был бы продуман, где под каждый вид деятельности существовало бы свое, специально отведенное пространство, но при этом победить жесткость этой структуры и добиться непринужденности и открытости пространства, которое должно было своим уютом привлечь всех желающих в свои стены.

Каким же образом озвученные функции отражались в пространственном решении и планировке Народных домов? Один из первых принципов строительства выделяет Л. Арманд – видный деятель кооперативного движения России, педагог и публицист:

– строительство с расчетом на расширение деятельности и увеличение числа посетителей, просторность. Отсюда выбор, например, материала. Так, Народный дом в село Гришино был построен изначально деревянным в расчете собрать средства на каменную постройку за 3–4 года его работы;

– красота архитектуры, принимающая во внимание климатические и культурные традиции региона. Народный дом как отдых для глаз, как предмет гордости и символ мечтаний о лучшем будущем;

– прочность: имеется в виду возможность использования здания после нескольких десятков лет эксплуатации и смены его назначения, например реорганизации внутренних пространств¹.

Вслед за ней А. Зеленко и И. Кондаков в статье «Как построить Народный дом»² приводят руководства по решению практических вопросов строительства. Они описывают все, от поэтапного возведения дома, определения конфигурации пространств, до их обустройства, включая количество и расположение, например, книжных полок в библиотеке и устройство досок объявлений. Например, Зеленко предлагает устраивать тихие и громкие читальни, актуальные в условиях, когда «многие хотели бы почитать, да не умеют»³, и предполагающие чтение вслух кем-то из присутствующих. В детских читальнях рекомендовано организовать

¹ Арманд Л.М. Кооперация и народные дома. М.: Московский союз потребительных обществ, 1916. С. 3.

² Зеленко А., Кондаков И. Как построить Народный дом // Народные дома: с приложением образцовых уставов, планов и смет разных типов народных домов. М.: Московский союз потребительных обществ, 1917. С. 34–94.

³ Там же. С. 37.

места для детей как школьного, так и дошкольного возраста, чтобы они, рассматривая книжки с картинками за низкими столами, учились читать вместе с более старшими детьми. Предлагаемые в этой работе три типовых проекта с комментариями различаются по вместимости, количеству пространств и, соответственно, по стоимости. Интересно, что эти проекты стали результатом анализа порядка ста уже существующих Народных домов с целью выявления самых удачных типологических решений.

Подробный анализ этих проектов и исследование идей других теоретиков, расширяющих вариативность строительства, предлагаемые форматы и решения дают сделать вывод о регламентации функций здания посредством архитектурного плана. Решающими факторами в строительстве Народных домов становятся экономия и гибкость пространств, позволяющая достраивать, перестраивать и менять конфигурацию помещений в зависимости от нужд и возможностей. Когда на смену Народным домам придут рабочие клубы, их преемственность будет зафиксирована архитектурной практикой. Совпадения в планировочных решениях и деталях организации внутреннего пространства, общий «язык», наблюдаемый как в типовых проектах, так и в теоретических брошюрах, подтверждают гипотезу: формообразующими элементами обоих типов учреждений будут общение (беседа), игра (театр) и отдых. Все возможные помещения Народного дома соответствуют этим трем «китам». С годами понимание этих категорий будет углубляться и видоизменяться под воздействием исторических и социальных наслоений, но их каркас останется узнаваемым: «Внешние формы работы и само построение народных домов и рабочих клубов столь сходны между собой, что с первого взгляда кажется, будто это одинаковые учреждения, которые почему-то вступают в какую-то конкуренцию друг с другом»¹.

Вопрос художественного облика для движения не был первичным: стиль чаще определялся архитекторами и контекстом (хотя те же Зеленко и Кондаков упоминали важность ориентации на климатические условия и характерный для местности «народный вкус»²), поэтому внешнее оформление Народного дома было многообразно. Наиболее предпочтительными оказались модерн и «кирпичный» стиль. В первом архитекторов привлекала работа с эстетизацией рационального в архитектуре, свобода формообразования, позволявшая отойти от симметричного, «фасадного» построения, что было удобно для такого сложного по своим требованиям

¹ Борович Б.О. Рабочие клубы, их организация и ведение. Харьков: Культурно-просветительная организация «Труд», 1919. С. 5.

² Зеленко А., Кондаков И. Как построить Народный дом. С. 88.

здания. Модерн допускал асимметрию, разновысотность объемов, необходимую для грамотного устройства зрительного зала, обсерватории и других нестандартных помещений. «Кирпичный» же стиль прижился в архитектуре Народного дома в силу своего происхождения. Способность экономичного материала создавать лаконичный ритмический и светотеневоый рисунок привлекала архитекторов. К тому же это позволяло вписывать Народные дома в фабричные комплексы, где они в числе прочего часто располагались. Неоклассицизм в меньшей степени, но также оказался интересен архитекторам Народных домов, а главное, вместе с модерном стал частью эволюции архитектурных форм, приведшей дореволюционную архитектуру к авангарду. Народные дома, построенные в стиле неоклассицизма, и конструктивистские рабочие клубы будут связывать стремление к простоте геометрических форм, четкость ритмического рисунка и внимание к тектонике.

Многое в исследовании надолго исключенных из научного дискурса Народных домов еще требует изучения. Многое утрачено, возможно, безвозвратно вместе с разрушенными и перестроенными зданиями, не пережившими войну и смену власти, но сегодня в обращении к архитектуре Народных домов, к особенностям их функционирования есть попытка найти и истоки современных урбанистических решений, и стремление обратить внимание на эти недооцененные архитектурные постройки.

V. СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО: МНОГООБРАЗИЕ И ПРОТИВОРЕЧИЕ

Софья Боровикова

ЛИНЕЙНАЯ ПЕРСПЕКТИВА СЕГОДНЯ. ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ КАЗУС, СИМВОЛИЧЕСКАЯ ФОРМА ИЛИ ЭФФЕКТИВНЫЙ ИНСТРУМЕНТ ИССЛЕДОВАНИЙ?

Сегодня линейную перспективу нельзя отнести к популярным направлениям исследований.

Рост интереса к теме наблюдался в XX столетии, в первой половине которого выходят основополагающие работы. Так, в 1927 году публикуется «Перспектива как символическая форма» Эрвина Пановского¹, где поднимаются основные вопросы по исследованию перспективы в XX веке: степень соответствия перспективных построений особенностям зрительного восприятия человека, множественность систем передачи пространства на плоскости, соотношение социокультурных установок определенного общества и техник перспективы, принятых в его искусстве. В 1946 году увидела свет книга Вильяма Ивинса «Искусство и геометрия»², где исследуется влияние новых техник построения на трансформацию стилей в изобразительном искусстве. В этот же период издается книга Юргиса Балтрушайтиса «Анаморфоз»³, которая фактически ввела в научный оборот проблематику, связанную с анаморфическими изображениями,

¹ *Panofsky E. Die Perspektive als 'symbolische Form' // Vorträge der Bibliothek Warburg. 1924–1925. Leipzig; Berlin, 1927. S. 258–330.*

² *Ivins W.M. Art & Geometry: a Study in Space Intuitions. New York: Dover Publications, 1900.*

³ *Baltrušaitis J. Anamorphic Art / Trans. W.J. Strachan. New York: Harry N. Abrams, 1977.*

а также выходят работы Павла Флоренского и Бориса Раушенбаха¹, значимые для отечественного искусствоведения. К теме линейной перспективы обращаются и такие выдающиеся мыслители, как Мишель Фуко и Жак Лакан².

В конце XX века публикуется ряд обобщающих работ, где авторы анализируют результаты предыдущих исследований и стремятся дать целостное и полное описание линейной перспективы, ее значения и этапов развития. К этим работам относятся «Наука искусства» Мартина Кемпа³, а также «Геометрия искусства» Кристи Андерсон⁴, предлагающая читателю исчерпывающе точную хронику развития техник перспективных построений и анализ их соответствия принципам геометрии. Наиболее значимым из исследований конца века представляется книга Юбера Дамиша «Происхождение перспективы»⁵, поскольку она содержит не только анализ основных трудов по теме, но и оценку конвенций, сложившихся в экспертном сообществе к концу столетия. Более того, предлагая обоснованные ответы на общие вопросы и отсекая ряд необоснованных концепций⁶, Дамиш создает основу для дальнейших исследований в направлении уточнения отдельных аспектов перспективы.

В XXI веке отмечается падение интереса к теме. В последние годы выходят примечательные публикации, но они посвящены скорее проблематике визуального восприятия, а не перспективе как таковой.

Маргинализация этой области исследований представляется неоправданной.

¹ Раушенбах Б.В. Пространственные построения в древнерусской живописи. М.: Наука, 1975; Он же. Пространственные построения в живописи: Очерк основных методов. М.: Наука, 1980; Он же. Системы перспективы в изобразительном искусстве: Общая теория перспективы. М.: Наука, 1986; Он же. Геометрия картины и зрительное восприятие. М.: Интерпракс, 1994.

² Damisch H. The Origin of Perspective. Cambridge, Mass.: MIT Press. 1994. P. XIII–XV.

³ Kemp M. The Science of Art Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat. New Haven: Yale University Press, 1990.

⁴ Andersen K. The Geometry of an Art: the History of the Mathematical Theory of Perspective from Alberti to Monge. Berlin: Springer Science & Business Media, 2006.

⁵ Damisch H. The Origin of Perspective.

⁶ Например, развивая идеи Пановского, Дамиш отмечает ошибочность трактовки роли сетчаточного образа, но поддерживает и развивает другие идеи своего предшественника. См.: Ibid. P. 11.

Перспектива продолжает влиять на художественный процесс. Этот прием настолько глубоко интегрирован в художественное образование, что зачастую применяется бессознательно как единственно возможный. Однако протест против его норм остается актуальным – в качестве способа выйти за привычные рамки или стимула к поиску альтернативы пространственной репрезентации. Яркий пример – Дэвид Хокни: разрабатывая спорную теорию об использовании проекторов как основного фактора развития искусства Возрождения¹, он изменил собственный творческий метод и улубился в изучение репрезентации пространства через совмещение ракурсов. Например, работая над «Pearblossom Hwy., 11–18th April 1986», Хокни снимал каждый объект в отдельности и создал в общей сложности около 850 снимков. Он стремился, по его выражению, показать, что люди никогда не смотрят с одной точки зрения².

Более того, в искусстве XX–XXI веков линейная перспектива нередко служит выразительным средством, наделяющим произведение дополнительными смыслами. Достаточно вспомнить работы Эрика Булатова³, где используется схема с опорой на главную точку картины, и популярные сейчас текстовые анаморфозы⁴.

Основные методы изображения пространства в европейской живописи формировались в период освоения линейной перспективы, поэтому ее история служит ключом к анализу репрезентации пространства в последующие эпохи.

Среди таких методов: композиция с опорой на главную точку картины, композиция с опорой на точки дистанции, совмещение ракурсов вплоть до коллажа, искажение пространства и анаморфоз.

Примечательно, что возникновение некоторых методов было контринтуитивным. Например, совмещение ракурсов могло стать следствием ошибки, недостатка знаний, требований заказчика или эстетических предпочтений. Случайно возникший визуальный эффект остранения и амбивалентности был замечен художниками последующих поколений

¹ *Hockney D. Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters.* New York: Viking, 2001.

² The Collection of the J. Paul Getty Museum at the Getty Center and the Getty Villa [Онлайн каталог музея Гетти] // URL: <https://www.getty.edu/art/collection/object/107VPC> (дата обращения 10.02.2026).

³ Например, «Откуда я знаю куда» (2009, холст, масло, цветной карандаш. 200 × 200 см. Коллекция Наталии Годзиной).

⁴ Например, Томас Квин. Face reality as it is (2016, акрил. Собственность автора).



Ян ван Эйк
Портрет четы Арнольфини. 1434
 Дубовая доска, масло. 81,8 × 59,7 см
 Лондонская национальная галерея,
 Лондон



Джорджо де Кирико (?)
Меланхолия поэта
 Холст, наклеенный на картон, масло
 36,5 × 26,8 см
 Государственный музей
 изобразительных искусств
 имени А.С. Пушкина, Москва
 Схемы перспективных построений

и начал активно использоваться, особенно сюрреалистами. Благодаря этому приему работа говорит одновременно о строгой упорядоченности мира, отсылая к организации композиции по законам геометрии, и о странности этого порядка, поскольку построение не полностью соответствует этим законам.

Подобные процессы изучены мало. Во-первых, часто они протекали вдали от культурных центров, в регионах, для которых история перспективы еще не написана. Во-вторых, концепции XX века создают впечатление исчерпанности темы: изображение в перспективе было определено как искусственный конструкт, возникший в результате изменения мировоззрения и развития геометрии, применявшейся в искусстве с корректировкой. Все системы построений рассматриваются как статичные и характерные для определенного периода¹. Их трансформация и вариации

¹ Например: Филиппов С.А. Что мы видим в глубине картины? Природа и функции пространственности в плоских визуальных искусствах // Артикульт. 2011. № 1. С. 188–243.

исследуются преимущественно в рамках истории науки без должного внимания к «ошибочным» с геометрической точки зрения моделям, которые зачастую и становились основой новых методов репрезентации пространства.

Дополнительную сложность создает терминологическая неоднозначность. В разных дисциплинах термин «перспектива» может обозначать и центральную проекцию, и проекцию вообще (включая параллельную). Отдельную проблему составляет использование термина «обратная перспектива». Существуют и авторские трактовки: например Эрвин Пановский вводит понятие «косой» перспективы, имея в виду композицию с опорой на точки дистанции. Подобная терминологическая путаница затрудняет междисциплинарное взаимодействие.

Для реконструкции генезиса современных методов работы с пространством представляется обоснованным несколько скорректировать подход, а именно: рассматривать перспективу не как этап развития начертательной геометрии, символическую форму или стилистический прием, а как самостоятельную систему, возникшую на стыке этих явлений и выходящую за их пределы; изучать ее в динамике, анализируя, каким образом художники находили компромисс между теорией, практикой и эстетическими установками и как со временем менялись основания этого компромисса.

В методологическом плане можно выделить три ключевых принципа.

Во-первых, чтобы установить логику, период и предпосылки возникновения того или иного приема, необходимо проводить анализ обширного корпуса изображений, включая работы художников второго ряда, региональных школ и технические иллюстрации.

Во-вторых, контекстуальный подход – изучение не отдельных работ, а всего наследия автора и условий создания каждого



Ганс Гольбейн Младший
Два черепа в оконной нише

Около 1520

Масло, дерево. 33 × 25 см

Базельский художественный музей

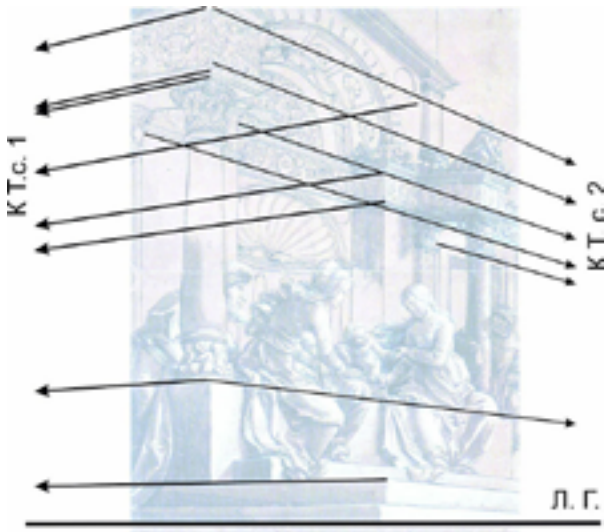
Схема построения

произведения. Известно, что ошибки в построениях не всегда свидетельствуют об отсутствии теоретических знаний. Пример приведен ниже.

И, наконец, конкретизация – уточнение терминологии и реконструкция построений для каждой исследуемой работы. Например, если утверждается, что работа является анаморфозом, то имеет смысл определить признаки анаморфоза и доказать их наличие средствами геометрии.

Примером эффективности этого подхода может служить уточнение трактовок произведений Ганса Гольбейна в ходе наших исследований.

Так, первая работа – «Череп в оконной нише» – рядом специалистов определяется как анаморфоз¹ на том основании, что главная точка картины смещена относительно центра произведения, из чего делается



Ганс Гольбейн Младший

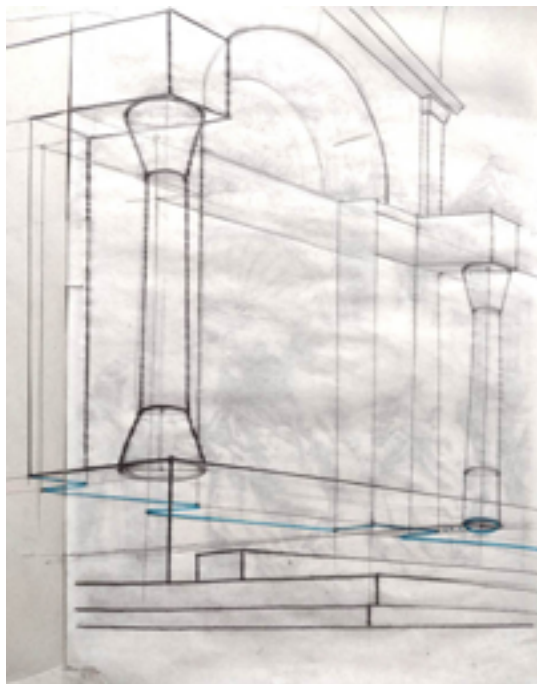
Святое семейство. 1519

Бумага, тушь, перо, белила. 42,7 × 30,8 см

Базельский художественный музей

Схема построения

¹ Muller C. It Is the Viewpoint That Matters: Observations on the Illusionistic Effect of Early Works by Hans Holbein // Hans Holbein: Paintings, Prints, and Reception. Washington: National Gallery of Art; New Haven: Yale University Press, 2001.



Ганс Гольбейн Младший
Святое семейство. 1519
Бумага, тушь, перо, белила. 42,7 × 30,8 см
Базельский художественный музей
Реконструкция построения архитектурных элементов

вывод, что произведение было рассчитано на просмотр с нестандартной позиции наблюдателя и на строго определенное положение в интерьере. Однако анализ всего наследия Гольбейна показывает, что подобные построения он использовал даже в книжной графике, не предназначенной для фиксированного положения в интерьере. Таким образом, смещение точки схода не является доказательством наличия анаморфоза.

Вторая работа – «Святое семейство» – ранее описывалась как «нагромождение архитектурных форм, не подчиненных законам геометрии»¹. Реконструкция построений выявила, что архитектура здесь выполнена с высокой точностью по передовой для того времени схеме.

¹ Muller C. It Is the Viewpoint That Matters...



Ганс Гольбейн Младший
Христос как муж скорбей. Створка диптиха. Около 1520
 Дерево, масло. 29 x 20 см
 Базельский художественный музей
 Реконструкция построений

Наконец, в третьей работе – Диптихе с Иисусом и Марией (1520) – изначально был геометрически верный рисунок, но Гольбейн сознательно изменил его ради эстетического эффекта. Это свидетельствует о принципиальных отличиях в подходе Гольбейна и методах многих его современников, например Дюрера.

Подводя итог, можно утверждать, что линейная перспектива остается значимым фактором развития изобразительного искусства. Анализ может стать эффективным инструментом исследования при условии корректировки подходов и восполнения пробелов в ее истории.

Многообещающими направлениями представляются:

- искусство Северной Европы XVI века;
- взаимодействие отечественной культуры с европейскими системами изображения пространства, особенно на начальных этапах;
- и, естественно, трансформация классических схем в современном искусстве.

Арина Чубарь

РЕЛИГИОЗНАЯ ТЕМАТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ КИРИЛЛА ВЕДЕРНИКОВА

Художники различных поколений, принадлежавшие к разным направлениям и течениям в искусстве, порой противоположным друг другу, в определенный момент своей деятельности начинают сознательно обращаться к сакральным сюжетам и образам. Но для чего? Возможно, для того, чтобы самостоятельно осмыслить духовные постулаты, заложенные в Священном Писании.

Кирилл Владимирович Ведерников (род. в 1991) – современный российский художник – выделяется среди ряда подобных авторов деликатной интерпретацией образов из Библии, уместным введением христианских мотивов в общий композиционный строй произведений, мастер не спекулирует религиозной тематикой.

Автор станковых живописных, графических и цифровых работ, художник-монументалист, работающий в доступном для большого количества зрителей городском пространстве, участник выставочных проектов, конкурсов и паблик-арт фестивалей, после обучения в Суздальском филиале Санкт-Петербургского государственного института культуры на факультете реставрации графики и живописи в течение первых лет творческой карьеры создал большое количество произведений с религиозными «элементами» и философским звучанием как в России, так и за рубежом (Германия, Италия, Болгария, Греция).

О высоком уровне интереса к творчеству молодого автора говорят многочисленные интервью. В одном из них художник объясняет, почему он выбрал улицы городов для демонстрации работ¹. Причиной Кирилл

¹ Ведерников Кирилл: «Когда ты уединяешься и творишь, то самобичевание автоматически включается» [Видеоинтервью] // Сообщество Давыдовой Дарьи. URL: https://vkvideo.ru/video-222639295_456239042 (дата обращения 12.02.2026).

Ведерников называет расширение своей целевой аудитории. Почему именно современное монументальное искусство? Скорость и насыщенность жизни, в которой мы пребываем, проявляющиеся в обилии информации, популяризируют проекты, приглашающие людей познакомиться с искусством на привычном ежедневном маршруте: в общественном транспорте, на остановках, на фасадах зданий.

Кирилл Ведерников использует христианский образный язык не только в монументальных работах (настенные росписи, деревянные панно, изображения, выполненные в технологии *urbanfresco*), но и в ряде оригинальных и печатных графических листов, станковых живописных полотен и даже в скульптурах из дерева и гипса, инсталляциях.

Религиозная тема раскрывается в его творчестве в западноевропейском и православном направлениях. Они сосуществуют в тех произведениях, где автор интерпретирует образы Священного Писания для своего особого высказывания, для подталкивания зрителей к размышлениям. Отсутствует прямое цитирование: художник всегда добавляет иносказание, символизм и учитывает место размещения.

Причиной развития религиозной тематики в творчестве Ведерникова в русле западноевропейской традиции является его поездка в Германию, вдохновение мастера архитектурой, средневековой культурой, католическими образцами предметов искусства (в том числе печатной графикой), европейской литературой¹.

Выбранные автором иконографические типы интерпретированы им для передачи духа эпохи «безвременья». Они поднимают темы смерти, жертвенности, духовных и телесных страданий и трансформации мира, изменения баланса сил между природными стихиями и механизированными противоестественными силами человеческой цивилизации, деструктивными по своей сути.

Образ всадника – одного на коне либо в составе группы – в мировой художественной культуре весьма распространен. Особым ответвлением применения иконографии можно назвать обращение художников к текстам Апокалипсиса. Прежде всего это проявление ожиданий наступления «конца времен». В русском искусстве использование пророческих

¹ Чубарь А.А. Как мурал в Мурманске стал отражением русского кода, или Может ли современное искусство иметь религиозно-символический подтекст? Беседа с художником Кириллом Ведерниковым.
URL: <https://vk.com/@contemporaryartforeveryone-kak-mural-v-murmanske-stal-otrazheniem-russkogo-koda> (дата обращения 12.02.2026).

строк несло порой иной подтекст – оно свидетельствовало о спасении человечества через боговоплощение¹.

Выделенная иконография повторяется в станковых произведениях, выполненных маслом на холсте: «Всадники» (2019), «Всадник, пронзающий змия» (2023), «Синий рыцарь (Knight of the Day)» (2020).

При первом беглом взгляде на работу «Всадник, пронзающий змия» (2023) можно обнаружить отсылку к древнерусскому образу Георгия Победоносца. Отображает ли это полотно направленность художника к восточной традиции – вопрос дискуссионный.

С одной стороны, это уже «классический» сюжет-символ, но спроецирован он на современный мир через авторскую интерпретацию. Многие художники, которые также работают с христианской тематикой, по словам Ведерникова, примерно в то же время, в силу контекста современности стали изображать ярко-го Георгия Победоносца, пронзающего змея, очевидно акцентируя, где добро, а где зло².

Если принять во внимание, что, по мнению автора, мы находимся в периоде «безвременья»³, то и всадник есть проявление совсем иной концепции. Художник часто наделяет в своих работах образ Войны механизированными одеяниями – тогда фигура олицетворяет собой некое техногенное зло, «деструктивизм», который человечество накопило в себе.



Кирилл Ведерников
Всадник, пронзающий змия. 2023
Холст, масло. 225 × 160 см
Частное собрание

¹ Чубарь А.А. Моление Ангелу Грозному. Идея духовного перевоплощения мира в работах К.С. Петрова-Водкина // Научный импульс–2023. Сборник статей Международного научно-исследовательского конкурса. Петрозаводск, 2023. DOI 10.46916/18012023-978-5-00174-838-0.

² Ведерников Кирилл: «Когда ты уединяешься и творишь, то самобичевание автоматически включается» [Видеоинтервью].

³ Там же.



Кирилл Ведерников

Пир королей. 2020

Бумага, смешанная техника. 50 × 70 см

Частное собрание

Какая перед нами схватка, каких сил? Не сразу ясно. Сама эта мысль, что «определенного рода зло борется с другим определенного рода злом»¹, пришла к автору в процессе работы.

Композиция может иллюстрировать идею вечного противостояния европейской и восточной цивилизаций или говорить зрителю о том, как индустриальная среда, механизмы, техногенные катастрофы уничтожают природу, символизировать победу человечества над стихиями в целом. Сюжет может быть двойственно трактован.

«Синий рыцарь (Knight of the Day)» (2020) близок по формату к предыдущей работе. Рыцарь демонстрирует череп на блюде, напоминая о бренности и суетности жизни, что является аллегорией на знаменитые *vanitas*.

Череп оказывается в центре перекрестья и отсылает к изображению «Адамовой головы» у подножия Распятия, напоминает об искупительной жертве и о победе над смертью: «Как в Адаме все умирают, так во Христе все оживут», – писал апостол Павел в Послании к коринфянам (1 Кор. 15: 22).

Более явная связь со сценой распятия появится в ряде других работ, где автор связывает ее с чашей искупления и с темой жертвенности. Этот

¹ Хорни К. Невроз и личностный рост: борьба за самореализацию.

СПб.: Б.С.К.; Восточноевропейский институт психоанализа, 1997. Также:

URL: <https://mvpukiev-43.narod.ru/download/pci/h/rost.pdf> (дата обращения 13.02.2026).

мотив не сразу трансформируется в самостоятельное произведение: он входит в сюжетную канву некоторых полотен, графических листов и росписей в виде детали антуража.

«Пир королей» (2020) – это пир силы, которую поддерживают два рыцаря-стража. Они предлагают «испить полную чашу» каждому и положить свою жизнь на алтарь выгоды тех, кто наделен властью. Существует вариант, выполненный художником в Нюрнберге (2021) около Академии художеств на объемной кубической конструкции.

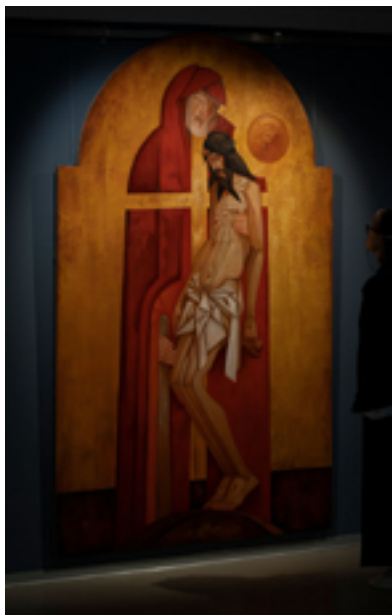
Совершенно в иной интонации звучит мотив распятия в монументальной росписи фасада здания в Стильяно («Чаша искупления», 2021, Италия) и в одной из картин, написанных маслом (без названия, 2020). Крест в росписи возникает как средокрестие оконной рамы. Однако в обеих работах и чаша, и распятие появляются одновременно, а человеческая фигура склоняет голову перед сосудом на столе. В первой – это Богородица, которая складывает ладони в молитвенном жесте, во втором случае – это сам Христос или ангел из Троицы, или обычный человек, но стилистика изображения напоминает иконописную. Художник не оставляет нам подсказки, лишая картину названия, а фигуру – лица.

Обе работы выполнены в красно-коричневых тонах, но в картине используется больше черного, ее поверхность фактурная, а по самому подходу к изображению форм работа напоминает кубистические натюрморты 1910-х годов, например Надежды Удальцовой.

Такой же мотив креста с бесконечными, продленными художником до границ холста переключаясь присутствует и в ряде других полотен и монументальных росписей, порой даже не связанных названиями с сюжетикой Страстного цикла. Например, в картине «Дон Кихот» (2019) можно увидеть и автопортретные черты, и связь со всадниками Апокалипсиса, но сам Ведерников называет его всадником «безвременья».

Есть в творчестве мастера несколько работ, где мотив креста становится основным: «Распятие» (2019), созданное в технике масляной живописи и выполненное при помощи технологии *urbanfresco* (2020) – высококачественной печати на прозрачном акриловом слое, благодаря чему изображение переносится на любую по сложности текстуры стену и дополняется ручной росписью.

Ряд произведений акцентирует внимание на событиях, происходящих после смерти Спасителя, например «Снятие с креста» (2017), которое вызывает у зрителя определенные ожидания. Однако сюжет явно им не соответствует. Изображен король в доспехах, тело которого буквально соскальзывает с оружия. Вероятно, крестом здесь и является меч, который еще средневековые рыцари использовали, чтобы совершать молитву.



Кирилл Ведерников

Пьета. 2024

Холст, масло

Экспонировалась на выставке современного христианского искусства «Откровения души» в музее современного искусства «Эрарта», Санкт-Петербург, 2024

По-разному трактовали люди фразу Христа: «Я пришел к вам не с миром, а с мечом» (Мф. 10: 34–36). Ею оправдывали свои походы на Восток крестоносцы, обращая огнем в свою веру. Однако меч – это метафора человеческой схватки с самими собой и за самих себя, поле битвы – это душа человека.

Графический лист «Пьета» (2019) и одноименный холст (2024) связаны как с использованием мотива

Распятия, так и образом Богоматери и снятия с креста на западноевропейский манер.

В живописи старых мастеров одним из самых драматичных сюжетов является «Pietà». Автор использует так называемое «горизонтальное оплакивание» – ведущий тип изображения данной иконографии еще со времен Средневековья¹, но не совсем в точной его интерпретации: не располагает перпендикулярно фигуры, вытягивает их, художник делает сам момент вневременным.

«Магдалина билась и рыдала, / Ученик любимый каменел, / А туда, где молча Мать стояла, / Так никто взглянуть и не посмел»². Использованный прием инверсии говорит о тяжелых земных, человеческих чувствах

¹ Молотникова Д. Эволюция сюжета Пьеты в западноевропейском изобразительном искусстве XVI – XVII веков // Информационный портал «Мир искусств». URL: https://int-ant.ru/news/news-culture/art_k/evolyutsiya-syuzheta-pety-v-zapadnoevropeyskom-izobrazitelnom-iskusstve-xvi-xvii-vekov/ (дата обращения 12.02.2026).

² Ахматова А. Распятие. URL: <https://www.culture.ru/poems/9434/raspyatie> (дата обращения 19.02.2026).

Богоматери. Однако светлый крест наполнен сиянием, он пронизывает всю ее фигуру – это страдание очистительного свойства, возвышающее душу.

Фрагмент данной работы был использован в экспозиции персональной выставки Ведерникова «Сотворение» в храме Святой Анны в Санкт-Петербурге (2020). Все пространство интерьера занимали работы художника: на втором этаже экспонировались станковые живописные полотна и графика, а первый был отдан под размещение монументальных версий. При этом ряд «фресок» создал некоторое подобие иконостаса на стене: «Снятие с креста» (2017) – слева, «Распятие» (2019) – справа, а центральным образом являлась «Пьета» (2019), что отсылает к идее о значении Богоматери в общей концепции устройства мироздания художника.

Композиционно иные работы – «Мать мира» (2016), «Матерь мира» (2017) – идентичны, в них – Мировая Душа. Она и есть этот мир, она не просто стоит над городом, он не орнамент на ее одеждах – он растворен в ней. Трактовка миссии Богоматери получает в творчестве Ведерникова еще одно направление. «Испив чашу до дна», принеся себя в жертву вместе с Христом, она возвышается и становится силой, способной исцелить этот мир, уберечь от всех стрел и невзгод. Данный тип изображения отсылает зрителя к прообразу «Покров Богородицы», распространенному уже в православной культуре.

Еще больше ориентированным на данную иконографию изображением является произведение «Матерь мира» (2018), переведенное на стену, и графический лист, показанные на выставке «После иконы» (2019, Санкт-Петербург). Эти работы больше напоминают древнерусскую иконопись и по колориту, и по выстроенной композиции.

Православные сюжеты, мотивы и образы появляются в тех произведениях Ведерникова, где он прямо или косвенно касается идеи заступничества, сохранения мира как силами Небес, так и на земле – силами смертных людей, в том числе причисленных к лику святых.



Кирилл Ведерников

Матерь мира. 2018

Urbanfresco

Санкт-Петербург, улица Пестеля

Достаточно большой круг художников ориентирован на православные образы в наше время. Значительное место занимают религиозные мотивы и в светском искусстве, что способствует утверждению нравственных и духовных ценностей¹, на возрождение которых направлен в том числе и современный общественно-политический вектор.

В связи с этим достаточно популярными стали изображения древнерусских исторических личностей, основателей городов. Со стен зданий смотрят на горожан святые люди и благодетели, защитники земли Русской. Такие примеры можно увидеть в Великом Новгороде, Владимире, Екатеринбурге, Вологде, Полоцке и других городах России и за рубежом. Полотно «Кирилл и Мефодий» (2021), например, было подготовлено для выставки «Славянская азбука и ее распространение» в Историческом парке в Болгарии.

Не только в станковых работах изображает художник образы святых, но и в монументальных росписях на фасадах жилых зданий. Это соответствует тенденции последних лет по легализации уличного искусства в стране, проведению паблик-арт фестивалей по всей России на основе конкурсной политики, использование формата для нравственного, патриотического, духовного воспитания общества.

Так, Ведерников изобразил Александра Невского перед входом в одноименный собор в Екатеринбурге в 2024 году. Реализацию проекта поддержало Екатеринбургское общество. Выбранный образ Невского близок к хранителю духовного пространства нашей культуры: хоть он и облачен в одежды воина, голова его склонена, а меч опущен².

Вторит росписи в Екатеринбурге композиция «На древних берегах» (2018), изображающая воинов в полный рост на фасаде здания в Нижнем Новгороде. В Древней Руси были и иконы, где изображалось войско. Например, популярным в средневековом Великом Новгороде была иконография «Богоматерь Знамение» («Битва новгородцев с суздальцами», начало XVI века), где нашли отражение события национальной истории. Вторым примером можно считать икону «Благословенно воинство небесного царя» (ок. 1552, ГТГ), иную по своему композиционному решению.

¹ Грачева С.М. Религиозные сюжеты в современной академической живописи Санкт-Петербурга // Научные труды. Вып. 50. Художественное образование. Сохранение культурного наследия: Сб. статей. СПб.: Институт имени И.Е. Репина, 2019. С. 42–61.

² Семенов В.Е. «Не в силе Бог, но в правде...». Комментарий к известному высказыванию Александра Невского // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2014. Т. 15. Вып. 3.

Работа Ведерникова «На древних берегах» (2018) не содержит батальных сцен. В нижней части изображен Нижегородский кремль, над ним возвышается древнерусское войско. Центральная фигура – образ Юрия Всеволодовича, основателя города; в руке у него древнейший каменный храм, освященный в честь покровителя русского воинства – архангела Михаила.

Роспись фасада просуществовала четыре дня и была утрачена во время урагана в результате обрушения утеплительной плитки, установленной на здании¹. Однако рядом Ведерников разместил на одном из домов одноименное трехчастное деревянное панно (2021), форма которого напоминает своими очертаниями шлемы древнерусских воинов.

Художник, находящийся в поисках наиболее выразительных средств для отображения идеи сотворчества со временем, делал попытки обратиться к технике мозаики из натурального камня, но больше автору удалось использовать дерево – как при создании рам к станковым работам, так и для панно на фасадах зданий и инсталляций в природных парках. В данном случае агрессивное воздействие внешней среды только дополняет и углубляет стилистические особенности, направленные на эстетику разрушения.

Трехчастная деревянная композиция «Апофеоз» (2022) во Владимире представляет собой три расколотых во время сражений шлема на светло-желтых щитах. Название отсылает к картине В. Верещагина. Важно подчеркнуть, что образы шлемов древних воинов присутствуют во многих произведениях Ведерникова. Возможно, через такие композиционные решения автор говорит о жертвах наших предков во имя родины, на которой «вопреки всему» основаны города, продолжающие существовать и в современности.

«Земля, освещенная солнцем» (2021) – фасадная роспись в городе Владимире, которая также содержит в своей композиционной схеме изображения шлемов древних воинов. Они уподоблены горам, а среди них стоит храм.

Художник вновь вписывает роспись в архитектурное пространство, размещая ее на оригинальном фоне стены: «бережно» располагает шлемы-горы на одной из ладоней неких божественных сил, прикрывающих город второй рукой, выполненной на соседнем фасаде. Эти силы хранят русскую землю. Единственное воздействие на нее – нетварный свет, который исходит из самого храма. Свет веры и есть освещение для этой земли.

¹ На древних берегах // Проект уличного искусства «Место».

URL: <https://vk.com/@-101113569-kv-2018> (дата обращения 13.02.2026).

Ряд произведений Ведерникова как графических, так и станковых и монументальных, имеют схожие названия – «Хранители»: они изображают Ангельские Силы. Одна из них – «Хранитель» (2023), роспись на фасаде здания в центре города Владимира. При этом сама поверхность строения представляет собой необработанную стену из красного кирпича, художник оставляет эту фактуру и пишет на ней белокаменные арки, которые становятся фоном для деталей изображения.

Чуть более плавными и мягкими чертами отличается роспись «Перекрестки времен» (2017) в Астрахани; она предполагает символическое изображение цикла бытия. Основным мотивом становится обращение к Ветхому Завету: «Что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем. Род приходит, и род проходит, а земля пребывает вовеки» (Екк. 1: 9). В работе, по словам автора, шлем символизирует душу, проходящую свой цикл от создания до распада и возврата к исходной простоте¹, но в композиции этот цикл уподоблен горному массиву. «Перекрестки времен» – это Жизнь и Смерть, то есть те точки, когда душа встречается с Творцом².

Деревянная, расписанная краской «инсталляция» «Хранитель» (2019) была установлена в общественном пространстве – в парковой зоне города Эрланген (Германия) – и является паблик-арт произведением, настроенным на создание диалога со зрителем. Ангел удерживает храм Божий и склоняет над ним свою голову, уподобляясь колыбели. Неизвестно, есть ли прототип данного строения или это собирательный образ священного места. Храм Божий – религиозно-эзотерическое многозначное понятие, хранилище высшей святости, Ковчега Завета, но одновременно это и сам человек. Художник изображает хранителей людей и утверждает наличие таких сил во Вселенной.

Живописный холст и графическая работа – эскиз полотна «Хранители» (2022), имеют вытянутый формат и одинаковую композиционную схему. Число ангелов отсылает зрителя к иконографии Троицы Ветхозаветной, где посланники обычно размещались в ряд за столом – в одну линию либо средняя фигура немного возвышалась. В данной работе схема вертикально ориентирована: три ангела, расположены один над другим.

Противоположна по цвету варианту, выполненному масляной краской, подготовительная работа – она будто создана в технике гризайли, ее колорит ограничен серовато-серебристыми холодными оттенками,

¹ Перекрестки времен // Кирилл Ведерников.

URL: https://vk.com/video158227422_456239066 (дата обращения 13.02.2026).

² Там же.

но художник добавляет теплый желтый и тем самым подцвечивает солнечный диск, звезду, лики ангелов, ставит нюансирующие акценты на их одежды и, подобно работам «Земля, освещенная солнцем» (2021) и «Хранитель» (2023), изображает нетварный свет, исходящий из храма.

«Херувим» (2023) – единственная скульптура из дерева, представленная в ряде работ, изображающих Небесные Силы. Она состоит из двух сегментов. Нижняя, более темная часть – это фрагмент головы древнего воина в шлеме, символ древней стихии земли, языческих верований народов. Эта часть обработана и отшлифована в большей мере, чем поверхность верхней части, имеющей сложную форму, напоминающую пламя. На ней вырезано небольшое углубление ближе к середине, где проступает образ некоей силы. Ведерников вновь использует естественные дефекты деревянного спила, расширяя уже имеющиеся трещины, придавая им нужные очертания. Художник подчеркивает фактуру, незначительно колеруя поверхность дерева желтой и оранжевой акриловой краской, что дает необходимый контраст с линиями-трещинами и создает эффект горения и «источения» света.

Таким образом, православные сюжеты, мотивы и образы отразили вторую часть философской позиции автора об устройстве этого мира. Если работы на религиозную тематику, обращенные к западноевропейской традиции, демонстрируют в большей степени апокалиптические силы, способные разрушить цивилизацию, индустриальные механизмы, созданные самим человеком и трансформирующие реальность и естество природных стихий, то в произведениях, по большей части монументальных, ориентированных на православную традицию, Кирилл Ведерников формирует образ неких Небесных Сил, которые стремятся этот мир удерживать и сохранить.



Кирилл Ведерников
Херувим. 2023
 Дерево, акрил. 68 × 30 × 12 см
 Частное собрание

Ирина Кистович

**ИСКУССТВО ИЗЗАТА КЛЫЧЕВА
В КОНТЕКСТЕ ПОСТСОВЕТСКОГО ПЕРИОДА**

Творчество Народного художника СССР, академика Российской академии художеств (1988), лауреата Государственной премии СССР Иззата Назаровича Клычева (1923–2006) предоставляет исследователю возможность прочтения его наследия в контексте нескольких эпох. Принадлежит одновременно двум культурам – русской художественной традиции и туркменской национальной школе живописи, – он стал примером того, как художник, входивший в нобилитет советского искусства 1960–1980-х годов, сегодня в России практически забыт. Но его творческие открытия, его, казалось бы, лапидарная колористическая система являются примерами незаурядного дарования, логического мышления и высокого мастерства. Теория счастья Клычева, представленная в виде кодовой системы четырех цветов, определила направление его художественных поисков. Он являлся художником, находящимся вне мейнстрима, и останется таковым. Его достижения в искусстве позволяют идентифицировать его как одного из ярких живописцев советского периода конца 1950–1980-х годов.

Обратим внимание на статью, посвященную 225-летию Академии художеств СССР¹, в которой указаны ведущие художники, среди которых наравне с патриархами русского и советского искусства А. Герасимовым, А. Пластовым, Б. Иогансоном, В. Рождественским, Д. Налбадяном, Кукрыниксами, А. Грицаем, Н. Томским, А. Кибальником, Е. Кибриком, С. Коненковым, В. Бакшеевым указаны художники 1960–1980-х годов: И. Клычев, Т. Салахов, Д. Жилинский, Т. Яблонская, братья Ткачевы, Н. Ромадин,

¹ Юный художник. 1983. № 1. С. 3–7.



Иззат Клычев

Мать и дитя (Радость семьи). 1967

Холст, масло. 52 × 72 см

Музей изобразительных искусств Туркменистана
имени С.А. Ниязова, Ашхабад

Ю. Кугач и М. Аникушин. В обзорном альбоме «Искусство Советского Союза», представляющем собой обширное исследование советского искусства с 1917 по 1980-е годы, представлено 50 художников, среди них С. Коненков, С. Лебедева, В. Фаворский, В. Мухина, Д. Моор, И. Шадр, М. Нестеров, П. Корин, М. Сарьян, А. Дейнека, Л. Гудиашвили, П. Кузнецов, К. Петров-Водкин, Т. Салахов, И. Клычев. Автор статьи о Клычеве, М.Н. Халаминская, в структуре правления Союза художников СССР курировала искусство республик Средней Азии и много сделала совместно с Ю.Я. Халаминским для продвижения туркменских художников, в том числе группы «Семерка», на всесоюзных и международных выставках¹. Правомерно отметить, что выбор художников в данных публикациях определен уровнем их творчества, а не выполнением формальных обязательств перед дружественными союзными республиками. Весомый показатель статуса Клычева важен для понимания его значения в советском искусстве.

¹ Халаминская М.Н. Иззат Клычев // Искусство Советского Союза / Под ред. Г.А. Недошивина. Л.: Аврора, 1982. С. 196–207.

То, что Клычева забыли в России, связано с отсутствием его работ на русских выставках с конца 1980-х годов. Те небольшие «вкрапления» картин, произошедшие за сорокалетний период, не изменили ситуацию, но они важны в связи с контекстом эпох, потому остановим на них внимание. Полотно «Мать и дитя (Радость семьи)» (1967) экспонировалось на выставке «Живопись Туркменистана. Мелодии туркменской души», представив Клычева как новатора 1960-х годов. Это был «роман с красным цветом»¹, выражающий его теорию счастья. Выставка была организована в рамках межправительственного культурного обмена² между Музеем Востока и Музеем изобразительных искусств Туркменистана им. С.А. Ниязова, кураторы Т.К. Мкртычев, И.А. Кистович. В каталоге Клычев впервые указан как основатель современной туркменской школы живописи³. В год 265-летия Российской академии художеств на выставке в честь 75-летия установления дипломатических отношений с Индией экспонировался портрет Индиры Ганди кисти Клычева (Галерея искусств Зураба Церетели, 2023)⁴. Портрет представляет важный этап в формировании новой эстетики 1990-х годов, когда художник обращается к наследию туркестанского авангарда и итальянского футуризма. «Индира Ганди» демонстрирует логику перехода от полотен, в которых форма, переданная геометрией цветовых построений, еще совмещена с реальной трактовкой. В портрете Индиры Ганди произошла поэтичная трансформация пластической метафоры образа, органика совмещения растительные мотивов, геометрических символов с плоскостной трактовкой портретов деятелей древней индийской цивилизации.

В изучении наследия художника следует учитывать то, что знаковые полотна, такие как серия «Моя Туркмения»⁵ (1963–1965), триптих «День

¹ «Роман с красным цветом» – название вступительной статьи И.А. Кистович к каталогу: Izzat Klychev. Painting. London, 2001.

² Музей Востока представил выставку произведений Н.И. Рериха. Куратор Т.К. Мкртычев. Музей изобразительных искусств Туркменистана, Ашхабад, 2013.

³ Кистович И.А. Мелодии туркменской души // Живопись Туркменистана. Мелодии туркменской души [Каталог выставки]. М.: Государственный музей Востока, 2014. С. 14.

⁴ Электронный ресурс: URL: https://vk.com/wall-37502755_23788 (дата обращения 15.02.2026).

⁵ Серия «Моя Туркмения» включает картины «Я и Мама» (1963, Музей изобразительных искусств им. С.А. Ниязова, Ашхабад), «Белуджи», «Стригали» (1964), «Легенда» (1965) (все – в собрании ГТГ). За серию И.Н. Клычев был удостоен Государственной премии СССР (1966).

радости» (1967) входят в собрание Государственной Третьяковской галереи, большая часть картин 1970–1980-х годов, в том числе портреты, представляющие художественную и историческую ценность (А. Рефрежье, М. Сарьян, Н. Гильен, М. Ганди, И. Ганди), темпераментная африканская серия представлены в собраниях федеральных и крупных региональных российских музеев. Это материал высокого эстетического достоинства, с которым можно и нужно работать искусствоведам. Важно почеркнуть: художник сформирован русской академической школой изобразительного искусства. Он пронес благодарность своим учителям через всю жизнь: «Мы с восторгом смотрели, как пишет Герасимов, он ставил модель и писал, мы старались подражать. На меня Александр Михайлович Герасимов и Борис Владимирович Иогансон, они больше всего повлияли. Правда, был еще один художник, Иосиф Александрович Серебряный. Это великие мастера, я считаю»¹. В 2023 году исполнилось 100 лет со дня его рождения. В октябре 2023 года в Выставочном зале СХ Туркменистана при содействии Министерства культуры и Союза художников Туркменистана прошла ретроспективная юбилейная выставка художника, издан каталог «Счастье Иззата Клычева. 100», в котором я принимала участие как консультант и автор вступительной статьи². При содействии Чрезвычайного и Полномочного Посла России в Туркменистане И.К. Вольнкина и генерального директора ГРМ А.Ю. Маниловой на портале Виртуального Русского музея опубликована моя лекция «Иззат Клычев. Путь к рубиновому Солнцу», вызвавшая интерес российского зрителя³.

Иззат Клычев наряду с Е. Моисеенко, В. Попковым, Т. Салаховым, братьями Смолиными, П. Никоновым, Н. Андроновым, Г. Коржевым, И. Обросовым является одним из основателей «сурового стиля». Он участвовал в крупнейших международных выставках конца 1950–1970-х годов:

¹ Аудиозапись беседы автора статьи с художником. Студия И.Н. Клычева. Ашхабад, осень 2004. Архив И.А. Кистович.

² Счастье Иззата Клычева. 100 [Каталог выставки] / Вступ. ст. И.А. Гиршман-Кистович; Иззат Клычев. Рубиновое солнце; *Бабиков С.Б.* Краски родной земли (репринт статьи 1967 года); *Тарасова Л.В.* Наравне с веком и вечностью – солнечная палитра Иззата Клычева. Консультанты: И.А. Гиршман-Кистович, Ляля, Джерен, Марал Клычевы. Сост. Ляля Гёктан (Клычева). Ашхабад, 2023.

³ *Гиршман-Кистович И.А.* Иззат Клычев. Путь к рубиновому Солнцу. [Лекция]. Опубликована на сайте Виртуального Русского музея 11 октября 2024: URL: https://ruseumvrm.ru/data/events/2024/10/obschee_lekciya_izzat_klichev/index.php (дата обращения 15.02.2026).



Иzzат Клычев

Весна. 2001

Холст на картоне, масло. 57 × 58,5 см

Частное собрание

первой послевоенной Всемирной выставки в Брюсселе ЭКСПО'58, выставок в Каире и Пекине во дворце Гугун (1958), двух Венецианских биеннале (1964, 1972). В 1960–1970-х годах лишь четверо выпускников Института им. И.Е. Репина экспонировали работы на биеннале в Венеции: А.А. Мыльников, Е.Е. Моисеенко, М.К. Аникушин, И.Н. Клычев. Правление Союза художников СССР при отборе отдавало предпочтение московским художникам, что вновь подчеркивает значимость Клычева как одного из лидеров своего времени. На биеннале диссидентов 1977 года¹ (The «Biennale of Dissent») принял участие О. Лягачев (Хельги), окончивший искусствоведческий факультет Института им. И.Е. Репина. Обратим

¹ Участвовали 70 художников т.н. «неофициального» искусства, демонстрировалось 300 произведений. См.: *Selden I.L. Dissent is Hallmark of Venice Biennale Plagued by Problems // The New York Times*. 1977. Nov. 16.

внимание на противопоставление «официального» и «неофициального» советского искусства, заявленного в политике биеннале 1970-х годов. Клычев и Моисеенко участвовали в биеннале 1964 года, и сопоставление их работ с произведениями художников американского павильона (Р. Раушенберг, Дж. Чемберлен, Дж. Джонс, М. Луис, К. Ноланд, К. Ольденберг, Ф. Стелла) даст интересные результаты при условии исключения коммерческих и политических пристрастий, мешающих отношению к производству искусства как к «вещности художественного творения» Мартина Хайдеггера, заявившего этот принцип как основной в оценке предмета искусства в эссе «Исток художественного творения» (1935/36)¹. Учитывая, что американское абстрактное искусство и поп-арт после победы Раушенберга при содействии А. Соломона как идеолога концепции павильона и стратегии продвижения художников поп-арта стало эталоном выражения идей свободы и демократии, абстрактный экспрессионизм и поп-арт были предложены художественному сообществу как альтернатива традиционным клише «литературности» и сюжетной описательности западноевропейского и русского искусства XIX века. Основной целью формирования системы идейно-пластических концепций была борьба с социалистическим реализмом, считающимся единственно возможным стилем советской школы изобразительного искусства. Разумеется, художественный контекст советского периода сформирован дихотомией двух политических систем: Америка и Советский Союз конкурировали во всех направлениях, от космоса до культуры. Это оказало значительное влияние на основные ценностные категории восприятия предметов искусства, зачастую заменив понятием «актуальность» эквивалент эстетического качества произведения, и привело к определенной трансформации культурных и художественных процессов.

Разделение советского искусства на «официальное» и «неофициальное», произошедшее в 1960-х годах, не отражало принцип сделанности предмета искусства и носило дискуссионный характер, так как работы любого художника сложно «замкнуть» в рамках одного стиля. Творчество является сложной субстанцией, во многом стихийной, соотносящей индивидуальный внутренний мир художника с эмоциональным восприятием действительности и реакцией на нее, рождающей импульс художественного творения. Насколько умозрительны рамки, используемые критиками двух оппозиционных «лагерей», для причисления

¹ Хайдеггер М. Исток художественного творения. Памяти Теодора Хетцера. 1936. URL: <https://predanie.ru/book/220008-istok-hudozhestvennogo-tvoreniya/> (дата обращения 15.02.2026).



Иззат Клычев

Путь к воде. 1959

Холст, масло. 107 × 330 см

Музей изобразительных искусств Туркменистана имени С.А. Ниязова, Ашхабад

художников к соцреализму либо определения их как «неофициальных», демонстрирует статья туркменского искусствоведа П.В. Попова, опубликованная спустя две недели после посещения Н.С. Хрущевым выставки к 30-ю МОСХа, в которой И.Н. Клычев и С.Г. Бабикив были зачислены в разряд «формалистов», что было в то время серьезным обвинением, равным «космополитизму»,¹ и маркировкой художника как «неофициального», «неформального», что являлось не более чем клише, не свидетельствующим о сути творческих поисков.

Система деления советского искусства на официальное и неофициальное корнями уходит в 1930-е годы, во многом являясь рефлексией на деятельность в том числе и американского левотроцкистского журнала «Partisan Review», с которым сотрудничали К. Гринберг, Д. Макдауэл, К. Лондон, методично разрабатывающие структурный анализ социалистического реализма как основного стиля советского искусства, определив его как китч. Их выводы способствовали формированию стереотипов восприятия советского искусства на Западе, что кардинальным образом повлияло на пристрастную оценку послевоенного поколения советских художников, не принадлежавших нонконформизму. Можно констатировать, что существует диссонанс современного искусствоведческого российского сообщества, состоящий из диаметрально противоположных антагонистических оценок этапных путей развития советского изобразительного искусства и творчества отдельных художников, подчиненных целевым приоритетам, которыми апеллируют исследователи. Это влияет

¹ Попов П.В. Высокое призвание советского искусства // Туркменская искра. 1962. 15 декабря. С. 2.



*Студенты Института имени И.Е. Репина
в Государственном Русском музее на фоне картины
И.Е. Репина «Бурлаки на Волге». Начало 1950-х, Ленинград*

Фото из архива семьи художника

Автор благодарит Марал, Лялю и Джерен Клычевых
за предоставленную возможность работать с архивом
И.Н. Клычева

на оценку искусства советского периода, свидетельствуя о релевантности научных подходов. Проблематика новаторства и традиции творчества советских художников в основном рассматривалась как процесс сугубо внутренний, замкнутый в рамках советской школы, за достаточно редкими исключениями (Ю.Я. Халаминский, Е.А. Бобринская, А.И. Рожин, Т.К. Мкртычев, А.К. Якимович), включающими наследие художников в общемировую систему координат.

Ведущая роль в формировании теории китча принадлежит Клементу Гринбергу и его программному эссе «Авангард и китч», опубликованному в «Partisan Review» (1939). Эссе оказало фундаментальное влияние на векторы развития западного искусствоведения, работающего с советским и восточноевропейским контекстом¹. Гринберг точен в выборе мишени, его «выстрел» нацелен на И.Е. Репина, признанного авторитета советской

¹ Гринберг К. Авангард и китч // Художественный журнал. Moscow art magazine. 2005. № 60. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/35/article/672> (in English) (дата обращения 15.02.2026).

школы, определенного критиком как художник китча. Соответственно, Гринберг создает базис, на котором строится восприятие художников поколения Клычева, adeptов системы преподавания, сформированной учеником «китчевого» Репина, как художников китча. Отметим в данной связи, что абстракция как концепция, ассоциирующаяся с ценностями свободы и демократии, противостояла социалистическому реализму, призванному отражать советскую действительность. Вопрос заключен в том, что именно считать произведением социалистического реализма и подходят ли такие произведения, как тондо «Счастье» (1979–1980; 1990, собственность семьи; 2001, частное собрание) Клычева или «Женщины Апшерона» (1967, ГТГ) Салахова под данное определение, либо, по нашему мнению, их можно считать новыми векторными направлениями советской живописи, определившими конец XX века как время перемен.



Иzzат Клычев

Физики. 1970

Холст, масло. 200 × 180 см

Музей изобразительных искусств Туркменистана
имени С.А. Ниязова, Ашхабад

Примечательно замечание З. Трегуловой: «...мы видим картину “Женщины Апшерона” 1967 года, которая в общем-то интуитивное предвосхищение трагедии 1968 года. Ввод Советских войск в Чехословакию в августе 68-го. Я очень хорошо помню, как услышала это по радио, еду в автобусе и как страшно стало!»¹.

Определение истины как одного из критериев оценки предмета искусства исключает деформацию видения исследователя под воздействием внешних «рычагов» воздействия. Одним из таких элементов воздействия следует считать целесообразность, производную актуальности («запроса дня»), конечно, определенное влияние имеет и арт-рынок, учитывающий коммерческие интересы его участников. Искусство постсоветского периода изучено недостаточно полно, потому правомерен вопрос о том, что же станет приоритетным вектором в общей тональности исследований. По нашему мнению, для продуктивной дискуссии важно определение истины как главного критерия искусства, введенное Хайдеггером: «Искусство есть создающее охранение истины в творении. *Тогда искусство есть становление и совершение истины*»². Следовательно, «вещность художественного творения» является одним из показателей критерия истины, а истина свободна от идеологии.

Концепция «вещности» Мартина Хайдеггера предполагает отделение предмета исследования от автора как со-творца, что абсолютизирует истину в искусстве. Учитывая толерантность процессов глобализации, существует высокая вероятность, что продуктивным методом формирования системы оценок художественных произведений станет срединный подход, учитывающий принцип сделанности предмета искусства, что позволит интегрировать наследие Иззата Клычева и художников послевоенного поколения в международный культурный контекст, признав статус и художественную ценность их наследия. Обращение к искусству Клычева актуализирует важную проблему исследования творчества художников – адептов русской классической школы, интегрирующих русские художественные традиции в контекст национальных школ Центральной Азии.

¹ Третьяковка в ударе: теперь там «Солнце в зените» Салахова // МТРК «МИР»: Новости Азербайджанской Республики.

² *Хайдеггер М.* Исток художественного творения. Памяти Теодора Хетцера.

Камила Давлетишина

БАРОККО И МОДЕРНИЗМ В ЭКСПОДИЗАЙНЕ РУДОЛЬФА КЛИКСА

Обращение модернистских поисков середины XX столетия к историческим стилям, их переосмысление и интерпретация в современных художественных формах были не исключением, а устойчивой практикой. Тем не менее влияние барочной риторики на советский экспозиционный дизайн, на первый взгляд, неочевидно и парадоксально, поскольку эти направления олицетворяют диаметрально противоположные художественные парадигмы – избыточную экспрессивность и динамику, с одной стороны, и рационализированную функциональность – с другой. В контексте советского эксподизайна фигура Рудольфа Кликса, в чьих проектах барочные реминисценции органично сосуществовали с принципами модернизма, представляется особенно показательным примером.

Рудольф Кликс, будущий мастер советского выставочного дизайна, сыгравший ключевую роль в участии СССР в международных выставках, отличался от большинства своих известных коллег: его формирование в качестве художника и архитектора происходило в Харькове – вдали от столичных и модных веяний. Тем не менее это не помешало ему стремительно взойти по карьерной лестнице и занимать руководящие посты, став не только главным художником Всесоюзной сельскохозяйственной выставки (ВСХВ) и Торгово-промышленной палаты СССР, но и важным политическим функционером.

Закончив конструкторское отделение Харьковского инженерно-строительного института, Кликс остается в аспирантуре и защищает кандидатскую диссертацию на тему «Интерьер барокко и классицизма в России». Мощная теоретическая база стиля барокко в дальнейшем окажет сильное влияние на предпочтения Кликса как художника-проектанта,

ответственного за оформление выставочных площадей: от барокко он унаследует театральность организации пространства, принцип синтеза искусств, различные приемы *trompe-l'œil* и другие черты.

Еще будучи студентом, Кликс начинает принимать участие в оформлении городских площадей к праздникам. Одним из его первых подобных проектов стало оформление площади Госпрома в Харькове по случаю перелета через Северный полюс экипажа В.П. Чкалова¹ в 1937 году.

На сохранившемся макете ансамбля в центре площади представлен высокий остроконечный конус, в основании которого лежит полусфера, обозначающая землю, с крупными буквами «СССР». Над ней в воздухе подвешена модель чкаловского самолета. Подобный барочный прием подвешивания летательных объектов на стальных тросах Кликс будет часто использовать в своих проектах. В целом композиционное решение оформления площади Госпрома можно охарактеризовать как подчеркнуто театральное, проявляющееся в эффекте постановочной сцены, резким контрастом масс и пустот, с ярко выделенным акцентным центром и применением принципа синтеза искусств: эти черты станут характерными для творчества Кликса.

По окончании Харьковского инженерно-строительного института Кликс активно участвует в конкурсах и благодаря этому в короткие сроки выходит на руководящие должности. С середины 1940-х годов он живет в Москве и занимает должность главного художника Всесоюзной сельскохозяйственной выставки², а со второй половины 1950-х руководит оформлением советских экспозиций на выставках за рубежом, работая



Проект оформления площади Госпрома в Харькове. 1937
Автор проекта – Рудольф Кликс

¹ Биографические материалы о творческой деятельности архитектора Кликса Р.Р. // РГАЛИ. Ф. 674. Оп. 9. Ед. хр. 38. Л. 3.

² Автобиография Р.Р. Кликса // РГАЛИ. Ф. 2943. Оп. 12. Ед. хр. 429.



Макет зала «Космос» для Советской национальной выставки в Лондоне.

1961

Автор – Рудольф Кликс

и главным экспонатом и уникальным выставочным аттракционом. Рассмотреть его устройство удобнее на примере макета, изготовленного Кликсом.

Посетители, попадая в этот зал, оказывались в условном межпланетном пространстве, где над их головами вращался подвешенный на тросах земной шар (излюбленный прием Кликса с объектами в воздухе), попеременно вспыхивающие в вышине огни обозначали Млечный путь, по схематическим орбитам скользили небольшие динамические макеты, обозначающие космические корабли и ракету, облетевшую Луну. Добавляли зрелищности ансамблю планеты Солнечной системы, нарисованные на стенах зала флуоресцентными красками. Здесь Кликс наследует барочной традиции интереса к зрелищам и визуальным эффектам – особой популярностью пользовалась «латерна магика» (волшебный фонарь), проецирующая изображения, – эту форму визуального аттракциона запечатлел Джамбатиста Тьеполо на своей картине «Новый мир» (1791), где зрители наблюдают за проекциями.

Помимо макетов и рисунков в зале на разной высоте были размещены киноэкраны – на них демонстрировались научно-фантастические фильмы на тему «Освоение космоса»¹. В данном случае Кликс прибегнул

на Торгово-промышленную палату СССР – организацию, отвечающую за экспозиционную деятельность страны на международной арене. В рамках этой работы первым крупнейшим проектом Кликса становится оформление залов Национальной выставки СССР в Лондоне, проходившей в лондонском «Эрлс-корте» в 1961 году, буквально через два месяца после полета Юрия Гагарина, что не могло не повлиять на ее тематическое содержание и экспозиционное решение.

Один из залов этой выставки – «Космос», представлял собой обширное цилиндрическое пространство, являющееся одновременно и комнатой тридцати метров в высоту,

¹ Документы о проведении выставок за рубежом (акты выдачи и возврата) // РГАЛИ. Ф. 2926. Оп. 6. Ед. хр. 1.

к использованию аудиовизуальных медиа для усиления эмоционального воздействия экспозиции: все части ансамбля сменялись в глазах посетителей, как эпизоды театрального действия.

В нижней части зала Кликс расположил материальные объекты, которые как бы подтверждали реальность происходящего на экранах в верхней части зала, – это масштабные модели советских спутников Земли, ракеты и космические корабли, установленные на пол помещения на одном уровне со зрителем. Таким образом, зал «Космос» объединил в себе элементы барочного зрелища и принципы модернистской выставочной архитектуры, создавая уникальный синтез пространства, образа и технологии.

Вершиной творчества Кликса и его самым крупным проектом стало оформление советского павильона на выставке в Монреале в 1967 году. Здание павильона имело стеклянные фасады: с одной стороны, они обеспечивали яркое освещение внутреннего пространства, но, с другой стороны – значительно усложняли задачи, стоявшие перед Кликсом, ограничивая возможности световых эффектов и использования телевизионных установок, а тем более проекторов и полиэкранов¹.

Для решения этой задачи Кликс предложил несколько идей: во-первых, ключевая концепция выставочной режиссуры в советском павильоне была сосредоточена вокруг «центров концентрации внимания»² – акцентных точек в рамках экспозиции. Ими стали большие по масштабу пространственные композиции: барельеф с портретом Ленина, космические аппараты, диорамы, корпус кинотеатра «чечевица» и другие объекты. Во-вторых, для регулирования уровня света в помещении западный наружный фасад павильона было решено закрыть металлическими жалюзи (они также защищали здание от перегрева солнечными лучами). Кроме того, стеклянные фасады при высокой яркости дневного проникающего освещения позволяли включить в экспозиционную концепцию большие цветные витражи с изображением карты Москвы.

Согласно проекту Кликса, самым масштабным элементом экспозиции советского павильона стала карта электрификации страны, занимающая площадь в 150 квадратных метров, расположенная у противоположной от входа стены, прямо под рельефом с силуэтом Ленина³. Эта карта была

¹ Червяков Л.А. Всемирная выставка в Монреале (1967 год). М.: Знание, 1967.

² Кликс Р.Р. Художественное проектирование экспозиций. М.: Высшая школа, 1978. С. 64.

³ Отчет Советской делегации о поездке на Всемирную выставку «ЭКСПО-67». Монреаль, 29 сентября – 9 октября 1967 г. М.: Атомиздат, 1968.



*Экспозиционное пространство советского павильона
на выставке в Монреале. 1967*

Главный художник – Рудольф Кликс

не просто экспонатом, но частью композиционного решения пространства – ее гигантская плоскость частично перекрывала антресоли третьего этажа, возвышаясь над ними по углам, таким образом Кликс деформировал архитектурную среду интерьера с четким делением на уровни (характерно для интерьеров барокко), создавая в нем временную коммуникативную среду, ориентированную на контакт посетителей с экспозицией, при этом предоставляя зрителям свободу в выборе маршрута и последовательности восприятия, без жесткой регламентации их движения. Подобное решение во многом перекликается с приемами барочных интерьеров – это и обилие криволинейных, сложных форм (карта электрификации, стендовые конструкции, резкие диагонали плоскостей), и неравномерность расстановки экспонатов, и отсутствие четкой структуры пространства, и использование многочисленных «обманок», иллюзорно искажающих пространство и скрывающих острые углы.

Под потолком советского павильона на подвесных металлических тросах наподобие театральных декораций барочных опер расположились космические аппараты (другие эксподизайнеры, например Константин Рождественский, предпочитали располагать космические макеты стоящими на земле, либо на специальных платформах). Описывая собственное решение оформления советской экспозиции, Кликс отмечал визуальные параллели, возникающие между парящим над землей, устремленным

ввысь силуэтом здания и подвешенными к потолку экспонатами космического раздела выставки в интерьере¹.

Для выставочной режиссуры Кликса характерна множественность ракурсов. Действительно, как и барочные скульптуры, экспозиции Кликса особенно хороши при взгляде с разных ракурсов, а не только с фронтального (это то, что отличает его подход от других эксподизайнеров).

Еще один яркий пример сочетания архитектуры модернизма с барочными чертами – оформление Кликсом павильона СССР на Экспо-1974 в Спокане. Эта тематическая выставка была посвящена сложной для визуального решения проблеме «Человек и окружающая среда». Тем не менее Кликсу удалось с помощью выразительных художественно-пространственных решений продемонстрировать советские достижения в науке и технике и выгодно подчеркнуть роль СССР в решении экологических задач.

Во ввводном зале экспозиции декоративное решение потолка с графическим рисунком лучей из алюминиевых лент на черном фоне и ажурным контуром светящихся витражей-галактик отсылало, с одной стороны, к космической тематике, а с другой – к театральности и символичности барокко. Здесь можно проследить визуальные параллели со скульптурной группой «Экстаз святой Терезы» Бернини, где также использованы черный цвет мрамора для фона и контраст ярких золотистых лучей.

Одним из узлов эмоционально-го сценария советской экспозиции в Спокане и точкой притяжения посетителей стала секция, посвященная лесу: стилистически решенные стволы гигантских причудливо изогнутых деревьев, выполненных из полупрозрачного стекловолокна, сквозь которое просвечивали цепочки бегущих огней, занимали центр зала, посвященного проблемам урбанизации и очистки атмосферы. Такое декоративное решение деревьев было создано с целью демонстрации происходящих внутри них биохимических процессов



Экспозиция ввводного зала с бюстом Ленина. Спокан. 1974

Главный художник – Рудольф Кликс

¹ Кликс Р.Р. Художественное проектирование экспозиций. С. 101.



*Советская экспозиция на выставке
в Спокане. 1974
Секция «Лес»*

и круговорота веществ в природе. Три ствола деревьев были окружены зеркальными панелями, отчего создавалась иллюзия большего их количества – очередной прием, позаимствованный из барочных интерьеров.

Знакомство с принципами выставочной режиссуры Рудольфа Кликса демонстрирует, что художнику-проектанту удалось выработать уникальный визуальный язык, сочетающий выразительные приемы барокко с принципами советского модернизма, что обеспечило эффективную трансляцию образа СССР на международной арене.

Проекты экспозиций Кликса отличались упором на театральность, активным использованием аудиовизуальных технологий, что сближало их с барочной традицией стремления к синтезу искусств. В композиционных решениях проявлялись асимметрия, диагональные построения, насыщенная пластика пространств и оптические иллюзии, формировавшие эффект многоуровневой театрализации. Важной чертой было и отсутствие жесткого контроля за перемещением зрителя: напротив, он вовлекался в своеобразный спектакль, построенный на контрасте света и тени, эмоций и ощущений. Космическая тематика позволяла Кликсу внедрять такие приемы, как подвешивание экспонатов в воздухе, усиливая иллюзорность и пространственную драматургию.

Особое значение приобретает интеграция барочных мотивов, внешне далеких от официальной эстетики СССР, в язык позднесоветского экспозиционного дизайна. Этот феномен подчеркивает его многослойность, способность к диалогу с историческими стилями и открытость к стилевым цитатам прошлого. В таком ключе барокко предстает не случайным источником формальных решений, но концептуальным ресурсом, который позволял советскому эксподизайну расширять горизонты художественной выразительности и закрепил его место в истории визуальной культуры как сложного, многозначного явления.

Анастасия Сидорова

РАБОТА КУРАТОРА КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
ВЫСКАЗЫВАНИЕ: СТИЛИ И ПОДХОДЫ
НА ПРИМЕРЕ ВЫСТАВОК В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ
2010–2020-х ГОДОВ

Рассматривать выставку следует как продукт постиндустриального общества. Она представляет собой симбиоз отдельных произведений искусства, индивидуальность которых не противоречит общей идее проекта. Выставка представляет одну из возможных моделей мира, который нас окружает¹. Это может быть идеальное его воплощение или апокалиптическое. Выставка как произведение искусства преобразует объекты в «символический капитал»², который используется для конструирования социальных преобразований.

Формирование фигуры куратора выставки в качестве художника, оперирующего пространством, предметами искусства, текстом, начинается с XX века. Виктор Мизиано в книге «Пять лекций о кураторстве» называет первым независимым куратором Харальда Зеемана³. Выставка 1969 года «Когда отношения становятся формой» «атакует базовые темпорально-пространственные параметры»⁴. Куратор разрешает художникам создавать произведения непосредственно на площадке проведения выставки – в залах Бернского Кунстхалле. В экспозиционном решении они

¹ *Буррио Н.* Реляционная эстетика. Постпродукция. М: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 21.

² *Бишоп К.* Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства. М: V-A-C press, 2018. С. 26.

³ *Мизиано В.* Пять лекций о кураторстве. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 12.

⁴ *Герасимчук А.* Выставка «Когда отношения становятся формой» и проблема формы по Гринбергу. URL: <https://books.galllery.com/project/e21f3feb2ca8445f9886cdd5c6c98107> (дата обращения 10.02.2026).

становятся соавторами: картины и инсталляции размещаются на стенах и на полу. Зеeman отказывается от пьедесталов или ограничительных лент, работы художников общаются друг с другом, создавая единое собственное мироустройство.

В заслугу Харальду Зееману ставят то, что в ряду пространственных произведений оказываются временные работы – хеппенинги. Так было представлено произведение Вальтера де Мария «Искусство по телефону». Телефонный аппарат установлен на полу выставочного зала, изредка раздается звонок, посетитель имеет возможность снять трубку и поговорить с художником – автором работы. Это была не единственная перформативная практика. Выставка сама по себе стала реляционным искусством, способствующим налаживанию социальных контактов.

Имя Харальда Зеемана вписано в историю не только из-за оригинальных подходов к презентации произведений художников, но и по причине главенствующей идеи куратора. Он вступает в полемику с критиком Клементом Гринбергом, который в своих исследованиях «Авангард и китч» (1939), «Модернистская живопись» (1960), «Авангардистские отношения» (1968) провозглашает первенство формального метода в анализе произведений искусства. Концептуальные произведения выставки 1969 года подчиняются мысли о победе содержания над формой, открыто заявляют о первенстве идеи над исполнением, что выражается в названии выставки «Когда отношения становятся формой».

Современный французский художник и куратор Филипп Паррено характеризует выставку как гезамткунстверк – термин, по мнению немецких романтиков, апеллирующий к концепции идеального произведения искусства (например Рихарда Вагнера или Готфрида Земпера). Паррено использует это слово для обозначения сложности выставочного процесса и необходимого симбиоза различных сфер культуры. Начиная от идеи и заканчивая демонтажом выставки куратор считается ответственным лицом за проект. Сейчас его фигура объединяет в себе функционал администратора, продюсера, автора текстов, арт-менеджера, хранителя, дипломата, исследователя и художника. Куратор работает с объектами, которые «уже находятся в обороте культурного рынка»¹. Он является творцом «постпродукции»², «семионавтом»³ – личностью, которая при создании собственного произведения модифицирует первоначальный замысел использованных объектов.

¹ Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. С. 118.

² Там же. С. 119.

³ Там же. С. 124.

В современном мире культуры выделяют институциональных и независимых кураторов. Их отличия фундаментальны. В российских музеях даже не выделено такой специальности: выставки чаще всего проектируют хранители коллекций. Кураторы есть в списке сотрудников современных галерей. Как замечает Виктор Мизиано, институциональные кураторы «детерминированы в своей работе профессиональной специализацией»¹ и в случае устройства выставки вне их исследовательских интересов им необходимо большее количество времени для погружения в контекст. Также они ограничены политикой институции: не все идеи оказываются реализуемыми.

Независимый куратор является настоящим художником, он самостоятельно ищет произведения и пространство для воплощения своей идеи. Концепция для него первостепенна. В этом и состоит трудность специальности. Большинство независимых кураторов не обладает административным капиталом: они должны, используя коммуникативные навыки и маркетинговые стратегии, «продать» свой проект пространству, где они хотят воплотить свои идеи.

В настоящее время наблюдается повышение интереса к фигуре куратора: так, с 26 по 28 апреля 2025 года в Москве прошла «Выставка кураторов». В шестизэтажном пространстве негалерейного типа одновременно было показано более 15 кураторских проектов, отличных друг от друга темой, приемами экспонирования, произведениями. Объединяет проекты концепция показать фигуру куратора, ее значимость на рынке современного искусства.

Как пишет Николая Буррио, «общество представляет собой текст»², так что можно говорить об особенностях стилистического выражения работ кураторов как неотъемлемых фигур современной культуры. При анализе последних работ (в течение 2020-х годов) нескольких знаковых личностей на арт-рынке Санкт-Петербурга можно выделить основной круг вопросов, особенности экспозиционного решения, к каким произведениям обращаются кураторы.

Первой исследуемой фигурой станет Анна Заведий. Это независимый куратор выставок, автор видео-интервью «Чудо», координатор арт-резиденции «Hideout» и куратор ярмарки современного искусства «Port Art Fair». Выпускница Санкт-Петербургского университета по специальностям «История искусств» и «Арт-критика и кураторские исследования» первые значительные проекты начинает воплощать в 2018 году.

¹ Мизиано В. Пять лекция о кураторстве. С. 31.

² Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. С. 130.



*Пространство выставки «Надеюсь, нас никто не слышал»
2018*

Например, в петербургской андеграундной галерее FFTN курирует выставку графика Лизы Бобковой и фотографа Александра Седелникова «Надеюсь, нас никто не слышал». Тема актуальна: Анна Заведий размышляет о симулятивности социальных сетей.

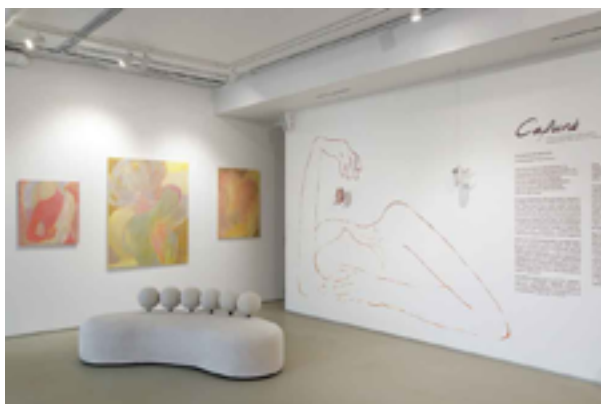
Пространство в пять метров заполняется графическими работами художников, которые размышляют о тайне и пустоте, а их окружают выведенные черной краской слова и краткие фразы, вырванные из контекста («я еще ребенок?», «а?», «тихо», «покой»). Они довлеют над зрителем своим несоразмерно огромным регистром. Посетитель будто становится элементом сети интернет, следя за хаотичным движением информации.

Выставочное пространство представляет собой особое произведение. Куратор с помощью монохромных произведений, ультимативного «я норм» на окне и конфетти на полу создает постпраздничное ощущение. Зрители оказываются «хозяевами» пространства, именно их видят своими собеседниками фразы и работы художников. Перед посетителями оказывается не красивая картинка праздника, а меланхоличная, оставленная и поэтому обнаженная в своей правде комната.

Приглашение в проект художников, занимающихся различными медиумами, – частая практика Анны Заведий. Так, выставка «This is big big big. This is small small small» 2020 года представляет совместную работу Катерины Соколовской и Карлы Шайн. Пространство оказывается приютом неконвенциональных скульптур, арт-объектов и видео. Гипертрофированные

безумные глаза, примитивные отрубленные головы с полупрозрачными желтыми лучами, прорастающими из серого объема, говорят о неприятном ощущении неопределенности, которое возникает при мысли о настоящем. Куратор подсказывает, как нивелировать тревогу – нужно отделить ее от себя и представить чем-то материальным, что сделали художники.

Выставка 2025 года «Саfuné» также объединяет работы двух художников: живопись Екатерины Богдановой и хрустальные объекты Александры Пацманюк. Тема любви раскрывается в крайне сентиментальном ключе. Произведения говорят о безграничной нежности, о невозможности документации эмоции. В проекте произведения Александры Пацманюк дополняют живописные работы, они не выступают как самостоятельные объекты, воспринимаются в качестве предметов интерьера галереи. Второстепенная роль также воспроизводится в кураторском тексте Заведий и подчеркивается во входной группе. С кисти полулежащей девушки будто ниспадает кулон. Она выполнена в размер всей стены контурной линией алого и желтого цветов, перекликающихся с живописными работами Екатерины Богдановой.



Пространство выставки «Саfuné». 2025

Анна Заведий в интервью всегда отвечает, что ей нравится работать над персональными выставками. Она называет себя «поклонницей таланта»¹, не навязывая свою мысль, в соавторстве с художником находит тему

¹ Кураторство: что там ещё? // WHAT ELSE IS THERE? канал Северо-Западный филиал Пушкинского музея: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AyY0HGmbqPk> (дата обращения 15.02.2026).

проекта. Персональная выставка не является репрезентацией работ, выстроенных в хронологическом порядке. Это является произведением с ясно читаемой темой. Например, выставка «Карате-поэзия» 2020 года актуализирует взаимоотношения, перешедшие в разряд онлайн. Анна Заведий обращается к теме симулятивности в сети интернет, причем проекты представляет собой декларацию мысли куратора. Отчетливо видно ее презрительное отношение к интернет-языку со всевозможными повторениями и пустым заполнением пространства.

Большое количество кураторских проектов Анны Заведий содержит работы диджитал-художников. Зачастую с экранами, которые транслируют произведения, соседствуют арт-объекты. Так, выставка «Героиня» представляет собой знакомство с альтер-эго художницы Вари Шуки. Как в литературном произведении, автор позволяет познакомиться с приватным миром персонажа. Работы будто выхватывают миг из бытовой жизни героини: как солнечные лучи играют на желтом платье или как были брошены в спешке белые мягкие тапочки в ванной комнате. Отдельно художница показывает сновидения героини: сюрреалистичное размеренное путешествие слонов в надувных кругах по дюнам пустыни. Образы из видеоработ художницы материализуются в виде бесцветных небольших скульптур, которые аккомпанируют главным произведениям.

Анна Заведий размышляет о времени и о том, где пролегает граница между настоящим и прошлым. Эта тема красной нитью тянется через большинство проектов куратора начиная с 2018 года. Так, выставки «Вода под мостом» (2021) и «Единорог и потерянное королевство» (2022)



Выставка «Героиня». 2023

исследуют темпоральные связи. Также эти групповые выставки, как и большинство работ Анны, соединяют в себе реальный и символический планы. Обращение к хтоническому образу петербургской водной стихии и единорогу показательно. Выставочные проекты Анны Заведий декларативные, но не дидактические.

Илья Крончев-Иванов, выпускник магистратуры СПбГУ «Кураторские исследования», курирует выставочные проекты одновременно с научными исследованиями на тему дадаизма. К 2021 году относится первый его значительный проект – «Груши. Диа- и монотипии» в галерее FFTN. В отличие от выставки «Надеюсь, нас никто не слышал» Анны Заведий, это – персональная выставка.

Пространство куратор представил в виде постсоветской небольшой комнаты с плохо покрашенными стенами, полупрозрачной белой шторкой на окне, многочисленными небольшими работами Насти Литецких на стенах и одиноким деревянным табуретом. На выставке представлено 17 работ в графике и в живописи. Это – «портреты» груш. Они или разбросаны по плоскости и показаны рваным контуром, или собираются в группу, и их единство подчеркивается живой плавной линией. Хаотичное беззаботное расположение на стенах настраивает на сентиментальное восприятие. Знакомит с художницей также интервью, которое занимает почти полностью одну из стен. Инфантильное восприятие мира соседствует с депрессивными размышлениями об актуальном искусстве, два диаметральных настроения органично соединяет куратор на выставке.

В другом проекте «Душевая. Топология найденных объектов» Илья Крончев-Иванов также работает с небольшим пространством и создает образ с помощью минимума средств. Вместо плиток в душевой комнате куратор размещает квадратные минималистические фотографии Кристины Малолеткиной. Шампунь, зеркальце и мочалка выступают археологическими объектами явления «счастливого детства».



Пространство выставки «Душевая. Топология найденных объектов». 2021

Фотохудожница говорит о разнице восприятия одних и тех же предметов глазами ребенка и взрослого. Душевая кабинка оригинальностью пространства застает зрителя врасплох и вызывает обнажить свое восприятие.

В 2025 году Илья Крончев-Иванов в квартирной выставке «Мне жалко, что я не зверь» продолжает работать с небольшим пространством. Он представляет комнату как некую мастерскую выставленного художника – Гарта Штапакова. Монохромные холсты объединяются в пары или покоятся на полу, на большом черном отрезе ткани представлены миниатюрные офорты (причем представлены печатные серии с одной доски), между окон на доске покоятся консервированные землеройка, змея, крот и летучая мышь. Изображенные скелеты животных дополняются черепами и чучелами в экспозиции. Автору произведения около 10 лет, куратору было интересно исследовать детскую психику и найти объяснение, почему восприятие смерти у ребенка не табуированно. Гарт анализирует мертвые тела с непререкаемым интересом. В дополнение к выставке была написана музыка, нивелирующая ощущение смерти. Инструментальная композиция Глеба Егорова будто погружает в сюрреальный сон, где смерть – это одна из составляющих нашей жизни, которая не дискредитирована.

Проекты Ильи Крончева-Иванова, как правило, имеют длинные названия. Куратор стилистически верно подбирает имя для проекта, они, как эпитафии, настраивают посетителя на нужное настроение. Например, выставочный проект «Я надеваю свои розовые очки чтобы увидеть мир в черном цвете» показывает современный мир через проблему «самоотстранения». Бегство от реальности, заявление о своей ненормальности, поиск идентичности – основной круг вопросов и тем. Куратор выбрал произведения, выполненные в дадаистской манере, они провокационны. Бьющий по глазам ярко-розовый цвет простенок, видимый исключительно с улицы, готовит посетителей к неконвенциональным произведениям, которые будто мешают проходу или выставлены на краю стены так, что их хочется подвинуть. Куратор использует нетипичные экспозиционные решения для влияния на состояние зрителей.

Илья Крончев-Иванов, как и Анна Заведий, работает также с видеоартом. Так, на выставке «Я надеваю свои розовые очки чтобы увидеть мир в черном цвете» представлено несколько работ экранного искусства. Куратор играет с форматами источников. Одну работу он экспонирует с помощью айпада, другую показывает на старом телевизоре, третью – с помощью современной плазмы, а четвертую проецирует на белый экран. Так он выделяет каждую работу и материализует ее. Точно подобранный формат усиливает эффект от произведения.

С экранным искусством Илья Крончев-Иванов работает также в проекте «The motherboard». Художница Маша Данцис обнажает часть собственной семейной истории: мать и сын оказываются разделены закрытыми границами из-за пандемии, но общаются в игре «Minecraft», создавая свой виртуальный мир. Для них это стало возможностью быть вместе на расстоянии. Куратор погружает в эту историю. Два экрана телевизора транслируют видеоэпизоды из их совместной игры. На небольших экранах, размером с распечатанную фотографию, сменяются кадры виртуальных ландшафтов. Игра заменила семейные вечера и совместные путешествия. В центре экспозиционного зала размещен работающий компьютер. Это можно прочесть как манифест художницы, которая имеет отличное от большинства мнение, что не технологии поработают человека, а он сам «поработает и отчуждает технику от человеческого, в результате чего отчуждается сам»¹.

Проект «Не смотри на меня так куратор» 2023 года исследует модели взаимоотношений между художниками и кураторами. Илья Крончев-Иванов выступает исследователем актуальных практик и феномена кураторства. Так, он воспроизводит в одном из секторов выставку Харальда Земена «Когда отношения становятся формой», отдавая честь первооткрывателю в этой сфере.

Художественных произведений (картин, скульптур, арт-объектов) очень мало на выставке, в большинстве своем – это инсталляции и хеппинги авторства самого Ильи Крончева-Иванова. Например, в пространстве галереи он строит теплицу, которую наполняет комнатными цветами художников. Художники отдали Илье Крончеву-Иванову растения из мастерских, дополнив рассказами о встрече со своим первым куратором. Сентиментальность инсталляции подчеркивает то, что каждый день Илья Крончев-Иванов ухаживал за растениями. Так он показал доверие в отношениях между художником и куратором.

В рамках проекта Илья Крончев-Иванов записал интервью действующих независимых кураторов. Он решает проецировать их в секции «Лужайка», представив метафорично, что кураторская деятельность плодотворна только в случае взаимодействия с художниками, одинокую же фигуру куратора можно понимать как чистое ровное тоскливое поле.

Илья Крончев-Иванов намеренно отказывается от традиционных принципов репрезентации работ художников. Они включаются в общий

¹ Кураторский текст Ильи Крончева-Иванова к выставке «The motherboard»:
URL: <https://iliakronchev-ivanov.ru/the-motherboard> (дата обращения 12.02.2026).

замысел, который куратор мастерски воспроизводит, используя пространство. Большинство выставочных проектов разворачивается в небольших помещениях, куратор играет с ассоциативным рядом зрителей, он выстраивает с помощью деталей знакомое для них место или буквально сооружает объекты.

Разобрав избранные проекты современных кураторов из Санкт-Петербурга, понятны общие тенденции. Кураторам важно работать в диалоге с выставляемыми художниками, не настаивая на своей задумке, а ища компромиссные решения. Наряду с классическими медиумами, произведения экранного искусства занимают важную позицию в работе куратора.

В заключение хочется сказать, что выставочный проект в современном мире является важной составляющей культуры. Он закрывает потребность в партиципаторном искусстве. Куратор сейчас это не продюсер и автор текстов, это художник. Он располагает в своем арсенале пространством, экспозиционными решениями, дизайном, текстом и произведениями художников.

Анастасия Личагина

ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР ИСПОЛЬЗОВАНИЯ НАРРАТИВА НА ВЫСТАВКАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Каждый, кто интересуется нарративом,
открывает для себя множество методологий,
концепций и целый спектр культурных продуктов¹.

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ НАРРАТОЛОГИИ

Наследуя традициям структурной лингвистики, французский структурализм второй половины XX столетия исходил из возможности рассмотрения организации языка как «системы дифференцированных знаков»². Структуралисты в качестве знаковых систем рассматривали тексты, в том числе невербальной природы. Так, Ролан Барт отмечал универсальность рассказывания как феномена, проявляющегося в самых разнородных жанрах³. Предпосылка об изоморфности языка и общего культурного пространства⁴ означала возможность познания действительности посредством раскрытия структуры отдельного текста.

¹ Contemporary French and Francophone Narratology // Actes Sémiotiques. 2022. № 126 / Ed. by T. Broden. URL: <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/7518> (дата обращения 11.02.2026).

² Соссюр Ф. Труды по языкознанию: сборник работ. М.: Прогресс, 1977.

³ Barthes R. Introduction à l'analyse structurale des récits // Communications. Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit. 1966. № 8. P. 1.

⁴ Соболев Д.М. Лотман и структурализм: опыт невозвращения // Вопросы литературы. 2008. № 3. С. 5–51.

Не претендуя на возможность всеобъемлющего познания, нарратология, образовавшаяся на стыке структуралистской и постструктуралистских концепций, сузила область исследований до отдельного аспекта – повествовательного. Одним из предшественников нарратологии стал В.Я. Пропп, выявивший в особенностях отдельного жанра единую типологическую структуру¹. Нарратология интегрировала элементы русского формализма (в частности противопоставление «фабулы» и «сюжета»² в качестве «истории» и «повествования»³), а также отдельные положения концепций М.М. Бахтина (в том числе «интертекстуальность»⁴ как «полифоничность», переосмысленную в рамках литературной сферы⁵).

В настоящее время нарратология остается развивающейся областью знания с нарастающим количеством междисциплинарных работ⁶. В.И. Тюпа предлагает следующее определение сферы исследования нарратологии: «Объект – это культурное пространство, образуемое текстами, излагающими некоторые истории, предмет – коммуникативные стратегии и дискурсивные практики рассказывания историй»⁷. Нарратология XXI столетия взаимодействует с коммуникативными аспектами нарративной проблематики. Результатом значительной части современных нарратологических научных работ является вербализация гуманистически ориентированного посыла⁸, то есть обоснование наличия нарратива в различных сферах деятельности. Из-за отсутствия систематизации подходов в научном дискурсе термин «нарратив» вбирает в себя широкий спектр интерпретаций (рисунок 1).

¹ Пропп В.Я. Морфология сказки. Л.: Academia, 1928.

² Шкловский В. О теории прозы. М.: Федерация, 1929.

³ Genette G. Discours du récit essai de méthode. Paris: POINTS, 2007. P. 17.

⁴ Термин «интертекстуальность» (от французского «intertextualité») впервые использован Ю. Кристевой – см.: Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1993. № 4. С. 427–457.

⁵ Безруков А.Н. Поэтика интертекстуальности: Учебное пособие. Бирск: Бирск. гос. соц.-пед. академия, 2005. С. 21.

⁶ Herman D. Narratology Beyond the Human: Storytelling and Animal Life. Oxford: Oxford University Press, 2018. P. 1–2.

⁷ Тюпа В.И. На пути к исторической нарратологии // Новый филологический вестник. 2020. № 3 (54). С. 35.

⁸ Hyvärinen M. Revisiting the Narrative Turns // Life Writing. 2010. № 7 (1). P. 72–79.



Рисунок 1. Подходы к определению нарратива в различных дисциплинах

Составлено автором по: М. Huvärinen

(Huvärinen M. Revisiting the Narrative Turns // Life Writing. 2010. № 7 (1). P. 69–82)

В настоящей статье при анализе выставок используется инструментарий литературоведческой нарратологии. В первую очередь предложенный анализ опирается на модели В. Шмида, систематизировавшего большинство существующих к началу XXI столетия подходов¹.

НАРРАТИВНЫЙ АСПЕКТ ВЫСТАВКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Гипотетическую выставку можно рассмотреть в качестве условного текста с элементами вербальной и невербальной природы. Областью исследования при этом выступает повествовательный аспект, который далее будет обозначаться как *выставочный нарратив*.

По В. Шмиду, произведения могут являться нарративными, если выполняются следующие условия:

- излагается история, где присутствует разворачивающееся во времени событие;
- происходит изменение некой первоначальной ситуации (внешней или внутренней для персонажа).

¹ Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003.

Выставка изобразительного искусства одновременно и экспонирует, и, отдаваясь на суд критики, экспонируется сама¹. В результате этих процессов рождается повествование, в качестве персонажей которого можно рассматривать сами экспонируемые произведения.

В общем виде, принимая во внимание триаду А. Данто², нарративный аспект выставки изобразительного искусства может быть представлен следующим образом:

$$X_{t_1}^{vision1} \rightarrow Exhibition_{t_2} : X_{t_2}^{vision2},$$

где:

X – произведение изобразительного искусства;

$X_{t_1}^{vision1}$ – восприятие произведения изобразительного искусства в момент времени t_1 ;

$Exhibition_{t_2}$ – действующая в момент времени t_2 выставка изобразительного искусства, экспонатом которой является произведение X;

$X_{t_2}^{vision2}$ – восприятие произведения изобразительного искусства в момент времени t_2 .

Событие экспонирования привносит дополнительные оттенки смысла в демонстрируемые работы, что выражается в изменении восприятия искусства до и после его презентации в выставочном контексте. Проявленность нарратива при этом зависит от интенции посредников, в том числе кураторов, музеологов и сценографов. Согласно гипотезе, выдвинутой Жеромом Глиценштайном, выставка как «откровенно нарративная, так и стремящаяся казаться объективной»³, в конечном итоге оказывается отдельной формой художественного вымысла.

Схема на рисунке 2 представляет собой вариант адаптации нарратологической модели для выставочного нарратива.

Первый уровень, *цитируемый мир*, представляет собой взаимосвязь персонажей – экспонатов. Выставка, концептуально и визуально связывая, противопоставляя и выделяя отдельные экспонаты⁴, создает

¹ Buren D. Exposition d'une exposition // Dokumenta5. Katalog. Kassel, 1972. P. 29.

² Danto A. Narrative Sentences // History and Theory. 1962. Vol 2. № 2. P. 146–179.

³ Glicenstein J. L'art: une histoire d'expositions. Paris: Presses Universitaires de France, 2009. P. 12.

⁴ Т.П. Калугина выделяет такие типы организации выставочных экспонатов, как проблемная группировка, академический ряд и экспонат в фокусе. См.: Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. СПб.: Петрополис, 2008.

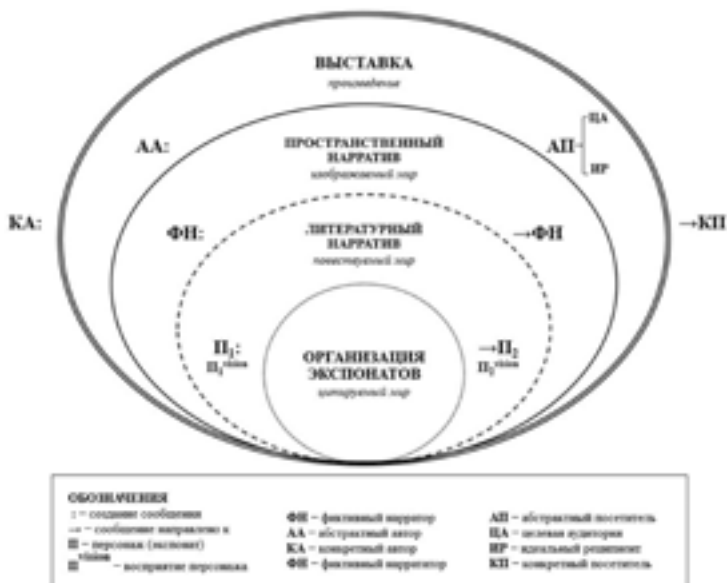


Рисунок 2. Модель коммуникативных уровней выставки
изобразительного искусства (классическая)

Составлено автором на основе модели коммуникативных
уровней В. Шмида

(Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003)

предпосылки для возникновения диалога. При этом между экспонатами выставки коммуникация возможна только в форме, опосредованной восприятием посетителя или читателя¹.

Повествуемый мир разворачивается в качестве *литературного выставочного нарратива*. Этот компонент доносит концептуальную идею с помощью текстов, аудио- или видеоматериалов. Здесь проявляется фигура *нарратора*, которая может носить как эксплицитный (в случае, например, самопрезентации художника), так и имплицитный характер,

¹ В современном искусстве возможны исключения в виде непосредственной коммуникации между экспонатами, представленными, например, участниками перформанса или взаимосвязанными цифровыми программами. В то же время реализация этой коммуникации во время посещения выставки публикой все равно так или иначе опосредована зрительским восприятием.

проявляемый через приемы построения повествования. Нарраторский образ может проступать в открытом субъективном выражении, а может сливаться с фигурой абстрактного автора. В своем повествовании нарратор обращается к вымышленному получателю сообщения – *нарратору*.

Уровень *изображаемого мира* объединяет в себе литературный и визуальный компоненты. Литературный нарратив встраивается в экспозиционный образ, объединяя архитектурное, дизайнерское и сценографическое оформление. Так происходит формирование *пространственного выставочного нарратива*. Транслятором выступает *абстрактный автор* – образ создателя выставки. Эта категория в изначально предложенной модели В. Шмида стала следствием осмысления распространившейся критики авторской инстанции¹. Образ абстрактного автора зависит от погруженности посетителя в контекст, при этом отправной фигурой может служить конкретный куратор, музеолог или арт-менеджер. Абстрактный автор взаимодействует с абстрактным посетителем (объединенное представление о целевой аудитории и идеальном реципиенте).

Наконец, отдельным коммуникативным уровнем является выставка как самостоятельное произведение. Отправителем сообщения становится уже реальный автор, получателем – посетитель.

ЭВОЛЮЦИЯ ВЫСТАВОЧНОГО НАРРАТИВА

Итак, эволюция выставочного нарратива может быть представлена как изменение соотношения коммуникативных уровней и их элементов в ходе исторического развития выставочной деятельности.

Первые выставки художественных предметов (не являвшихся произведениями искусства в его современном понимании) существовали еще на заре человеческой цивилизации. Эстетически привлекательные и (или) ритуально значимые для человека предметы часто по случайному принципу формировали коллекцию, которая существовала неотделимо от ее владельца и порой переносилась в захоронение. Даже если в течение жизни доступ к коллекции имел не только собиратель, но и его окружение, за пределы «цитируемого мира» коммуникативная система таких «выставок» не выходила и литературно-пространственный нарратив

¹ Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности.

Работы разных лет. М.: Касталь, 1996.

не порождала. Подобная экспозиция могла бы послужить основой для конструирования личного нарратива, однако данная тема лежит за пределами настоящей работы.

Во взаимодействии служителей древнегреческих храмов с их гостями можно проследить отголоски «повествуемого мира» в виде практики рассказывания связанных с предметами культа историй мифологического характера. В Древнем Риме впервые появились открытые для массового посещения выставки драгоценностей, картин и скульптур, проходившие на публичных площадках (парках, термах, площадях). Предметно-пространственный нарратив такого рода выставок в качестве концептуальной идеи опирался на государственное процветание, вплетая в повествование отдельных персон. Абстрактным автором подобных мероприятий мог восприниматься император, военачальник или известный коллекционер (например римский консул Гай Азиний Поллион).

Принципиальное изменение выставочной практики произошло при возникновении первых общественных музеев, отделивших фигуру индивидуального собирателя от экспонируемых предметов. В музеях начали создаваться сложные нарративные структуры, призванные, с одной стороны, транслировать идею в форме новой священной истории (как правило, трактуемой в интересах покровителя), с другой – упорядочить разнородные собрания в распоряжении музея. Фиктивный нарратор таких выставок мог изображаться как сверхчеловеческая инстанция, открывающая доступ к тайнам бытия. При этом идеальный реципиент был предельно отдален от целевой аудитории: изначально подразумевалось, что для непосвященных гостей детали повествования останутся недоступными. В то же время развитие выставочной деятельности на этом этапе во многом происходило благодаря вкладу конкретных авторов (искусствоведов, музейных сотрудников, архитекторов, кураторов), имя которых часто не разглашалось широкой общественности, и категория абстрактного авторства оставалась условной.

Выставки изобразительного искусства в современном понимании возникли с выделением искусства как отдельного вида деятельности в ходе образования академий изящных искусств (в Италии, Франции). В Париже XVII–XVIII веков произошла популяризация художественных выставок среди городского населения, и со стороны широкой публики возник запрос на получение нового чувственного опыта в ходе посещения экспозиции. Выставки этого периода не предлагали отчетливого экспозиционного образа (в том числе из-за плотной развески), при этом на уровне «повествуемого мира» проявился открыто субъективный образ нарратора. На официальных парижских Салонах литературно-пространственный

нарратив формировался самим процессом отбора произведений, которые транслировали господствующие академические каноны. Другой пример открытой субъективности фиктивного нарратора – «Салон отверженных» в Париже 1863 года, где публике предлагалось ознакомиться с работами, нарратив в отношении которых представлял собой подчеркнутое пренебрежение. Следует отметить, что в случае с «Салоном отверженных» (как и на выставке «Дегенеративное искусство» в Мюнхене 1937 года) значительная часть посетителей считала нарраторское повествование как объективное, в результате чего формировалось соответствующее видение экспонатов. Дальнейшее развитие альтернативных экспозиционных площадок (не связанных с академиями) сгладило проявленность нарраторской субъективности за счет диверсификации нарративов, циркулирующих в художественной среде.

С конца XIX столетия в выставочной деятельности начала возрастать значимость пространственных нарративов. Художники начали привлекаться в театры в качестве сценографов, а впоследствии сценография стала одним из непосредственных инструментов создания экспозиционного образа. «Изображаемый мир» выставочных экспозиций XX столетия кардинально переменялся с возникновением концепции «белого куба», призванного максимально деконтекстуализировать выставляемые экспонаты. Как экспозиционный образ, «белый куб» привнес в пространственный нарратив элемент сакрализации, подчеркивающий легитимность предметов искусства посредством условного нахождения их вне времени и пространства.

Вторая половина XX века характеризовалась «кураторским поворотом» в выставочной деятельности, произошедшим одновременно с упоминаемым ранее «нарративным поворотом»¹ в гуманитарной сфере. Изменение в практиках кураторства основывалось, в первую очередь, на переосмыслении традиционного «акта репрезентации»², продемонстрированного в канонических проектах Харальда Зеемана, Сета Сигелауба и Марселя Бротарса. Значение приобрела «читаемость» концептуальной кураторской идеи, начали применяться специфические приемы реализации литературно-пространственного нарратива. Одним из итогов «кураторского поворота» стало осмысление выставки как особого произведения искусства, другим – полемика вокруг кураторской фигуры как таковой и ее полномочий в выставочном пространстве.

¹ *Kreiwirth M.* Trusting the Tale: The Narrativist Turn in the Human Sciences // *History, Politics and Culture.* 1992. Vol 23. № 3. P. 629–657.

² *Мизиано В.А.* Пять лекций о кураторстве. М.: Ад Маргинем, 2021. С. 18.

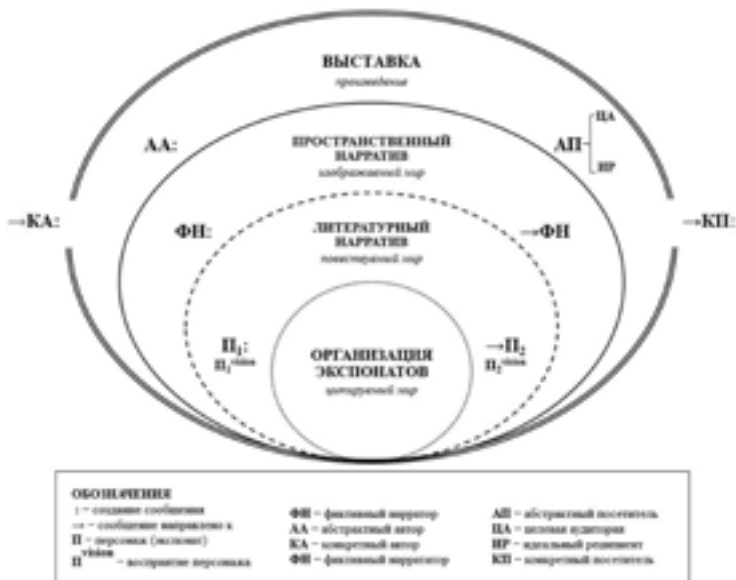


Рисунок 3. Модель коммуникативных уровней выставки
изобразительного искусства (современная)

Составлено автором на основе модели коммуникативных
уровней В. Шмида

(Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003)

Основным отличием современной коммуникативной выставочной модели, представленной на рисунке 3, является проницаемость границ уровней. В литературной модели Шмида границы законченного литературного произведения непроницаемы для читателя, а возникающие интерпретации способны отразиться на фигуре абстрактного автора, но неспособны повлиять на конкретное произведение. Современный этап развития выставок подразумевает возможность взаимодействия реального посетителя и конкретного автора (его представителей), а также способность учесть получаемые сообщения посредством изменения отдельных (мобильных) аспектов выставки. Проницаемость выставочных границ определяется типом демонстрируемых работ и степенью соучастия, предусмотренной художником для зрителя при формировании «области обменов»¹.

¹ Буррио Н. Реляционная эстетика / Постпродукция. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 19.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«Нарративный поворот» второй половины XX столетия выразился в росте исследовательского интереса к повествовательной проблематике. Нарратология как сконцентрированная на повествовательных аспектах текста область знаний выработала особый инструментарий для анализа литературных произведений. Представление выставки изобразительного искусства в качестве художественного произведения, выраженного в форме текста, позволяет применить отдельные модифицированные литературоведческие подходы для специфических проявлений выставочного нарратива. В коммуникативной модели, которая предложена в настоящей статье, выставочное повествование рассматривается в качестве истории, рассказанной об экспонируемых работах (персонажах) на различных уровнях коммуникации. В ходе обзора развития выставочной деятельности на основе полученной модели прослеживается эволюция нарративных выставочных аспектов через изменение соотношения коммуникативных уровней и их элементов.

Полина Сизова

ПОСТАВАНГАРД НА СОВРЕМЕННОМ АРТ-РЫНКЕ: ТЕНДЕНЦИИ И ПЕРСПЕКТИВЫ

До недавнего времени в искусствоведении существовало мнение о том, что искусство 1920–1930-х годов характеризуется исключительно полярными взглядами на художественное творчество, а именно авангардом и соцреализмом. Однако сегодня стало ясно, что между этими полюсами располагается обширный пласт иной самобытной культуры. Он был мало изучен исследователями. Существование «третьего пути»¹ стало очевидным, когда постепенно начали всплывать произведения художников, отверженных в 1920–1930-е годы. Именно этот огромный массив работ подлежит сейчас пристальному рассмотрению, а сам феномен поставангарда² – тщательному изучению.

Постепенно искусство «третьего пути» открывается для широкой публики. Об этом свидетельствует большое количество выставок, проведенных за последние несколько лет, – временные экспозиции «Группа 13. В переулках эпохи»³ в Музее русского импрессионизма, «Невидимы и свободны.

¹ Успенский А.М. Между авангардом и соцреализмом: из истории советской живописи 1920–1930-х годов. М.: Искусство – XXI век, 2011.

² Термин «поставангард» в определении искусства 1920–1930-х годов впервые введен в: *Голышко Д.Ю.* Современный русский поставангард: Направления, модели, стратегии. Дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 1999; *Балашов А., Покровский С., Антонов В., Мыларщицкова Н.* Поставангард. 1920–1940: иллюстрации к истории русского искусства. М.: СканРус, 2002.

³ *Группа «13».* В переулках эпохи: каталог выставки. М.: Музей русского импрессионизма, 2024.

Три взгляда на советский модернизм»¹ и «Невесомость. Александр Лабас о скорости, прогрессе и любви»² в музее «Новый Иерусалим». Популяризация творчества мастеров 1920–1930-х годов не проходит бесследно для арт-рынка, так как интерес к феномену поставангарда возник не только в научном сообществе, но и в среде коллекционеров, которые покупают на аукционах произведения художников «третьего пути». Стоит отметить, что собирательство работ данного периода набирает популярность, о чем высказался Александр Балашов в интервью «The Art Newspaper Russia»³.

Говоря о представленных на торгах работах, стоит отметить, что живописцев и графиков, творивших с начала 1920-х по конец 1930-х годов, было огромное число, о чем повествуется в обширном труде Ольги Ройтенберг «Неужели кто-то вспомнил, что мы были...»⁴. Однако из-за исторических событий, происходивших на протяжении нескольких десятилетий, наследие не всех мастеров дошло до наших дней. Поэтому несмотря на большое количество художников поставангарда работ, попавших на аукционы, ограниченное количество.

Однако среди приверженцев «третьего пути» присутствуют художники, чье творчество часто встречается на аукционах. У таких мастеров с 2000 по 2024 год на торгах было представлено более ста произведений. Наследие именно этих художников, выставлявшееся на зарубежных и русских аукционах в период с 2014 по 2024 год, будет рассматриваться в данной статье.

Мастерами, чье творчество наиболее широко представлено на торгах, по версии сайта «Инвестиции в искусство»⁵, являются Натан Альтман, Александр Древин, Александр Лабас, Татьяна Маврина, Антонина

¹ «Невидимы и свободны». Три взгляда на советский модернизм 1920–1930-х годов // Музей Новый Иерусалим. URL: <https://njerusalem.ru/vystavki-i-ekspozicii/exhibit/nevidimy-i-svobodny-tri-vzglyada-na-sovetskij-modernizm-1920-1930-h/> (дата обращения 18.02.2026).

² Невесомость. Александр Лабас о скорости, прогрессе и любви. СПб.: НП-Принт, 2024.

³ Пуликова И. Александр Балашов: «Если говорить о “большом Серебряном веке”, для меня это пик цивилизации» // The Art Newspaper Russia. URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20240115-qwad/> (дата обращения 11.02.2026).

⁴ Ройтенберг О. О. Неужели кто-то вспомнил, что мы были... Из истории художественной жизни. 1925–1935. М.: Галарт, 2008.

⁵ Художники и цены // Портал «Инвестиции в искусство». URL: <https://artinvestment.ru/auctions/> (дата обращения 20.02.2026).

Софронова, Александр Тышлер и Надежда Удальцова. Именно на примере произведений вышеуказанных художников, продаваемых на аукционах, будут выявлены тенденции и перспективы развития арт-рынка пост-авангарда. Также стоит обозначить временные рамки, к которым относится искусство поставангарда. Точкой отсчета принято считать 1920 год, а верхняя планка размыта, в исследованиях нет четких ограничений. В данной статье завершением эпохи поставангарда считается время окончания Великой Отечественной войны, так как во второй половине 1940-х годов художники «третьего пути» создавали совершенно иные произведения с точки зрения как формообразующей составляющей, так и идейной.

За последние десять лет на торгах творчество Александра Лабаса можно было встретить достаточно часто. Интересно, что одновременно самыми дорогими произведениями стали рисунок и живопись на тему Великой Отечественной войны. Так, в 2019 году на аукционе «Литфонд» был продан холст «Зенитчики ночью» (1941) за 800 000 рублей, а в 2024-м на аукционе «Совком» – лист «Москва. Салют» (1944) за ту же цену.

Однако работы, выполненные маслом, с сюжетами, не связанными с войной, ценятся больше, чем графические листы. Например, в 2018 году холст «Советский воздушный флот» (1938) был продан на аукционе «Русская эмаль» за 1 200 000 рублей. Рисунки Александра Лабаса стоят в несколько раз дешевле. Так, в 2019 году лист «Дворик в Крыму» (1937) был куплен за 130 000 рублей на аукционе «Литфонд», а в 2020 году работа «Утром у моря» (1928) была продана на «AI Аукционе» за 167 560 рублей.

Стоит отметить, что более 300 работ Александра Лабаса было представлено на аукционах за последние 10 лет, что показывает высокий спрос на его творчество среди крупных коллекционеров. Самыми продаваемыми произведениями являются картины, выполненные маслом.

Творчество Татьяны Мавриной широко представлено на русских аукционах, а цены на ее работы достигают нескольких миллионов. Так, на аукционе «Литфонд» в 2019 году был продан холст «Обнаженная перед зеркалом» (1937) за 5 000 000 рублей. В этом же году и на этом же аукционе двухсторонняя картина «Букет в вазе» (1939) была куплена за 1 900 000 рублей. Этот факт демонстрирует высокий спрос на живописные полотна Мавриной, так как их осталось крайне мало из-за того, что художница перестала работать маслом в 1942 году¹.

Стоимость рисунков варьируется больше. Графические работы в жанре ню стоят около миллиона рублей. Например, в 2019 году на аукционе

¹ Маврина Т.А. Цвет ликующий: дневники: этюды об искусстве.

М.: Молодая гвардия, 2006. С. 336.

«Литфонд» были проданы два рисунка «Стоящая с полотенцем» (1940–1944) и «Лежащая на полосатом одеяле» (1940) по 900 000 рублей каждая. Дорогостоящими произведениями считаются городские пейзажи, выполненные во время Великой Отечественной войны. В 2024 году в Московском аукционном доме был продан рисунок «Новодевичий монастырь» (1943) за 480 000 рублей. В этом же ценовом сегменте располагаются портреты. В 2024 году на «А1 Аукционе» рисунок «Дама в желтой кофте» (1939) был продан за 354 000 рублей.

На русских аукционах представлено много пейзажных зарисовок Татьяны Мавриной, но цена на них варьируется от 50 000 до 100 000 рублей, так как они выполнены на листах небольшого размера и имеют этюдный характер. Можно сказать, что цены на работы художницы так же разнообразны, как и само ее творчество. На некоторые работы цены достигают высоких отметок, так как произведения Татьяны Мавриной набирают популярность среди широкой аудитории и в том числе среди коллекционеров. Спрос растет быстрее, чем рисунки и картины художницы появляются на аукционах, в этом причина одних из наиболее высоких цен среди представителей поставангарда.

Чаще всего на русских аукционах выставляются театральные эскизы или иллюстрации Александра Тышлера. Самый дорогостоящий лот из этой категории был продан в 2015 году в аукционном доме «Кабинет» за 1 350 000 рублей при эстимейте 530 000–800 000 рублей, что превысило его в 1,5 раза – это был «Эскиз костюма к спектаклю “Чапаев” в постановке театра им. МОСПС» (1930). Также в этом году были проданы эскизы костюма Багира и Айши к постановке «Солнечная сторона» (1931), их эстимейт составлял 180 000–250 000 рублей, а цена молотка была 240 000 и 180 000 рублей соответственно. В 2019 году в аукционном доме Егоровых были куплены три эскиза костюмов лорда Гастинга, горожанина и герцога Кларенса к постановке «Ричард III» (1935) за 180 000 рублей первый, второй и третий – по 85 000 при эстимейте 72 000–90 000 рублей. Первый эскиз превысил эстимейт в два раза. Разный порядок цен на театральные рисунки обусловлен выбором спектакля. Эскизы к постановкам, проводившимся редко, являются более привлекательными для коллекционеров.

Самым дорогим произведением художника стал рисунок «Еврейская невеста» (1929), который в 2024 году в Аукционном доме Егоровых был продан за 1 800 000 рублей (эстимейт 480 000–600 000 рублей), что превысило эстимейт в три раза. Можно сделать вывод, что самыми дорогостоящими работами Александра Тышлера являются станковые рисунки, так как они редко участвуют на торгах.

Последние несколько лет работы Надежды Удальцовой, представленные на русских торгах, поднялись в цене. Так, самой дорогой картиной стал холст «Сбор картофеля» (1930–1940-е), проданный на «А1 Аукционе» за 442 500 рублей. Рисунки художницы немного уступают по цене холстам. В 2017 году на аукционе «Литфонд» был продан лист «Женский портрет» (1920-е) за 190 000 рублей, что превысило эстимейт практически в два раза. Можно сказать, что за последние несколько лет появилось много работ Надежды Удальцовой на русских аукционах, а об интересе к ее творчеству свидетельствуют достаточно высокие цены на произведения. Особенно дорогостоящими произведениями художницы являются работы, выполненные маслом на холсте.

Творчество Александра Древина можно часто встретить на русских аукционах. Цены на его работы соотносимы с наиболее продаваемыми представителями поставанграда. Этот факт свидетельствует об интересе к его творчеству среди коллекционеров. Так, в 2020 году «Заводь. Река Молога» (1937) была продана за 1 416 000 рублей на «А1 Аукционе». На порядок ниже цены на рисунки художника. Например, в 2023 году работа «Ослик с повозкой около дома» (нач. 1930-х) была продана на «А1 Аукционе» за 295 000 рублей. Из вышесказанного становится понятно, что самые дорогостоящие произведения художника – это пейзажи, выполненные маслом на холсте.

За последние десять лет творчество Натана Альтмана крайне мало представлено на русских аукционах. Хотя в этот период была продана самая дорогая работа художника. В 2019 году на аукционе «Литфонд» был куплен лот из двух работ, в который входили «Портрет И.Д. в полосатой кофточке» и рисунок «Обнаженная» (1927–1936) за 9 000 000 рублей, что стало абсолютным рекордом цены на произведения Натана Альтмана. Интересно, что неоднократно работы художника продавались по несколько штук в одном лоте. Так, в 2022 году на аукционе «Литфонд» был продан лот, в который входили семь эскизов к костюмам, рисунок обнаженной и портрет (1930-е). Эти произведения продали за 280 000 рублей. Можно сказать, что сейчас на рынке мало произведений Натана Альтмана, в основном их продают сразу большим количеством в одном лоте, чтобы повысить его цену, так как интерес к творчеству художника среди коллекционеров крайне низкий, хотя имя мастера известно широкой аудитории.

Множество работ Антонины Софроновой было представлено на современных русских аукционах. Однако практически все они достаточно дешевые, за исключением нескольких произведений. Так, в 2016 году на аукционе «Литфонд» был продан «Портрет Лидии Ефимовны Пермяковой» (1930-е) за 280 000 рублей. В 2020 году в том же аукционном доме

был продан «Натюрморт» (1930-е) за 120 000 рублей. А в 2021 там же купили «Портрет Дарана» (1930-е) за 170 000 рублей.

Большинство рисунков Антонины Софроновой продаются не дороже 70 000 рублей. Например, в 2020 году была продана «Обнаженная» (1934) за 44 000 рублей, а «Букет» (1935) за 32 000 рублей. Такие цены на работы Антонины Софроновой свидетельствуют о малом интересе к ее творчеству среди крупных коллекционеров. Однако покупка произведений художницы может стать хорошим вариантом для начинающих собирателей.

Переходя к вопросу поставангардного искусства на европейских и американских торгах, стоит сказать, что за последние десять лет советское искусство 1920–1930-х годов было представлено крайне мало на зарубежных аукционах. Работы только нескольких художников «третьего пути» были выставлены в качестве лотов, что демонстрирует отсутствие интереса к искусству данного периода за границей.

Самым продаваемым мастером стал Александр Тышлер, пять его работ ушли в зарубежные частные коллекции. Два произведения были проданы на «Shapiro Auctions» и три на «Sotheby's». Последняя продажа произведения Александра Тышлера на зарубежном аукционе произошла в 2019 году на «Sotheby's». Был продан рисунок «Похищение» (1920-е) за 10 625 GBP (эстимейт 8 000–12 000 GBP). Интересно, что в 2012 году эту же работу продали на «Sotheby's» за 26 250 GBP при эстимейте 4 000–6 000 GBP, так как она происходила из собрания известного советского коллекционера греческого происхождения Георгия Костаки. Однако повторная перепродажа не увенчалась таким громким успехом, но именно этот лот стал самым дорогостоящим произведением художника, проданным за последние 10 лет. Можно сделать вывод о том, что хоть Александр Тышлер самый продаваемый художник среди представителей поставангарда на зарубежных аукционах, его работы стоят относительно недорого и редко превышают эстимейт.

Самым дорогостоящим представителем поставангарда является Надежда Удальцова. В 2014 году на «MacDougall's» была продана ее работа «Обнаженная» (1930-е) за 157 800 GBP при эстимейте 120 000–180 000 GBP. Можно сказать о том, что холсты в жанре ню Надежды Удальцовой имеют самую высокую цену, однако они очень редко появляются на торгах как зарубежных, так и русских аукционов.

Три работы Александра Древина были представлены на зарубежных аукционах за последние десять лет. Важно отметить, что работы Александра Древина, представленные на торгах, продаются в пределах эстимейта, что говорит о небольшом интересе за рубежом к творчеству данного художника.

Искусство Антонины Софроновой мало представлено на зарубежных аукционах. В 2021 году на аукционе «Osenat Versailles» были проданы две работы – «Пейзаж» (1920) и «Мере с малышом» (1947) за 600 EUR и 550 EUR соответственно при эстимейте 700–1000 EUR. Это событие показывает, что творчество Антонины Софроновой не актуально для зарубежных коллекционеров, и они не готовы платить большие суммы за ее рисунки.

Можно сказать, что за последние десять лет искусство мастеров поставангарда на зарубежных аукционах было представлено крайне мало, что связано как с политической ситуацией, так и с отсутствием интереса к раннему советскому искусству за рубежом в целом. Но пока можно подвести интересные итоги: самым дорогостоящим художником стала Надежда Удальцова, самым продаваемым – Александр Тышлер, больше всего работ данного периода продаются на русских торгах на аукционах «Sotheby's» и «MacDougall's».

Исходя из вышесказанного, стоит выделить несколько тенденций, характерных для искусства поставангарда, представленного на торгах. Во-первых, иностранную публику мало интересуют произведения художников 1920–1930-х годов. Те, которые продаются на зарубежных аукционах, оцениваются крайне низко по меркам европейских и американских торгов. Во-вторых, только несколько крупных художников данного периода (такие, как Александр Лабас, Татьяна Маврина, Надежда Удальцова, Александр Древин) представляют интерес для состоятельных коллекционеров. В-третьих, существует целый пласт работ художников-поставангардистов, которые продаются по крайне низким ценам из-за недостаточной известности имен мастеров в кругах любителей искусства.

Проанализировав вышеперечисленные тенденции, можно сделать вывод о том, что на русских аукционах будут продолжать появляться работы художников 1920–1930-х годов. Однако все чаще станут встречаться малоизвестные в широких кругах имена, из-за чего цена на произведения будет оставаться незаслуженно низкой. Эта ситуация может положительно повлиять на становление новых молодых коллекционеров, которые находятся в поиске концепции своего собрания. Таким образом, могут открыться новые имена и произведения 1920–1930-х, что в хорошем ключе скажется на развитии арт-рынка работ данного периода.

Однако творения массово известных мастеров будут расти в цене, так как их работ, не находящихся в коллекциях, осталось ограниченное количество, из-за чего возрастает риск подделок. Кроме того, возможно, в скором времени произойдет открытие частного музея искусства 1920–1930-х годов, так как собирательство произведений данного периода только набирает популярность.

VI. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОТКРЫТИЯ В ИСКУССТВЕ ГРАФИКИ В СОВРЕМЕННОМ ПРОЧТЕНИИ

Александра Хорт

ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСТОЧНИКИ СЦЕН СУДА
И КАЗНИ НА ГРАВЮРАХ К ПЬЕСЕ ИОГАННА РАССЕРА
«ИГРА О ВОСПИТАНИИ ДЕТЕЙ» (1574)

Пьеса католического священника Иоганна Рассера «Игра о воспитании детей»¹ была сыграна учениками католической школы под руководством автора в 1573 году в эльзасском городе Энзисхайм. Спектакль, вероятно, был приурочен к приезду в город эрцгерцога Фердинанда II Габсбурга, правителя Австрии и Тироля². Год спустя пьеса была напечатана в Страсбурге в типографии Тибольда Бергера. Издание сопровождается 44 ксилографиями, выполненными неизвестным художником. На гравюрах безымянный мастер зафиксировал постановку и часть зрителей, включая самого правителя.

Сюжет пьесы, состоящей из двух действий, прост: в первом действии воспитанный благочестиво мальчик Ганс после учебы в школе и университете становится врачом и королевским советником; его антагонист Алеатор, не получивший благочестивого воспитания и не окончивший школы, под влиянием преступника еврея Ульмана становится вором. Во втором действии пьесы разворачивается судебное разбирательство над преступниками и следует их наказание.

Сцены суда и казни запечатлены на гравюрах ко второму действию пьесы. Хотя иллюстрации фиксируют спектакль, их визуальная структура близка иконографическим схемам рисунков и гравюр к немецкой

¹ Экземпляр пьесы находится в Музее Книги РГБ. Шифр хранения: МК Strassburg Berger 1574 4°.

² Эрцгерцог Фердинанд II Габсбург (1529–1595).

юридической литературе, летучим листам (*Fliegende Blätter*)¹ и хроникам XVI века. Это позволяет поставить вопрос о связи сценического воплощения суда и казни с практиками правосудия в немецких землях в XVI веке.

Гравюры к пьесе Иоганна Рассера «Игра о воспитании детей» рассматривались преимущественно историками театра как свидетельство устройства школьной сцены немецкого Возрождения². Их связь с традицией правовой иконографии оставалась вне поля зрения искусствоведов. В статье с помощью сравнительного метода анализа предпринимается попытка определить, отражают ли изображения сцен суда и казни на гравюрах к пьесе вымысел постановщика спектакля или они воспроизводят реальные правовые практики. В работе мы опираемся на исследования, посвященные иконографии³ судебных процессов и публичных наказаний в раннее Новое время, а также на правовую имагологию⁴, изучающую визуальные образы, отражающие представления людей о судебной сфере в разные эпохи.

Историк права Гернот Кохер, автор исследования «Знаки и символы права» о судебной иконографии в немецком искусстве, называет сцены суда и казни «процессуальными изображениями» (*Prozessuale Bilder*)⁵.

¹ Летучие листы – одно- или двусторонние печатные листы с текстом, сопровождавшимся гравюрами. Летучие листы были популярной продукцией XVI века, служили средством религиозной и политической пропаганды, а также источником криминальных и других новостей.

² *Lachmann F.R.* Die «Studentes» des Christophorus Stymmelius und ihre Bühne: als Anhang eine Übersetzung des Stückes und 44 Bilder aus Johann Rassers Christlich Spil von Kinderzucht auf 15 Tafeln. Nachdruck der Ausgabe Leipzig, 1926 (Zugl.: Leipzig, Univ., Diss., 1926). Nendeln: Kraus Verlag, 1978. S. 26–39; *Borcherdt H.H.* Das europäische Theater im Mittelalter und in Renaissance. Leipzig: Weber, 1935. S. 173–175.

³ *Kissel O.R.* Die Justitia: Reflexionen über ein Symbol und seine Darstellung in der bildenden Kunst. München: Beck, 1984; *Recht und Gerechtigkeit im Spiegel der europäischen Kunst* / Hrsg. von W. Pleister, W. Schild mit Beiträgen von H. Latz, J. Latz, W. Pleister, W. Schild, K. Seelmann. Köln: DuMont Buchverlag, 1988; *Köbler G.* Bilder aus der deutschen Rechtsgeschichte: von den Anfängen bis zur Gegenwart. München: Beck, 1988; *Sellert W.* Recht und Gerechtigkeit in der Kunst. Göttingen: Wallstein Verlag, 1991; *Kocher G.* Zeichen und Symbole des Rechts: eine historische Ikonographie. München: Beck, 1992.

⁴ *Тогоева О.И.* Увидеть средневековый суд. Очерки правовой имагологии. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2025.

⁵ *Kocher G.* Zeichen und Symbole des Rechts: eine historische Ikonographie. München: Beck, 1992. S. 138.

Мы считаем обоснованным выделить в составе процессуальных изображений особую группу – сцены правовых церемоний, таких как принесение присяги, вступление в должность, дарование земли, в которых действующим лицом выступает судья или правитель. Эти сцены, представляющие собой один из видов правовых процедур наряду с практиками суда и казни, нередко встречаются в гравюрах, сопровождающих правовые трактаты.

В процессуальном изображении Гернот Кохер выделяет несколько элементов¹: пространственные (место суда и казни), персональные (судья, истец, обвиняемый, присяжные заседатели, свидетели, писец, палач) и процедурные (выступления сторон обвинения и защиты, представление доказательств, приговор, обжалование, исполнение).

Пространственный контекст процессуальных изображений определялся местом проведения суда и казни. В немецких землях в XVI веке еще не существовало специально построенных зданий для судебных заседаний. Средневековая практика публичных судов под открытым небом в раннее Новое время сменилась заседаниями в ратушах, частных домах, церквях или трактирах². Исполнение уголовных приговоров происходило на специально отведенных местах казни, внутри города или за его стенами.

Относительно персонального аспекта важно уточнить, что за понятием «судья» и его изображением скрывается широкий спектр должностей, различавшихся по полномочиям и месту в судебной иерархии: от деревенского судьи до князя или монарха – высшей судебной инстанции³.

При всем разнообразии образов некоторые иконографические детали позволяют идентифицировать фигуру судьи: судейская одежда, поза, а также символические атрибуты – судейское кресло, жезл и меч правосудия⁴.

¹ Kocher G. Zeichen und Symbole des Rechts... S. 138.

² Ibid. S. 139.

³ Ibid. S. 140.

⁴ Судейское кресло восходит к императорскому трону как источнику высшей власти. Судейский жезл – символ всей судебной власти. Юридически значимые действия могли совершаться, только пока жезл находился в руке судьи. Меч – символ высшей уголовной юрисдикции. На некоторых процессуальных изображениях верховный судья держит одновременно меч и жезл: меч как символ исполнительной власти, жезл – распорядительной. Подробнее см.: Ibid. S. 141.

Верховный суд

Раскрашенная ксилография
из издания «Новое зеркало
мирянина». Аугсбург, 1512
Баварская государственная
библиотека (Rar. 2311), Мюнхен

Расположение участников на процессуальных изображениях, как правило, подчинено устойчивой иконографической схеме: в центре – судья, по сторонам – присяжные заседатели, перед ними – истец или обвиняемый, представители защиты и обвинения, а также свидетели и судебные служащие – пристав, писарь, палач. Эта иконографическая схема характерна как для сцен судебных заседаний, так и для правовых церемоний.

В аугсбургском издании правового трактата «Новое зеркало мирянина»¹ (1512) судебные сцены делятся на два типа: с правителем в роли судьи и с назначенным судьей. В первом случае иконографический тип восходит к образу справедливого



¹ Трактат «Зерцало мирянина» написал юрист Ульрих Тенглер в 1509 году, изложив в нем нормы римского и местного права на немецком языке и стремясь сделать юридические знания доступными для практикующих специалистов.

Две оригинальные редакции – «Зерцало мирянина» 1509 года и «Новое зеркало мирянина» («Der Neü Layenspiegel») 1511 года – были изданы аугсбургским типографом Иоганном Ринманом. Трактат приобрел особую известность благодаря более чем тридцати ксилографиям, выполненным граверами с монограммой HF и Гансом Шойфеляйном для издания 1509 года. Эти изображения многократно воспроизводились в последующих редакциях, включая издание 1512 года, к которому мы обращаемся в статье. Подробнее о трактате см.: *Deutsch A. Laienspiegel // Historisches Lexikon Bayerns* [Опубл. 15.04.2011]. URL: <http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Laienspiegel> (дата обращения 18.02.2026).

правителя *rex iustus*: монарх или князь, увенчанный короной, восседает на троне под балдахином в красной мантии и с мечом в руке – символами высшей юрисдикции, включающей право выносить смертные приговоры. Книга в его руке подчеркивает опору на письменное право при вынесении судебного решения. Фигуры перед правителем, нередко в колено-преклоненной позе, тракуются как истцы или просители, окруженные судебными служителями.

Во втором случае центральной фигурой является назначенный судья в красной мантии и шапке. В руке он держит жезл как символ права руководить судебным процессом, а сидячее положение со скрещенными ногами выражает взвешенность выносимого решения¹. Композиция сохраняет прежнюю структуру: по бокам заседатели, перед ними – стороны процесса и свидетели, писец, фиксирующий ход заседания.

Та же иконографическая схема встречается на гравюрах с аллегорическими сюжетами – например на гравюре к летучему листу «Паутина юриспруденции» (1535), аллегории на несовершенство судебной системы. Судебный процесс сравнивается с паутиной, в которую попадают беспомощные мелкие насекомые: в центральной части видим связанного обвиняемого, ожидающего приговора перед судебным барьером под стражей палача. Напротив, крупные насекомые – в виде осы, разорвавшей сеть, – символизируют богатых и влиятельных людей, избежавших наказания.

Схожий иконографический принцип применен и в гравюрах с изображением правовых церемоний. Так, на гравюре со сценой дарования земли из «Нового зеркала мирянина» изображен баварский князь, получающий лен от императора. Хотя это не судебный процесс, а юридический акт, фигура правителя на троне, расстановка персонажей и организация пространства полностью соответствуют судебной иконографии.

Таким образом, немецкая печатная графика XVI века демонстрирует применение единой иконографической схемы и для судебных, и для церемониальных сцен.

Гравюры ко второму действию пьесы «Игра о воспитании детей» можно разделить на два типа: ведение уголовного дела (заседание суда и казнь подсудимых) и правовые церемонии (заседание монарха с советниками и пожалование должности).

Гравюра со сценой заседания суда к первому акту иконографически соответствует процессуальным изображениям, где подсудимый под

¹ Kocher G. Zeichen und Symbole des Rechts: eine historische Ikonographie. S. 141.



Заседание суда

Ксилография

Иллюстрация ко второму действию первого акта пьесы
Иоганна Рассера «Игра о воспитании детей». 1574

Музей книги, Российская государственная библиотека,
Москва

конвоем стоит перед судебными заседателями. Однако судья, который обычно сидит в центре композиции на судейском кресле, отсутствует.

На фоне занавесок полукругом расположены семь присяжных в судебных мантиях и шапках. Перед ними стоят обвиняемые в краже Алеатор и еврей Ульман, а также стража и два королевских советника.

По поводу отсутствия судьи можно высказать два предположения: либо художник сознательно сместил акцент на подсудимых, либо, стремясь показать многофигурную сцену, в которой, согласно тексту пьесы, принимали участие двадцать четыре присяжных, в наиболее репрезентативном ракурсе, он пожертвовал изображением части действующих лиц, в том числе и судьи.

Король появляется на гравюрах с церемониальными сценами четвертого акта, которые напрямую не связаны с судебным заседанием первого акта. На этих изображениях монарх представлен сначала в окружении советников, затем – в момент пожалования протагонисту пьесы Гансу должности королевского советника и вручения ему золотой цепи.

В обоих случаях король изображен в образе *rex iustus*. На первой гравюре он восседает на троне в центре композиции, в короне, с жезлом



Заседание советников с королем

Ксилография

Иллюстрация ко второму действию четвертого акта пьесы

Иоганна Рассера «Игра о воспитании детей». 1574

Музей книги, Российская государственная библиотека,

Москва

в руке и мечом у ног. По сторонам от монарха стоят по двое советников. На второй иллюстрации король держит в руках золотую цепь вместо королевских регалий. Слева и справа снова присутствуют советники, а в центре – Ганс, принятый в должность.

На основании приведенных примеров можем сделать вывод, что образ правителя и композиционное устройство гравюр, иллюстрирующих четвертый акт «Игры о воспитании детей», соответствуют сложившейся иконографии церемониальных сцен.

В начале XVI века центральные и местные власти Священной Римской империи германской нации проводили политику усовершенствования уголовного права¹, результатом которой стало принятие многочисленных судебников. Наиболее авторитетным из них считается иллюстрированное «Бамбергское уложение» («Bambergische Halsgerichtsordnung»), составленное в 1507 году. Его положения о наказаниях были дословно заимствованы авторами других юридических трудов, в частности Ульрихом Тенглером

¹ *Лысенко О.Л.* «Каролина» 1532 г. – памятник права средневековой Германии: цивилизационный подход к изучению // Вестник Московского университета. Серия 11: Право. 2014. № 5. С. 52–74.



Виды смертной казни и телесных наказаний

Раскрашенная ксилография из издания «Новое зеркало
мирянина». Аугсбург, 1512

Баварская государственная библиотека (Rar. 2311),
Мюнхен

для «Нового зеркала мирянина». Позднее они вошли в «Каролину»¹ Карла V (1532) – первый общеимперский уголовный кодекс.

Универсальный характер «Каролины» позволяет рассматривать иллюстрации к «Бамбергскому уложению» и «Новому зеркалу мирянина» как отражение общеимперских практик наказания. На гравюре к «Новому зеркалу мирянина» изображен процесс исполнения смертных приговоров и пыток: обезглавливание, четвертование, повешение и т.д., а также телесные и позорящие кары (сечение розгами, отсечение конечностей, выставление у позорного столба).

В процессуальных изображениях сложилась иконография казни, включавшая и момент экзекуции, и приведение осужденного к месту казни. На гравюрах судебных листов нередко изображается процессия, в которой судья, палач, священнослужитель и местные сановники сопровождают преступника в последний путь. Так, на гравюре из «Бамбергского уложения» процессия движется через городские ворота во главе с судьей; за ним следуют палач, ведущий осужденного со связанными за спиной

¹ Имперское уложение о наказаниях императора Карла V (Constitutio Criminalis Carolina).



Ведение преступника на казнь
 Раскрашенная ксилография из издания «Новое зеркало мирянина» Аугсбург, 1512
 Баварская государственная библиотека (Rar. 2311), Мюнхен

руками, и монах с распятием. Аналогичная композиция представлена на летучем листке «О непослушном ребенке и его матери» (1590). От городской стены к виселице на холме движется процессия: палач со своим учеником ведут вора со связанными за спиной руками; преступника перед смертью обнимает мать; возглавляет процессию монах с распятием в руках.

Отдельный вариант процессуальной иконографии фиксирует позорное наказание – волочение преступника на эшафот. Например, на иллюстрации к антииудейской поэме Томаса Мурнера «Оскорбление и поругание изображения Марии, учиненное евреями» (1515) изображена перевозка еврея на место казни: приговоренный с опознавательной нашивкой в форме круга на одежде привязан к доске, которую тянет конь.

Особый интерес для нас представляет изображение повешения как наказания за воровство, поскольку именно к этому виду казни приговорены судом герои «Игры о воспитании детей» Алеатор и еврей Ульман. В печатной графике, как правило, изображаются два типа виселиц: деревянная перекладина и платформа¹. На гравюрах к пьесе изображена перекладина как более простая и мобильная конструкция для использования в качестве театральной декорации на сцене.

Подобный тип изображения повешения встречается и в «Бамбергском уложении», и в «Новом зеркале мирянина», где перекладина снабжена лестницей для палача и преступника, приговоренного к повешению за шею.

В процессуальных изображениях встречается также крайне жестокий и позорный способ казни – подвешивание осужденного за ноги головой

¹ Тип виселицы-платформы в виде каменного основания с несколькими балками.

вниз между двумя собаками, подвешенными за лапы и терзавшими жертву. Изначально этот вид наказания применялся к ворам независимо от их происхождения, однако со временем он стал использоваться преимущественно в отношении евреев¹. Изображение такой казни представлено на гравюре из швейцарской хроники Иоганна Штумпфа (1548) и в упомянутой поэме Мурнера, где вор подвешен вниз головой над костром.

Таким образом, в немецкой печатной графике XVI века на основе реально существовавшей практики исполнения судебного приговора сформировалась иконография, фиксирующая разные этапы процедуры: процессия, следующая к месту казни, или волочение на эшафот, повешение на перекладине за шею или более унижительное – за ноги.

Изображения отдельных этапов экзекуции собраны на иллюстрациях к пьесе в последовательный цикл в пятом акте второго действия. На первой гравюре узнается иконографическая схема ведения вора на казнь: на переднем плане спиной стоят палач с мечом и осужденный Алеатор, лицом к преступнику обращен судебный служащий. Палач держит вора со связанными за спиной руками за веревку. На втором плане в глубине сцены стоит виселица с приставленной к ней лестницей. На следующей гравюре палач поднимает Алеатора по лестнице.

На третьей иллюстрации изображено исполнение приговора перед сценической публикой, что подчеркивает воспроизведение на сцене



Еврейская казнь

Ксилография

Иллюстрация к поэме Томаса Мурнера «Оскорбление изображения Марии». 1515

Вюртембергская земельная библиотека (НБК 119),

Штутгарт

¹ Kisch G. The «Jewish Execution» in Medieval Germany and the Reception of Roman Law // Studi in memoria di Paolo Koschaker. L'Europa e il diritto romano. Milan, 1955. Vol. II. P. 65–93.



Алеатора ведут на виселицу

Ксилография

Иллюстрация ко второму действию пятого акта пьесы
Иоганна Рассера «Игра о воспитании детей», 1574

Музей книги, Российская государственная библиотека,
Москва



Алеатор на виселице

Ксилография

Иллюстрация ко второму действию пятого акта пьесы
Иоганна Рассера «Игра о воспитании детей», 1574

Музей книги, Российская государственная библиотека,
Москва



Еврея Ульмана тащат на виселицу

Ксилография

Иллюстрация ко второму действию пятого акта пьесы
Иоганна Рассера «Игра о воспитании детей», 1574
Музей книги, Российская государственная библиотека,
Москва



Дьявол стаскивает еврея Ульмана с виселицы

Ксилография

Иллюстрация ко второму действию пятого акта пьесы
Иоганна Рассера «Игра о воспитании детей», 1574
Музей книги, Российская государственная библиотека,
Москва

принципа публичности казни¹. На сценическом помосте на повешенного Алеатора и спускающегося по лестнице палача устремлены взгляды двух женщин: одна, нагруженная корзинами, с петухом и собачкой замерла, пораженная жестоким зрелищем; другая – в отчаянии опустила на колени.

В отличие от пошаговой фиксации казни Алеатора, процесс повешения еврея Ульмана на гравюрах не показан. Первая из них соответствует иконографии волочения еврея на эшафот: на переднем плане ученик палача тащит к виселице Ульмана, привязанного к настилу. На следующей гравюре дьявол стягивает с виселицы уже мертвое тело, привязанное к перекладине за ноги. Иконография унижительного повешения воспроизведена частично: еврей висит вниз головой, но без подвешенных по бокам двух собак². Это вполне можно объяснить трудностями буквального воспроизведения подобной практики в сценических условиях.

Подводя итоги проведенному анализу, можно утверждать, что сцены казни на гравюрах к заключительному акту второго действия соответствуют сформированным в немецкой графике иконографическим схемам приведения к месту казни и повешения вора на перекладине. Но поскольку на гравюрах к пьесе зафиксированы связанные между собой театральные мизансцены, весь процесс экзекуции изображен пошагово. Некоторые отклонения от устоявшихся иконографических типов объясняются театральными условностями, не позволяющими воспроизвести на сцене определенные детали казни.

Сравнение иллюстраций к пьесе «Игра о воспитании детей» с гравюрами и рисунками к немецкой юридической литературе, хроникам и листовкам XVI века демонстрирует, что они опосредованно отображают существовавшие в этот период практики суда и казни, а также правовые церемонии.

Поскольку гравюры воспроизводят сценическое действие, происходит преломление иконографической традиции. Было бы неверно говорить о заимствовании готовых схем: в изображения неизбежно вмешиваются

¹ Казнь в немецких землях в XVI веке оставалась публичным зрелищем.

Оно должно было дать «ритуальный выход общественному гневу и напугать зрителей с преступными наклонностями». Подробнее см.: Харрингтон Д. Праведный палач. М.: Альпина Диджитал, 2013. С. 54.

² При этом в тексте пьесы казнь Ульмана описана в соответствии с процедурой повешения евреев с собаками. См.: Kleinschmidt E. Normative Selbstvergewisserung. Johann Rassers *Spil von Kinderzucht* (1573) als Medium urbaner Repräsentation und Disziplinierung. Berlin; Boston: De Gruyter, 2004. S. 339.

законы театра. Так, в сцене суда, вопреки судебной иконографии, не видны часть заседателей и ключевая фигура – судья; а в сцене снятия еврея с виселицы отсутствуют собаки, поскольку их, очевидно, не использовали в качестве бутафории.

Иными словами, имея своим истоком сценическую постановку, гравюры в то же время стоят в одном ряду с процессуальными изображениями и вписываются в традицию правовой иконографии. Это подводит нас к выводу, что постановщик «судебной игры» или «драмы наказания»¹ руководствовался не вымыслом, а стремлением показать на сцене действовавшие в XVI веке правовые процедуры.

¹ Нем. *Straf drama, Gerichtsspiel*. См.: Kleinschmidt E. Normative Selbstvergewisserung. Johann Rassers *Spil von Kinderzucht* (1573)... S. 332, 337.

Светлана Белолобская

**КНИГА КАК ОБЪЕКТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ИНТЕРПРЕТАЦИИ В КОНТЕКСТЕ КОНЦЕПЦИИ
КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ**

Виктор Гюго сравнивал печатную книгу с зодчеством: «...столь прочная и долговечная каменная книга уступает место еще более прочной и долговечной книге – бумажной... Это означало, что одно искусство будет вытеснено другим; иными словами, книгопечатание убьет зодчество. <...> Зодчество возникло так же, как и всякая письменность. Сначала это была азбука»¹.

С развитием человеческой мысли в Средние века функции архитектуры, например наглядно-назидательная, постепенно перешли к книге. Сегодня же она осваивает или даже захватывает пространство, подобно архитектуре, выходя за рамки привычного формата кодекса. Книга становится арт-объектом, развивающимся в пространстве, вне страничных рамок и текстовых, графических границ.

В эпоху цифровизации существование и бытование книги как материального объекта реабилитировано культурной памятью, которая представляет собой опыт предшествующих поколений, накопленный в знаниях, обычаях и традициях, одной из ее главных черт является надындивидуальность. Память сохраняется в мифосимволических формах и объективизируется в искусстве и культурных практиках. Главный идеолог концепции – Ян Ассман. Он понимал культурную память как способ актуализации информации, регулирующей взаимоотношения людей, в чем выражается ее социальная функция. Культурная память лежит в основе самоопределения человека, она помогает осознать собственную

¹ Гюго В. Собор Парижской Богоматери / Пер. с фр. Н.А. Коган. М.: АСТ, 2023. С. 192.

историческую особенность, национальную принадлежность, определить подлинные ценности и выделить социальные общности. В трудах Я. Ассмана были раскрыты специфические черты культурной памяти, которые необходимо обозначить для понимания процесса встраивания книжных арт-объектов в современный культурный контекст, это такие черты, как консервативность, коллективизм, символичность, антиисторичность, письменный характер, искусственность, институциональный характер, экспертный характер, сакральность¹. Они могут позволить проанализировать книжные арт-объекты с точки зрения сохранения и трансляции культурной памяти, характерной для отечественного искусства.

Благодаря концепциям «вторичного языка» и «социального мифа» Ролана Барта² в произведениях современных художников книги может быть осмыслена культурная память. Репрезентирующие авторское понимание книги как культурной дефиниции арт-объекты, не будучи созданными в бытовом и материальном понимании книгами, являют собой метаязык, выражающий социальный миф или общекультурное понимание книги конкретным автором. Такой социальный миф встраивается произведением искусства в современный культурный и социальный контекст. Рассматриваемая концепция Барта становится одним из основополагающих критериев для обоснования справедливости отнесения арт-объектов к книжному искусству. Стоит отметить, что в подобное произведение автор не всегда может включить текст или его фрагменты, поскольку наличие или отсутствие текста как такового не является ключевым в процессах художественной интерпретации и трансляции социального мифа. Выделим еще одно важное свойство, такое как интертекстуальность, которое позволяет причислить арт-объект к виду «книжных». Юлия Кристева понимает интертекстуальность как трансформирующий исходные тексты цитатный конструкт³. Такое описание близко к мысли Барта, который подчеркивает отсутствие возможности установления первоисточника уже «читанных» цитат.

Культурная память формирует пространство смыслов, которое открывает возможности для их авторской интерпретации, то есть процесса

¹ Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем. М.М. Сокольской. М.: Языки славянской культуры, 2004.

² Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 78–79.

³ Кристева Ю. Семиотика: Исследования по семанализу / Пер. с фр. Э.А. Орловой. М.: Академический проект, 2013. С. 104.

трансляции социального опыта и обеспечения ориентирами членов социальной группы, в данном случае – локальных художественных школ. Она стабилизирует художественное развитие за счет нивелирования временной разницы между прошлым и настоящим. Культурная память, согласно М.Ю. Лотману, многоуровневая и включает множество локальных культурных памятней, которые содержат в себе ряд специфичных коннотаций, свойственных для разных социальных коллективов¹. Это замечание играет ключевую роль при создании методологического подхода к анализу отечественных локальных школ книжного искусства.

Книжное искусство в контексте концепции культурной памяти рассматривается как способ объективизации сакральных знаний о книге как культурной дефиниции. Содержание культурной памяти будет воспроизводить актуальные процессы и ценностные ориентиры, поэтому такая черта культурной памяти, как репрезентативность, или объективизация по средствам мемориальных медиумов, включающих в себя искусство, является ключевой в понимании процессов трансляции культурных кодов от поколения к поколению. Авторская интерпретация книги как культурной дефиниции формируется под влиянием культурной памяти и затем включается в ее контекст благодаря репрезентативности. Из этого следует, что различные виды художественной интерпретации отражают уровень насыщенности произведения искусства социальными мифами, который в свою очередь указывает на степень участия автора в трансляции ранее накопленной в культурных практиках памяти и количество непосредственно привнесенных оригинальных смыслов; на создание новых социальных мифов или выделение из уже имеющихся культурных кодов наиболее важных, по мнению художника книги.

Книжные арт-объекты представляют собой сложный и многогранный феномен в искусстве. Стоит отметить, что основополагающими критериями для отнесения различных форм книжного искусства к арт-объектам служат характерные черты арт-объектов, а именно: манипуляции с готовыми формами, метафоричность, сюрреальность, концептуальность, реди-мейд, ассамбляж. Современные отечественные художники, актуализируя культурную память в своих книжных арт-объектах, так или иначе продолжают трансформировать и создавать социальный миф о книге. Он, в свою очередь, может принимать различные ипостаси, выраженные в разнообразных формах культурной памяти, которые нашли свое отражение в книжных арт-объектах.

¹ Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство–СПб, 2000. С. 856–869.

Одной из таких форм можно назвать историю России. Е.Н. Павлова в серии восьми бумажных скульптур, объединенных в проект «Оригами» (2023), раскрывает проблему национальной идентичности, рассказывая об истории смен политической идеологии в России, которую она наблюдала и пережила. В серии можно увидеть скульптурные бумажные изображения В.И. Ленина, И.В. Сталина, Л.И. Брежнева, Н.С. Хрущева и других деятелей, выполненные из листов и книжных обложек трудов их собственного сочинения или изданий и газет, в которых описаны нюансы их политической деятельности. Например, скульптурное изображение К. Маркса из печатного издания перевода на русский язык «Капитала» и изображение Л.И. Брежнева – из издания «Целины» (1979).

Русский эпос как часть национального самосознания и культурной памяти наиболее ярко отражен в книжном арт-объекте С.В. Песецкой «Слово о полку Игореве» (2013). Использование войлока отсылает зрителя к национальному культурному коду – традиционному ремеслу валяния. Сложный художественный образ, рассчитанный на ассоциативную интерпретацию через наиболее узнаваемые и с детства привычные для русского человека образные ряды – валяние, зима, песни, эпос, русская изба, печь, сказания, – позволяет автору не просто запечатлеть одно из ключевых в русской литературе произведений, но и раскрыть как собственную культурную идентичность, так и зрительскую.

Н.А. Устрицкая в работе «Гори ясно» (2015) обращается к национальному культурному коду, в основе которой лежит традиционная игра в «горелки». Сегодня эти слова кричат во время сжигания чучела на Масленицу. Используя в качестве техники создания книжного объекта сухое валяние, традиционное русское ремесло, художница подчеркивает связь вербального и визуального, которая, рождаясь в процессе игры, репрезентируется



Елена Павлова

Фигура № 5 – Звезда

Серия из восьми книжных арт-объектов «Оригами». 2013

Бумага, печатные издания

Собственность автора, Санкт-Петербург



Светлана Песецкая
Слово о полку Игореве. 2013
 Войлок, пастель. 130 × 70 × 30 см
 Собственность автора, Таганрог



Надежда Устрицкая
Гори ясно. 2015
 Шерсть, сухое валяние, вышивка
 Собственность автора, Краснодар

автором в произведении. Динамичности арт-объекту придают вязальные спицы, которые привносят в произведение дополнительные семантические ассоциации, например с бабушкой и детством.

Другой художник книги – М.В. Погарский стремится запечатлеть региональные традиции. Его работа «Треугольная пряность» (2006) посвящена альманahu «Треугольное колесо». На пряничном футляре



Михаил Погарский
Треугольная пряность. 2006
Пряник, картон, бумага. 17 × 21 см
Собственность автора, Москва

в художественно-поэтической форме отражены основные тематические векторы альманаха. Автор соединяет современность альманаха с традиционностью уникального регионального символа – тульского пряника, который из поколения в поколение печется согласно аутентичной рецептуре и с помощью традиционной технологии формовки печатного пряника деревянными, вырезанными вручную досками. Художник отмечает, что приглашение отведать страницу-пряник представляет собой отсылку к древней священной традиции преломить с друзьями кусок хлеба. В данном случае – метафорического хлеба пряничного искусства.

Религиозные воззрения как форма памяти, характерные для христианской культуры, к которой причастно большинство русскоговорящих граждан, отражены в работе С.В. Воробьева «В начале было слово» (2012), представляющей собой размещенную на подставке открытую чистую книгу, под которой набраны типографские литеры таким образом, чтобы была возможность снять оттиск фразы: «В начале было слово». Она является первой строчкой Евангелия от Иоанна.

В других работах М.В. Погарского одной из форм выражения культурной памяти стала бытовая повседневность. Одним из книжных арт-объектов, позволяющих активно вовлечь зрителя в процесс взаимодействия, является ранняя работа «Чёрное и белое» (1995), представляющая собой шахматную доску с размещенными в ее секциях стихотворными



Сергей Воробьёв

В начале было слово. 2012

Бумага ручного литья, типографские литеры

Собственность автора, Москва

кирпич за кирпичом, строится дом, так же и окружающая нас реальность становится результатом наших действий.

Подводя итоги, отметим, что культурная память не эфемерна и не пропадает с течением времени, она заключена в культуре и оперирует языком символов и искусства. Культурная память лежит в основе самоопределения человека, помогает осознать собственную историческую особенность, национальную принадлежность, определить подлинные социальные ориентиры и индивидуальные ценности. Она формирует пространство смыслов, которое открывает возможности для их авторской интерпретации.

Книжное искусство в контексте концепции культурной памяти рассматривается как способ объективизации сакральных знаний о книге как культурной дефиниции. Общекультурные представления отдельного автора о книге как образе, архетипе, форме, синтетическом единстве и могут быть трансформированы в его произведении искусства, выполненного в технике арт-объекта.

Культурная память в работах художников книги может быть осмыслена благодаря концепциям «вторичного языка» и «социального мифа» Р. Барта. Еще одно важное свойство книжных арт-объектов – интертекстуальность, которая описана в работах Ю. Кристевой и Р. Барта. В работах современных отечественных художников книги нашли отражение такие формы культурной памяти, как политическая история, литературное наследие, бытовая повседневность, религиозные воззрения, региональные культурные традиции России.

строками, из которых может быть составлено множество «поэм». Достаточно условно можно назвать «поэмами» текстуальный конструкт из рифмованных смысловых единиц, которые в разных вариациях могут образовывать словесный образ, являющийся частью художественного образа всего произведения. Другое произведение М.В. Погарского «Моральный кодекс строителя» (2013) представляет собой настоящий кирпич, на котором расположена заглавная фраза. Ее трактовка предполагает множественность вариаций. Подобно тому, как последовательно,

Олеся Карпуша

КЛАССИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ В ОФОРМЛЕНИИ АЛЬБОМОВ БРИТАНСКОЙ РОК-МУЗЫКИ 1960–1980 ГОДОВ

Начиная с XIX века производители стали довольно часто использовать произведения искусства в оформлении упаковки своей продукции. В том числе на это повлияло и развитие технологий репродуцирования, оценку чему дает Вальтер Беньямин в своей знаковой работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости»¹. По версии Томаса Хайна, использование репродукций живописных произведений должно было «привить гуманизм» товарам, выпущенным промышленным образом тысячами и миллионами экземпляров, придать им уникальность и создать у покупателя чувство сопричастности к миру элиты². Использование произведений для оформления упаковки стало распространенной практикой на протяжении XX (например упаковки продукции для волос серии «Studio» компании Л'Ореаль в 1980-х годах) и первой четверти XXI века (в 2010-х косметическая фирма Lime Crime выпускала палетки теней с картинами А. Кабанеля).

Одновременно с этим на протяжении XX века возникают течения и направления, в рамках которых апроприация становится ведущим художественным методом для художников-авангардистов, дадаистов,

¹ *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Предисл., сост., пер. и прим. С.А. Ромашко. М.: Медиум, 1996.

² *Хайн Т.* Тотальная упаковка. Тайная история и скрытые смыслы завлекательных коробок, банок, бутылок и других емкостей / Пер. с англ. И. Форонова. М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2017. С. 292.

неоавангардистов, представителей поп-арта и т.д.¹. Апроприация как один из приемов ярко проявилась в искусстве оформления виниловых пластинок, расцвет которого пришелся на 1960–1980-е годы, в частности в Великобритании. Активное заимствование из искусства прошлого здесь связано в том числе и с тем, что многие музыканты и оформители их альбомов посещали арт-колледжи, в которых с начала 1960-х реализовывались новые программы по искусству, в которых будущим дизайнерам, художникам и скульпторам преподавалась история искусства. Именно этот факт исследователь популярной культуры Майк Робертс считает одним из важнейших в формировании эстетики (внешний облик артистов, плакаты, концерты, оформление альбомов) и поведенческих моделей будущих поп- и рок-музыкантов².

Для нас концептуально важно определиться с базовой терминологией. Прежде всего, это концепт *апроприации*. Н.В. Щетинина в своей диссертации об апроприации в американском искусстве дает ей емкое определение – «перенесение существующих образов в новый контекст без трансформаций или с минимальными изменениями»³. Также она говорит о двух ее источниках: образы массовой культуры и образы из истории искусства. Еще один термин, актуальный в контексте исследования апроприации и применимый ко многим оформлениям музыкальных альбомов, это пастиш – «комбинация различных частей работ других авторов с добавлением собственных соединительных элементов в оригинальном произведении или как критическая практика пародийного характера»⁴.

До 1960-х годов живописные произведения использовались в основном для оформления конвертов классической музыки. Я.С. Левченко отмечает, что такое оформление было «ориентировано на консервацию буржуазных представлений о “высоком искусстве” и следовало традиции книжной иллюстрации (портрет композитора и/или известного исполнителя, репродукция картины, соответствующей эпохе создания произведения,

¹ Подробнее об искусстве апроприации см.: *Щетинина М.В. Метод апроприации в американском искусстве 1980–2000-х гг.: историко-искусствоведческий анализ* : дисс. ... канд. иск. СПб., 2016.

² *Робертс М.* Как художники придумали поп-музыку, а поп-музыка стала искусством. М.: Ад Маргинем Пресс, 2020. С. 11.

³ *Щетинина М.В. Метод апроприации в американском искусстве 1980–2000-х гг.* С. 8.

⁴ Там же. С. 167.

и т.д.)»¹. Типичный образец – многочисленные издания симфонической поэмы «Остров мертвых» Сергея Рахманинова, сочиненной под впечатлением от картины швейцарского художника-символиста Арнольда Бёклина и оформлявшейся этим произведением в большом количестве случаев.

Использование же классики мировой живописи в сочетании с популярной музыкой Левченко оценивает как помещение «музейного экспоната во внешне чуждый контекст, настаивающий на своей внеисторичности»². Такое использование произведений искусства можно трактовать и как стремление повысить статус своей музыки за счет сближения с высоким (по аналогии с упомянутыми в начале статьи упаковками товаров), и как желание – наоборот – снизить статус всемирно известных полотен до растиражированного механическим способом сопровождения к массовой музыке. С середины 1960-х в сфере искусства в целом шел очень активный обмен между высоким и низким (о чем также говорит Майк Робертс³), и такое использование произведений лежит в рамках тенденций расматриваемого периода.

С 1960-х годов живописные произведения прошлого – от Средневековья до первой половины XX века начинают помещаться дизайнерами на обложки альбомов, в том числе – концептуальных. Это могут быть фрагменты или целые произведения как без вмешательства в них, так и с какой-либо переработкой. Предлагаем следующую типологизацию обложек музыкальных записей с использованием классических произведений по способу работы с исходным материалом:

- фрагменты или целые произведения без вмешательства в них;
- произведения с переработкой;
- коллажи, включающие фрагменты произведений;
- создание новых изображений, имитирующих узнаваемые образы.

Также встречаются примеры стилизации под различные направления искусства прошлого, но в этой статье мы сосредоточимся именно на работе с оригинальными произведениями предшествующих эпох.

Далее мы рассмотрим некоторые образцы оформлений альбомов 1960–1970-х годов, которые проиллюстрируют такую типологизацию на ряде примеров.

¹ Левченко Я.С. К теме «искусство в массы». Классика живописи и индустрия грамзаписи // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. научных трудов. Тверь: Тверской гос. ун-т, 2005. Вып. 8. С. 131.

² Там же.

³ Робертс М. Как художники придумали поп-музыку, а поп музыка стала искусством. С. 85.

Среди использования репродукций без вмешательства в произведение отметим альбом группы Procol Harum «Exotic Birds And Fruit» 1974 года. Название этого альбома напрямую связано с картиной, помещенной на его обложку – «Фрукты и птицы» венгерско-британского мастера барокко Якоба Богдани. Ранее, в середине 1960-х, сложилось такое направление, как барокко-рок, и «в мае 1967 года выходит первая запись в этом стиле – “A Whiter Shade of Pale” лондонской группы Procol Harum с явным парафразом знаменитой баховской Арии ре мажор»¹. Альбом 1974 года ознаменовал возвращение к их манере второй половины 1960-х (в несколько измененном виде) после временного отхода к симфоническому звучанию, и обложка с репродукцией барочной картины говорит нам об этом раньше, чем мы прослушаем запись.

Примером репродукции с минимальным вторжением является оформление альбома 1969 года группы Deep Purple, на котором использована нижняя часть триптиха Иеронима Босха «Сад земных наслаждений» – так называемый «Музыкальный ад». Черно-белое исполнение было вызвано необходимостью встроить фото музыкантов в картину, а не являлось ошибкой, как указывают некоторые источники. Тем не менее изображение было решено оставить в таком виде, что, на наш взгляд, придало ему, с одной стороны, еще большую мрачность, с другой – привело к тому, что картина в таком виде напоминает репродукцию из старой книги по искусству. Я.С. Левченко дает довольно развернутую трактовку того, почему был выбран именно этот сюжет: «Музыканты признаются себе и своим слушателям в греховности своего искусства и отождествляют себя с жонглерами и менестрелями, чьи площадные выступления предавались проклятию со стороны официальной церкви. Здесь одновременно и сознание греховности, и готовность ее принять, и ее ироническое выпячивание, без которой не обходится ни одно проявление массовой культуры, зависящей от собственной избыточности, чрезмерности. Противоречивость и многоплановость сочетания визуального образа с музыкальным материалом и структурой аудитории вполне соответствует полисемантическому статусу Босха в истории живописи»².

Еще один случай, когда вмешательство в исходное изображение было минимальным – замена лиц персонажей картины Теодора Жерико «Плот “Медузы”» (1818–1819, Лувр, Париж) на лица музыкантов на обложке альбома 1985 года англо-ирландской группы The Pogues

¹ Сыров В.Н. Стилевые метаморфозы рока. СПб.: Композитор–СПБ, 2008. С. 58.

² Левченко Я.С. К теме «искусство в массы». Классика живописи и индустрия грамзаписи». С. 133.

«Rum, Sodomy & the Lash». Работу выполнил художник Питер Менним (род. в 1955). Альбом назван по цитате о морских традициях, которую, как правило, подписывают именем Уинстона Черчилля¹. Автор журнала «Apollo» так объясняет выбор картины для обложки: «То, как в картине надежда и отчаяние, сострадание и распушенность находятся в невероятном, но идеальном равновесии, когда последние выжившие с потерпевшей крушение “Медузы” замечают корабль, который мог бы их спасти, бессознательно плывут дальше, – это в духе Макгоуэна. <...> “Люди всего в шаге от того, чтобы убивать друг друга”, – поучал однажды Макгоуэн дерущуюся толпу в Карлоу»².

Шейн Макгоуэн – основатель группы The Pogues – почти всю свою жизнь вел «панковский» образ жизни, и помещение его лица, а также лиц других участников группы в картину, сюжет которой рассказывает зрителю о людях, находящихся на грани жизни и смерти, может говорить о том, что такое поведение было осознанным выбором, обоснованным определенной жизненной позицией. Об этом альбоме писатель Тарик Годдард отозвался, что это – «луддистская реакция на “синтетические” 80-е и приземляющая реакция на десятилетие блестящей искусственности и одержимость кричащей новизной и синтетическими материалами. <...> ...он перевернул традицию с ног на голову... <...>. ...это панк, исполняемый на традиционных инструментах, отсылающий к формату ирландских шоу-групп»³.

Нередко фрагменты живописных произведений становились элементами коллажей. Яркий образец такой компиляции – пастиш авторства графического дизайнера Дэвида Коста (род. в 1947) на обложке альбома английской симфо-рок-группы из Бирмингема Electric Light Orchestra «Secret Messages» (1983). Данный альбом является концептуальным, и все его элементы – название, оформление, тексты – становятся единым

¹ Существует несколько версий автора цитаты. Подробнее см.: Quote Origin: The Only Traditions of the Royal Navy Are Rum, Sodomy, and the Lash // Quote Investigator [28.05.2024]. URL: <https://quoteinvestigator.com/2024/05/28/navy-rum/> (дата обращения 20.02.2026).

² Rakewell. Shane MacGowan and the most famous shipwreck in art // Apollo. 2025. URL: <https://apollo-magazine.com/shane-macgowan-pogues-rum-sodomy-lash-gericault-raft-medusa/> (дата обращения 20.02.2026).

³ Goddard T. Another Round: The Pogues’ Rum, Sodomy & The Lash at 4 // The Quietus. Cutlure Countered. 2025. URL: <https://thequietus.com/opinion-and-essays/anniversary/rum-sodomy-and-the-lash-the-pogues-review/> (дата обращения 20.02.2026).



Альбом *Electric Light Orchestra* «*Secret Messages*». 1983
Лицевая и оборотная стороны

целым. Истоки идеи этого альбома уходят в историю середины 1970-х годов, когда музыкантов (не только Electric Light Orchestra) радикальные христианские группы из США обвинили в записи дьявольских посланий, которые можно услышать, если прокрутить запись задом наперед. Эта история побудила лидера группы Джеффа Линна «с его безрассудным бирмингемским чувством юмора ткнуть своих обвинителей палкой, заявив: “Вы хотите секретные послания? Я отправлю вам секретные послания!”. Конечно, настоящие секретные сообщения на “Secret Messages” совершенно безобидны и представляют собой не более чем азбуку Морзе и несколько перевернутых текстов песен»¹.

Зашифровано и оформление альбома. На лицевой стороне нам предлагается идентифицировать персонажей, собранных с картин Тициана, Джорджоне, Ландсира, Ван Дейка, Гейнсборо. При этом персонажи расположились для «фотосессии» на современной улице Роял-стрит города Рочдейл, графство Ланкашир, что не может не вызвать улыбку у зрителя. Вся композиция помещена в золоченую барочную раму. На оборотной стороне мы видим задник картины со «старинными» наклейками, на которые в зашифрованном виде помещены имена музыкантов. Лист с названиями песен для пущей убедительности покрыт «фоксингом» – желтыми пятнами, возникающими на старой бумаге. Здесь же мы видим штамп, предупреждающий «Внимание! Содержит тайные послания задом наперед»². На внутреннем конверте знающий азбуку Морзе разгадает еще одно послание – повторенное много раз сокращенное название группы – ELO.

В случае с группой Electric Light Orchestra обращение к классическому искусству неслучайно и закономерно: их музыка относится к так называемому арт-року симфо-рокового профиля с ориентацией на классику³.

Отметим, что фрагменты картин могли как составлять основную часть оформления (как в случае с коллажем на обложке «Secret Messages»), так и быть мелкими вкраплениями (психоделические коллажи вроде обложки «Disraeli gears» Cream (1967) авторства Марина Шарпа).

¹ Hello, My Old Friend: ELO's Secret Messages Revisited // Omnibus. 2024.
URL: <https://omnibus.home.blog/2024/10/21/hello-my-old-friend-elos-secret-messages-revisited/> (дата обращения 20.02.2026).

² Такой штамп содержался только на британском выпуске этой пластинки из опасений, что он может повлечь негативную реакцию.

³ Подробнее об арт-роке, его разновидностях и связях с классической музыкальной традицией см. работы В.Н. Сырова, например «Стилевые метаморфозы рока».



Альбом *Electric Light Orchestra «Secret Messages»*. 1983
Фрагмент оформления внутреннего конверта

Фотография, сделанная для обложки британской постпанк группы Bow Wow Wow к альбому «See Jungle! See Jungle! Go Join Your Gang Yeah, City All Over! Go Ape Crazy!» (1981), представляет собой весьма необычный пример реконструкции живописного полотна на манер «живых картин» – модного в XVIII–XIX веках развлечения. Группу Bow Wow Wow создали в 1980 году дизайнер Вивьен Вествуд и Малькольм Макларен – менеджер панк-рок группы Sex Pistols. Именно Вивьен Вествуд создавала образы музыкантов Sex Pistols.

Глядя на эту обложку, мы сразу узнаем знакомый сюжет: пруд в парке, в центре композиции трое – обнаженная девушка и двое одетых мужчин, мужчина справа обращается к своему собеседнику с указующим жестом, слева – снятая одежда, корзина с фруктами. На среднем плане – купальщица в белых одеждах, справа – лодка. В отличие от оригинала Мане, где лодка пуста, здесь мы видим еще одного участника группы, который должен был попасть на обложку.

Намерением Макларена при организации новой группы было повторение успеха, и «обложка <...> с пастишем на главный в истории искусства символ “шока новизны” – картину “Завтрак на траве” Мане (1863) – подчеркивала его намерения и претензии»¹. При создании картины Мане перенес классический сюжет «Сельского концерта» Джорджоне в свое время, а фотограф Энди Эрл, создавший обложку для Bow Wow Wow в ставшей классикой ко времени создания фотографии композиции, заменил денди на панк-музыкантов. Также обложка послужила рекламой новой коллекции пиратских штанов бренда Вивьен Вествуд (персонаж справа

¹ Робертс М. Как художники придумали поп-музыку, а поп-музыка стала искусством. С. 297.



Альбом «*See Jungle! See Jungle! Go Join Your Gang Yeah, City All Over! Go Ape Crazy!*» группы Bow Wow Wow. 1981
Лицевая сторона

представлен в «пиратском» образе), с которой Макларен еще в начале 1970-х открыл магазин неформальной одежды.

Такой пример довольно интересен для рассмотрения в рамках истории современного искусства в целом, но его нельзя назвать распространенной практикой, это скорее исключение и уникальный случай.

Использование классических произведений и их элементов в оформлении музыкальных альбомов довольно широко распространилось, стало весьма популярным приемом и встречается и в наши дни. Например, у британской группы Coldpaly есть альбом «*Viva la Vida or Death and All His Friends*» (2008) со «Свободой на баррикадах» Эжена Делакруа (1830, Лувр, Париж) и сингл с его же картиной «*Битва при Пуатье*» (1830, Лувр, Париж).

Апроприация произведений искусства при создании обложек имеет во многом ироничный характер, как и сама музыка, записанная на эти пластинки. Также такое сближение низкого и высокого позволяет на примере этих обложек рассматривать проблему соотношения массового и элитарного в современном искусстве. Как пишет Н.Б. Маньковская в «Эстетике

постмодернизма», «молодежная контркультура конца 60-х годов разрушила оппозицию элитарного и массового искусства»¹, что проявилось как в самой музыке (например в арт-роке), так и в визуальном сопровождении этой музыки.

Это «современное искусство для широкого потребления» не равно «современному массовому искусству». Явления, порожденные в 1960-е годы различными ответвлениями рок-музыки, в том числе – возникшими в британских арт-колледжах, – доступны для понимания хоть и многим, но не всем потребителям музыкальных продуктов. Нужно узнавать предлагаемые образы для понимания смыслов, вложенных авторами.

Конверт виниловой пластинки в XX веке является своеобразной «лабораторией» стилей, жанров и направлений и в этом смысле сравним с плакатом, который, по словам Ю.Я. Герчука, стал в свое время «лабораторией стиля модерн, где вырабатывались существенные особенности его визуального языка»².

Можно сказать, что художественное оформление пластинок становится как нельзя ближе к книге: оно так же разнообразно, и здесь так же в рамках одной области массовой полиграфии встречаются как примитивные и вульгарные, так и уникальные произведения, создатели которых, в том числе, прибегают к использованию готовых образцов и приемов «большого искусства» или сами находятся внутри сферы современного искусства и оказались вовлечены в процесс создания обложек.

Такое тесное переплетение противоположностей – массового и элитарного – вводит феномен оформления музыкальных записей в контекст искусства XX века, которое «формирует себя в диалоге или в противоборстве с массовой культурой, возникающей в середине XIX века»³. Таким образом, на примере использования классической живописи в оформлении альбомов британской рок-музыки 1960–1980 годов мы можем проследить, как музыканты и оформители работали с классическим наследием, перенося его на конверты своих записей.

¹ Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. С. 150.

² Герчук Ю.Я. История графики и искусства книги. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: РИП-холдинг, 2013. С. 252.

³ Андреева Е. Постмодернизм. Искусство первой половины XX – начала XXI века. СПб.: Азбука-Классика, 2007. С. 11.

Дарья Узлова

СПЕЦИФИКА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ И МЕМОРИАЛИЗАЦИИ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ В ЖАНРЕ ГРАФИЧЕСКОГО РОМАНА

Еще до недавнего времени графический роман у массового российского читателя ассоциировался с развлекательной тематикой и легким содержанием. Однако графический роман затрагивает все более серьезные темы, в том числе и тему Второй мировой войны. Так, на русский язык переведен роман Арта Шпигельмана «Маус. Рассказ выжившего»¹, создававшийся с 1972 по 1991 год, в 2019 году появился графический роман Ольги Лаврентьевой «Сурвило»², в 2021-м издана «Война Катрин» Юлии Бийе и Клер Фовель³, в 2022-м – «Дневник Анны Франк» Ари Фольмана⁴.

Возможно, обращение к теме Второй мировой войны свидетельствует о стремлении нового жанра «укрепить свои позиции»: серьезная тематика вполне могла помочь продемонстрировать возможности жанра и снизить его одобрение у читателей. Представляется интересным рассмотреть упомянутые выше тексты как части некоего нарратива о войне, реализованного средствами жанра графического романа. Этим и обусловлен подбор текстов для анализа. Отметим, что произведения А. Шпигельмана и О. Лаврентьевой с самого начала были задуманы как графические романы, два других текста имеют литературную основу (всемирно известный

¹ Шпигельман А. Маус / Пер. с англ. В. Шевченко. М.: АСТ; CORPUS, 2014.

² Лаврентьева О. Сурвило. СПб.: Бумкнига, 2019.

³ Бийе Ю., Фовель К. Война Катрин / Пер. с фр. Е. Кожевниковой, М. Кожевниковой. М.: Самокат, 2020.

⁴ Фольман А., Полонски Д. Дневник Анны Франк: графическая версия / Пер. с англ. М. Скаф, с нидер. С. Белокриницкой и М. Новиковой. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2018.

дневник Анны Франк и роман Юлии Бийе), однако в свете нашего исследования это различие не представляется нам сущностным.

Таким образом, целью нашего исследования является выявление формальных и сюжетных особенностей художественного осмысления Второй мировой войны в жанре графического романа. Некоторые из перечисленных выше текстов уже рассматривались литературоведами: отметим, например, статью А.Н. Ротанова «Повествовательная стратегия Ольги Лаврентьевой в графическом романе “Сурвило”»¹. Однако попытка рассмотреть исследуемые тексты в одном ряду до данного момента не предпринималась, что свидетельствует об актуальности исследования.

Проблема методов изучения и анализа графических романов – одна из новых и актуальных проблем современного литературоведения. Данная проблема актуализирована в связи с фактом распространения и увеличения количества графических романов, а также с повышением внимания гуманитарных наук к изучению интермедийных явлений культуры. Графический роман становится распространенным явлением, но на данный момент в науке не существует общепринятых исследовательских парадигм, способных дать описание данному жанру как интермедийному произведению, также еще не выявлены особенности жанра и жанровые категории.

В данном исследовании будут рассмотрены графические романы, связанные тематически (все они обращаются к судьбе человека в период Второй мировой войны), а исследовательской проблемой станет литературоведческое описание формальных и сюжетных особенностей указанных текстов.

В первую очередь обратимся к *особенностям формы* этих графических романов. Исследователи, занимающиеся графическими романами, сталкиваются с проблемой отсутствия адекватного терминологического аппарата, с помощью которого можно говорить об этих текстах. Мы предлагаем воспользоваться терминологией Ж. Женетта: как нам кажется, в отношении интермедийного нарратива графического романа использование выделенных ученым категорий адекватно материалу и продуктивно.

Одним из вариантов субъектной организации текстов может быть *повествователь*, который рассказывает свою историю, которая при этом

¹ Ротанов А.Н. Повествовательная стратегия Ольги Лаврентьевой в графическом романе «Сурвило» // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2023. Т. 8. № 2. С. 68–81. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-2-68-81

кем-то фиксируется, куда-то записывается. Так, в «Маусе» рассказ Владека, пережившего войну, записывает его сын Арти и в дальнейшем создает на его основе графический роман. Сходную ситуацию мы видим в «Сурвило»: рассказ Валентины Сурвило, пережившей блокаду Ленинграда, записывает ее внучка, а потом пишет графический роман. В «Дневнике Анны Франк» ситуация несколько иная, адресат рассказа в тексте не присутствует, однако Анна в своем дневнике постоянно обращается к своей подруге Китти. Иначе строится роман «Война Катрин»: адресата, которому героиня рассказывает историю своего детства, нет (возможно, это связано с тем, что сюжетным стержнем текста и принципом его формальной организации становится фотография).

Заметим также, что почти во всех случаях мы сталкиваемся с *аналептическим рассказом из настоящего о прошлом*. В «Маусе» два временных плана: настоящее (вторая половина прошлого века), в котором Арти разговаривает со своим отцом Владеком о войне, и прошлое – события войны, участником и свидетелем которых является Владек. В «Сурвило» тоже два временных плана: в настоящем Валентина Викентьевна Сурвило рассказывает внукам о войне, а в прошлом она существует в этом пространстве войны. Хотя основные события «Войны Катрин» происходят в 1942 году, в финале действие переносится в 1945 год, когда главная героиня в освобожденном от оккупации Париже проводит выставку своих фотографий, рассказывающих о недавнем прошлом. Исключение составляет графический роман «Дневник Анны Франк»: в нем нет аналепсиса, с помощью которого рассказывается о событиях прошлого. Жанр дневника подразумевает если не синхронный, то близкий к настоящему рассказ, поэтому в этом произведении существует минимальная временная дистанция между временем совершения и временем записывания события.

Обратим внимание на *сюжетные особенности* графических романов, посвященных событиям Второй мировой войны.

Во всех рассматриваемых нами текстах Вторая мировая война показывается глазами молодого героя. События романа начинают разворачиваться, чаще всего, начиная с детства или юности главного героя, а заканчиваются тогда, когда тот стал взрослым человеком. Это обстоятельство отвечает процессу становления героя и становления мира в традиционном романе.

Герой «Мауса» Владек находится в молодом возрасте, когда начинается война. Он был уже состоявшейся личностью, работал и женился, поэтому начало войны, призыв на фронт, а потом заключение в концлагерь лишают героя всего, что у него было.

Героиня «Сурвило» Валентина Викентьевна в момент начала войны совсем юная: она еще не получила профессию, у нее не было своего жилья, а большинство близких она потеряла еще до войны.

Анна Франк становится свидетелем войны еще в детстве. В тринадцать лет она столкнулась с притеснением евреев и была вынуждена прятаться. Но несмотря на глобальные изменения в ее жизни, пришедшие вместе с войной, она верит в свое счастливое будущее: мечтает стать писательницей и после окончания войны написать книгу «Убежище». В этом она схожа с Катрин из романа Ю. Бийе и К. Фовель.

Еще одной важной особенностью репрезентации событий Второй мировой войны в графическом романе является то, что персонажи этих текстов принципиально негероичны, они, наоборот, всегда являются жертвами, угнетенными, вынужденными бежать, скрываться и терпеть. У них нет цели победить врага, их цель – выжить. Такая особенность изображения персонажа в период войны может быть связана с отсутствием политической задачи и десакрализацией войны и подвига.

Так, герои «Мауса», «Войны Катрин» и «Дневника Анны Франк» – евреи, поэтому они вынуждены бежать и прятаться от опасности. Герой «Мауса» Владек оказывается в начале войны на фронте, но им движут не высокие героические цели, а желание выжить: «Почему я должен кого-то убивать?», «Но когда я глянул в ружье, я увидел... дерево! И дерево прямо двигалось! Раз оно двигалось, надо было стрелять!», «Но я стрелял и стрелял, пока дерево не перестало шевелиться. Кто знает, иначе он же мог застрелить меня!»¹. Герои «Дневника Анны Франк» вообще не принимают участия в военных действиях, они в самом начале осуществления антисемитской политики бегут в Амстердам и прячутся в убежище.

Героиня графического романа «Сурвило» Валентина Викентьевна тоже оказывается в уязвимом положении – еще до войны она была вынуждена уехать с матерью и сестрой в Башкирию из-за репрессий, которым подверглась ее семья. Она терпела голод и холод, поэтому, когда началась война, ей было легче справиться с лишениями, потому что, как она сама говорила, она привыкла к таким условиям. Будучи дочерью репрессированного, не имея профессии, она вынуждена работать санитаркой в тюремной больнице блокадного Ленинграда. Она пошла на такую работу, чтобы выжить. Когда началась война, Валентина выполняла свои обязанности – стояла на посту во время авиационных атак и сообщала руководству о местах падения снарядов. После снятия блокады всех выживших работников больницы наградили медалями «За оборону Ленинграда»,

¹ Шпигельман А. Маус. С. 50.

всех, кроме Валентины, на что она ответила: «Значит, недостойна»¹. Она не пыталась добиться справедливости и получить свою медаль, потому что понимала, что из-за ареста отца ей медаль не положена: «С моими анкетными данными медаль не положена»². Таким образом, персонаж оказывается в жертвенной, почти мученической позиции еще до начала войны и сохраняет такую позицию на многие годы.

Во всех рассматриваемых нами романах героини пребывают во враждебном пространстве. Так, героиня «Войны Катрин» перемещается по захваченной Франции под чужим именем и скрывая свою национальность. Каждый встреченный ею человек может быть врагом.

На противопоставлении враждебного и безопасного пространств построен художественный мир романа «Дневник Анны Франк». Героиня вместе с семьей оказалась в тайном убежище, расположенном в здании компании ее отца. В передней части здания находились контора и склады, а в задней части, за отодвигающимся шкафом – целая квартира, это пространство героини называют «задний дом», но чаще фигурирует название «Убежище». Специфика этого пространства состояла не только в замкнутости, но и в абсолютной тайне – героини не выходили наружу, заклеили окна, не отправляли письма. Единственный момент, когда Анна Франк могла взглянуть на улицу – момент купания («Купание в кабинете – волшебное время, когда я могу одним глазком взглянуть на внешний мир»³).

Зачастую это пространство замкнутое. Так, Владек из романа «Маус» оказывается в Аушвице: «И мы приехали здесь в концентрационный лагерь Аушвиц. И мы знали, что отсюда больше не выйдем»⁴. Валентина Викентьевна из «Сурвило» провела всю войну в блокадном Ленинграде. Лишение свободы подчеркивается не только фактом блокады города, но и местом работы героини – она работала в инфекционном отделении тюремной больницы. Выходить за территорию больницы можно было только по специальному разрешению. Высокие заборы, колючая проволока и дозорные башни, изображенные в нескольких кадрах, усиливают эффект ограниченного пространства.

В одном из эпизодов ограниченность пространства передана с помощью визуальных элементов. В этом эпизоде Валентина стоит во дворе больницы в одиночестве. С помощью смены точек зрения

¹ Лаврентьева О. Сурвило. С. 218.

² Там же.

³ Фольман А. Дневник Анны Франк: графическая версия. С. 33.

⁴ Шпигельман А. Маус. С. 159.



Иллюстрация из текста графического романа Ольги Лаврентьевой
«Сурвило»

(Лаврентьева О. Сурвило [биографический роман]. СПб.: Бумкнига, 2019. С. 115)

демонстрируется замкнутость ее положения.

Последний пример вновь выводит нас на конституирующую черту графического романа – соединение вербального и визуального элементов. Дело в том, что не только текст, но и изображение обладает нарративностью. И изображение, и текст одинаково работают на раскрытие смысла произведения. Когда автору необходимо сосредоточить внимание на слове, изображение может стать фоном, и, наоборот, когда необходимо сконцентрироваться на эмоциях или действиях, то текст может вообще отсутствовать, а главным источником смысла будет изображение. Одним из наиболее репрезентативных в этом плане оказывается эпизод из «Сурвило», в котором демонстрируется момент попадания бомбы в больницу, где работала главная героиня. Этот эпизод занимает целый разворот и представляет собой композицию из визуальных элементов, транслирующих разную точку зрения на это событие. При этом на развороте нет слов, а информацию о свершившемся событии читатель считывает только с помощью визуального нарратива.

Вербальный и визуальный элементы взаимодополняют друг друга, но могут существовать и по отдельности, что позволяет рассказать историю в двух нарративных планах. Эта черта присуща всем текстам.

Особенно ярко это видно на примере графического романа «Дневник Анны Франк». Здесь восприятие подростка мифологизирует, гиперболизирует многие явления и события, в результате чего создаются два плана: реальный и воображаемый. Реальный план демонстрирует настоящие



Иллюстрация из текста графического романа Ольги
Лаврентьевой «Сурвило»
(Лаврентьева О. Сурвило [биографический роман].
СПб.: Бумкнига, 2019. С. 312)

события, которые происходят в убежище, а воображаемый план визуализирует фантазии Анны Франк. Например, в одном из эпизодов Анна рассуждает о том, что взрослые часто повторяют одно и то же. В фантазии Анны взрослые представляются заводными игрушками, которые могут повторять только определенную фразу. Это воплотилось на обоих нарративных уровнях: на визуальном уровне реализовано через буквализацию метафоры – изображение взрослых в виде заводных игрушек, а на уровне вербальном воплощено в виде повторяющихся фраз в филактерах («Прячьте вещи в естественных тайниках... Прячьте вещи в естественных тайниках...»¹).

С помощью исследования четырех графических романов мы выявили способы художественного осмысления Второй мировой войны в означенном жанре. Нами были рассмотрены формальные способы изображения

¹ Фольман А. Дневник Анны Франк: графическая версия. С. 101.



Иллюстрация из текста графического романа Ари Фольмана «Дневник Анны Франк»
(Фольман А. Дневник Анны Франк: графическая версия.
М.: Манн, Иванов и Фербер, 2018. С. 101)

событий войны и сюжетные особенности, которые прослеживаются во всех рассмотренных нами произведениях.

Проанализировав графические романы Арта Шпигельмана «Маус. Рассказ выжившего», Ольги Лаврентьевой «Сурвило», Юлии Бийе и Клер Фовель «Война Катрин» и Ари Фольмана «Дневник Анны Франк»,

мы выявили способы художественного осмысления Второй мировой войны в жанре графического романа. Нами были рассмотрены формальные способы изображения событий войны и сюжетные особенности, которые прослеживаются во всех исследованных нами произведениях. Было выявлено, что Вторая мировая война художественно осмысляется в графическом романе с помощью аналепсиса и поэтологических приемов. Также было обнаружено сходство сюжетных ситуаций и характеристик героев.

Обращение авторов графических романов к сюжету Второй мировой войны может говорить о поиске новых форм, необходимых для того, чтобы рассказать о трагических событиях. Графический роман в силу специфики наррации с помощью вербальных и визуальных элементов дает дополнительные инструменты в изложении событий, добавляет документальность: в его ткань могут быть помещены детали, отсылающие к реальным вещам, репрезентирующие элементы реальности, например документы или фотографии, что в изображении исторических событий оказывается важным. Также визуальные элементы помогают автору детально изобразить эмоциональные переживания героев, что демонстрируется с помощью мимики, языка тела и жестов, и это позволяет читателю чаще всего даже на интуитивном уровне воспринимать настроение и эмоции героев.

VII. Пути самоидентификации искусства в третьем тысячелетии: Восток

Юй Дунмэй

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФОРМЫ И ФИЛОСОФИЯ ТВОРЧЕСТВА ЧЖОУ ЧУНЬЯ В КОНТЕКСТЕ КИТАЙСКОГО СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

ВВЕДЕНИЕ

Чжоу Чунья – выдающаяся фигура в мировом современном искусстве, наделенная не только страстью, но и мощной выразительностью. Его художественная концепция объединяет двойственную эстетику Востока и Запада, живописная манера поражает зрителей, а творческий метод отличается смелостью и свободой. Однако наиболее примечательным и часто обсуждаемым качеством остается разнообразие художественных языков, которые он демонстрирует в различных сериях своих работ.

Художественная философия Чжоу Чунья

На фоне стремительного развития современного популярного искусства в Китае многие художники следуют политическим, социальным или интернет-тенденциям, чтобы комментировать актуальные реалии. Однако Чжоу Чунья остается в стороне от этих преобладающих течений. Он последовательно основывает свое творчество на исконных эстетических традициях Китая, интегрируя опыт, приобретенный в ходе изучения западной живописи маслом. Его художественная философия сосредоточена на возрождении языка кисти и туши в китайском искусстве, органично включая в работы такие традиционные элементы, как техники тушевой живописи и классические принципы композиции.

Творческий путь Чжоу Чунья можно условно разделить на пять периодов: тибетская серия, серия «Камни», серия «Зеленый пёс», серия «Цветущий персик» и серия «Сад Юй». В 1977 году Чжоу Чунья поступил на факультет графики в Институт изящных искусств провинции Сычуань. В годы учебы он создал серию работ на тибетскую тематику, таких как «Стрижка овец» и «Новое поколение тибетцев». Образы на этих полотнах с их чистыми и радостными выражениями лиц внесли свежую струю в художественную среду, в то время жестко регламентированную академическими канонами. В 1986 году, во время учебы художника в Германии, неоэкспрессионизм был доминирующим направлением в искусстве Европы и Америки. Его глубоко впечатлили яркие цвета, смелые мазки и разнообразие стилистических приемов известных западных художников. Постепенно осознавая ценность собственного культурного наследия, Чжоу не стал слепо копировать формальный язык немецкого неоэкспрессионизма. Вместо этого он обратился к изучению традиционной китайской эстетики, стремясь постичь различия в художественном восприятии китайской и западной культур, тем самым преодолевая внутренний дисбаланс, который он испытывал по отношению к родной культуре, находясь за границей. Вернувшись в Китай в 1990 году, Чжоу Чунья углубился в изучение литературной пейзажной живописи. Руководствуясь своей концепцией наследия традиционной китайской живописи и синтеза восточных и западных художественных традиций, он создал такие серии, как «Камни», «Зеленый пёс» и «Цветущий персик». По его собственным словам, «художественные концепции и понимание искусства обнаруживаются в объективном существовании общества; они составляют способ визуального мышления». «Традиция для меня – это не предписание или ограничение, а импульс, который пробуждает мою креативность», – утверждал он. «Я ценю традиции, но отвергаю верность, покорность и раболепие. Я не несу ответственности перед древними; меня интересует исключительно мой собственный эмоциональный отклик и самовыражение»¹. Именно такое мышление позволило ему создать уникальный художественный мир, демонстрируя один из путей многогранного развития современного искусства.

¹ У Юнцян. «В поисках себя через себя»: исследование живописи Чжоу Чунья // Art Review. 2022. № 1. P. 69–86. DOI:10.16364/j.cnki.cn11-4907/j.2022.01.007.

ФОРМАЛЬНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЖИВОПИСИ ЧЖОУ ЧУНЬЯ
Визуальное воздействие композиции (на примере серии «Камни Тайху»)

Во время обучения в Германии Чжоу Чунья продолжал изучать древние китайские живописные традиции. После возвращения в Китай он сосредоточился на исследовании литературной пейзажной живописи, испытывая особую симпатию к сюжетам из региона Цзяннань. В качестве отправной точки художник избрал камни. Создав первые композиции с камнями, Чжоу обратил внимание на форму камней Тайху в китайских садах, воспринимая их уже как символические объекты. Выбор камня в качестве предмета изображения был обусловлен его внутренней жизненной силой и духовной значимостью в традиционной китайской культуре, что отражало исследовательский интерес художника к национальным художественным традициям. Изучив сущность объектов, он визуализировал их – именно это составляло главную задачу его творчества. Чжоу Чунья отмечал: «Некоторые вещи я не могу просто нарисовать; я даже не могу

их представить. Я должен найти то, что живет в моем сердце. Все мои картины имеют одну общую черту – они аутентичны: аутентичная жизнь, аутентичный внутренний мир, аутентичные эмоции. На протяжении всей своей жизни я никогда не рисовал ничего, чего не было в моем сердце»¹.

Возьмем, к примеру, работу «Камни Тайху в Сучжоу». В этой работе сохранились черты его раннего композиционного подхода: несколько фантазмагоричных форм камней Тайху изолированы в визуальном центре полотна. Расположенные ярусами на интенсивном черном фоне, силуэты камней приобретают особую выразительность. С художественной точки зрения серия «Камни Тайху» тесно связана



Чжоу Чунья
Камни Тайху в Сучжоу. 2000
 Холст, масло. 150 × 120 см
 Частное собрание

¹ Ю Юн. Чжоу Чунья: Живопись на камнях // Contemporary Art. 2023. Vol. 22. № 4. P. 52.

с экспрессивными приемами традиционной китайской живописи тушью. Мазки кисти лаконичны и обобщенны; с помощью разнообразных штрихов мастерски переданы светотеневые переходы на поверхности камней. Цветовое решение раскрывает внутренние качества масляных пигментов. Интенсивные малиновые тона, смягченные разбавителем, создают иллюзию текущей крови. Это служит символическим наполнением камней Тайху жизненной силой со стороны художника. Через субъективное усиление цвета визуализируется идея органической субстанции внутри камней, что рождает уникальный и загадочный визуальный эффект. Под его кистью камни Тайху обретают восточно-китайскую сущность, сохраняя при этом экспрессивную энергию, характерную для западно-европейского искусства.

ПРОРЫВ В ЦВЕТЕ И ФОРМЕ (на примере серии «Зеленый пёс»)



Чжоу Чунья
Зеленый пёс № 6. 2005
Холст, масло. 200 × 250 см
Частное собрание

Серия «Зеленый пёс» представляет собой отдельную главу в художественной эволюции Чжоу Чунья, знаменующую обретение индивидуального творческого пути в живописи. В этих работах собаки предстают в нетрадиционных формах, где техника кисти, свойственная литературной

живописи, сочетается со стилистикой западного гротеска. Этот новый выразительный подход неизменно привлекает особое внимание художественных кругов Китая. Чжоу Чунья как-то отметил, что все его философские воззрения, идейные концепции и эмоциональные переживания проявляются через цвет, который по своей сути существует независимо от изобразительных форм... В «Зеленой собаке № 6» фигура животного постоянно сталкивает зрителя с неестественными хроматическими эффектами. Это выходит за рамки обычного восприятия цвета объекта, заставляя задуматься о метафорических смыслах, скрытых за зеленой палитрой. Сам художник пояснял: «Зеленый цвет олицетворяет спокойствие, романтику и лиризм, воплощая безмятежную атмосферу, предшествующую взрыву»¹. Собака преимущественно написана в темно-зеленых тонах, однако ее гениталии и десны прописаны яркими кроваво-красными оттенками. Контраст между этими двумя интенсивными цветами наполняет образ осязаемой, почти агрессивной энергией, готовой, кажется, вырваться за пределы холста. Мастер также органично использует традиционную китайскую технику работы с «негативным пространством». Этот прием, умело сочетаемый с монументальной формой собаки, создает мощный визуальный эффект. Повсюду видны следы кисти, свободные подтеки и наплывы масляной краски, усиливающие динамику. Однако художник не стремится к формальной точности, следуя принципу литературной живописи «передачи сущности вне формы», и творит на языке западного экспрессионизма. Это придает нетрадиционной композиции естественную духовную жизненность. Чжоу Чунья переосмысливает символы через свой уникальный художественный язык. Будь то цвет или форма, он использует самобытные изобразительные средства для передачи творческих импульсов, вызывая у зрителя чувство неопределенности – невозможно понять, где это начинается и где заканчивается.

РАЗМЫВАНИЕ ФОРМЫ (на примере серии «Цветущий персик»)

Чжоу Чунья отмечал: «В моей живописи есть особенность, которая развивается вместе с событиями вокруг меня и изменениями в образе жизни». Его серия «Зеленый пёс» создавалась в молодости, а первоначальным источником вдохновения послужил его собственный волкодав – свирепый и импульсивный зверь. Колорит и образы в этих работах отражали

¹ Хуан Цзиньго. Красота нежности и взрыва: о живописи Чжоу Чуньи // New Beauty Domain. 2024. № 8. P. 7–9.

психологическое состояние художника в тот период. Ко времени создания серии «Цветущая персиковая ветвь» в его жизни произошли значительные изменения. Чжоу Чунья выражал в своих полотнах врожденную природу и желания человека. Художник использовал технику размывки в традиционном портретном жанре. Эта «размывка» проявляется в двух аспектах: во-первых, в смягченном взаимодействии цвета и контуров между фоном и главной фигурой; во-вторых, в расплывчатых, нечетких чертах лиц персонажей.

На картине «Размышления под цветущим персиковым деревом» изображены переплетенные мужская и женская фигуры, словно олицетворяющие победу над жизненной судьбой. Изображение цветущих персиковых деревьев

символизирует жизненную силу и энергию. В действительности период цветения этих деревьев краток, и здесь художник использует этот образ, чтобы передать мимолетность и цикличность жизни. Чжоу размывает фон за деревьями, затрудняя зрителю распознавание деталей. Головы и лица фигур также расплывчаты, что сразу создает таинственное, метафорическое единение цветов персика и «алых фигур». Обнаженные багровые тела мужчины и женщины соперничают за внимание с цветами, а персиковая роща на заднем плане написана в сложной градации оттенков. Неподвижность цветов контрастирует с динамикой фигур, наполняя персиковые цветы страстью и человечностью, что придает сцене черты абсолютной абсурдности¹. Цветы и фигуры служат лишь средством художественного высказывания, достигая слияния человеческого и природного начал и пробуждая размышления о первозданных желаниях.



Чжоу Чунья

Размышления под цветущим персиковым деревом. 2008

Холст, масло. 150 × 120 см

Частное собрание

¹ Пань Сюэжуань. «Цвет и эмоции»: исследование выразительности образов в серии «Цветение персика» Чжоу Чунья. Центрально-китайский педагогический университет, 2019. DOI: 10.27159/d.cnki.gzhzu.2019.000341

Такое размытое изображение создает непривычную живописную форму, вызывая у зрителя безграничное любопытство и интенсивное чувственное переживание.

СЕРИЯ «САД ЮЙЮАНЬ»: ВОПЛОЩЕНИЕ КУЛЬТУРНЫХ ЧУВСТВ

Сад Юйюань представляет собой квинтэссенцию культурного символа Шанхая. Будучи уроженцем этого города, Чжоу Чунья испытывает к нему глубокую привязанность, поэтому избрал сад Юйюань темой своего творчества. Представленная на весенних международных торгах Hnuaü 2017 года «Серия садов Юйюань» раскрыла зрителям самую суть китайского садово-паркового искусства, которое по своей природе является искусством преобразования природных ландшафтов под воздействием человека. Чжоу Чунья отмечал: «Сад Юйюань, возможно, – последний сохранившийся фрагмент классического наследия в этом современном мегаполисе. Однако я считаю, что именно этот след придает огромному Шанхаю глубину историко-культурной значимости. Подобно тому, как весь сад ныне сокрыт за многослойными торговыми улицами у храма Городского бога, его подлинный смысл остается сокрытым, но глубоким – в этом и заключается тайна традиции»¹.

ЗНАЧЕНИЕ И ЦЕННОСТЬ ФОРМАЛЬНЫХ ЭКСПЕРИМЕНТОВ ЧЖОУ ЧУНЬЯ В ИСКУССТВЕ

В своем творчестве Чжоу Чунья использует «художественный» способ репрезентации. Во всех работах он умело применяет западные экспрессионистские техники для передачи китайского культурного кода, раскрывая тем самым глубинное почтение к национальному наследию. Как верно заметил У Гуанчжун, творческие корни китайских художников – в Китае; любые попытки оторваться от этой почвы обречены на провал. В «Серии садов Юйюань» Чжоу использует энергичную, экспрессивную манеру письма и насыщенную цветовую палитру, где легкие, лаконичные мазки живо передают утонченную элегантность сада. Особого внимания заслуживает избранная гамма фиолетовых оттенков. Выбор Чжоу в пользу

¹ Ду Цзян. К исследованию языка живописи в сериях «Скалы» и «Сады» Чжоу Чунья. Цинхайский педагогический университет, 2023.
DOI: 10.27778/d.cnki.gqhzy.2023.000441

доминирующего фиолетового не случаен – он вдохновлен альпинариями сада Юйюань. Фиолетовый эффектно передает каменные тени, тогда как желтый использован для изображения световых акцентов. Это создает внутренний цветовой контраст между освещенными и затемненными зонами, достигая гармоничного баланса элементов. Символическое осмысление света, тени и пространственной композиции позволяет мастерски выстроить взаимодействие между явным и сокрытым, осязаемым и незримым. Это передает возвышенную эстетику уединенного спокойствия и неторопливой грации, а также позволяет ощутить глубокую личную привязанность художника к саду Юйюань и его нежелание с ним расставаться.

И восточное, и западное искусство представляют собой достижения духовной цивилизации человечества. Анализ творчества Чжоу Чунья демонстрирует, что развитие китайского искусства в современном контексте требует синтеза западных интеллектуальных идей с культурным кодом восточного традиционного мышления. Приток западной цивилизации поколебал устоявшиеся идеологии тысячелетних китайских традиций, тогда как усвоение западных концепций в китайском контексте, в свою очередь, противостояло культурному доминированию Запада. Для выработки самостоятельного пути развития современному китайскому искусству необходимо преодолеть зависимость как от иностранных, так и от традиционных культурных моделей, уделяя первостепенное внимание самоидентификации в рамках современного дискурса. Чжоу Чунья использует свою уникальную цветочувствительность для актуализации современной масляной живописи. В своих работах он осмысляет экзистенциальные проблемы художественного бытия, а его творчество, взаимодействуя с арт-рынком, отражает преобразования эпохи. Наблюдение за эволюцией всего творческого пути Чжоу Чунья выявляет его врожденную способность к самостоятельным новациям. Он последовательно сочетает западный неоекспрессионизм со смелой и свободной техникой традиционной китайской живописи тушью. В эпоху глобального художественного плюрализма Чжоу сохраняет верность станковой живописи благодаря выдающемуся таланту, оставаясь при этом в активном диалоге с современным эстетическим сознанием.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Отходя от традиционного познавательного опыта, произведения Чжоу Чунья интенсивно стимулируют эстетическое восприятие объективной реальности, способствуя глубокому слиянию эмоционального отклика

зрителя с художественным произведением. Непривычные формы в его картинах – вовсе не спонтанные создания, а результат длительной практики и непрерывных поисков. Он преодолевает разрыв между восточным и западным художественными языками, включая в свои работы отголоски немецкого неоэкспрессионизма и сюрреализма, одновременно переосмысливая западное искусство сквозь призму традиционного восточного визуального восприятия. Объединяя традиционные китайские техники туши, выразительный язык, пространственные концепции и формы с внешними проявлениями западного экспрессионизма, он создал визуальный язык, который созвучен локальной эстетической чувствительности, сохраняя при этом ярко выраженную индивидуальность, – тем самым открыв новые перспективы для современного китайского искусства.

Лю Эньси

**НАЦИОНАЛЬНЫЙ ПУТЬ КИТАЙСКОГО БАЛЕТА:
СОВРЕМЕННАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ ТРАДИЦИОННОГО
СЮЖЕТА В ПОСТАНОВКЕ «ЛЕГЕНДА О БЕЛОЙ ЗМЕЕ»**

Балет как форма танцевального искусства с глубокой историей несет в себе богатое культурное наследие. На основе заимствования западного балета китайский балет постепенно сформировал свой самобытный и уникальный национальный стиль. Этот процесс не только свидетельствует об инновациях в художественной форме, но и глубоко отражает формирование культурной идентичности. «Легенда о Белой Змее» – это классический народный сюжет китайской традиционной культуры, а в виде балетной постановки представляет собой важный пример для исследования национализации китайского балета¹.

В данной статье рассматривается путь национализации китайского балета, анализируются особенности различных этапов его развития. С трех точек зрения – фольклорной символики, технического синтеза и дзэн-буддийской метафорики – исследуется, как китайский балет реконструирует восточную эстетику в условиях глобализации и формирует пути культурной идентичности в межкультурном диалоге.

Путь развития и последующей национализации китайского балета начался после основания КНР в 1949 году. В этот период правительство Китая придавало большое значение развитию культуры и искусства, активно внедряя и продвигая балет. В те годы в Китай приехали советские специалисты, которые заложили прочную основу для китайского балета. Они принесли с собой систематическую систему балетной подготовки и богатый педагогический опыт, что способствовало воспитанию

¹ Ван Кэфэнь, Лун Иньпэй. История развития китайского танца в новейшее время (1840–1996). Пекин: Жэньминь, 1999.

профессиональных кадров. В 1950 году в Китае был создан первый балет – «Голубь мира» (《和平鸽》), в котором использовалась форма, заимствованная у советского балета, но уже наблюдались первые элементы локализации – например в темах, отражающих труд рабочих и крестьян в строительстве нового Китая. Это свидетельствует не только о художественном заимствовании, но и о начале поиска национальной специфики¹.

1960–1970-е годы стали важным этапом становления национального характера китайского балета. С момента создания первого курса подготовки хореографов и выхода таких постановок, как «Красный женский отряд» (《红色娘子军》) и «Седая девушка» (《白毛女》), китайский балет перешел от механического копирования западных классических произведений к созданию оригинальных спектаклей. Так, «Красный женский отряд» на фоне китайской революционной истории сочетал классические балетные техники с элементами народного танца (например танец Янгэ (秧歌)), формируя уникальный телесный язык. В балете «Седая девушка» посредством пуантов была показана классовая борьба крестьян, а сами движения передавали страдания и дух сопротивления. Эти два знаковых произведения с помощью преобразования танцевального языка не только заложили эстетическую парадигму китайского национального балета, но и в идеологическом плане завершили региональную адаптацию западной формы. Балет этого периода тесно был связан с исторической и политической реальностью, отражая лозунг «искусство для народа» и став примером успешной национализации².

1980-е и 1990-е годы стали новым этапом поисков и экспериментов в национализации китайского балета. Благодаря политике реформ и открытости культурная сфера Китая получила новые возможности для развития. Хореографы начали активно заимствовать передовой отечественный и международный опыт, углубляя художественную выразительность. Инновации шли по двум направлениям: во-первых, в выборе сюжетов – переработка китайских литературных классических произведений, таких как «Благословение» и «Гром», а также внимание к современности и социальной реальности. Произведения этого периода все чаще отражали

¹ Го Цзюнь. Современное прочтение традиционного сюжета: рецензия на балет «Легенда о Белой Змее» // Шанхайское художественное обозрение. 2024. № 3. С. 95–96.

² Ли Сыци. Сравнительное исследование женских образов в танцевальных спектаклях: магистерская диссертация. Цзянси: Педагогический университет науки и технологий, 2024. С. 65–70.

перемены в обществе и духовные поиски людей. Во-вторых, технически китайский балет уделял больше внимания совершенствованию танцевального мастерства и выразительности эмоций в хореографии. Представительные произведения, такие как «Лян Шанбо и Чжу Интай» и «Линь Дайюй», на основе древнекитайских литературных любовных историй в балетной форме демонстрировали традиционные взгляды на любовь и ценности¹. Эти постановки обогатили китайский балет благодаря интеграции китайской музыки, оперных элементов и народных обычаев, значительно расширив его художественный диапазон.

Интеграция фольклорных элементов усилила эффект узнаваемости и сопричастности у зрителя. Когда на сцене появляются знакомые костюмы, праздники или звучат традиционные мелодии, аудитория ощущает культурную близость, сокращая дистанцию между «высоким» искусством и массовым зрителем. Тем самым балет становится формой повествования китайских историй, вызывая чувство национальной гордости, воодушевления и патриотизма.

С наступлением XXI века китайский балет на пути национализации стал более зрелым и уверенным. В это время артисты китайского балета в межкультурном диалоге сформировали уникальную телесную нарративную систему. Практика творчества отразилась в диверсификации сюжетов – от исторической реконструкции и мифологической деконструкции до описания современной городской жизни, создавая сценическую систему с выраженной восточной эстетикой. В художественном плане авторы деформировали традиционные приемы китайской оперы, реконструировали живописные образы и трансформировали фольклорные музыкальные мотивы, преодолевая рамки неоклассицизма². Это придавало произведениям более сложную структуру и зрелищность. Примеры таких инноваций уже проявились в балетах «Мэй Ланьфан» и «Поднимите красный фонарь».

Сегодня китайский балет все активнее привлекает внимание международной публики, сталкиваясь одновременно с новыми вызовами. Один из ключевых вопросов – как посредством балета донести китайскую традиционную культуру до мировой аудитории и утвердить национальную уверенность. Постановка «Легенда о Белой Змее», представленная Гуанчжоуским балетным театром в 2023 году, стала новым ответом на этот

¹ Сюй Динчжун, Ли Чуньхуа, Лю Сюсян, Ван Фэйе. История китайского балета. Пекин: Издательство Центрального университета национальностей, 2016.

² Сяо Жуйлянь. Балет «Легенда о Белой Змее»: сочетание драмы и танца в современном толковании // Жэньминь жибао. 2025.

вопрос. Она предложила уникальный путь интеграции народной легенды, философии чань-буддизма и балетного искусства¹.

Балет поставлен режиссером Ван Гэ (王舸) по мотивам классической народной легенды. В нем рассказывается трагическая история любви между человеком Сюй Сянь (许仙) и духом-змеей Бай Сужэнь (白素贞), разлученных монахом Фахаем. (Балет «Легенда о Белой змее» выстроен в структуре из восьми картин: «Пробуждение насекомых» («惊蛰»), «Прогулка по озеру» («游湖»), «Гармония в браке» («琴瑟»), «Заблуждение» («妄念»), «Праздник Дуанью» («端阳»), «Разбитое сердце» («断魂»), «Выбор» («抉择») и «Просветление» («明心».) Последовательно раскрывая повествование, спектакль полно и целостно представляет историю любви Бай Сужэнь и Сюй Сяня – от встречи и глубокой привязанности до испытаний и противоречий, завершающихся углублением чувств через конфликт и принятие решений. Одновременно с этим тонко и художественно отображается острое идейное и судьбоносное противостояние между ними и монахом Фахаем. В спектакле используется внешний повествовательный прием: Сюй Сянь и Фахай (法海) сначала появляются как читатели, затем погружаются в рассказ, становясь его действующими лицами. Таким образом разрывается пространственно-временной континуум, а традиционный текст переосмысливается в современном контексте. Режиссер с помощью чисто визуального языка раскрывает сложные отношения между персонажами, вводит современные элементы и идеи, создавая повествовательную модель, соответствующую эстетическим запросам нашего времени. Использование символических элементов традиционной культуры придает персонажам и темам глубину: Белая змея символизирует преданную любовь, Зеленая змея – верную дружбу, а Пагода Лэйфэн (雷峰塔) – угнетение индивидуальной свободы со стороны конфуцианской морали. Эти символы обогащают семантическую палитру балета, а также визуально подчеркивают драматический конфликт – например, Фахай в виде воплощения пагоды становится главным препятствием на пути Белой змеи к свободе.

Постановщик, деконструируя «прямолинейность» балета и «круговость» традиционного китайского классического танца, создает уникальную телесную эстетику. Танцевальные движения Белой Змеи сочетают в себе технику традиционного китайского танца – такие элементы, как «скручивание», «наклон», «втягивание» и «выдвижение» (拧、倾、含、腆) – с балетной позой арабеск, символизируя гибкость и внутреннюю стойкость женщины.

¹ Тянь Сюэ. Балет «Легенда о Белой Змее» как поэтическая картина Южного Китая в тушевой живописи // Китайский театр. 2024. № 2. С. 26–27.

В то же время движения Зеленой Змеи опираются на технику современного танца, выполняемую на полу, и пластические особенности змеи, что формирует подвижную и дикую динамическую эстетику. Через язык тела передается сдержанная и глубокая природа восточной культуры¹.

Кроме того, в процессе создания авторы включили разнообразные элементы китайской традиционной культуры – сценические жесты китайской оперы, движения ушу и др. В сцене «магической битвы» (斗法) танцевальные движения заимствуют большое количество приемов из боевых искусств: резкие, стремительные передвижения вперед и назад усиливают драматическое напряжение и зрелищную выразительность, ярко проявляя телесную красоту, присущую китайской традиции².

Сценография с использованием технологии голографической проекции реконструирует воздушную поэтику Западного озера в Ханчжоу. Холодные оттенки зеленого и синего в сочетании с текучестью шелковых занавесов передают утонченность и сдержанность эстетики эпохи Сун. Голографическая технология не только преодолевает физические ограничения сценического пространства, но и расширяет выразительные возможности. Так, в сцене «Дуаньян» (端阳) истинная форма тела Белой Змеи представлена в виде трехмерной проекции: это сохраняет волшебную природу исходной легенды и усиливает трагический смысл разделения человека и бога с помощью силы визуального усиления. Технологии захвата движения и проекции в реальном времени трансформируют конфликт между Сюем Сянем и Фахаем в философскую метафору противостояния виртуального и реального тела.

В сцене «Мост Разлуки» (断桥) три ниспадающие полосы шелка символизируют потоп – это визуальное воплощение легендарного эпизода «Затопление храма Цзиньшань» (“水漫金山寺”), но также и буддийская аллегория «лист закрывает глаза» (“一叶障目”) – метафора невозможности различить истину сквозь иллюзию. Таким образом, через зрелищное воздействие зритель направляется к размышлению о соотношении видимости и сущности.

Введение современных сценических предметов создало новую визуальную метафорику. Разрыв четок Фахая (法海) трансформируется в появление гимнастических мячей, что воплощает его борьбу с вожделием и одновременно символизирует момент внезапного

¹ Цзоу Чжижуй. История балета нового Китая. Пекин: Цинхуа, 2012.

² Цуй Пэнхао. Обзор феномена пересказа «Легенды о Белой Змее» в новый период // Вестник Шэньсийского технологического университета (Серия общественных наук). 2022. № 6. С. 11–19.

просветления – «сатори» в дзэн. Зонтик, удерживаемый Фахаем, с его раскрывающейся поверхностью и сжимающимся каркасом, воплощает антагонизм между страстью и аскезой¹. Эта визуальная концепция разрушает шаблонность классического балета и побуждает зрителя в условиях когнитивного смещения задуматься о противоречии между человеческой природой и социальными нормами, а также воплощает внутреннюю борьбу Фахая (法海) в виде пяти маленьких монахов, символизирующих пять ядов ума в буддизме: жадность (貪), гнев (嗔), неведение (痴), гордыню (慢) и сомнение (疑), тем самым углубляя интерпретацию образа через буддийское осмысление человеческой природы.

Создатели с помощью дзэн-метафор переосмысливают образы персонажей, превращая балет в философское произведение, исследующее сложность человеческой сущности. Белая Змея воплощает субъектность современной женщины, Зеленая Змея – подавленное бессознательное, а Фахай – конфликт между социальной нормой и влечением. В сцене «Иллюзия» (“妄念”) взаимодействие Фахая (法海) и Зеленой Змеи аллегорически отсылает к дзэн-мудрости: «Одна мысль – и ты в раю, другая – и ты в аду», направляя зрителя к осмыслению двойственности человеческой природы².

Балет завершается открытым финалом. В последнем кадре на сцене проецируется надпись: «Мое сердце – это вселенная. Лишь бы оно было чисто» (吾心即宇宙，唯愿此心明) – таким образом создается финал, наполненный дзэн-духовностью, который выходит за пределы традиционной трагедии. Это подчеркивает ключевую идею буддийской мудрости пустоты, одновременно подытоживая философскую линию спектакля о человеке, обществе и внутренней истине.

Дзэн-буддизм акцентирует внимание на внутреннем пробуждении и духовном преодолении. Его метафоры придают спектаклю большую глубину эмоционального выражения и насыщают произведение китайской философской сущностью. Через кросс-культурную интеграцию и философское содержание «Легенда о Белой Змее» не только переосмысливает финал традиционной трагедии, но и предлагает способ мышления, превосходящий бинарные оппозиции. Эта инновация отражает

¹ Чжан Вэньян. «Прошлое как аллегория настоящего, вечно только любовь»: новое в балете «Легенда о Белой Змее» Гуанчжоуского балетного театра // Театральные исследования. 2024. № 2. С. 40–45.

² Шэнь Цзянань. Игра, метафора и отстранение в межвременной адаптации: риторические стратегии в балете «Легенда о Белой Змее» // Танец. 2023. № 5. С. 42–51.

уникальную эстетику китайского балета и открывает новые пути для продвижения китайской культуры.

Благодаря усилиям нескольких поколений художников китайский балет с начала XX века сумел, заимствуя из западной художественной формы, сформировать искусство с ярко выраженной национальной спецификой. Этот путь отражает не только художественные инновации, но и процессы формирования культурной идентичности. От ранней постановки «Голубь мира» до эпохальных работ «Красный женский отряд» и «Седая девушка» и до недавней «Легенды о Белой Змее» в исполнении Гуанчжоуского балетного театра, китайский балет постоянно ищет новые решения в выборе тем, развитии танцевального языка, применении народных инструментов, сценических образов и технических средств¹.

Эти произведения не только передают дух китайской истории и культуры, но и получают широкое признание на международной арене. Благодаря символической трансформации фольклорных образов, трансцендентной сценической эстетике через технологический синтез и философской формулировке через метафоры дзен, «Легенда о белой змее» открывает новый путь для китайского балета – не советскую стилизованную схему воспроизведения и не формалистскую деконструкцию западного современного танца, а художественную парадигму, сочетающую восточную онтологию с кросс-медийной практикой. Эта эстетическая парадигма не только формирует суверенное культурное самовыражение для китайского балета, но и предлагает новую возможность межкультурного диалога в условиях глобализации.

¹ Юй Пин. Национальный путь китайского балета и взгляд мира // Танец. 2005. № 2. С. 1–8.

Екатерина Ильинская

ОБОУ ГБАЙС – МАСКА ДАН В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

Африканское искусство часто интерпретировалось европейскими коллекционерами и учеными через европоцентричную систему. Такой подход берет свое начало еще со времен открытия стран Африки европейцами и на протяжении всей колониальной эпохи. Они рассматривали африканское искусство как примитивное, мистическое и экзотическое, не в состоянии понять сложную символику, культурный контекст и художественные сложности, заложенные в этих работах. Колониальная интерпретация часто сводила африканское искусство к простым артефактам или сувенирам вместо того, чтобы ценить их как значимые формы культурного самовыражения.

С момента обретения странами Африки независимости их искусство начало развиваться двумя основными путями: сувенирное искусство – «аэропортное»; искусство, в котором прослеживается трансформация традиционной символики из сакральной в декоративную. Художники, которые пошли по второму пути, не просто стали переносить африканскую пластику на холсты, но и переосмыслять традиционное искусство как таковое. С этой точки зрения развитие постколониального искусства более интересно изучать в Западной части Африки, поскольку именно там оно и зародилось. Разного рода отсылки к традиционному искусству прослеживаются в работах художников, которые родились и выросли на территории стран Западной Африки. В творчестве этих художников так или иначе проявляется синтез с древней культурой народов Африки. Огромную помощь в исследовании этого вопроса оказало взаимодействие с художником Обоу Гбайс. Благодаря возможности общения с ним через электронную почту получилось провести интервью и узнать ответы на интересующие вопросы от художника лично.

Обоу Гбайс – один из ярких представителей постколониальных африканских художников, который в своем творчестве сталкивает лицом к лицу две культуры – современную европейскую и традиционную африканскую. Художник родился в 1992 году в Гигло, на западе Кот-д’Ивуара. После получения степени бакалавра в сфере искусств в 2014 году он поступил в Национальную школу изящных искусств в Кокоди, Абиджан. А уже с 2020 года Обоу Гбайс работает над различными проектами во Франции, Бельгии, Швейцарии и Германии¹.



Обоу Гбайс
Фото Pimii

Во время учебы он экспериментировал со многими стилями, прежде чем нашел свой собственный. Темы, которые он затрагивает в своих работах, – это трудности и условия жизни людей, ставшие результатом военно-политического кризиса 2002 года². Часто на его работах можно увидеть толпу, что является специфичным способом привлечения внимания к проблеме, к людям, которые стали жертвами и которые до сих пор живут в этих опасных местах. Еще одна тема, которую он затрагивает в своих работах, – это изображение женщин и реалий, в которых они находятся (быт и просто портреты). По большей части к обращению к этой теме художника вдохновляют его мать и сестра, которые всегда поддерживают его.

Сегодня Обоу Гбайс представляет себя как посла своей культуры, поэтому он постоянно находится в образе, не снимая со своего лица маску народа дан³. В интервью он говорит: «Через мою художественную практику я возвышаю маску и даю ей место в современном обществе. Это не просто деревянная маска для выставки в музее, это живая маска,

¹ Artist | Peintre Obou [электронный ресурс]. URL: <https://www.peintreobou.com/> (дата обращения 23.02.2026).

² Spotlight: Obou Gbais Is Painting The Story of His Life // Okayplayer. URL: <https://www.okayafrica.com/obou-gbais-ivory-coast-artist/> (дата обращения 23.02.2026).

³ Peintre Obou, l'artiste ivoirien aux mille masques. URL: https://www.lemonde.fr/afrique/article/2021/10/22/peintre-obou-l-artiste-ivoirien-aux-mille-masques_6099443_3212.html (дата обращения 23.02.2026).

способная взаимодействовать с человеком и передавать чувства...»¹. Помимо собственного представления художник использует ее во всех своих картинах, чтобы посредством ее рассказать свою историю и историю окружающего мира.

И история его народа действительно заслуживает внимания. Согласно легендам народа дан (населяет районы близ границы Кот-д'Ивуар), несколько столетий назад они прибыли сюда с севера, из района саванн. Маски в их культуре не изображают духов, они являются их воплощением. От этого каждая из масок несет особую ценность. Эти маски используются в разнообразных церемониях и обрядах. Это может быть как ритуальный обряд, так и свадебная церемония. Отдельные обряды проводятся также во время природных аномалий, нападения соседнего племени – то есть любого отклонения от привычного им образа жизни. Помимо этого маски служат существенным инструментом для урегулирования конфликтных ситуаций внутри селения, способствуя поддержанию гармонии и порядка в обществе².

Назначение масок у народа дан очень разнообразно и глубоко связано с социальными и духовными аспектами жизни. Они используются для охраны домашнего очага, что символизирует защиту семьи и рода. Кроме того, маски служат для исцеления от различных болезней, выступая как средства духовного и медицинского воздействия. Важной функцией является взыскание долгов. Такие маски составляют особую категорию: они обладают искаженными и динамичными пропорциями, зачастую имеют устрашающий вид, что придает им мощное воздействие на людей и помогает обеспечивать дисциплину и порядок в обществе.

Маски народа дан антропоморфны. Их образы тщательно продуманны и имеют правильные пропорции. Лицо маски имеет вытянутый и заостренный книзу овал, высокий и слегка выпуклый лоб, мягко очерченные скулы, а также четко выделенный приоткрытый рот. Нос выполнен в правильной форме с аккуратно обрисованными ноздрями, а поверхность масок часто покрыта коричневой патиной³. Мужские и женские маски этого стиля отличаются формой глаз. Глаза женских масок имеют миндалевидную форму, мужских – круглую.

¹ Полевые материалы автора (далее – ПМА), интервью с художником Обоу Гбайс. 30.05.2024.

² Громыко Ан. Маски и скульптура тропической Африки. Гл. 2: Эволюция деревянной скульптуры и масок. URL: <https://afroart.ru/kniga-maski-i-skulptura-tropicheskoj-afriki-an-gromyko/glava-vtoraja-evoljutsija-derevjanno-j-skulptury-i-masok.html> (дата обращения 22.02.2026).

³ Там же.

Верный глубокой привязанности к своим корням, Обоу Гбайс на протяжении всей своей выставочной деятельности сочетает в своих работах черты родной культуры с явно современным, популярным и привлекательным для европейского зрителя стилем. Сам он определяет свой стиль как «Нео-дан», с ним черты маски дан обретают новую энергию, большую жизненную силу.

Обоу Гбайс восхищается художниками, которые могут передать натуру изображаемого, его суть. Ведь сам художник, восхищаясь красотой и утонченностью черт женщин народа дан, как бы ни старался, не может передать «жизненную силу лица» и, прикрывая их лица маской, лишь показывает зрителю тщетность своего поиска в передаче красоты.

Маска в произведениях Обоу Гбайс утверждается по мере развития творческого пути художника. С каждой новой работой образ приобретает все более уверенный в себе, более выразительный, менее застывший характер. Он оживляет их, наделяя эмоциями, яркой мимикой. Маска дан обретает новое значение в рамках той эмоции и в той обстановке, в которую помещает ее Обоу Гбайс.

В большинстве работ художника встречается частое повторение геометрических узоров, это дань уважения его отцу, учителю математики¹.

Доведение выразительности до искажения черт, до гримасы придает маске новую силу: пробуждение личного в безличном. Зачастую маска находится на первом плане картины так близко, что с помощью такого контакта со зрителем тот, кто смотрит на нее, инстинктивно воспроизводит мимику маски, прищур глаз и т.д. Установленные таким образом отношения между изображаемым и зрителем подтверждают, что «гримасы» больше не являются просто отражением мимики лица. Они раскрывают силу эмоционального воздействия на человека и выстраивают диалог со зрителем.

Таким образом, Обоу Гбайс помимо собственного образа-маски продвигает культуру дан и через искусство, воссоздавая точные копии традиционных масок на плоскости холста. Он переносит не просто собирательный образ маски, а досконально изучает его, привнося в образ всякого рода интересные детали. Например, такие как:

– ракушки. Заимствование из ивуарских масок вставок из ракушек. Это можно увидеть не только на отдельных частях маски в работах художника, ракушки у него в работах существуют и как самостоятельный элемент,

¹ Catalogue Neo Dan – Obou Gbais. URL: <https://online.anyflip.com/jpufy/snsx/mobile/index.html> (дата обращения 23.02.2026).



Слева: Маскарад. Кот-д'Ивуар. 1950-е

Справа: Обоу Гбайс

Моментальный снимок. 2023

Холст, акрил. 35 × 25 см

отсылая даже без присутствия маски на картине к традиционной культуре Западной части Африки;

- сохранение специфических пропорций маски. Несмотря на то, что Обоу Гбайс придает своим маскам человеческие черты – глаза, губы – их пропорции он подстраивает под маску, получая в конструкции традиционный «перевернутый треугольник»;

- фактура маски. Если присмотреться к маскам на картинах Обоу Гбайса поближе, то можно заметить, как художник повторяет мазками следы от резака по дереву, добавляя маске хаотичные узоры;

- шрамы-татуировки. На некоторых работах художника также можно заметить и другую сторону традиционной культуры Кот-д'Ивуара – нанесение декоративных шрамов на лица. Обоу Гбайс это отражает на поверхности деревянных масок.

Выше было рассмотрено, что заимствуется художником из традиционной культуры. Тем временем маска переносится в современный мир, подстраиваясь под его темп жизни.

На картинах изображается современный мир таким, какой он есть – со всеми его противоречиями. Обоу Гбайс демонстрирует насыщенность городских пейзажей и скопление марширующих толп, жизнь, которую он сам проживает. Его полотна – это приглашение к более современному «танцу». Постоянно балансируя между традиционными корнями и своим участием в развитии современной ивуарийской культуры, Обоу Гбайс



Слева: Маска народа дан, украшенная ракушками
Кот-д'Ивуар, Западная Африка. XX век
Дерево, раковины каури
Справа: Обоу Гбайс

Дион

Холст, акрил. 85 × 72 см

смешивает разные источники вдохновения. Он отображает не только привычный темп жизни любого европейца, но и акцентирует внимание на волнующих темах. Сейчас особо остро стоит вопрос реституции – возвращения предметов искусства на родину, проблемы уровня и качества жизни. Все эти проблемы художник отражает в своих работах.

Помимо смыслового и сюжетного наполнения меняется и цветовая гамма. Многие считают, что подлинное искусство Африки – это обязательно что-то яркое, контрастное, но это не так. В большинстве случаев традиционные ткани Африки имели приглушенные и землистые оттенки. Так, например, боголан, ткань, которая окрашивалась с помощью грязи и затем расписывалась с ее же применением, считается одним из типичных образцов традиционных тканей народов Западной Африки. Природные цвета редко имели чистый яркий оттенок, он все равно был приглушенный. Это подтверждает и Обоу Гбайс, в ответе на вопрос о том, что было заимствовано из европейской



Обоу Гбайс

На планете масок. Реституция. 2021

Холст, акрил



Слева: Маска-личина народа дан. Либерия или Кот-д'Ивуар, Западная Африка. XX век

Дерево, пигменты, натуральные волокна, текстиль, раковины каури

Справа: Обоу Гбайс

Голубая мать. 2022

Бумага, акрил. 140 x 100 см

культуры в африканскую, он сказал: «На данный момент, у меня есть студия в Берлине, и на мою работу влияют многие западные тенденции. *Цветовые контрасты* и стиль одежды моих фигур основаны на новой культуре, в которой я все еще пытаюсь найти место и значение для моей маски дан»¹. Использование чистых ярких цветов также объясняется и с визуальной точки зрения: это делает картину более привлекательной для, здесь важно сделать акцент, европейского зрителя.

Таким образом, творчество художника Обоу Гбайс является важным компонентом сохранения культурного наследия и идентичности народа дан. Оно представляет собой синтез традиционных африканских и современных художественных течений, что делает его уникальным и актуальным в контексте межкультурного диалога. Искусство играет ключевую роль в процессе деколонизации и разговора с Европой на равных. Это помогает западноафриканским странам утвердить свое место на мировой художественной арене – «...на данный момент моя художественная практика представляет собой мост между традицией и тем, что мы называем современной культурой. Я хочу, чтобы моя культура и маска дан заняли достойное место в мировой культуре»².

¹ ПМА, интервью с художником Обоу Гбайс. 30.05.2024.

² Там же.

Чжан Чаньюань

**СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ РАМЗЕСА ЮНАНА
СКВОЗЬ ПРИЗМУ ЕГО ТЕОРИИ «СУБЪЕКТИВНОГО
РЕАЛИЗМА»**

Рамзес Юнан (1913–1966) – выдающийся египетский художник, писатель и критик, являющийся одной из ключевых фигур модернистской каирской группы «Art et Liberté». В течение 1930–1940-х годов он активно участвовал в египетском сюрреалистическом движении, используя живопись, литературу и критику как средство противостояния фашизму, колониализму и социальному консерватизму. Будучи одним из пионеров современной египетской живописи, Рамзес Юнан создал уникальный визуальный язык, который разрушал традиционные формы художественного выражения, прокладывая «магистраль» модернистскому искусству арабских стран.

Несмотря на маргинализацию его творчества в прошлом веке в начале XXI столетия Рамзес Юнан был заново открыт и переоценен как у себя на родине, так и в международном сообществе. Об этом свидетельствуют выставки его картин, интенсификация научного интереса египетских, европейских и американских искусствоведов¹. В России художник мало известен даже в профессиональных кругах. За исключением двух работ автора данной статьи, посвященных страницам творческой биографии

¹ Среди них – монография арабского искусствоведа Собхи аль-Шаруни «Мятежный интеллектуал Рамзес Юнан» (2016); каталог-издание «Рамзес Юнан: крупинки песка» (2021); книга американского искусствоведа Сэма Бардауила «Сюрреализм в Египте: модернизм и группа “Искусство и свобода”» (2017).

Рамзеса Юнана и истории группы «Art et Liberté»¹, приходится констатировать, что пока наследие египетского живописца остается на периферии интересов отечественных ученых. Все это определяет актуальность и теоретическую значимость исследования, расширяющего представления целевой аудитории об истории современной живописи Египта сквозь призму деятельности ее выдающихся представителей.

Основное внимание в настоящей статье будет уделено сюрреалистическим работам художника, созданным в период с 1937 по 1946 год. Задействованные методы герменевтического, иконографического и семиотического анализа помогают выявить особенности визуального языка Рамзеса Юнана, образно-символического содержания и социально-критического послания его картин.

Художник вошел в мир искусства в середине 1930-х годов – время, когда в политическом пространстве Египта остро встает вопрос о национальной идее. Как в общественно-политических кругах, так и в творческой среде функционировали многочисленные организации, пропагандирующие идеи возрождения национального самосознания (концепция «фараонизма»), а также «строительства свободного вестернизированного» Египта с сохранением его уникальной многовековой культуры².

Одним из ведущих сообществ в области изобразительного искусства, ратовавших за абсолютную свободу творчества и переформатирование национальной идентичности в условиях авангардного движения, была каирская группа «Art et Liberté»³. Ее лидерами стали прогрессивный поэт и писатель Жорж Энэн и Рамзес Юнан. Группа появляется на историческом пересечении внутренних процессов, происходящих в стране, и внешнеполитических событий – разгула нацистского режима в Европе, трагической кульминацией которого стала Вторая мировая война.

¹ Чаньюань Ч. Страницы истории египетского сюрреализма: группа «Art et Liberté» // ARTE: электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2025. № 1. С. 81–91; *Он же*. Пионер египетского сюрреализма: Рамзес Юнан // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 1 (36). URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1163> (дата обращения 21.03.2025). DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.01.019>.

² Там же.

³ Diab A.B. A Transcultural History of Modern Art in Egypt: Flâneuses et flâneurs des deux mondes. PhD thesis. York: University of York History of Art, 2019.

В основу идейно-стилевой платформы «Art et Liberté» легла теория *субъективного реализма*, которую Рамзес Юнан ранее обосновал в своем литературно-критическом эссе «Цель современного художника» (1938). Данная теория воплощает мировоззренческую позицию автора, заключающуюся в понимании глубокой, неразрывной связи искусства с социальной действительностью, когда оно выступает «зеркалом» *кризисного бытия*¹. Отсюда проистекает экзистенциальная концепция художника о социальной ответственности творца перед обществом, творца, который способен повлиять на окружающий мир – вызвать социальные преобразования. Это реализуется на полотнах Юнана в диалогическом пространстве многогранной символики сюрреализма и локального культурного опыта.

Расцвет творческого гения Рамзеса Юнана, начавшийся в конце 1930-х годов, совпал с его продвижением каирской группы «Art et Liberté», непосредственно влияя на ее взгляды и деятельность. Так, одной из магистральных тем картин художника (что подхватили другие члены группы) становится образ женщины, который выступает «*важнейшим элементом его социальной критики и художественных исканий*»² (курсив наш. – Ч.Ч.). Это был осознанный выбор. Он связан с тем, что в 1930–1940-е годы, на фоне подъема фашизма и национализма в Европе, а также колониального правления Великобритании и противоречий с консервативным художественным сообществом Каира, в стране крайне обострилась проблема социального неравенства, гендерного угнетения. Египет был «разорван» на две части: небольшую группу феодалов и коммерсантов, которым принадлежала основная часть капитала, и большинство сельских и городских рабочих, находившихся на грани нищеты.

Напомним и еще один немаловажный факт. Как известно, Египет формально сохранял нейтралитет в период Второй мировой, однако союзники использовали его как военную базу, в том числе осуществляли на территории страны военные действия с гитлеровской коалицией. Это привело к тому, что в те годы в Каире располагалось более 140 000 солдат оккупационных и союзных сил.

В кошмарных условиях тотальной бедности, войны и угнетения многие египетские женщины шли на крайние шаги и вынужденно становились «городским товаром» – занимались проституцией, незаконной и маргинализированной в обществе. Борьба за права женщин в сочетании с обнажившимися социальными «язвами» находит выражение

¹ Younan R. The Aim of the Modern Artist. Cairo: Maktabat al-'Usra, 2011.

² Чаньюань Ч. Пионер египетского сюрреализма: Рамзес Юнан.

в образно-сюжетной структуре картин Рамзеса Юнана, ставших его откровением и «постижением истины».

Художник помещает своих «деградировавших» персонажей в контекст насилия и социальных конфликтов. Женские фигуры изображаются им в виде искалеченных, измученных, искаженных, почти нечеловеческих тел. Идея сюрреалистической деформации телесного облика служит олицетворением подавления, порабощенного, «сломанного» положения женщины, разрушения ее духовного мира.

Репрезентативным примером данного дискурса является картина Рамзеса Юнана «Contre le Mur» («Напротив стены», 1944)¹. В центре композиции запечатлена страдающая молодая женщина, лежащая на грязно-желтом песке посреди тюремного двора. Ее беспомощное, деформированное тело без рук рождает дополнительные образно-смысловые коннотации с античной культурой – это словно опрокинутая и «растоптанная» скульптура Венеры Милосской (Афродиты), выступающая на картине символом трагического разрушения, попрания божественной Красоты и Любви в современном египетском социуме.

Эта идея «грехопадения» находит воплощение на многих полотнах Юнана. Ломая традиционные представления об идеализированном



Рамзес Юнан
Напротив стены. 1944
Холст, масло. 37 × 47,4 см
Частное собрание

¹ Younan R. The Aim of the Modern Artist.

образе женщины в мировом искусстве, он показывает ее безжалостную эксплуатацию и угнетение мужчинами в египетском обществе с целью пробудить у своих современников осознание реальных проблем. Картины художника впервые в истории египетской живописи так откровенно изображают эту темную сторону реальной действительности, превращая женскую боль, страдания и беспомощность в символ социального протеста, критическое послание «власть имущим»¹.

Наряду с женскими персонажами практически на всех полотнах периода 1937–1946 годов присутствует образ пустыни. Являясь не только маркером географических особенностей Египта, но и символом «тревоги бытия», пустыня становится сквозным мотивом и важным элементом повествовательного нарратива². Национальный природный ландшафт в сочетании с визуальным языком модернизма выступает в работах художника мощной метафорой трагического одиночества, «пустынности» внутреннего мира и духовного отчуждения, присущих современному социуму.

Показательным примером концепции «пустыни современности» является картина Рамзеса Юнана «Untitled» («Без названия», 1939). Обращают на себя внимание очевидные параллели визуального языка полотна с сюрреалистическими парадоксами многих работ Сальвадора Дали, переплетенные с национальными культурными кодами. Художник изображает бескрайнюю пустыню как фон для гигантской изогнутой фигуры древнеегипетской богини неба Нут, образующей форму «экзистенциальной» арки, и маленьких, иссохших человеческих фигур, уходящих в бесконечную, «мертвую» пустоту. Атмосфера отчаяния и трагичности пронизывает всю сцену, передавая чувство отчуждения и потерянности индивида в рамках современного социального порядка.

Напомним, что Нут – мать богов египетского пантеона – символизирует в национальной мифологии борьбу за жизнь и создание порядка из хаоса. Однако образ самой почитаемой богини под воздействием сюрреалистического изобразительного синтаксиса превращается в символ беззащитности человека перед жестоким миром, усиленный

¹ Тема женского бесправия и угнетения также находит яркое воплощение в многочисленных публикациях на страницах журналов «Art et Liberté» – «Don Quichotte», «Art et Liberté» и «Al Tatawwur» («Эволюция»), ставших рупором идей и агитаций каирской группы.

² *Bardaouil S. Surrealism in Egypt: Modernism and the Art and Liberty Group.* Bloomsbury Publishing, 2016.



Рамзес Юнан

Без названия. 1939

Холст, масло. 46,5 × 35,5 см

Частное собрание

ная на его персональной выставке, организованной Французской школой в Каире, эта работа стала важным вкладом в визуальное выражение сюрреализма арабскими художниками первой половины XX века.

Любопытно, что картина «Тропик рака» – это осознанный визуальный ответ художника на одноименный роман Генри Миллера (1934), получивший скандальную известность в европейском и американском обществе того времени. Опуская дискуссии по поводу эротических сцен и ненормативной лексики, отметим главное – это произведение представляет собой экзистенциальные размышления писателя, скрывающегося за образом главного героя (на автобиографичность романа указывает сам автор). Миллер метафорически соотносит нашу цивилизацию с раком – страшной болезнью, пожирающей живые клетки, исследует психологию современного человека, пытающегося найти смысл в этом разрушающем, гниющем, бессмысленном мире. Писатель смело бросил вызов традиционной

гипертрофированностью анатомии «сломанного» тела¹.

В другой работе – «Nature Loves a Vacuum» («Природа любит пустоту», 1944) – через метафизический образ пустыни также раскрывается изоляция и унижительное положение беззащитной женщины в египетском обществе. Обнаженная женская фигура, постепенно растворяющаяся в вихре песка, символизирует хрупкость и беспомощность человека в условиях противоречивой и агрессивной современной среды.

Эмблематичным шедевром египетского сюрреализма считается картина художника «Tropicque du Cancer» («Тропик рака»), созданная в 1945 году. Впервые представленная

¹ Подчеркнем, что богиня Нут традиционно изображалась в виде дуги от земли до неба, олицетворяя небесный свод. На картине Юнана ее фигура обнажается и геометризируется, «ломая» женское тело, из-за чего образ богини воспринимается трагическим символом боли, беззащитности, безысходности.

литературной форме и содержанию, исследуя темы сексуальности, свободы и экзистенциализма, жестко критикуя «ущербную» материалистическую культуру капиталистического общества¹. Рамзес Юнан выражает аналогичные темы на своей картине, но переносит фокус на социальный и культурный контекст Египта.

Вслед за писателем, порицающим лицемерие и материализм современного общества, отображающим поиск свободы в сумбурном и депрессивном социуме, Рамзес Юнан использует пустыню в качестве символической театральной сцены, чтобы изобразить борьбу человека за выживание в хаотичном мире. Пустыня как образ тайны и пустоты в ориентализме также является критикой «пустоты современности», раскрывая психологические и духовные дилеммы, порожденные социумом. С помощью этих визуальных метафор художник выходит за рамки текста и создает критический визуальный язык, идеологически резонируя и образуя междисциплинарный диалог с романом Г. Миллера.

Таким образом, можно утверждать, что сюрреалистические картины Рамзеса Юнана сыграли важную роль в развитии египетского современного искусства XX века, выступив символом культурного сопротивления. Превратив свои работы в инструмент социальной критики, художник (и его творческие соратники) бросил вызов традиционным эстетическим нормам, выявляя сложные взаимоотношения между полами, властью и классом. Его женские образы, пустынные пейзажи становятся не просто региональными символами, но визуализацией экзистенциального кризиса и нигилизма, которые пронизывают модернистское сознание авторов XX века.

Деятельность Рамзеса Юнана оказала колоссальное влияние как на художественную среду, так и на общественную жизнь того времени. Подчеркнем, что работы живописца в период с 1937 по 1946 год демонстрируют глубокое слияние сюрреализма с египетской культурой и обществом через его собственную теорию «субъективного реализма». Юнану удалось интегрировать изобразительный язык сюрреализма в каирский художественный контекст, создав уникальные формы визуального повествования.

¹ См.: *Аствацатуров А.А.* Феноменология текста: Игра и репрессия. Гл. 5: Генри Миллер: идеология и поэтика («Тропик Пака»). URL: <http://american-lit.niv.ru/american-lit/astvacaturov-fenomenologiya-teksta/genri-miller.htm> (дата обращения 21.02.2026).

Чан Гао

**«ИСКУССТВО ЧЕРЕЗ РЕВОЛЮЦИЮ ФОРМЫ»:
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ НАРРАТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ
Цуй Сювэнь**

Цуй Сювэнь (1967–2018) принадлежит к ряду выдающихся художниц КНР, оказавших влияние на развитие современного изобразительного искусства Поднебесной конца XX – начала XXI века. Она известна в арт-пространстве как представительница китайского авангарда и участница феминистского движения, хотя сама относилась к этому определению с осторожностью. Ее обширное наследие охватывает живопись, концептуальную фотографию, видеоарт и другие формы искусства. На протяжении всего творческого пути Цуй Сювэнь сохраняла дух эксперимента – от радикального социально-критического дискурса на раннем этапе до последующих метафизических поисков, сформировав художественную систему, сочетающую критический пафос феминистского высказывания и авангардные эксперименты с философскими размышлениями о трансцендентном, природе сознания, универсальными экзистенциальными вопросами.

Актуальность статьи обусловлена малоосвещенностью творчества Цуй Сювэнь в российском искусствознании. Данное исследование направлено на рассмотрение этапов художественной эволюции Цуй Сювэнь через призму анализа знаковых работ, отражающих ее мировоззренческие и идейно-эстетические установки в разные периоды.

Творческий путь Цуй Сювэнь неразрывно связан с переломной эпохой в истории современного Китая. Ее профессиональное становление пришлось на рубеж 1980–1990-х годов – время, когда страна переживала масштабные трансформации: менялась социально-экономическая структура, переосмысливались культурные ценности, рождались новые идеи. Базу мастерства Цуй Сювэнь закладывала в престижных учебных заведениях:

сначала в Школе изящных искусств Северо-Восточного педагогического университета (1985–1990), где получила классическое художественное образование; затем в Центральной академии изящных искусств Китая, где в 1996 году защитила магистерскую диссертацию.

На фоне проникновения в страну западных идей и концепций особенно ярко в 1990-е проявился процесс пробуждения гендерного сознания: женщины Китая все активнее заявляли о себе, боролись за равные права и возможности в профессиональной, социальной и культурной сферах¹. Для Цуй Сюэзнь этот контекст стал одновременно вызовом и возможностью. Она с увлечением знакомилась с западной литературой, философией, теорией и практикой европейского изобразительного искусства, испытав в том числе влияние феминистских идей. В начале 2000-х годов она вместе с тремя другими выпускницами Академии изящных искусств – Ли Хун, Фэн Цзяли и Юань Яомин – основала в Пекине «Студию Сай Жэнь».

Ее название отсылает к образу сирен из греческой мифологии – прекрасных дев снаружи, монстров внутри. В манифесте студии заявлялось: «В патриархальном обществе женщин традиционно изображали как существ с ангельской внешностью и демонической сущностью. Идея о том, что “женщина – источник всякого зла”, долгое время отрицала интеллектуальные способности женщин и ценность женского искусства. Пришло время перемен. Образ всевластного мужчины должен быть отброшен. Женский голос постепенно обретет вес, а их таланты пойдут на пользу обоим полам»².

Это высказывание подтверждают картины 1990-х годов, которые выступают художественным актом сопротивления. Цуй Сюэзнь сосредоточилась на исследовании гендерных отношений, используя такие выразительные средства, как символизм и метафора, для передачи критики традиционного патриархата и акцентирования женского самосознания. Художница подчеркивает в своем интервью, что в первые годы творчества «гендер был для меня важнейшей проблемой – самой острой.

¹ *Леттао Ш.* Арт-феминизм в контексте современного китайского искусства // Культура: открытый формат: Сборник научных статей Международной заочной научной конференции, Минск, 23 июня 2022 года. Минск: Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2023. С. 288–290. EDN DTOLDL.

² 帕特里夏·艾肯鲍姆·克雷斯基 崔岫闻: 行走在碎玻璃之上 [*Карейки П.Э.* Цуй Сюэзнь: Ходьба по разбитому стеклу]. URL: <https://www.cafa.com.cn/cn/figures/article/details/8320253> (дата обращения 21.02.2026).

В то время мне казалось, что все проблемы проистекают из гендерного вопроса»¹.

В серии картин «Роза и водная мята» (1996–1997) Цуй Сюэнь смело вступает в ранее табуированный диалог о женской сексуальности и гендерной власти – через язык визуального искусства она высказывает резкую критику устоявшихся патриархальных постулатов в обществе, активно вовлекая зрителя в диалог. Ключевым приемом в серии становится намеренная перестановка ролей: женщины изображены в опрятной, закрытой одежде – они словно щит, сохраняющий достоинство и свободу; мужчины, напротив, обнажены, с демонстративно выставленными напоказ гениталиями – парадоксальный ход, лишаящий их привычного символического превосходства. Эта визуальная провокация заставляет зрителя переосмыслить механизмы власти: при такой гендерной инверсии обнажение становится не знаком силы, а симптомом уязвимости; сдержанность – не покорностью, а знаком независимости.

Драматургически важным оказывается и формирование композиционного пространства картин серии: в 9 из 14 работ женщина повернута к зрителю спиной. Эта поза – не просто ракурс, а символ, раскрывающий разные состояния: отвращение к реальности – отказ участвовать в процессе, где ее роль заранее предписана; погружение в собственный мир – сознательное уединение как форма самозащиты и самопознания; желание друг друга – намек на интимность, доступную лишь избранному, а не безликой аудитории. Так Цуй Сюэнь показывает, что даже молчание может быть актом сопротивления, а отсутствие прямого взгляда – способом утвердить свое право на приватность. Женское «я» наконец получает право говорить – даже если для этого нужно «повернуться спиной» к привычным канонам.


Серия «Сидящая женщина» продолжает нарратив предыдущего цикла. Перед нами целенаправленный художественный манифест, бросающий вызов традиционным механизмам власти в искусстве. Художница сознательно переворачивает здесь традиционную оптику «смотрящего» и «рассматриваемого», где мужчина обычно выступает активным наблюдателем, а женщина – пассивным объектом взглядов. Главный прием этой серии – прямой, пронзительный взгляд женских фигур, устремленный на зрителя. Этот драматургически выразительный ход совершает тройную революцию: женщина перестает быть пассивным «материалом» для

¹ Monica Merlin interviewed Cui Xiuwen in her Beijing studio on 7 November 2013. URL: <https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/women-artists-contemporary-china/cui-xiuwen> (дата обращения 21.02.2026).


созерцания и становится активным наблюдателем, и эта позиция требует признания; мужской «взгляд желания» теряет монополию (теперь именно женщина определяет условия визуального контакта); зритель из «проектора желаний» превращается в «объект анализа».

Особого внимания в этой серии заслуживает трактовка телесности. Обнаженные женские фигуры представлены в раскрепощенных, но лишенных порнографических коннотаций позах, как естественное продолжение внутреннего существования. Такой подход разрушает стереотип, согласно которому женское тело существует лишь для удовлетворения чужого взгляда. Здесь оно уже является не объектом желания, а самодостаточной формой бытия, заявляя о праве на автономию.

В конце 1990-х Цуй Сюээнью представила еще более провокационную серию картин «Чуань» («Противоречия») – дерзкий, бескомпромиссный манифест, бросающий вызов традиционным механизмам власти¹. Теперь художница переносит действие из интерьера в открытое городское пространство. Здесь разворачивается символическая сцена: лебедь – образ мужской власти – «обуздывается» двумя девушками. В такой сюжетно-смысловой концепции отражена идея возможности коллективного женского сопротивления, где публичное пространство превращено в арену борьбы за перераспределение власти.

Художественный язык серии «Чуань» выдержан в ярких экспрессионистских тонах с драматичной композицией, создавая эффект максимальной напряженности, где контрастная цветовая гамма усиливает радикальность высказывания. Данная стратегия позволяет художнице добиться того, чтобы зритель физически ощутил дискомфорт от слома привычных визуальных «мотивов». Главным иконографическим лейтмотивом на картинах становится фигура птицы, интерпретированная как символ мужской власти. В своей трактовке центрального образа Цуй Сюээнью опирается на глубинный культурный код. Согласно лингвистическому анализу Син Гунжэня, иероглиф «» (*nǐāo* – птица) исторически имел двойственное значение: буквальное – птица; переносное – мужские гениталии. Исследователь предположил, что птицы, обладая способностью летать, недоступной человеку, и мощной репродуктивной силой, стали объектом поклонения². Поэтому использование Цуй Сюээнью обра-

¹ Эту же тему раскрывают серии «Любовь, любовники» и «Красное вино» (1999).

² 邢公畹. 说“鸟”字的前上古音[J]. 民族语文, 1982 (3): 8–11.
(Син Гунжэнь. О предполагаемой древнейшей фонетике иероглифа «» (птица) // Народные языки. 1982. № 3. С. 8–11).



Цуй Сюэвэнь

Чуань. 1998–1999

Холст, масло. 30 x 160 см

диа, как видео и фотография, исследуя тему сексуальности в современном Китае в новом для нее формате, позволяющем более прямо и достоверно отражать социальную реальность¹. Одна из знаковых работ в этом направлении – «Дамская комната» (2000). Скрытая камера фиксирует молодых женщин в туалете ночного клуба: они болтают между собой, поправляют макияж, одежду, прячут деньги в нижнее белье. Из их разговоров становится ясно, что они занимаются нелегальной секс-работой. «Женское пространство, которое традиционно воспринимается как приватное, в работе Цуй Сюэвэнь становится ареной социального давления и общественного надзора»².

Через уникальную перспективу зеркала в этом визуальном перформансе раскрывается реальность, где культура потребления и патриархальная культура подчиняют и унифицируют женщин. Напомним, что, согласно

за птицы на картинах отражает культ мужского начала в традиционной китайской культуре.

Кульминационным моментом серии является сцена, где птица разрывается собаками и отделяется от тела. Это прямая метафора «кастрации» мужчины, но не в биологическом, а в социокультурном смысле, показывающая разрушение мифа о незыблемости мужской власти. Выражение лица мужчины на земле отражает ужас перед крушением привычной иерархии и «потерей своей силы».

В начале 2000-х годов, когда в стране развивается индустрия развлечений, Цуй Сюэвэнь стала экспериментировать с такими ме-

¹ Среди других работ, формирующих «гендерный» макроцикл в творчестве Цуй Сюэвэнь, назовем также серии «Розовая постель» (2003–2005), «Один день в 2004 году» (2005).

² *Лилинь Ю.* Переосмысление телесных нарративов в творчестве китайских художниц XXI века // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Познание. 2024. № 12. С. 32. DOI 10.37882/2500-3682.2024.12.26.



Цуй Сюээнъ

Туалет. 2000

Видео, 6 мин. 12 сек.

Национальный центр искусства и культуры

Жоржа Помпиду, Париж

«теории взгляда» Фуко, зеркало является не только визуальным инструментом, но и символом власти, отражающим мужской взгляд и контроль над женщинами¹, что усиливает социально-критический смысл произведения. Хотя в своем интервью 2004 года художница подчеркивала, что она не пытается менять реалии, а лишь хочет донести определенные явления до зрителя: «Я не стремлюсь давать оценки. Я просто хочу показать это другим»².

В работе «Метро», продолжая линию скрытой съемки «Дамской комнаты», автор погружает зрителя в пространство подземки, где случайные пассажирки становятся героинями неожиданного психологического

¹ Климанова А.К. Культурная конструкция визуального как методологическая задача в философии М. Фуко // Новый взгляд. Международный научный вестник. 2014. № 5. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnaya-konstruktsiya-vizualnogo-kak-metodologicheskaya-zadacha-v-filosofii-m-fuko> (дата обращения 21.02.2026).

² Карецки П.Э. Цуй Сюээнъ: Ходьба по разбитому стеклу.

эксперимента. Камера Цуй Сюэнь фиксирует неприметный, казалось бы, процесс: женщины в метро бессознательно обкусывают кожу с губ. Замедлив это движение до предела, художница превращает мимолетный жест в мощный визуальный символ. В бесконечной повторяемости действия проступает нечто большее, чем простая привычка, – перед зрителем разворачиваются молчаливые свидетельства внутреннего напряжения, невысказанных тревог, подавленных желаний. «Метро» становится не просто видеоартом, а своеобразным зеркалом общества, в котором каждый зритель может увидеть отголоски собственных тревог и сомнений. Цуй Сюэнь предлагает нам остановиться, замедлиться и всмотреться – не только в ее случайных героинь, но и в самих себя.

Работа «Toot» («Сигнал», 2001) – одна из самых лиричных из видеоработ Цуй Сюэнь на тему сексуальности и телесности. Суть перформанса проста, но глубоко символична: женщина, полностью завернутая в туалетную бумагу, как мумия, стоит неподвижно. Постепенно бумага под воздействием капель, падающих сверху, размокает и спадает, обнажая тело. На первый взгляд, перед нами минималистичная сцена, но за ней скрывается глубинный смысл. Интересно, что исполнение этой работы оказалось для автора полной импровизацией. Изначально Цуй Сюэнь планировала пригласить модель, однако та не пришла на съемку. В результате художница сама встала перед камерой, превратив вынужденный шаг в авторский жест.

Визуальный образ данной работы вызывает прямые образные параллели с шедевром С. Боттичелли «Рождение Венеры». Подобно античной богине, появляющейся из белоснежной морской пены, героиня «Toot» тоже словно рождается, постепенно освобождаясь от бумажного «покрывала». Этот момент наполнен ожиданием чего-то нового, пробуждением новой идентичности. Однако если Венера у итальянского мастера воплощает идеал классической красоты, то работа Цуй Сюэнь, наоборот, ломает каноны. Здесь нет идеализированной наготы – есть реальное, уязвимое тело, освобождающееся не ради эстетического восхищения, а от традиционных ограничений и условности ради утверждения права на свободу.

В 2004 году Цуй Сюэнь снижает феминистский градус и переходит к фотоколлажам, трансформируя шедевры мирового искусства и инкорпорируя в канонические сюжеты совершенно неожиданные образы. Эти работы провоцируют размышления о патриархальных и религиозных кодах оригинала. Один из знаменитых примеров – «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи, где фигуры мужчин-апостолов заменены на девочек в школьной форме. Этот прием в постмодернистском духе дал художнице

возможность изменить содержание истории и визуальный нарратив, «присвоить» себе библейский сюжет и трансформировать его в произведение современного искусства.

Цуй Сюээн показывает: классика – не монолит, а живой текст, который можно и нужно переосмыслить. Ее коллажи являются не вандализмом, а приглашением к диалогу: а что, если история искусства могла бы выглядеть иначе? И кто знает, какие еще «девочки в школьной форме» ждут своего часа, чтобы занять место за столом великих? Где в этом повествовании место женщины?



Цуй Сюээн

Три мира. 2005

Фотография. 86 × 547,5 см

К 2010 году в творчестве Цуй Сюээн произошел отчетливый концептуальный сдвиг. «Я думаю, что феминизм добился многого, – заключает художница, – но на данный момент я думаю, что лучший способ достичь целей феминизма – преодолеть это!»¹. Ярким свидетельством этому являются серии картин «Истинная пустота и чудесная полнота» и «Божественная область». Они наглядно демонстрируют переход от социально-критических и фигуративных работ к исследованию метафизических измерений бытия в рамках диалога восточной традиции с глобальным искусством. Этот поворот отражает эволюцию авторского метода: от анализа и критического осмысления социума – к постижению внутренней сущности человека и универсальных законов мироздания.

Философской основой работ становится дзен-буддизм и концепция «самости» (изначальной природы), утверждающая необходимость отрешения от социальных атрибутов и возвращения к аутентичному бытию. Она рассматривает искусство как практику четырех измерений: «тело, ум, дух, судьба», где целью является конструирование безграничных возможностей человеческого мышления. Цуй Сюээн использует абстрактный визуальный язык для передачи глубинного духовного содержания,

¹ Powers S. Interview with Cui Xiuwen. URL: <https://web.archive.org/web/20131003210256/http://www.artslant.com/ny/artists/rackroom/13129-cui-xiuwen> (дата обращения 21.02.2026).

пытаясь выйти за пределы конкретных социальных явлений и раскрыть общие для человечества аспекты духовного плана.

Логика построения композиционного пространства «Истинной пустоты» сродни практикам медитации: взгляд задерживается на условной «пустоте» и обнаруживает, что это не отсутствие, а возможность проявления. Напротив, «полнота» перестает быть гипертрофированной плотностью; она не подавляет, но поддерживает равновесие всего кадра.



Цуй Сюэвэнь

Из серии: *Истинная пустота и чудесная полнота*. 2009

Фотография

Персонажи серии «Божественная власть» лишаются выраженных гендерных маркеров. Они предстают перед зрителем не как мужчины или женщины, а как человеческие индивиды – носители общего для всех опыта. Так художница демонстрирует фундаментальную истину: вне зависимости от пола, возраста или социального статуса, все мы проходим через схожие экзистенциальные переживания. Именно эти универсальные состояния становятся главным предметом ее художественного исследования. Концепция серии перекликается с ключевыми идеями юнгианской психологии – коллективным бессознательным и архетипами, – направленными на выявление первичных образов, общих для глубинных слоев человеческой психики¹.

Творчество китайской художницы Цуй Сюэвэнь – это не просто художественные эксперименты, эпатазирующие публику, а последовательный духовный путь, в котором каждое новое произведение становится ступенью к глубинному пониманию человеческой природы. Прослеживая эволюцию ее работ, можно увидеть четкую траекторию движения.

¹ 吕澎, 叶彩宝. 图像精神与文本叙事: 崔岫闻艺术档案[M]. 北京: 中国青年出版社, 2016. (Люй Пэн, Е Цайбао. Дух изображения и повествование текста: Архив искусства Цуй Сюэвэнь. Пекин: Чжунго циньян чубаньшэ, 2016).

Ранние работы Цуй Сюээнъ были сосредоточены на вопросах женской идентичности и социальных ролей. Однако постепенно ее художественные поиски выходят за рамки гендерной проблематики. Цуй Сюээнъ подчеркивает в своих беседах 2010-х годов, что ее работы – не эпатажный манифест феминизма, а размышление о человеческом опыте в целом: «Хотя главные героини моих работ – женщины, они символизируют общество в целом. Мужчины тоже часть общества, поэтому нельзя игнорировать их роль»¹.

Серия «Любовь души» – одна из последних в творческом списке автора – через наполненные ритуальностью абстрактные схемы она возводит телесный опыт в аспекте «диалога душ». В работах объединяются цифровые технологии, телесный театр и вокальная импровизация. Цуй Сюээнъ подчеркивает, что «медиум служит идее», достигая чистоты художественного выражения через кроссдисциплинарные эксперименты. Это созвучно философской концепции М. Хайдеггера о «поэтическом проживании» – художница визуальным языком постигает диалектику бытия и ничто, исследуя «подлинное состояние жизни» на границе материи и духа. Таким образом, наследие Цуй Сюээнъ представляет собой не только художественный, но и интеллектуальный феномен, продолжающий влиять на дискуссии о роли искусства в осмыслении социальных и экзистенциальных проблем. Все преодолевающая сила ее художественной мысли соотносится с тезисом Т. Адорно: «Искусство через революцию формы сохраняет истину, изгнанную разумом». Можно сказать, что Цуй Сюээнъ своей творческой практикой создала развернутый восточный комментарий к этому утверждению.

¹ Карецки П.Э. Цуй Сюээнъ: Ходьба по разбитому стеклу.

VIII. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО: ДИАЛОГ ТРАДИЦИЙ И СОВРЕМЕННОСТИ

Снежана Хрусталёва

ПРОИСХОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ФОРМЫ БАНТА В ЮВЕЛИРНОМ ИСКУССТВЕ

Художественные эпохи сменяли друг друга на протяжении всей человеческой истории – каждое столетие обладало яркими отличительными чертами. Формировались древние образы и символы, вытесняя друг друга и трансформируясь. Так, одну из древних форм для декоративно-прикладного искусства – бант можно проследить в различных стилях: Возрождения, барокко, классицизма, историзма и в менее известных – «гирлянд» и «археологическом», которые выделены авторами книги «Ювелирное искусство»¹. Эта форма активно использовалась стилями ар нуво и ар деко в качестве основы композиции украшения или же в виде декоративной детали. Завязанные определенным образом ленты сопровождали человеческую культуру многие века наряду с другими древними символами. Ювелиры издавна изготавливали оберегающие амулеты с зооморфными и флоральными мотивами, разнообразные кресты, звезды и иные религиозные изображения. Узлы и подвязанные ленты в древности выполняли не только практическую и эстетическую, но и символическую функцию, они заняли особое место в ювелирном искусстве, не теряя актуальность и в наше время.

Форма банта имеет длинную и насыщенную историю: беря начало от способа завязывания лент в Древнем мире до обязательного атрибута целого модного течения в наше время – «jirai key», что подробно разобрано

¹ Беннетт Д., Маскетти Д. Ювелирное искусство. Иллюстрированный справочник по ювелирным украшениям / Пер. с англ. И.Д. Гольбиной. М.: Арт-родник, 2005.

на форуме, посвященном уличной японской моде¹. Ленты в виде украшений использовались еще в Древнем мире, различные виды узлов из текстильных отрезков предназначались в основном для одежды и волос. Однако есть и исключения, выполненные в металле, – в Музее археологии и антропологии Пенсильванского университета хранится набор шумерских золотых лент для волос, датированных 2600–2500 годами до нашей эры². Симметричные изящные переплетения завораживали своей красотой и обладали сакральной значимостью, например «узел Геркулеса» имел сильное защитное действие: «По всей вероятности, считалось, что диадема с Геракловым узлом, как преимущественно женский головной убор, должна была защитить свою обладательницу в переломные моменты жизни: во время бракосочетания и в процессе ожидания материнства»³. Также существовали прически, которые напоминали переплетенные ленты: «прически в виде банта были распространенными практиками среди обоих полов»⁴.

От поздней античности до зрелого Средневековья подвязывание лент, шнуров и веревок сохранялось лишь в практической части жизни людей, в основном узлы носили сакральный смысл в жизни женщин. Несмотря на разнообразие узлов и способов подвязывания бант смог обособиться как отдельное украшение лишь в XIV веке. Джеффри Чосер упомянул эту деталь гардероба в «Кентерберийских рассказах»: «Был лучшей белкой плащ его подбит, богато вышит и отлично сшит. Застежку он, как пододбает франтам, украсил золотым любовным бантом»⁵.

Бант в ювелирном искусстве занял лидирующую позицию в XVII веке при дворе французского короля Людовика XIV. В эпоху, когда излишнее выражение эмоций считалось неприличным, использование ювелирных бантов имело колоссальное значение. Сформированный строгими

¹ Devil Inspired. «What is Jirai Kei?» // URL: <https://www.devilinspired.com/blog/Harajuku-Fashion-Japanese-Street-Fashion/what-is-jirai-kei.html> (дата обращения 23.02.2026).

² Penn Museum // URL: <https://www.penn.museum/collections/object/1138> (дата обращения 23.02.2026).

³ Малкова Е.М. Гераклов узел: об одном декоративном мотиве в ювелирном искусстве (на примере золотых диадем) // Археологический альманах. 2010. № 21. С. 380.

⁴ Велишский Ф.Ф. Быт греков и римлян. Прага: Типография И. Милиткий и Новак, 1878. С. 52.

⁵ Чосер Д. Кентерберийские рассказы / Пер. с англ. И. Кашкина, О. Румера, Т. Поповой. М.: Эксмо, 2007. С. 261.

правилами светской жизни и поведением на балах, по словам Джона Эванса, каждый атрибут в костюме женщины той эпохи символизировал определенные намерения и чувства: «Например, кулон в виде банта на ленте свидетельствовал об игривом настроении его обладательницы, тогда как брошь с бантом, прикрепленная около сердца, означала глубокую влюбленность»¹.

Французский костюм в эпоху Людовика XIV был изобильно украшен лентами и пышными бантами, однако украшение по его мотивам носит имя прекрасной дамы. Самой популярной броши XVII века подарила название французская писательница и фаворитка короля Людовика XIII – мадам де Севинье; благодаря ей брошь вошла в моду как аксессуар. Ж.Ж. Ришар пишет: «Брошь мадам де Севинье вызвала настоящий фурор среди французских модниц. Выполнял заказы на аксессуары Жиль Л'Эгаре, один из величайших ювелиров века Людовика XIV, он создал "pseud à l'Egaré" или "брошь Севинье"»². «Брошь Севинье» выполнялась в форме банта – состоящего из нескольких узлов с петлями. Чаще всего для изделия использовали золото, в которое были закреплены несколько десятков бриллиантов, изумрудов и сапфиров. Такой тип брошей носили на середине лифа.

В XVIII веке ювелиры переосмыслили брошь Севинье и переместили ее с декольте на шею светских дам, так появилось новое изделие, в центре композиции которого находились объемные бабочки и банты. «Бант-склаваж» – вид броши в виде банта с подвеской, прикреплявшейся к ожерелью, кружевной, шелковой ленте или бархотке, плотно облегающей шею. Название «склаваж» пришло к нам из французского языка от слова *esclave* – «воротник», «ошейник раба». Изначально украшение включало несколько рядов цепочек, которые плотно прилегали друг к другу, образуя одну полоску. В дальнейшем основой стала ткань преимущественно черного цвета из бархата или с кружевом³. Этот вид украшений был популярен не только в Европе, но и в России, где приобрел особую популярность при Екатерине Великой. В Книге Стефано Папи «Сокровища дома Романовых» представлена парюра Екатерины II, в которой мотив

¹ Эванс Д. История ювелирного искусства. Стили и техники золотых дел мастеров. XI–XIX вв. М.: ЗАО «Центрполиграф», 2021. С. 32.

² Richard J.-J. Les Bijoux du dix huitième siècle // URL: <https://www.richardjeanjacques.com/2013/04/les-bijoux-du-dix-huitieme-siecle.html> (дата обращения 23.02.2026).

³ Ванюшова Р.А., Ванюшов Б.Г. Ювелирные изделия: Иллюстрированный типологический словарь. СПб.: Политехника, 2000. С. 64.

банта прослеживается в склаваже и серьгах-жирандолях, сейчас их можно найти в «Алмазном фонде» в Оружейной палате Московского Кремля¹.

Восемнадцатое столетие характеризовалось введением первых правил ювелирного этикета: реформы предписывали носить украшения в определенный период времени и только в наборах, которые подходили к платью, так появились многочисленные парюры. Изменения во вкусах публики были продиктованы новыми открытиями в археологии и личных предпочтениях французских правителей тех лет: «Правление Наполеона и открытие таинственных Египта и Помпеи в Европе перевернули мир моды»².

В Викторианскую эпоху достижения в области технологий, индустриализация и облегчение ручного труда, растущий средний класс, открытие золота в Калифорнии и Австралии, изменение социального климата привели к тому, что в девятнадцатом веке было произведено больше ювелирных изделий, чем за всю предыдущую историю: «Столь длинная эпоха разделена на три периода: романтический, великий и эстетический»³. В период 1837–1860 годов композиция не убавила в пышности и объеме, также под влиянием археологических находок и моды на древность украшения вобрали лучшие античные и средневековые элементы в дизайне и конструкции, однако вкус англичан в это время был аскетичным: «Также строгость форм великого периода связана с трауром королевы Виктории: строгость в стиле и в нравах англичан значительно повлияли на ювелирное искусство»⁴.

Броши стали лидирующим видом личных украшений: «главными украшениями начала XIX века были броши»⁵ – покрытые горячей эмалью в технике клуазоне и шамплеве, инкрустированные драгоценными камнями и дополненные различными подвесами. «Броши носили не только как самостоятельное украшение, но и использовали в качестве заколки для волос»⁶. Самые распространенные формы брошей – полумесяц, солнце,

¹ *Пани С.* Сокровища дома Романовых // Пер. с англ. И.В. Павловой. М.: АСТ; Астрель, 2011. С. 85.

² *Сингаевский В.Н.* Самые легендарные драгоценности мира всех времен и народов. Камни. Короны. Украшения. М: АСТ, 2014. С. 120.

³ *Flower M.* Victorian Jewellery. London: Cassell, 1967. P. 26.

⁴ *Arnold J.* Victorian Jewelry, Identity, and the Novel: Prisms of Culture. London; New York: Routledge, 2006. P. 24.

⁵ *Phillips C.* Jewelry: from Antiquity to the Present. New York: Thames and Hudson, 1996. P. 93.

⁶ *Беннетт Д., Маскетти Д.* Ювелирное искусство... С. 92.

звезды. Изделия выглядели плоскими из-за того, что для бриллиантов в те времена использовали глухие касты. Сохранился спрос на модные в конце предыдущего столетия броши-банты, броши-колоски и брошки-цветы. Под конец XIX века в моде доминировал французский «стиль гирлянд» (неостиль Людовика XVI), поэтому на протяжении 1900-х годов в украшениях наблюдаются изящные линии и флоральные мотивы. «Стиль Нео Людовика XVI сочетает в себе гармонию и уравновешенность: плавные овальные формы, светлые оттенки, цветочные мотивы; сдержанность и простота в сочетании с роскошью, находящей выражение не в вычурности, а в утонченности»¹. Этот стиль в дальнейшем обрел «русскость»: переосмысливая и вбирая в себя традиционные национальные украшения и техники Карла Фаберже. Эдвардианская эпоха тоже отличилась изящными формами, получившими свое развитие еще в поздневикторианский период, однако в начале прошлого века мастера внесли изменения в виде ярких акцентов: красочные эмали и цветные вставки из драгоценных и поделочных камней, дополняющие бесцветные алмазы старой огранки.

В начале XX века ювелирный мир придерживался моды века XIX-го: «археологические» украшения, которые производили Карло и Артур Джулиано. Мотивы модерна были воплощены в украшениях частных ювелиров, таких как Рене Лалик, Жорж Фуке, Люсьен Фализ и др., а также небольших фирм – Fuset y Grau, Marcus & Co.

Даже после спада интереса на «стиль гирлянд» броши в форме банта не пропадают из коллекций модниц и ювелирных домов. Адаптировавшись под новые формы увеселений и костюмы своего времени, коктейльный стиль начал формироваться во второе десятилетие прошлого века, а массивные кольца, серьги и брошки-бабочки теперь пользовались популярностью не только среди женщин, но и у мужчин высшего света. Броские, но лаконичные по форме украшения стали фаворитами 1910–1920-х годов.

Стиль ар нуво позволил ювелирам по-новому интерпретировать ленты и банты, гармонично сочетая их с растительными мотивами и чарующими женскими образами. Пивоваров подмечает в своей статье: «Еще в 1880–1890-х годах использование в ювелирном искусстве изображений женского лица и форм считалось безвкусицей, однако женщины начали освобождаться от “оков” прошлого. Таинственные, мистические, мечтательные, прекрасные, но одновременно сильные героические, они уже не выглядят застенчивыми кукольными созданиями, бывшими столь

¹ Беннетт Д., Маскетти Д. Ювелирное искусство... С. 263.

популярными в новеллах викторианской эпохи¹. Однако существуют изделия в виде бантов, которые выделяются особой динамикой элементов и подражанием легкой атласной ткани. Это течение нашло свое воплощение в «стиле гирлянд» отдельных мастерских во Франции, в Эдвардианском стиле Соединенного королевства, а также в украшениях Фаберже в России и работах отдельных представителей ар нуво в США (стиль Тиффани).

Форма банта в этот период приобрела коктейльный вид, потеряла подвес, который всегда его сопровождал, в эту эпоху броши и кольца стали похожи больше на мужские бабочки. Простоту формы компенсировало изобилие вставок, которые усыпали всю поверхность изделия, оставляя видимым лишь тонкий металлический «каркас», однако в ар деко отсутствует воздушность и невесомость работ в стиле «гирлянд». Вплоть до Второй мировой войны модерн доминировал в ювелирном деле, но потрясения экономики и социальных институтов изменили мир и искусство навсегда. Появились новые направления и стили: абстракционизм, ташизм, информализм и кинетизм – все они повлияли на мир ювелирного искусства, побуждая создавать пестрые и экстравагантные изделия для новых ценителей. Ювелиров 1930–1940-х годов завораживала динамика – эти идеи воплотились в образе балерин во время танца, вьющихся растениях и струящихся лентах; кинетические изделия и украшения-трансформеры отвечали этому течению. Мастера в металле воплощали идеи непрерывного движения через имитацию складок и фактуры ткани: «Банты, перья и волюты возродились в шелковистом гладком лентообразном виде, иногда дополненным драгоценными камнями»². Поэтому именно в их коллекциях 1940–1960-х годов можно встретить бант, который стал многослойнее и увеличил часть видимого металла.

«В середине XX века ленты и банты, цветы и листья, столь популярные в 40-х годах, были представлены в новом, более текстурном стиле. Исчезли гладкие и шелковистые поверхности зеркальной отделки»³, – атласные лентовидные золотые полосы и извилистые завитки сменились на сотканые, связанные и скрученные объемные металлические изделия, имитирующие фактурные ткани.

Брутализм, поп-арт, бохо и хай-тек принесли в ювелирное искусство 1970–1980-х годов новые идеи и формы, оттесняя подвижные и изящные

¹ Пивоваров А.Я. Стиль модерн в ювелирном искусстве // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2004. Май. № 5 (17). С. 38.

² Беннетт Д., Маскетти Д. Ювелирное искусство... С. 264.

³ Raulet S. Jewelry of the 1940s and 1950s. New York: Rizzoli, 1988. P. 32.

композиции прошлых столетий. Однако образ банта сохранился в ювелирии, становясь простым и инфантильным украшением для молодых девушек и детей. Выполнялись подобные изделия с помощью штамповки и выколотки, не представляя высокой технической и эстетической ценности.

Конец века характеризуется плоскостными изделиями с различными подвесами и монограммами брендов. Кричащие и инновационные дизайны украшений олицетворяли дух времени и настроение моды в тот период, у ювелиров была задача вписать нежную и элегантную форму банта в повседневные костюмы современных женщин, которые предпочитали в своем гардеробе не пышные платья, а строгие брючные комплекты или простые, но подчеркивающие фигуру платья. Так появились серьги и кольца в форме банта или узла, на концах которого располагались яркие подвесы или монограммы.

Ювелиры адаптировали этот тип украшений под стремительно меняющиеся стили прошлого столетия, однако мотив лент и узлов активно используется и в настоящее время. В 2020 году с популяризацией стиля Chanel и Old money появились изящные и аккуратные украшения, в которых присутствуют бантики небольшого размера. В 2022 году произошел новый пик популярности атласных бантиков: модные течения «jirai kei», «coquette», «grunge» и «preppy» начали добавлять эти декоративные элементы в качестве дополнения к ювелирным украшениям. Азиатские тренды, культивирующие молодость и невинный вид, используют форму «bow» в одежде, косметике и украшениях. Но не только массовый потребитель обращается к бантикам, но и ювелирные дома с успехом адаптируют старинную форму под новые реалии и желания заказчиков.

Трансформация формы и композиции банта длилась несколько столетий: симметрия переходила в асимметрию, происходило изменение количества завитков и узлов лент, изменение концов (их заправка или, наоборот, заострение), а также общее преобразование композиции: от более воздушной и эфемерной к лаконичной и строгой. Банты использовали не только в качестве основного элемента украшения, но и в виде декоративной детали для более сложных композиций. Форма банта укоренилась не только в ювелирном искусстве, но и в глобальной культуре. Его мотив циклично возвращается в моду, видоизменяясь под влиянием популярных тенденций, благодаря своей универсальной и сбалансированной композиции, которая свободно принимает в себя новые элементы.

IX. ФОРМЫ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ В ХХІ ВЕКЕ: КИНЕМАТОГРАФ, АНИМАЦИЯ, КОМИКСЫ, ВИДЕОИГРЫ И НОВЫЕ МЕДИА

Наталья Мокрушина

ЭВОЛЮЦИЯ КИНОАТТРАКЦИОНОВ:
ОТ ДВИЖУЩИХСЯ ПАНОРАМ
ДО ИНТЕРАКТИВНЫХ КАРТ

Изобретение кинематографа в конце XIX века коренным образом изменило индустрию развлечений и сформировало новый ландшафт визуальной культуры. С одной стороны, кинематограф стал неким итогом культурных процессов, бурно развивающихся в предшествующем столетии. С другой, он положил начало эволюции новых медиатехнологий, определив образ будущего. Один из ключевых аспектов произошедших культурных трансформаций – отношение к пространству как к видимому (окружающему, обыденному, естественному), так и к невиданному (удаленному, экзотическому, фантастическому). Иллюзия движения и фотографическая точность изображения стали главными факторами, позволившими кинематографу обойти конкурентов в деле создания вообразимых путешествий – эффектного зрелища, дающего зрителю возможность мысленно перенестись в иное пространство и/или ощутить себя пассажиром, переживающим целый комплекс связанных с этой ролью ощущений. До этого, предвосхищая развитие транспортной системы и, как следствие, возникновение массового туризма, мотив воображаемого путешествия успешно реализовывался в панорамных зрелищах¹.

Само слово «панорама», несмотря на греческие корни (πᾶν – всё; ὄραμα – вид, зрелище), появилось лишь в конце XVIII века как технический термин для обозначения особой формы пейзажной живописи,

¹ Новик А. Мотив «воображаемого путешествия» в панорамных представлениях первой половины XIX века в России // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2018. № 8. С. 281.

создающей эффект полного обзора местности. Более широкое, метафорическое значение это слово приобрело практически сразу, на что указывает исследователь Стефан Оттерманн: «Современное употребление слова “панорама” сложилось, когда технический термин, созданный для обозначения нового типа круглой картины, стал применяться в общем смысле для обозначения “круговой перспективы, обзора (с возвышенной точки)” реального ландшафта или городского пейзажа»¹.

Появление панорамы как отдельного вида искусства и зрелища связывают с ирландским художником Робертом Баркером – именно он в 1787 году подал заявку на патент своего изобретения, названного им «La nature à coup d’oeil» (Природа одним взглядом). Баркер создавал огромные полотна с обзором пейзажа на все 360 градусов. Просмотр такой картины требовал особых условий: цилиндрической поверхности для экспозиции, равномерного освещения, специальной площадки для обзора. Для этого в 1793 году шотландский архитектор Роберт Митчелл спроектировал здание-ротонду, где размещение круговой панорамы позволяло добиться наивысшего эффекта – полной иллюзии присутствия



Разрез ротонды на Лестер-сквер архитектора Роберта Митчелла, где экспонировалась круговая панорама. 1801
Из издания: *Mitchell R. Plans and in Perspective, with Descriptions, of Buildings Erected in England and Scotland:* etc. London: Printed by Wilson & Co, 1801

¹ *Oettermann S. The Panorama: History of Mass Medium / Transl. D.L. Schneider. New York: Zone Books, 1997. P. 7.*

в изображенном месте. Все швы и края изображения были тщательно скрыты или замаскированы; свет попадал в здание через верхние люки, равномерно отражаясь от изображения, будто оно само было источником света; зрители располагались на возвышающейся площадке в центре здания.

Несмотря на сложность изготовления (строительство ротонды, подготовка эскизов изображения и перенесение его на цилиндрическую поверхность с учетом всех искажений) панорамы быстро обрели популярность и распространились в Европе и Америке. Посещение панорам несло не только развлекательную функцию, но и позволяло получить представление о других городах и странах, примерить на себя роль туриста, минуя сложные и длительные процессы оформления документов, сбора багажа, преодоления утомительного пути, а также избегая больших денежных трат и множества опасностей, подстерегающих путешественников на каждом шагу.

На волне популярности панорамы обрели большое число вариаций, призванных как упростить сложный технологический процесс производства и транспортировки готовых панорам (например косморама – компактная полупанорама, демонстрируемая с помощью увеличительных линз), так и усовершенствовать способ их демонстрации, дополнив панораму различными эффектами (например плеорама – имитация водного путешествия с использованием движущейся панорамы и лодок, качающихся в бассейне). Движущаяся панорама, часто рассматриваемая в этом ряду как одна из модификаций круговой панорамы, предлагает зрителю качественно иной способ взаимодействия с изображенным пространством. Благодаря катушечному механизму, запатентованному Робертом Фултоном в 1799 году, изображенный на холсте длинный пейзаж разворачивался прямо перед глазами зрителя. Круговое движение, которое совершали зрители для обзора обычной панорамы, теперь совершал механизм, раскручивающий рулон холста с одной стороны и закручивающий холст обратно в рулон с другой. В круговой панораме зрителю была предоставлена огороженная площадка для перемещения и обзора, в движущейся панораме физическое перемещение зрителя исключалось, но было компенсировано перемещением иллюзорным, уже не по смотровой площадке, а как бы внутри пространства, развертывающегося перед зрителем, как за окном транспортного средства. Пейзаж в движущейся панораме мог быть достаточно длинным, при этом его изображение не требовало решения сложных композиционных задач по построению перспективы и учету изгиба поверхности. Круговая панорама предлагала обзор одного единого пространства, движущаяся панорама охватывала

сразу комплекс пространств, через которые пролегал путь, имитируя полноценное путешествие.

Специальные эффекты (световые, звуковые и декоративные), призванные усилить иллюзию поездки при просмотре движущихся панорам, сближают их с другой развлекательной традицией XIX века, также связанной с путешествиями. Кинетические аттракционы (например американские горки) тоже предлагали своим клиентам совершить «путешествие», но не ради эстетического удовольствия от созерцания пейзажа, а ради получения острых ощущений от самой поездки. Однако и этот тип аттракционов порой стремился обрести эстетический элемент. Так, например, в 1887 году на набережной Атлантик-Сити штата Нью-Джерси появилась Живописная железная дорога (Scenic Railway). Ее изобретатель ЛаМаркус Эдна Томпсон изначально предполагал разместить уже известный к тому времени аттракцион – гравитационную железную дорогу – в естественном живописном ландшафте, которым могли бы любоваться пассажиры во время пути. Но вскоре эта идея трансформировалась – пейзаж не обязательно должен быть естественным, а путь аттракциона мог пролегать и через искусственно воссозданные пространства. Это могло быть частичное погружение – проезд через туннель, на своды которого нанесены изображения, или полноценное воображаемое путешествие, где весь путь пролегал внутри тематической декорации с использованием круговых панорам, диорам и множества спецэффектов. Самым известным из подобных аттракционов Томпсона стало «Ущелье дракона» («Dragon's Gorge»), возведенное в Луна-парке Кони-Айленда в 1905 году. Поездка через «Ущелье дракона» предлагала зрителям не только посещение мест экзотических (Африка), труднодоступных (Северный полюс, Гранд-Каньон), но и вовсе недоступных (морское дно) или даже фантастических (Аид, царство смерти). На Кони-Айленде этот аттракцион просуществовал до 1944 года, до этого он практически без изменений строился в парках развлечений по всему миру¹. Тем временем для того чтобы совершить подобное путешествие, побывав за один раз и в Африке, и на Северном полюсе, и в царстве Аида, совсем не обязательно было погружаться в темноту драконьего ущелья Томпсона – темнота кинозала для этих целей подходила ничуть не меньше.

В связи с появлением кинематографа слово «панорама» получает дополнительные значения. Это и способ съемки – панорамирование, когда

¹ *Cartmell R. The Incredible Scream Machine. A History of the Roller Coaster. Fairview Park (Ohio); Bowling Green (Ohio): Amusement Park Books; Bowling Green State University Popular Press, 1987. P. 50.*



Луна-парк, Кони-Айленд

Вход в аттракцион «Ущелье дракона» (Dragon's Gorge)

Фотография Юджина Вемлингера. 1906

Бруклинский музей, Нью-Йорк

камера вращается вокруг собственной оси, создавая на экране обзор вплоть до 360 градусов. Это и название фильмов, чье содержание как раз посвящено обзору местности, но полученному не только с помощью панорамирования, но и других движений камеры. Это и собственно панорамное кино, возникшее практически одновременно с кинематографом – уже в 1897 году Рауль Гримуан-Сансон патентует систему «Синеорама» (Cinéorama), а в 1900 году на Всемирной выставке в Париже в круглом павильоне под Эйфелевой башней демонстрирует свое изобретение.

Несмотря на то, что камера в раннем кино была статичной из-за отсутствия специального оборудования для ее перемещения в пространстве, идея съемок с движения, кажется, витала в воздухе. Александр Промио, один из операторов братьев Люмьер, в 1896 году снимает Венецию, разместив камеру на гондоле. Так появились фильмы «Панорама Гранд-канала, снятая с лодки» («Panorama du Grand Canal pris d'un bateau», 1896) и «Панорама площади Святого Марка, снятая с лодки» («Panorama de la place Saint-Marc pris d'un bateau», 1896). Промио предвосхитил будущее кинематографа, где различные приспособления (краны, тележки и пр.) освободят камеру, позволив ей двигаться по любым траекториям, а не оставаться прикованной к единственной точке съемки. Историк кино Жорж Садуль так описывает дальнейшую работу Промио: «В Египте он снял Нил из окна своего экипажа. В Константинополе он нанимает лодку, чтобы снять Золотые ворота. Не кто иной как Промио устанавливает



Кадр из фильма «Поездка по Маркет-стрит до пожара» («A trip down Market Street before the fire»). 1906

В этой фантомной поездке, созданной специально для аттракциона «Мировые туры Хейла» братьями Майлз, сохранился вид из городского трамвая на главную улицу Сан-Франциско за четыре дня до разрушительного землетрясения и пожара 18 апреля 1906 года

киноаппарат в поезде Версальской железной дороги в то время, как он пересекает виадук Пуан-ду-Жур, или в подъемнике Эйфелевой башни, чтобы показать Париж, возникающий за железными конструкциями¹. Путешествие по миру становится не только поиском новых видов, экзотических кадров из невиданных мест, но и получением новых способов съемки, подсказанных самим материалом. Отправляя своих операторов во все уголки света, Люмьеры, по сути, превращают их в туристов, а те, в свою очередь, и камеру наделяют туристическим взглядом. Отсюда вполне очевидно, что Венецию нужно рассматривать с плывущей гондолы, а Париж – с подъемника Эйфелевой башни.

Следующий шаг в освоении пространства и способов его репрезентации кинематограф сделал в 1897 году, когда на экранах по всему миру появляются фантомные поездки (Phantom ride) – фильмы,

¹ Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6 т. Т. 1: Изобретение кино, 1832–1897. Пионеры кино (От Мельеса до Патэ. 1897–1909). М.: Искусство, 1958. С. 199.

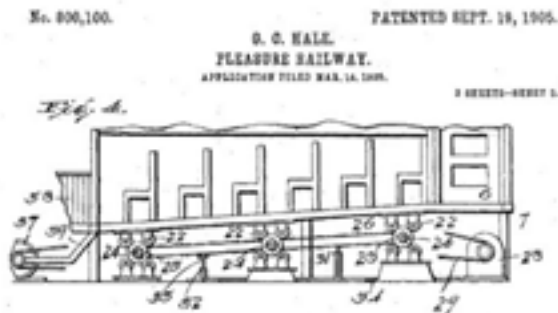
снятые с фронтального ракурса на движущемся транспорте. Впервые такое название было применено к ним в статье американского журнала «The Phonoscope», посвященной фильму «Туннель Хаверстроу» («The Haverstraw Tunnel», 1897). Кадры, снятые с движущегося через темный туннель локомотива, производили на зрителей мистический эффект, будто некий невидимый дух плыл сквозь пространство. Фантомные поездки быстро обрели популярность и как полноценные фильмы, входящие в программу кинопоказов, и как часть более сложных зрелищ, таких, к примеру, как «Мировые Туры Хейла» («Hale's Tours of the World»).

Этот аттракцион, придуманный начальником пожарной охраны Канзас-Сити Джорджем К. Хейлом в 1904 году, носил множество названий: «Туристический вагон Хейла», «Железная дорога удовольствий» или «Вокзал Тироль», как его называли в России¹. Однако под любым из этих названий скрывался единый принцип действия аттракциона: фантомные поездки демонстрировались в специально оборудованном кинозале, имитирующем интерьер вагона поезда, и дополнялись специальными звуковыми и кинетическими эффектами. Зрители, покупая билет на такой аттракцион (а стоил он в разы дороже, чем на обычный кинопоказ), получали полную детальную симуляцию поездки на поезде: у входа их встречал проводник, перед началом «поездки» раздавался паровозный гудок, а в процессе можно было услышать скрип колес, почувствовать дуновение ветра, будто влетающего в вагон из открытых окон, ощутить характерные для поезда раскачивания, создаваемые специальным механизмом. Частично аттракцион Хейла воспроизводил задумку Гримуан-Сансона: в круглом павильоне «Синеорамы» зрители становились «пассажирами» воздушного шара, над их головами был растянут закрепленный сетками парус, а 10 проекторов, скрытых под площадкой обзора, демонстрировали панорамный вид на поверхность земли с поднимающегося вверх аэростата². Однако «Синеорама» из-за технических сложностей не получила распространения, ограничившись тремя показами на Всемирной выставке 1900 года в Париже.

Аттракцион Хейла, появившийся практически одновременно с «Ущельем дракона», на фоне аттракционов Томпсона выглядел более перспективно. Куда легче обновить программу, сняв новые фантомные поездки, чем полностью перестраивать туннель, по которому движутся вагончики. Однако сегодня «Мировые туры Хейла» могут показаться тупиковой

¹ Михайлов В.П. Рассказы о кинематографе старой Москвы. М.: Материк, 2003. С. 61.

² Oettermann S. The Panorama: History of Mass Medium. P. 85.



Патент Джорджа Хейла на механизм для раскачивания макета железнодорожного вагона в аттракционе «Мировые туры Хейла» (известном также под названием «Железная дорога удовольствий» (Pleasure Railway), указанном на патенте). 1905

линией развития кинематографа, решившего в итоге стать искусством, а не довольствоваться ролью балаганного зрелища. Хотя в 1916 году в журнале «Мир движущихся изображений» («The Moving Picture World») высказывалась мысль о том, что успех аттракциона Хейла показал, как с помощью вложений в оформление интерьера кинозала можно повысить стоимость билета и привлечь публику из всех слоев общества¹. Очевидно, что в то время метод просмотра, предложенный Хейлом, воспринимался необходимой ступенью на пути развития кино, шагом навстречу более состоятельной, образованной публике, требующей в будущем и удобных кинозалов, и более качественных фильмов, к созданию которых будут привлечены профессиональные актеры, сценаристы, декораторы и т.д. Фантомные поездки, в свою очередь, заняли собственную нишу в кинематографе, удачно встроившись в нарративное кино как сюжетные (сцены путешествия, переезда) или развлекательные (сцены погони) элементы, не потеряв при этом своего аттракционного потенциала.

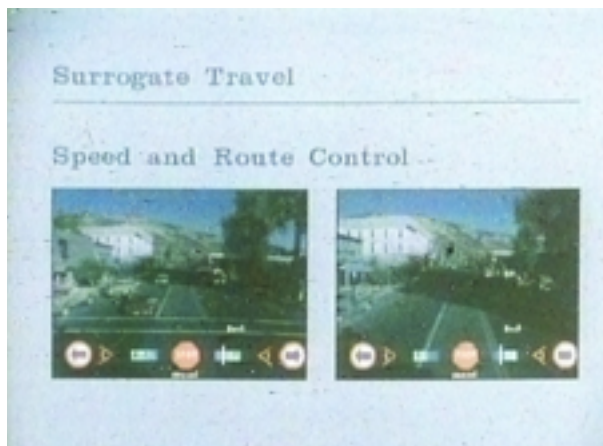
Несмотря на то, что «Мировые туры Хейла» со временем потеряли популярность у пресыщенной публики и оказались забыты, их история не закончилась. Сама идея симуляции поездки с использованием эффектов, обращающихся к разным органам чувств человека, находила своих

¹ Brown B.S. Hale's Tours and Scenes of the World // The Moving Picture World. 1916. July 15. P. 373.

последователей. Американский изобретатель Мортон Хейлиг в 1957 году создает мультисенсорное устройство – «Сенсораму» (Sensorama), рассчитанное на индивидуальное использование (как, например, кинетоскоп Эдисона). «Сенсораму» предлагала пережить опыт поездки на мотоцикле по улицам Нью-Йорка, включая в себя демонстрацию фантомного путешествия на стереоскопическом цветном дисплее, со стереозвуковой системой, воспроизводившей шум улиц, а также располагала подвижным креслом, вентилятором и даже излучателем запахов. Хотя Хейлиг так и не смог получить финансирование, и «Сенсораму» осталась лишь прототипом, современные разработчики систем виртуальной реальности рассматривают ее как самый ранний пример устройства по созданию мультисенсорного опыта. При том, что «Мировые туры Хейла», появившиеся на полвека раньше, получившие большое распространение и коммерческий успех, рассчитанные на коллективный, а не на индивидуальный опыт, предлагали почти такую же комбинацию сенсорных ощущений. Сам Хейлиг представлял свое устройство как неизбежное будущее кинематографа – именно так называлась его статья («The Cinema of the Future»), написанная в 1955 году¹. Но будущее, которое воображал Хейлиг, было устремлено в прошлое и не имело шансов стать настоящим для 1950-х годов.

В связи с неудачей Хейлига парадоксальным кажется то, какой бум в это же самое время переживает разработка и внедрение панорамных киносистем. «Синерама» (Cinerama) Фреда Уоллера и Хазарда Ривса была представлена американским зрителям в 1952 году и могла вдохновить Хейлига на его изобретение. Соединив изображения с трех пленок, «Синерама» обеспечивала зрителям обзор на 146 градусов. В 1955 году Уолт Дисней представляет свою «Циркораму» (Circarama), где угол обзора увеличен уже до 360 градусов. Эффект присутствия, которого пытались добиться в панорамном кино, предлагая все новые и новые способы съемки и демонстрации материала, был обеспечен исключительно визуально. Разработка же мультисенсорных систем наподобие «Сенсорамы» Хейлига оказалась в то время невостребованной. Но и будущее, который сулил панорамный кинематограф (в особенности его кругорамные версии), наступило ненадолго. Круговая кинопанорама в Москве, построенная в 1959 году, сегодня существует в статусе аттракциона. Панорама «Бородинская битва» художника Франца Рубо, созданная к столетнему юбилею, представлена в специально возведенном для нее в 1961 году здании

¹ Robinett W. Interactivity and Individual Viewpoint in Shared Virtual Worlds: The Big Screen vs. Networked Personal Displays // ACM SIGGRAPH Computer Graphics. 1994. May. № 2 (28). P. 127–130.



Интерфейс программы «Кинокарта Аспена» (The Aspen Movie Map), раздел «Суррогатное путешествие», подраздел «Управление скоростью и маршрутом». Конец 1970-х

уже в качестве музейного экспоната. Обе эти панорамы доступными им средствами дают возможность совершить путешествие уже не столько в пространстве, сколько во времени – стать свидетелями Бородинского сражения 1812 года, отправиться на экскурсию в 1960-е годы в фильмах «В дорогу, в дорогу!» (1969) или «Возьмите нас с собой, туристы!» (1966), транслируемых в кинопанораме, в конце концов – погрузиться в технологическое прошлое, примерив на себя взгляд зрителя XIX–XX веков.

Последнее серьезное нововведение в деле создания воображаемых путешествий, похоже, было осуществлено еще в 1970-х годах. Сотрудники Массачусетского технологического института разработали проект по созданию «Интерактивной кинокарты – суррогатной системы путешествий» (The Interactive Movie Map – A Surrogate Travel System). В течение нескольких месяцев они ездили по улицам Аспена, города в штате Колорадо, производя покадровую съемку четырьмя 16-миллиметровыми камерами, установленными на крыше автомобиля. Они сняли множество фантомных поездок (как назвали бы их за 70 лет до этого), которые вместе составляли единую карту города. Но самое главное – зритель наконец-то получил возможность управления поездкой. Теперь он (а не оператор или художник) выбирал маршрут прямо на дисплее сенсорного экрана, становясь режиссером собственного путешествия. Эта кинокарта была записана на лазерный диск и содержала сразу несколько разделов, где можно

было не только «прогуляться» по улицам Аспена, но и увидеть их панорамные снимки. Не менее важным оказалось и то, что в этом проекте, объединившем в себе множество находок и технологических решений предшествующих аттракционов, приоритетной была не развлекательная функция, а утилитарная: кинокарта Аспена – это в первую очередь карта, инструмент навигации. Это особенно очевидно сейчас, благодаря развитию мобильных технологий, позволивших практически каждому иметь подобную интерактивную карту в своем кармане. Воображаемые путешествия, которые когда-то компенсировали отсутствие настоящих, сегодня стали интерфейсом навигатора, указывающего нам путь.

Дарья Горбатова

СЮЖЕТНЫЙ ЛЕТСПЛЕЙ: ФЕНОМЕН ИММЕРСИВНОСТИ И ЭМОЦИОНАЛЬНОГО ВОВЛЕЧЕНИЯ АУДИТОРИИ

За последние двадцать лет индустрия видеоигр перешла из пограничного статуса формы массовой культуры в междисциплинарное явление, достойное внимания научно-исследовательского сообщества и тем самым была встроена в социальный дискурс. Только в 2022 году насчитывалось более 233-х образовательных направлений по гейм-разработке, 40 из них – программы высшего образования¹. Начиная с 2013 года в России ежегодно проходят научные конференции, посвященные *game studies* или включающие блок о развитии игровой индустрии². Однако в первую очередь сферу видеоигр сопровождало сообщество любителей, игроков – они же производители «околоигровых феноменов». Термин был введен исследовательницами Е.В. Галаниной и Е.О. Самойловой для обозначения ряда социокультурных феноменов, связанных с видеоиграми, однако не являющихся их непосредственной частью (косплей, летсплей, фанфикшн, фан-арт, киберспорт и другие)³. Несмотря на свой близкий статус к культуре игр они остаются маргинальной частью индустрии, но неотъемлемой стороной массовой культуры.

¹ Исследование VK и ИТМО: количество образовательных программ в геймдеве за год увеличилось в полтора раза // URL: <https://vk.com/company/ru/press/releases/11310/> (дата обращения 23.02.2026).

² Ветушинский А.С., Салин А.С. Game Studies в России: год восьмой // Социология власти. 2020. Т. 32. № 3. С. 8–13.

³ Галанина Е.В., Самойлова Е.О. «Околоигровые феномены» как форма современного мифотворчества // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2020. № 40. С. 5–16.

Наибольший интерес для исследования представляет формат *летсплея* (от англ. *let's play* – давай играть) – сложная и медиагибридная форма видеоконтента. Летсплей определяют как видео, созданное в процессе прохождения той или иной видеоигры, сочетающее одновременно запись игрового процесса и реакции игрока (летсплеера). Основной площадкой для распространения контента являются видеохостинги или стриминговые платформы.

В данной статье предпринимается попытка рассмотреть историю развития жанра как отдельного явления массовой культуры, а также провести анализ новой ветви развития летсплеев, выходящей за рамки сферы видеоблогинга и прохождения игр. Особое внимание уделяется феномену «сюжетных летсплеев» по игре «Minecraft» на Ютуб-канале MrLololoshka. В рамках изучения будут выявлены особенности интеллектуального и эмпирического воздействия на аудиторию, а также сформулированы основные характеристики контента.

Преимуществом данного формата становится чувство соучастия в прохождении игры, так называемый эффект «младшего брата» – зритель наблюдает за игровым процессом, но не имеет возможности на него повлиять и остается лишь эмоционально вовлеченным наблюдателем¹. Это состояние подкрепляется спектром эмоциональных откликов летсплеера на события в игре: так, исследовательница Н.А. Зиновьева замечает, что «игрок-комментатор действует как эмоциональный компас для зрителя»². Кроме того, запись летсплея предполагает создание оригинального видеоконтента, внедрение онлайн-сторителлинга в прохождение игры с уже заложенным повествованием, что приводит к смещению акцента с игрового процесса на индивидуальную подачу игрока. Помимо этого, видеоблогер расширяет собственный нарратив благодаря непрямому диалогу с аудиторией и возможности стать активным участником видеопрохождения. Главным образом, данная черта проявляется на стримах, где взаимодействие со зрителями происходит в прямом эфире, однако комментарии и реакции на уже опубликованные видео также могут повлиять на дальнейшие события в летсплее, что позволяет почувствовать сопричастность к игровому процессу.

¹ Лапин Д.А., Калимулин Б.Б., Хомич Д.А. Медиатизация игрового опыта на примере российского видеоблогинга // Меди@льманах. 2024. № 5. С. 43–50.

² Зиновьева Н.А. Игровые стримы и летсплеи: перспективы социологического анализа // Вестник Санкт-Петербургского университета. Социология. 2020. Т. 13. Вып. 4. С. 460–475.

В сфере медиаисследований летсплей был связан с социально-политическим дискурсом и лингвистическим анализом. Данным темам были посвящены работы А.А. Селютина (2018), Н.О. Шестерина (2022), Н.А. Зиновьевой (2020), Т.А. Асеевой и С.Ю. Асеева (2023), Е.В. Галаниной и Е.О. Самойловой (2020). Однако в их трудах внимание сосредоточено на производном влиянии видеопрохождений на общество или же на характеристиках нового медиа.

Летсплеи, возникшие на заре интернет-форумов, представляют собой огромную сферу развлечений для любителей видеоигр. Первыми прототипами считаются видеозаписи игр от компаний в качестве демонстрации продукта, а также добавление забавных комментариев к прохождению игры на телевизионных шоу: «Level One» (Франция, 1988–2002), «Starcade» (США, 1982–1984), «Game Center CX8» (Япония, 2003 – настоящее время) и других. Однако в современном виде летсплей появился на форуме «Something Awful», где с 2004 года авторы начали выпускать серии скриншотов с комментариями, а в дальнейшем это переросло в полноценные видеопрохождения с записанным голосом игрока¹. Постепенно пользователи с форумов переходили на новые площадки для публикации видео, количество новых видеоблогеров росло, а к началу 2010-х на хостинге формируются две определяющие тенденции: прохождение хорроров и летсплеи по игре-песочнице «Minecraft». На последнем стоит остановиться подробнее.

Впервые игра была представлена аудитории в 2009 году, а уже на следующий год игроки начали создавать видеотьюториалы по выживанию. «Minecraft» стал идеальной основой для создания видеоконтента благодаря возможности раскрыть творческий потенциал в открытом мире и с неограниченными ресурсами. За пятнадцатилетнюю историю создания видеоконтента по песочнице было придумано множество режимов: от стандартных мини-игр, обыгрывания ролей и совместных выживаний до скоростных прохождений, анимаций и пародий на поп-культуру. В результате «Minecraft» стал самой просматриваемой игрой на Ютубе, достигнув в общей сумме один триллион просмотров².

Тем не менее спустя десять лет после начала карьеры всех ныне известных летсплееров происходит кризис жанра. Способ взаимодействия с аудиторией и формат прохождений не подвергаются изменениям,

¹ Klepek P. Who Invented Let's Play Videos? // URL: <https://kotaku.com/who-invented-lets-play-videos-1702390484> (дата обращения 23.02.2026).

² One Trillion Minecraft Views // Youtube. Culture & Trends – URL: <https://www.youtube.com/trends/articles/minecraft-trillion> (дата обращения 23.02.2026).

в связи с чем зрители переходят на новые занимательные форматы, например короткие видео. Вместе с тем в 2021 году на Ютуб-канале Романа Фильченкова MrLololoshka выходит первый «сюжетный летсплей» под названием «Новое Поколение». Videоблогер начал свою карьеру в 14 лет в 2012 году и практически весь контент на протяжении 13 лет был построен на «Minecraft». Особенность нового формата заключалась в том, что помимо новой сборки, то есть мира с дополнительными модификациями и новым контентом, появляется уникальная история, созданная без участия игрока и без возможности ее повторить. Иными словами, по ходу прохождения летсплеера встречается героев, вступает с ними в разговор, берет квесты, что свойственно визуальной новелле, ролевой игре (RPG, role-playing game) или интерактивному кино, однако все еще находится в процессе записи видео, а зритель – наблюдении, без возможности пройти игру самостоятельно. Таким образом, возникает жанр на стыке восприятия между летсплеем, видеоигрой и сериалом. Т.А. Асеева и С.Ю. Асеев отмечают роль команды разработчиков в создании сюжетных летсплеев: «Они производят глубокую переработку геймплейных механик “Minecraft”, прописывают дополнительные модификации и дополнительные сюжетные линии к игре, в результате чего рождается не просто видео о ее прохождении, а художественный digital сериал»¹. В результате новый формат заинтересовал аудиторию, и на данный момент история сюжетных летсплеев продолжает развиваться более четырех лет. В связи с этим следует рассмотреть специфику взаимодействия зрителя с подобным контентом.

Прежде всего необходимо выявить мифологию сезонов, поскольку сериал сосуществует с двумя масштабными нарративами: историей Ютуб-канала Романа и геймплейными механиками «Minecraft». В первом случае сценаристы обращаются к основным мифам вокруг персонажа Лололошки, сформированным за 12 лет существования канала. Например, морфологическая шутка с именем главного героя и его альтер-эго Вививилки, обладающего оранжевыми аксессуарами в противоположность синему костюму Лололошки, действительно зафиксирована в повествовании. Что касается второго пункта, то многие механики игры были адаптированы в качестве сюжетных условий, формирующих внутреннюю логику виртуального мира. В «Minecraft» существует возможность телепортации между измерениями, и в сериале она интерпретируется как уникальная

¹ Асеева Т.А., Асеев С.Ю. Недетские игры в песочнице: роль игрового контента в политической социализации школьников // Политическая наука. 2024. № 4. С. 146–167.

способность «мирохождения», становясь центральным элементом повествования. Таким образом, при просмотре серий зритель не только считает знакомые образы персонажей и сеттинга, но и погружается в новые модификации узнаваемой среды.

Если обратиться к внешнему облику Лололошки, то его скин (пер. с англ. *skin* – кожа, внешний вид виртуального персонажа) создан на основе распространенного в 2012 году образа «Классного парня-геймера» с характерными атрибутами: RGB-подсветкой, свободной спортивной одеждой и яркими наушниками. Необходимой деталью является голова Крипера, монстра и маскота «*Minecraft*». Конструируется собирательный образ геймера, который носит современную модную одежду и переносит детали игровой станции на свой внешний вид. Именно к началу 2010-х годов формируется геймерская эстетика, сочетающая в себе футуристичность, светодиодную яркость, а также наследие аркадных игр и консолей. К этому моменту на рынке уже представлены элементы компьютерных станций с яркой подсветкой, а к 2012 году появляются первые клавиатуры с RGB-цветами (*Razer – BlackWidow Chroma*). Со временем мода на использование аватара «крутого парня» ушла, а дизайн скина Лололошки стал шуткой над нелепым внешним видом персонажа для новых подписчиков и ностальгией для зрителей, выросших на видеопрохождениях по «*Minecraft*».

Несколько раз было упомянуто два ключевых имени в анализе сюжетного летсплея: Роман Фильченков как игрок и Лололошка как главный герой. Роман долгое время играл, по сути, за пустой цифровой аватар без отличительных черт характера или моральных установок, поскольку в первых сезонах у персонажа не было реплик, раскрывающих личность. Именно поэтому Лололошку воспринимали как молчаливого героя: игрок не мог свободно общаться с персонажами, а только выбирать наиболее значимые реплики для развития сюжета. Однако на данный момент на протяжении последних двух сезонов начиная с «Последней реальности» (2024) и до «Точки невозврата» (2025) герой демонстрирует осознание собственной индивидуальности, проявляет эмоции и действует в соответствии со своими убеждениями. Это свидетельствует о постепенном формировании его мировоззрения в течение ранних сезонов (2021–2024), что привело к дистанцированию персонажа от фигуры самого летсплеера. В результате зритель наблюдает не только за реакцией Романа Фильченкова на происходящее, но и за внутренним развитием Лололошки как самостоятельного героя, что усиливает вовлеченность в повествование.

Вернемся к разговору о технических особенностях производства эпизодов. В каждом сезоне появляется колоссальное количество обновлений:

меняется пластика персонажей, архитектурный масштаб, развивается сценография и постановка кадра – все это нацелено на рост кинематографичности внутриигровых видео. Подобные практики обеспечивают удержание внимания аудитории не только уникальным сюжетом, но и студийным качеством, способным конкурировать с летсплеями по культовым видеоиграм. Изменения касаются и обновления игровых механик, соответствующих новой истории. Роман как игрок проявляет большой интерес к изучению геймплея, эмоционально вовлечен в процесс, а возможность помочь летсплееру, обратить внимание на упущенные моменты делает зрителя активным участником в прохождении истории и предоставляет шанс изменить ход событий.

Как было сказано выше, сюжетные летсплеи существуют в рамках массовой культуры, и это подтверждают их основные характерные черты: частота выхода эпизодов, занимательность, быстродоступность, эмоциональное поглощение и ориентация на коллективное бессознательное¹. Необходимо также упомянуть, что сериал направлен на подростковую аудиторию, которая, по опросу Романа Фильченкова в собственном телеграм-канале, составляет более 73%². Это объясняет другие характеристики летсплея, которые напрямую влияют на конечный продукт, например создание персонажей по классическим архетипам. Многие герои действительно могут показаться поверхностными, созданными на основе двух-трех выразительных качеств личности, при этом появление противоречивой персоны с двойственными мотивами воспринимается аудиторией негативно. Тем не менее это не мешает сценаристам создавать ярких и запоминающихся персонажей, которых не забывают спустя годы, что видно в пополняющемся фанатском контенте.

Другим не менее важным качеством сюжетного летсплея является связь с узнаваемыми образами поп-культуры, на основе которых создается история, формируются условия действия и среда цифрового мира. Большинство сезонов имеют тематическую или техническую привязку к известным видеоиграм, например «Сердце вселенной» (2024) построено на ролевом экшене «Dark Souls». Новые боевые системы, открытый мир со всевозможными расами, атмосфера Средневековья была перенята из

¹ *Иваненко А.С.* Массовая культура: сущность и основные черты // Ученые записки Санкт-Петербургского имени В.Б. Бобкова филиала Российской таможенной академии. 2007. № 3. С. 167–179.

² *Nylund N.* Walkthrough and Let's Play. Evaluating Preservation Methods for Digital Games // AcademicMindTrek' 15: Proceedings of the 19th International Academic Mindtrek Conference. Tampere, 2015. P. 55–62.

культовой компьютерной игры. В качестве примера стоит рассмотреть варианты «сохранения» игрового персонажа во враждебном мире: кристалл скинта в сезоне «MrLololoshka» и костер в серии «Dark Souls». Зрителям становится проще проникнуться сюжетом при считывании знакомых образов на первоначальном этапе вовлечения в оригинальную историю. В некотором роде, находясь в близком отношении с популярными видеоиграми, сюжетные летсплеи самостоятельно примыкают к пантеону массовой культуры.

История сюжетного летсплея демонстрирует важную трансформацию жанра от медиатизации игрового опыта до создания уникального синтетического явления на стыке визуальной новеллы, игрового кино и сериала. В рамках данного формата игрок остается неосведомленным о развитии сюжетной линии, получая искренний эмоциональный опыт вместе с подписчиками только при записи видео.

В ходе исследования были выявлены ключевые механизмы формирования иммерсивности и удержания внимания аудитории в сезонах Романа Фильченкова: интеграция в повествование узнаваемых образов, связанных как с историей самого канала, так и с базовыми механиками «Minecraft»; трансформация главного героя и его дистанция по отношению к фигуре летсплеера как автора контента; а также активное соучастие зрителей в интерпретации нового мира и его геймплея. Отдельного внимания заслуживает влияние массовой культуры, проявляющееся в перенесении стилистических и символических элементов популярных видеоигр и культурных кодов в структуру цифрового мира летсплея. Эти элементы сохраняют собственную художественную целостность, при этом органично вплетаясь в оригинальный мир сериала.

Таким образом, сюжетный летсплей выступает как закономерный этап развития жанра в условиях цифровой среды, отражающий текущие тенденции в массовой культуре и растущую потребность аудитории в интерактивных, персонализированных формах медиапотребления.

Алена Егорова

ФЭШН-АНИМАЦИЯ МОДНЫХ ДОМОВ КАК ФЕНОМЕН ПОПУЛЯРНОЙ КУЛЬТУРЫ

XXI век стал новой вехой в истории модной индустрии благодаря стремительному развитию цифровых технологий, принципиально изменивших не только пути социального взаимодействия, но и потребительские паттерны. Различные бренды, находящиеся в авангарде высокой моды, постоянно адаптируются к новым цифровым реалиям и все чаще выбирают в качестве одного из главных инструментов коммуникации с аудиторией фэшн-фильм. Фэшн-фильм – это достаточно многоликий феномен, который получил широкое распространение как отдельный жанр в 2010-е годы. Его развитию активно содействовали появление видеоплатформ и последовавших за ними инфлюэнсеров, а также – доступность видеотехнологий для создания контента¹. Современный фэшн-фильм – это произведение на стыке высокой моды, кинематографа и рекламы. Анимация модных домов (далее – фэшн-анимация) продолжает эту традицию, но имеет ряд преимуществ перед фэшн-фильмом с точки зрения интеграции высокой моды в медийный дискурс и популярную культуру. Цель настоящего исследования состоит в том, чтобы показать, как с помощью анимации соприкасаются высокая мода, популярная культура и расширяются границы фэшн-фильма.

Модные фильмы как явление стали изучать не так давно, но те немногочисленные исследователи, которые занимаются проблемой фэшн-фильма, склонны рассматривать данный феномен с разных точек зрения. Некоторые теоретики и представители фэшн-индустрии видят

¹ *Díaz Soloaga P., García Guerrero L.* Fashion Films as a New Communication Format to Build Fashion Brands // *Communication & Society*. 2016. № 2 (29). P. 47.

в фэшн-фильме продолжение модной фотографии. Ролан Барт, развивая тезис о семиотических особенностях показа одежды на фотографиях, замечает, что, фотографируя «означающее Моды», фотограф пытается уловить модель в движении, показать динамику одежды, хотя на самом снимке движение являют собой все означающие, кроме гардероба застывшей в мгновении дамы¹. Фэшн-фильм снимает это противоречие, позволяя перемещаться в пространстве кадра как модели, так и надетой на ней вещи, поэтому вполне закономерно представлять фэшн-фильм как доведенную до совершенства технологию показа «движущейся» одежды. Если же посмотреть шире, механизм их действия так же схож, но не идентичен. Как отмечает Барт, в модной фотографии означаемые внешнего мира остраиваются, делаются непохожими на реальность с тем, чтобы выделить естественность одежды и сделать ее единственным легко понимаемым смыслом фотоснимка². Фэшн-фильм с данной точки зрения более самостоятелен благодаря записи реального движения, избавляющего от необходимости изменения реальности, в которой существует одежда, поскольку привлекает к ней внимание с помощью чисто кинематографических приемов – монтажа, смены планов и т.д. В этой связи другие исследователи фэшн-фильма, не настаивающие на связке «модная фотография – модный фильм», дают следующие дефиниции этого явления: Памела Черч Гибсон говорит о фэшн-фильме в широком понимании как о «нарративах, в которых мода находится в центре внимания и связана с образом знаменитости»³; Хилари Раднер определяет фэшн-фильм в более узком смысле как «фильм, который не сводится к скрытой рекламе, а представляет собой повествование, помещенное в сложно организованную потребительскую среду и предназначенное для продвижения моды»⁴; Ник Рис-Робертс представляет фэшн-фильм как «собирательный термин, охватывающий фильмы разной продолжительности и нескольких категорий: коммерческие, оригинальные, экспериментальные, популярные, художественные и нехудожественные»⁵. Итак, среди исследователей

¹ Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / Пер. с фр., вступ. ст. и сост. С.Н. Зенкина. М.: Издательство имени Сабашиных, 2003. С. 338.

² Там же. С. 339.

³ Church Gibson P. Fashion and Celebrity Culture. London: Berg, 2012. P. 83.

⁴ Radner H. Neo-Feminist Cinema: Girly Films, Chick Flicks and Consumer Culture. New York: Routledge, 2011. P. 135.

⁵ Рис-Робертс Н. Фэшн-фильм: искусство и реклама в цифровую эпоху.

М.: Новое литературное обозрение, 2023 //

URL: <https://books.yandex.ru/quotes/bnzN4jI3> (дата обращения 23.02.2026).

явления фэшн-фильма не находится какого-то одного общепринятого определения, однако многие отмечают его способность сочетать в себе стремление к становлению произведением искусства и трансляцию атрибутов бренда в рекламных целях. Этот «гибридный формат» – явление уже цифровой эпохи, связанное с появлением новых медиа. До этого времени фэшн-фильм ассоциировался прежде всего с традиционной рекламой.

Во второй половине XX века мода стала переходить из закрытой, элитарной сферы в массовую культуру и присущую ей индустрию развлечений¹, но процесс все еще продолжается. Этому активно способствовало развитие цифровой культуры и видеотехнологий. К тому же становление моды в капиталистическом обществе неизбежно выражалось и в развитии модных рекламных кампаний, которые в основном подавались через традиционные медиа – телевидение, газеты, журналы. В эпоху чрезмерного обилия рекламы, когда потребители стали к ней безразличны, модные дома начали искать другие способы коммуникации с аудиторией и в качестве эксперимента стали работать с видеоформатом для создания скрытой и гиперрекламы.

Сегодня модная индустрия ориентируется на новую кросс-медийную модель диалога с аудиторией, главным инструментом которой выступает фэшн-фильм. В отличие от традиционных медиа данный формат уделяет значительное внимание взаимодействию с аудиторией благодаря размещению видеоконтента модных домов на популярных медиаплатформах. Учитывается также и возрастной портрет аудитории: адресатами цифрового маркетинга часто выступают молодежные авторитеты – кумиры зуммеров и миллениалов, для которых на данный момент актуальна анимационная культура. Создавая фэшн-фильмы, бренды стремятся достичь статуса, равного социокультурной значимости кинематографа, поэтому нередко уделяют внимание культурным репрезентациям и современным социальным проблемам, связанным с обществом потребления. Хотя модные дома и отстаивают позицию элитарности производимых ими вещей и смыслов, входя в область масс-медиа с помощью различных коллабораций с широко известными личностями и произведениями, они теряют свою иерархическую позицию, попадая в область массового потребления, особенно в случае с анимационным контентом в силу его возрастающей мировой популярности. В такой ситуации даже если потребитель контента, создаваемого модным домом, не располагает достаточными средствами для покупки материальных предметов класса «люкс», он все еще является реципиентом цифрового образа бренда. Современные фэшн-фильмы

¹ Рис-Робертс Н. Фэшн-фильм: искусство и реклама в цифровую эпоху.

также могут тяготеть к нарративности или, наоборот, к отсутствию фабульного наполнения, но при этом в них обязательно должно оставаться сообщение о моде и должен присутствовать показ одежды в движении.

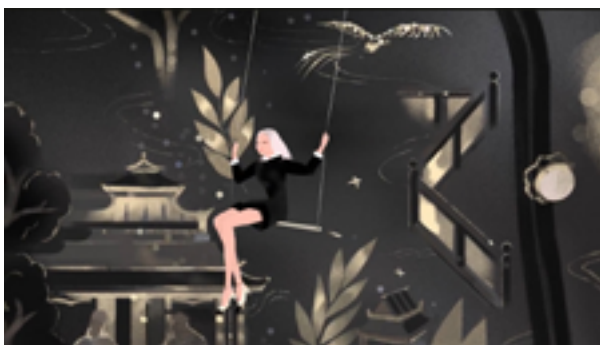
Цифровая фэшн-анимация, к которой можно отнести большинство примеров анимационных роликов модных домов, наследует все основные конвенции жанра фэшн-фильма, но в силу своих возможностей расширяет его границы. Излюбленный прием, используемый в фэшн-фильмах – пастиш, с помощью которого запускается процесс постмодернистской метарефлексии. Напротив, в фэшн-анимации чаще используется авторский стиль, на основе которого выстраивается самостоятельное высказывание. Второй отличительной особенностью фэшн-анимации является визуализация бренда как некой автономной сущности, проявляющейся в вещах и стилеобразующих элементах. Если фэшн-фильм стремится показать одежду в движении с помощью моделей и амбассадоров бренда, то фэшн-анимация показывает сам бренд в движении, то есть предлагает ему собственное тело с помощью конструирования маскотов. При этом исключается ситуация семантического заимствования, свойственная рекламе: качества амбассадора бренда не переносятся на его продукт; вместо присваивания характеристик происходит их конструирование на основе нового художественного образа. Так функция рекламы становится второстепенной, и на первый план выходит образ бренда, встраивающегося в пространство современных культуры и искусства, поэтому модные дома все чаще обращаются к созданию анимации.

Один из недавних проектов модного дома Chanel – фэшн-анимация¹, созданная для показа коллекции «Chanel Métiers d'art» в 2021 году совместно с анимационной студией «REMEMBERS»². Отличительная черта этого модного дома – работа на протяжении очень долгого времени с небольшими ателье, каждое из которых создает различные части составного образа, задуманного модельером (аксессуары, обувь, пуговицы, твид для пиджаков и т.д.). В коллекции 2021 года модный дом решил отдать дань работе этих маленьких ателье, благодаря которым он существует.

Даже несмотря на использование в кадре лиц моделей их индивидуальность с помощью стилизации частично пропадает и, как результат,

¹ Видео для показа Métiers d'art 2021/22, созданное студией REMEMBERS – CHANEL Shows // YouTube. 2024 – URL: <https://youtu.be/3vUJS69KY9Q?si=3M3IYcIVtQz-sCFe> (дата обращения 23.02.2026).

² CHANEL x Remembers Studio: Craft is Where It's at // Say Who International. 2021. December 7 – URL: https://saywho.co.uk/say_what/chanel-x-remembers-studio-craft-is-where-its-at-saywhat/ (дата обращения 23.02.2026).



Фильм для показа «Chanel Métiers d'art 2021/22»
Анимационная студия «REMEMBERS». 2021

исчезает эффект рекламы с заменой означающих. В этих стилизованных женских фигурах бренд (точнее, его части) также обретает тело, а с помощью символов бренда (вещей и логотипа) гипертрофированных размеров, которые заполняют большую часть пространства кадра, создается эффект присутствия мастерских как самостоятельных частей огромного целого под названием «модный дом Шанель».

Другой пример обращения модных домов к анимации, но уже с продолжительной историей, – коллаборация Louis Vuitton со всемирно известным художником и амбассадором поп-культуры Такаси Мураками, в рамках которой он выпустил два короткометражных аниме. Сотрудничество бренда с Такаси Мураками началось в далеком 2002 году с выпуском первой коллаборации, связанной с желанием креативного директора Марка Джейкобса осовременить бренд, сделать его привлекательным для молодежи. Именно поэтому он позвал для очередной, не свойственной

для консервативного Louis Vuitton коллаборации, своего друга Такаси Мураками. С 2002 года и в дальнейшем на протяжении 15 лет Мураками создавал для бренда яркие коллекции, но с уходом Марка Джейкобса с поста креативного директора сотрудничество прекратилось, и недавно, зимой 2025 года, модный дом сделал заявление о перевыпуске коллекций прошлых лет¹. Размещение анимации для этих коллекций на Ютубе вместе с Зендеей в качестве амбассадора рекламной кампании дает основание для предположения, что перевыпуск связан именно с заново возросшей мировой популярностью японской анимации.

Опубликованные на Ютуб-канале бренда анимационные фильмы были созданы для коллекций 2003² и 2009³ годов. Интересно, что оба фильма обыгрывают популярный сегодня в аниме троп исекая, искусно укладывая всю историю в 5, а затем – в 3 минуты хронометража. В первой анимации под названием «Superflat. Monogram» маскот бренда поглощает девочку и выводит ее в фантазийное пространство, образованное монограммами Louis Vuitton. Во втором фильме «Superflat. First love» героиней становится девушка-подросток, которую также похищает панда из предыдущего анимационного ролика, но здесь она уже путешествует сквозь фантазийное измерение и попадает во Францию прошлого, когда Louis Vuitton только начинал свою деятельность. Там она встречает симпатичного мальчика-скорняка, а затем возвращается в свое время и у витрины бутика, по всей видимости, видит его перевоплощение в теле японского школьника.



Аниме-фильм
«Сверхплоская монограмма»
(«Superflat Monogram»). 2003
Продюсер и арт-директор
Такаси Мураками,
режиссер Мамору Хосода

¹ Van Dyke I. A Brief History of the Louis Vuitton x Takashi Murakami Collaboration // Dazed. 2025. February 28 – URL: <https://www.dazeddigital.com/fashion/article/66238/1/a-brief-history-of-the-louis-vuitton-x-takashi-murakami-collaboration> (дата обращения 23.02.2026).

² Superflat Monogram Film (2003) – Remastered // YouTube. 2024 – URL: <https://youtu.be/025RgOGsxJ4?si=TGMA6VV8G5dGMYbW> (дата обращения 23.02.2026).

³ Superflat First Love Film (2009) – Remastered // YouTube. 2024 – URL: https://youtu.be/1tbfhDmUk-s?si=4Elb7PMRO4v_hptu (дата обращения 23.02.2026).



Аниме-фильм «Сверхплоская Первая любовь» («Superflat First Love»).
2009

Режиссер Такаси Мураками

Эффект присутствия бренда в данном случае создается с помощью обилия стилеобразующих элементов, которые создают вторую реальность. Такой же результат получается и благодаря использованию символов бренда (вещей, маскота), при этом маскот как новый самостоятельный элемент, не получивший устойчивой ассоциации, должен сочетаться с символикой бренда для его опознавания зрителем.

Рассмотренные тезисы и примеры дают показательное представление о возможностях фэшн-анимации. Так, анимация помогает бренду обрести собственное тело, которому сообщается определенная агентность; кроме того, анимация с помощью приема стилизации позволяет избежать прямого нерафинированного заимствования черт различных видов кинематографа и медиаискусства, в результате чего рождается более осмысленный пастиш или оригинальный образ вместо случайного копирования. Если в фэшн-фильме бренд транслирует себя через одежду, в анимации этот процесс реализуется через все означающие анимированной реальности, которыми могут выступать маскот, стилеобразующие элементы и стилизованная под них обстановка. Эти особенности позволяют фэшн-анимации расширять границы присутствия модных домов в пространстве современных культуры и искусства.

Полина Темралеева

**АНИМЕ-АДАПТАЦИЯ МАНГИ:
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ТРАНСМЕДИЙНОГО
ПОВЕСТВОВАНИЯ**

В настоящее время анимационная экранизация комиксов является широко распространенной практикой. Безусловно, перевод произведения с одного художественного языка на другой – это не уникальное японское явление, однако именно аниме-адаптация манги обладает художественной спецификой, выявление которой составляет цель данного исследования.

Специфические условия для трансмедийного перехода манги в аниме возникают уже на уровне исторического развития этих искусств. Образная система манги и аниме формировалась с опорой на визуальную культуру Японии и унаследовала характерные черты национальной художественной традиции: плоскостность изображения, лаконичность линий, уникальную символично-графическую систему, повышенное внимание к чувственному аспекту проживания истории и т.д. В случае аниме-адаптации манги на уровне трансмедийного повествования происходит интеграция не только собственных знаковых систем и типов художественной условности, но и сторонних, а именно кинематографической. Начиная с творчества Осаму Тэдзуки в 1940–1960-х годах и заканчивая современными художниками, исходные чисто кинематографические свойства комикса и анимации, выраженные в последовательном, монтажном принципе повествования, проходят процесс интенсификации через заимствование широкого спектра выразительных приемов и стилей. Соответственно, большой потенциал для трансмедиазации изначально был заложен в комиксе и анимации.

В контексте данного исследования опорным является определение трансмедийного повествования, данное Генри Дженкинсом. Согласно ему, трансмедийное повествование представляет собой «процесс, при котором

элементы художественного произведения систематически распределяются по нескольким каналам передачи информации с целью создания единого и скоординированного развлекательного процесса»¹. При этом каждый медиум вносит свой уникальный вклад в развитие повествования, будь то рассказ предыстории, более подробное изображение мира произведения или субъективный взгляд глазами других персонажей.

Термин «трансмедийное повествование» лишен строгой культурной идентичности, однако в Японии такая контент-модель с середины 1980-х годов стала известна под названием «медиа-микс». Термин «медиа-микс», в свою очередь, используется для обозначения развлекательных франшиз и включает стратегию распределения популярного контента через широкую линейку продукции: печать, ТВ- и киноиндустрия, компьютерные игры, производство игрушек и т.д. Несмотря на то, что по сути медиа-микс – это локализованная вариация трансмедиа, такие исследователи, как Марк Стейнберг, отмечают, что медиа-микс значительно больше сосредоточен на тиражировании образа персонажа и не всегда сводится к повествованию². Так или иначе, нарративный элемент был и остается по меньшей мере существенной частью любого медиа-микса.

Визуальная (иконическая) структура манги и аниме

С точки зрения художественного решения анимационная экранизация опирается на собственные выразительные возможности как наследующего искусства в преодолении ограничений первоисточника: ахроматичности, беззвучности, статичности. В то же время ограниченность выразительных средств манги обуславливает вынужденную многофункциональность рисунка, экспрессивные свойства которого при переходе на анимационный медиум перенаправляются в априори недоступные оригиналу средства: цвет, звук, движение.

Категория *движения* представляет собой онтологическую разницу между статикой графических рассказов и анимированным действием на экране. Согласно Томасу Ламарру, «сила движущегося изображения, которая возникает в результате механической последовательности кадров,

¹ Jenkins H. Transmedia 202: Further Reflections. 2011. July 31 // URL: <https://clck.ru/3AmhSn> (дата обращения 26.02.2026).

² Jenkins H. «Media Mix is Anime's Life Support System»: A Conversation with Ian Condry and Marc Steinberg (Part One). 2013. November 08 // URL: <https://clck.ru/3Akz3m> (дата обращения 26.02.2026).



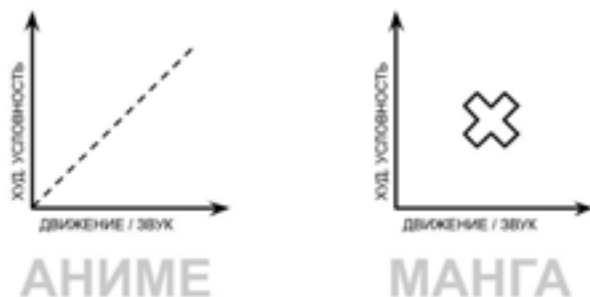
Взаимодействие знаковых систем кино, манги и аниме

Авторская схема

является основным технологическим условием анимации»¹. Приемы, которыми достигается динамический эффект в комиксе, включают в себя первичную работу с композицией и ракурсом, моушн-лайны, штриховку и т.д. Из-за недостатка материала перед авторами экранизации всегда стоит задача заполнить невидимые промежутки между кадрами и создать движение там, где его не было. В переносе на анимационный медиум задействуется тот же, пусть и несколько увеличенный, пул художественных приемов. Тем не менее главным эквивалентом динамики комикса в экранизации становится непосредственно анимация, которая предполагает несколько иные способы работы с движением. Здесь вступают в силу такие аспекты, как тайминг и монтаж, которые наравне с рисунком определяют характер движения, то есть его пластику, темп, плавность.

Второе крупное отличие комикса от анимации – звук. Более того, в анимированном повествовании мера его художественной условности находится в той же зависимости от звука как средства выразительности, что и от движения в кадре. Не только прародители японского комикса, но и первые поколения художников в этом жанре стремились преодолеть исходную «немоту» листа, включить звук (точнее, подобие звука, его иллюзию) в арсенал художественных приемов. Аудиальное наполнение комикса опирается на вербальные возможности звукопередачи: главными средствами имитации звука в манге является непосредственно текст и, в том числе, ономотопы. Анимация, в отличие от кинематографа, быстро и «безболезненно» адаптировала звук под свои нужды, заведомо

¹ Lamarre T. The Anime Machine: A Media Theory of Animation. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009. P. XVIII.



Художественная условность в аниме и манге
 Авторская схема

сделав его неотъемлемым средством выразительности всех современных произведений. Аудиальная компонента анимации включает в себя общее звуковое наполнение, речь персонажей и музыкальное сопровождение. При том, если первые два аспекта являются общими для манги и аниме, то музыка – это недостижимая величина для комикса.

Проявление *цвета* в японском комиксе крайне ограничено. В манге цвет фигурирует, главным образом, в обложках журналов и танкобонов, официальных иллюстрациях, арт-буках и других дополнительных материалах. Нередко манга получает цветную версию уже после публикации, а иногда изначально содержит несколько раскрашенных страниц. В связи с тем, что японский комикс априори лишен цвета, читатель вынужден восполнять этот пробел самостоятельно. Воображение реципиента как бы «раскрашивает» изображение, тем самым упрощая процесс его считывания. Исторически сложившаяся ахроматичность манги потребовала от художников выработки иного подхода к тональным отношениям. Экспрессивные свойства цвета перенаправляются в светотень – один из главных художественных инструментов для мангаки. Мастера графического рисунка находчиво компенсируют отсутствие цвета контрастами, акцентами, скринтоном, штриховкой и т.д.

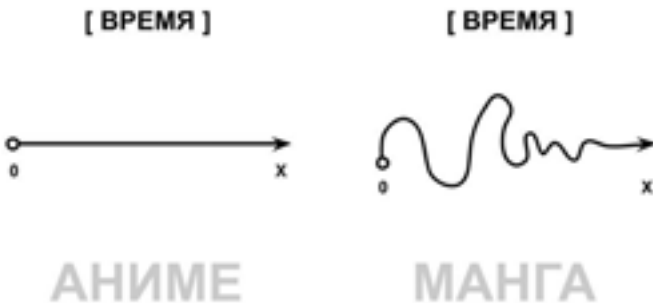
Всякое искусство по мере развития стремится преодолеть исходную условность и ограничения художественного языка, стать «реальнее», чем оно есть. Подобно тому, как ренессансные христианские образы «сходят» со стен иллюзорного пространства росписи храма, рисованные персонажи графических рассказов звучно «прорывают» плоскость листа, чтобы рассказать свою историю. Именно феномен трансмедийного повествования становится уникальной возможностью образов одного медиума

заговорить языком другого и посредством него преодолеть собственные ограничения.

В то же время не стоит упускать из виду техническую природу мультипликационного искусства. Прежде всего это технология создания иллюзии движущихся изображений на экране. Фактор иллюзорности является здесь ключевым, поскольку, как отмечает Ю.М. Лотман, анимированное движение «удваивает условность рисованного кадра»¹. «Ожившие» картинки – это и великое достижение человечества, и плод его фантазии. Соответственно, нельзя констатировать безоговорочное преодоление художественных ограничений манги в аниме-адаптации.

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ СТРУКТУРА МАНГИ И АНИМЕ

На уровне повествования прослеживается общность формата выстраивания смысловых отношений между единицами повествования (кадрами) посредством видеомонтажа в аниме и фрейминга в манге, что обеспечивает облегченную конвертацию одного нарративного элемента в другой. Тони Капуто подчеркивает, что «во всех средствах визуального повествования именно последовательность кадров продвигает историю вперед,



Восприятие времени в аниме и манге

Авторская схема

¹ Лотман Ю.М. О языке мультипликационных фильмов // Ученые записки Тартуского государственного университета. 1978. Вып. 463. Труды по знаковым системам. Т. 10. С. 142.

увлекая за собой зрителя, читателя или игрока»¹. Однако это предположение уместно с весомой долей допущения, поскольку время в двух медиумах работает по-разному.

И комикс, и анимация обладают широким арсеналом средств для работы с *темпоральностью*. В первом случае это фрейминг: количество, расположение, форма и рамки отдельных панелей – все это нацелено на создание повествовательной структуры произведения. Если взять за основу предположение, что отношения между фреймами в манге – это графическая разновидность монтажа, то можно заключить, что при «дословной» экранизации комикс служит раскадровкой для аниме. И то и другое позволяет автору расставить акценты в повествовании: частота смены фреймов, их разрывы и диагонали напрямую конвертируются в хронометраж отдельных кадров и эпизода в целом.

Как отмечает Т. Капуто, «в отличие от просмотра кино (в том числе анимационного. – П.Т.), чтение комикса – активный процесс»². При чтении манги реципиент сам вправе распоряжаться временем, которое он уделит тому или иному фрагменту и главе в целом. Иными словами, время в манге способно растягиваться и сжиматься по усмотрению читателя. Между тем процесс восприятия продиктован замыслом автора и его реализацией: «Художники могут направлять реакцию читателей (например, создавая страницу с таким количеством информации, что читатель захочет замедлиться, или применяя “экстремальные” графические приемы)»³, – пишет Капуто. Анимация предполагает меньшую степень свободы зрителя: время, которое он потратит на сцену, эпизод или фильм, предопределено.

Как и в случае со временем, главным инструментом конструирования зримого *пространства* является фрейминг в манге и монтаж в аниме. Пространственная ясность, взаимосвязь между отдельными кадрами выстраивается на основе особенностей мизансценирования, метрики монтажа, зрительской интуиции и т.д. Любопытно, что и время, и пространство как художественные категории оказываются наиболее гибкими именно в манге – априори статичном искусстве. Изначальная пустота листа, на котором создается манга, допускает большую свободу действий художника. По своему усмотрению мангака может разорвать целостность

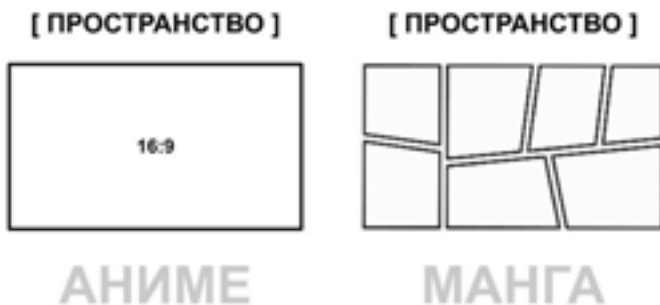
¹ Caputo A.C. Visual Storytelling: The Art and Technique. New York: Watson-Guptill Publications, 2003. P. 34 // URL: <https://goo.su/TT9U> (дата обращения 26.02.2026).

² Ibid. P. 30–31.

³ Ibid. P. 30.

одного или нескольких фреймов, оставить лист пустым или залить его скринтоном, насытить страницу фреймами или минимизировать их количество и т.д. Пространство повествования в комиксе предполагает большую степень условности и допущения, чем в мультипликации.

Анимация, по сравнению с комиксом, кажется, несколько ограничена в художественных экспериментах с пространством экрана. Изображаемое в мультипликации не может покинуть пределы заданного формата, который к тому же является некой константой, тогда как фрейминг в манге допускает гораздо большую вариативность кадра как самостоятельной повествовательной единицы внутри листа. Аниме же в силу устоявшихся ныне конвенций не может из кадра в кадр менять формат изображения. Впрочем, аниме вроде «Магической битвы 2» (реж. Сёта Госёдзоно, 2023) ставят эти конвенции под сомнение, с легкостью варьируя различные соотношения сторон кадра.



Конструирование пространства в аниме и манге
Авторская схема

ТРАНСМЕДИАЛЬНЫЕ МОДЕЛИ АНИМЕ-АДАПТАЦИИ МАНГИ

Вариативность прочтения того или иного медиатекста обуславливает различные подходы к его трансмедиатизации. Прослеживаются две модели аниме-адаптации манги: следование и отклонение от оригинального стиля. Соответствие «канону» определяется не только по совокупности качеств, присущих и первоисточнику, и интерпретации, но и по их концептуальной согласованности как внешней, так и внутренней. Так или иначе, любая адаптация представляет собой уникальное прочтение оригинальной истории, поскольку имеющийся инструментарий предполагает неизбежные существенные изменения в ее репрезентации.

В поле трансмедийности границы каноничного стиля размываются, а сама медиафраншиза обретает вариативность, которая может быть выражена как синонимично, так и антонимично. «Благодаря тому, что источник кодируется в другой форме, адаптация становится не просто альтернативным способом сказать то же самое, но другим текстом – радикально отличным способом передачи сообщений, отличным от тех, которые присущи первоисточнику в силу его собственного формального своеобразия»¹, – пишет Дани Кавалларо.

Несоответствие первоисточнику варьируется от незначительных расхождений до радикальной смены образности и нарратива. Не существует объективной и исчерпывающей метрики, которая бы позволила точно определить степень стилистических расхождений между оригиналом и адаптацией. Вывод зависит от исходных параметров художественного анализа, применяемых в отношении конкретного произведения, а также от субъективного восприятия, определяющего расстановку приоритетов.



Трансмедиаальные модели аниме-адаптации манги
 Авторская схема

Дополнительным маркером может послужить рецепция критики и аудитории. Это связано с тем, что, попадая в производство, тайтл, так или иначе, сталкивается с проблемой конкретных ожиданий аудитории. Однако этот критерий не может претендовать на объективность, поскольку отход от оригинальной стилистики никогда не является гарантией ни

¹ Cavallaro D. Anime and the Art of Adaptation: Eight Famous Works from Page to Screen. Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2010. P. 6 // URL: <https://goosu/qcZpnb> (дата обращения 26.02.2026).

успеха, ни провала экранизации. При переходе в другой медиум произведение может заиграть абсолютно новыми красками, раскрыться с неожиданной стороны. Яркий тому пример – франшиза «Призрак в доспехах». Оригинальная манга Масамунэ Сиро 1989–1991 годов не смогла собрать внушительной фанбазы – она досталась полнометражной аниме-адаптации режиссера Мамору Осии 1995 года. В этом и заключается выразительный потенциал трансмедиа, где для каждой истории открывается бесчисленное множество гипотетических интерпретаций, способных дать реципиенту возможность взглянуть на нее под другим углом.

В поле трансмедийности неизбежно происходит деконструкция аксиологической системы преемственности «оригинал-интерпретация». Дани Кавалларо подчеркивает, что «адаптация состоит не из простого бинарного обмена между двумя отдельными медиа, основанного на четком подчинении заемщика кредитору, а скорее из разнородного игрового процесса»¹. Вкупе участники этого процесса обеспечивают наибольшую иммерсию и реализуют художественный потенциал всей медиафраншизы. Иными словами, медиа-микс – это не набор разрозненных образов на общую тему, а скоординированный развлекательный процесс, который требует от реципиента всестороннего включения в среду производства, а взамен дарит ему многогранный эстетический опыт.

Примером первой модели – *следование* оригинальному стилю – может послужить «Атака титанов» (манга 2009–2021 годов, аниме-адаптация 2013–2023 годов). Эта медиафраншиза доказывает, что прямое следование оригинальному стилю вовсе не означает копирование или стилизаторство. В действительности это процесс преумножения и интенсификации выразительных свойств оригинала средствами априори ему недоступными. Такая модель предполагает абсолютно разные формы заимствования отдельных стилистических признаков и, что главное, органическое сообщение между медиатекстами.

Манга Хадзимэ Исаемы, аниме-сериал в исполнении Тэцуро Араки и продолжение в исполнении Юитиро Хаяси образуют единое целое под названием «Атака титанов». В условиях перемены анимационных студий и, как следствие, стиля визуальная эпопея о людях и титанах демонстрирует конгруэнтность внутри комплекса различных художественных образов. Плоскостность и минималистичность в трактовке студии «Wit» рифмуются с темным фэнтезийным сеттингом не меньше, чем кинореалистичность студии «MAPPA» с псевдоисторическими элементами сюжета.

¹ Cavallaro D. Anime and the Art of Adaptation... P. 5.

Примером второй модели – *отклонение* от оригинального стиля – является аниме «Человек-бензопила» (2022–настоящее время). Стилистически оно представляет собой скорее «вариацию на тему» манги Тацуки Фудзимото (2018–настоящее время). С опорой на исходную специфику манги режиссер Рю Накаяма создал нового «Человека-бензопилу», «пропущенного через призму кинематографического реализма»¹. В анимационной «Бензопиле» ясно проявляется любовь автора к кино, подспудно присутствующая в комиксе. В концептуальной связке гротеска Фудзимото с реализмом Накаямы и образуется оригинальное художественное решение экранизации.

Медиафраншиза «Человек-бензопила» является примером того, что выработка концепции адаптации всегда подразумевает осознанный выбор. Трансмедийная интеграция манги и аниме происходит не через буквальный перевод исходного медиатекста, а через интенсификацию свойств, присущих оригинальному произведению, явно или неявно выраженных, подразумеваемых или приписываемых.

Аниме-адаптация манги – это не детерминированный процесс, а разнообразный, непредсказуемый творческий поиск внутренних взаимосвязей и концепций, которые наилучшим образом отражают то или иное видение истории. Медиа-микс как рецептивный процесс представляет собой своеобразный калейдоскоп – подвижный и фрагментированный, где каждый новый опыт будет уникальным, дополняющим предыдущий. «Аниме, по сути, предполагает, что ни один текст не обязательно должен быть таким, какой он есть. Искусство адаптации подтверждает эту идею, не только подчеркивая способность текста становиться чем-то совершенно иным, но и неявно намекая на то, что то, чем текст является, и то, чем он не является, но может стать, – это одинаково устойчивые онтологические реальности»², – пишет Д. Кавалларо.

Художественное своеобразие аниме-адаптации манги определяется синтезом знаковых систем, который реализуется как трансформация и / или интенсификация выразительных свойств оригинала. Синтетическая природа анимационного искусства, вобравшая в себя знаковые системы комикса и кино, априори предполагает облегченную конвертацию нарративного и визуального материала из манги в аниме. Именно в этом взаимном сообщении знаковых систем рождается синергетический эффект, позволяющий раскрыть художественный потенциал медиафраншизы.

¹ kViN. The Two Chainsaw Mans – CSM Production Notes 01-03. 2022. October 31 // URL: <https://clck.ru/3AUJkX> (дата обращения 26.02.2026).

² Cavallaro D. Anime and the Art of Adaptation... P. 17–18.

В результате синергии аниме-адаптация обретает выразительный потенциал для преодоления исходных ограничений манги. Специфическим для аниме-адаптации манги является такое понимание условности двух искусств, при котором ряд средств выразительности переходит из статуса подразумевающихся в наличествующие. Именно этот переход позволяет визуально компенсировать исходные художественные ограничения манги в аниме, заполняя те самые невидимые пробелы, которые в оригинале восполнялись исключительно воображением реципиента.

Михаил Мирза

ДИАЛОГ ЗАПАДНОЙ ПОПУЛЯРНОЙ МУЗЫКИ
И ЯПОНСКИХ АНИМАТОРОВ В МУЗЫКАЛЬНЫХ ВИДЕО:
«INTERSTELLA 5555» (DAFT PUNK), «SHELTER»
(PORTER ROBINSON AND MADEON),
«LEVITATING» (DUA LIPA)

Анимированное музыкальное видео – это подвид того, что мы привыкли называть «клипами».

В течение последних 50 лет развивается активное сотрудничество между японскими и западными аниматорами, аниме становится популярным медиа на Западе. Это в свою очередь создает благотворную почву для коллаборации японской анимации и западной поп-музыки, о чем и пойдет речь в данной статье.

Анимированные музыкальные видео не существуют в вакууме, потому важно выделить потенциальные источники их визуальной составляющей.

Одним из них являются вступительные титры к аниме, как сериалам, так и полнометражным фильмам, которые в онлайн-среде получили название «опенинг». Они часто выделяются ярким визуальным рядом, предвещающим грядущее повествование. В последние годы с этой формой экспериментируют наиболее смело, добавляя в них «сюрреалистичные» образы и необычную стилизацию, как, например, в аниме «Дандадан» (2024 – настоящее время)¹. Среди «опенингов» также встречаются коллаборации с западными музыкантами. Например, для сериала «Волчий дождь» (2003–2004) записал композицию «Stray» американский певец Стив Конте. Сравнительно недавно вышедший анимационный сериал «Кайдзю № 8» (2024 – настоящее время) также имеет «опенинг»,

¹ DAN DA DAN Opening | Otonoke by Creepy Nuts // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=a4na2opArGY> (дата обращения 26.02.2026).

записанный западным исполнителем – британским певцом под псевдонимом YUNGBLUD¹.

Динамичный визуальный ряд, повествование, за короткое время способное захватить внимание зрителя, часто сопровождающееся дополнительным вниманием к ритму – все это может подарить богатый спектр приемов создателям клипов.

В качестве другого источника можно выделить клипы, которые японцы делают непосредственно для музыкантов-соотечественников. Ранним и качественным примером можно считать клип «On your mark» (1995) дуэта Chage and Aska, снятого режиссером Хаяо Миядзаки². Из подобного рода видео режиссер может спокойно переносить приемы в клипы для западных исполнителей.

Менее очевидным, но заслуживающим упоминания источником могут послужить так называемые «AMV» (Anime Music Video) – культурный феномен, представляющий собой видеоколлаж из фрагментов манги и аниме, наложенных на музыку. Почти всегда подобный коллаж является творчеством фанатов, и зачастую фоновая музыка не является оригинальным саундтреком, а как раз может быть композицией западных музыкантов. Популярность подобного формата видео может быть продемонстрирована миллионами просмотров на Ютубе и на других видеохостингах³. Коллажность как элемент так или иначе присутствует в двух из трех упомянутых в статье клипах.

«Interstella 5555»⁴ (2003) является необычным примером музыкального видео. Это не просто клип на конкретную композицию, а полнометражный фильм, служащий визуальным рядом ко всему альбому «Discovery» группы Daft Punk. Руководителем проекта выступил Лэйдзи Мацумото, сценаристами – сами участники группы Daft Punk и их креативный директор Седрик Эрве⁵.

¹ アニメ『怪獣8号』ノンクレジットOP | YUNGBLUD 「Abyss」

| 毎週土曜23時～放送配信 // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CFjI21M9wZs> (дата обращения 26.02.2026).

² Chage & Aska: On Your Mark // URL: <https://www.imdb.com/title/tt0114038/> (дата обращения 26.02.2026).

³ Достаточно набрать в поисковой строке видеохостинга «AMV» и можно найти видео с миллионами просмотров.

⁴ Далее – «Interstella».

⁵ Interstella 5555: The Story of the 5 Secret Star System // URL: <https://www.imdb.com/title/tt0368667> (дата обращения 26.02.2026).



Плакат фильма «Interstella 5555». 2003
Студия «Toei Animation»

Daft Punk – французский дуэт, создающий электронную музыку. Образован в 1993 году. Композиции, созданные группой, оказывают влияние на музыкальную индустрию и по сей день. Одна из характерных черт образа группы – это маски роботов, в которых выступают музыканты. Это решение, намеренно или нет, позволило отвлечь аудиторию от внешности исполнителей и сфокусировать ее внимание на их творчестве.

Альбом «Discovery» (2001) и отдельные композиции, такие как «One More Time», получили огромную популярность у аудитории и критиков. Еще во время создания альбома авторы планировали экранизировать его. Позже было принято решение обратиться к анимации, причем именно японской. Музыканты хотели, чтобы руководителем этого проекта стал их герой детства – Лэйдзи Мацумото.

Лэйдзи Мацумото (1938–2023) – мангака и режиссер-аниматор, создавший ряд ключевых для японской школы произведений в жанре космическая опера. Манги Мацумото были экранизированы под его же началом в студии «Toei Animation».

Среди его работ можно выделить несколько манг и сериалов: «Космический корабль Ямато» (1975–1975), «Космический пират Харлок»

(1977–1979) и «Космический экспресс 999» (1979–1981). Эти работы частично связаны между собой и имеют характерный для Мацумото дизайн персонажей, который мы позже увидим в «Interstella». Так, Мэйтел – худая женщина с длинными светлыми волосами, окутанная атмосферой загадки, один из ключевых персонажей «Космического экспресса 999» – будет прообразом одной из главных героинь клипа, Капитан Харлок – другого. Различные архетипы Мацумото легли в основу дизайна персонажей проекта для Daft Punk.

«Interstella» рассказывает историю об инопланетной музыкальной группе, которую похищает землянин, превращая их в земных поп-певцов, заменяя память, цвет кожи и лишая свободной воли.

Открывает фильм самая популярная композиция альбома «One More Time»¹. В этой части клипа² активно применяются приемы, свойственные обычно не полнометражному анимационному фильму, а сериалам, так называемая «ограниченная анимация»: повтор одних и тех же фрагментов, статичные изображения, использование меньшего количества кадров в секунду. Несмотря на то, что подобные приемы могли быть вызваны ограниченным бюджетом или временными рамками, не будет ошибочным и предположение, что это намеренный режиссерский ход – обращение к приемам сериальной анимации 1970–1980-х годов. Подобное предположение может быть оправдано тем, что несмотря на эти приемы авторы очевидно уделяют глубокое внимание деталям: весьма точно в начале было выверено движение барабанных палочек с прямым соответствием музыке. Такое внимание несколько необычно для сериальной анимации. Так что полностью отвергать намеренное «ухудшение» качества анимации в угоду визуальному эффекту не стоит.

Композицию «Digital Love»³ же иллюстрирует поражающий визуальный ряд со сложной хореографией персонажей. Подобные фрагменты резкого «улучшения» качества анимации в среде любителей и исследователей японской анимации получили название «сакуга».

Фильм почти не имеет звуковых эффектов. Аудио состоит в основном из играющих подряд композиций альбома. Эту особенность – неизменность порядка треков и почти полное отсутствие звукового

¹ На 18 сентября 2025 года на сервисе Spotify у композиции «One More Time» 772 миллиона прослушиваний.

² Daft Punk – One More Time (Official Video) // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FGBhQbmPwH8> (дата обращения 26.02.2026).

³ Ibid.

оформления – можно критиковать за отсутствие режиссерской трактовки, как сделала Александра Длугач¹. С другой стороны, складывается впечатление, что критик не досмотрела фильм до конца, ибо последняя сцена объясняет важность этого решения для нарратива. Противоречий визуального ряда и музыкального сопровождения, отмеченных критиком, обнаружено не было.

Критическая оценка этого эксперимента Daft Punk и Лэйдзи Мацумото была неоднозначной. Встречаются как резко положительные отзывы, так и отрицательные, от которых веет изначально предвзятым отношением к аниме. Вопреки позиции критики кажется, что из всех трех упомянутых в статье работ именно «Interstella» заслуживает более глубокого и вдумчивого погружения и анализа. Примером скрупулезного внимания авторов к деталям служит часть клипа к треку «Veridis Quo»², где дом антагониста представлен как псевдоготический особняк с отсылками к классической живописи в рельефах, украшающих сцены.

«Interstella» – пример очень качественно исполненного диалога музыки и анимации. Ни одна из составляющих не является вспомогательной. И мелодия, и визуальный ряд находятся в гармонии, дополняя друг друга.

Проблематика данного фильма может видаться несколько банальной, но неизменно актуальной. Сюжет метафорично рассказывает о том, как шоу-бизнес отбирает молодых талантливых исполнителей, моделирует из них звезд, лишая их самих радости творчества. В фильме проводятся аналогии с разными музыкантами, схожими с реальными исполнителями известных жанров: поп, рок, джаз.

Также этот фильм кратко касается проблемы подмены памяти с помощью алгоритмов – темы искусственного интеллекта. Одна из причин, по которой группа распалась, высказанная в интервью музыкантом Daft Punk³, это то, что они не хотят быть роботами в мире, где творческое пространство постепенно захватывают нейросети.

Недавно фильм «Interstella» попал в поле дискурса об искусственном интеллекте не с точки зрения нарратива, а использования нейросетей

¹ Длугач А. Аниме обзор > Interstella 5555 > Тайна 5555ой планеты.

АниМаг // URL: https://web.archive.org/web/20080522164419/http://www.animemagazine.ru/38.05/review_07.php (дата обращения 26.02.2026).

² Daft Punk – Veridis Quo (Official Video).

³ Savage M. Life after Daft Punk: Thomas Bangalter on Ballet, AI and Ditching the Helmet. 2023. 4 april // URL: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-65140938> (дата обращения 26.02.2026).

для его реставрации¹. Daft Punk и Лэйдзи Мацумото изначально задумывали фильм для большого экрана, он демонстрировался в кинотеатрах, а позже был распространен на дисках. Однако в 2024 году появилась идея вновь выпустить фильм на большой экран. В этот момент оказалось, что реставрация оригинального видеоряда традиционным методом невозможна в связи с техническими сложностями², потому совместно с Седриком Эрве было принято решение использовать «апскейл» – увеличение разрешения изображения без потери качества с помощью алгоритмов. Это вызвало критику со стороны общественности³, но создатели утверждают, что «лично отсмотрели каждый кадр», чтобы там не было помех⁴. Если принять данное утверждение на веру, то, действительно, в такой реставрации нет ничего проблематичного. Главная проблема использования ИИ «апскейла» – это нарушение интенции автора. «Апскейл» и интерполяция (алгоритм, позволяющий отрисовывать за художника промежуточные кадры) активно используются в индустрии анимации, но их использование четко контролируется создателями. Почему использование подобных технологий возможно в уже готовых работах, в своем видео-эссе довольно доступно объяснил современный аниматор под псевдонимом «Noodle»⁵. Это эссе также получило одобрительный отзыв одного из известнейших художников, специализирующихся на анимации персонажей, Алекса Бакстера⁶ (его работы включают в себя анимацию сложнейших по технике исполнения сцен бала в мультфильме «Красавица и чудовище», а также обезьяны Рафики из «Короля Льва»).

¹ *Newstead A.* Daft Punk's Anime Musical Interstella 5555 is Returning to Cinemas but Fans are Divided on the Remaster. 2024. 12 December // URL: <https://www.abc.net.au/news/2024-12-12/daft-punk-interstella-5555-remaster-anime-movie-leiji-matsumoto/104712384> (дата обращения 26.02.2026).

² Ibid.

³ *Stock O.* Daft Punk's Interstella 5555 Film Restoration Criticised over Alleged AI Use. 2024. 14 November // URL: <https://djmag.com/news/daft-punks-interstella-5555-film-restoration-criticised-over-alleged-ai-use> (дата обращения 26.02.2026).

⁴ *Newstead A.* Daft Punk's Anime Musical Interstella 5555 is Returning to Cinemas...

⁵ *Noodle.* Smoother animation ≠ Better animation // URL: https://www.youtube.com/watch?v=_KRb_qV9P4g (дата обращения 26.02.2026).

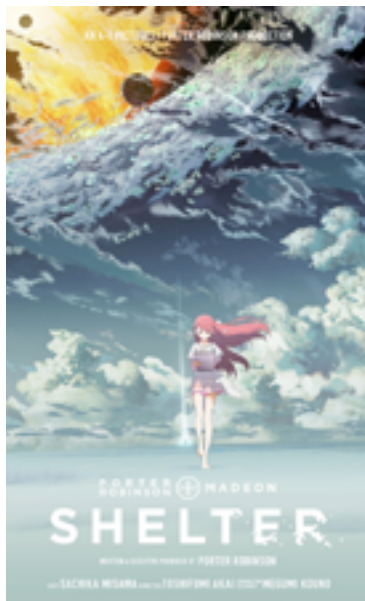
⁶ Его комментарий можно найти по логину @jamesbaxter1236. Также на Ютубе доступно его портфолио.

«Interstella» становится не просто образцом сотрудничества западных музыкантов и японских аниматоров, но и демонстрирует довольно обширные границы потенциала анимированного музыкального видео как жанра.

Музыкальное видео «Shelter» (2016)¹ на одноименную песню Портера Робинсона и Медеоны представляет, в отличие от предыдущего примера, короткометражный фильм. Как и в случае с Daft Punk, выбор создать не просто анимированный музыкальный клип, но именно аниме, обусловлен личным желанием авторов песни. По словам Портера Робинсона, «A-1 Pictures» – студия, которая создала визуальную часть «Shelter», – является важной составляющей в списке того, что вдохновляет его на творчество.

«A-1 Pictures» – популярная студия. Их сериалы «Хвост феи» (2009–2019), «Мастер меча онлайн» (2012–2020), «Твоя апрельская ложь» (2014–2015) и другие имеют множество фанатов по всему миру. Но аниме, которое вдохновило Портера Робинсона, – это «Анохана» (2011). Всего за 11 серий² раскрывается камерная история о компании друзей, переживших потерю подруги. Этот же эмоциональный и личный подход будет превалировать в клипе «Shelter».

К процессу производства «A-1 Pictures» подошли серьезно, что можно проследить по видео, посвященному созданию клипа³. Режиссером,



Плакат фильма «Shelter»
(«Убежище»). 2016
Студия «A-1 Pictures»

¹ Porter Robinson & Madeon – Shelter (Official Video) (Short Film with A-1 Pictures & Crunchyroll) // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fzQ6gRAEoy0> (дата обращения 26.02.2026).

² Нередко в индустрии аниме сериалы делятся множество сезонов по 24–26 серий в каждом.

³ Porter Robinson's SHELTER: Behind The Scenes with Crunchyroll // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CeprkZFEQAU&t=12s> (дата обращения 26.02.2026).

дизайнером персонажей, художниками выступили опытные мастера индустрии японской анимации, а сценаристом – сам Портер Робинсон. Это придает клипу личностный характер.

Анимация повествует о девочке, живущей в симуляции, которой она может управлять с помощью своего планшета, рисуя на нем, двигая предметы местами, меняя реальность по своему желанию. Но нарратив меняет тон, когда в день ее рождения в виртуальной реальности появляются фрагменты воспоминаний, рассказывающие героине о том, что произошло на самом деле.

Видео затрагивает тему виртуального мира. Портер Робинсон отметил, что фильм в какой-то мере передает его опыт взаимодействия в интернете, а также связан с креативным процессом¹. От фильма остается ощущение, близкое пользователю интернета: окруженные множеством людей, мы одни в виртуальном пространстве.

Визуальная часть клипа состоит из череды подробно проработанных пейзажей, интерьеров, а также сложно анимированных динамичных сцен – «сакуга». Техническая часть дополняется активным сочетанием 2D и 3D, которые усиливают ощущение пребывания героини в цифровом пространстве, а не в волшебном мире. Несмотря на отсутствие диалогов, кроме начального и конечного, история считается довольно легко. При этом визуальный ряд в своем чередовании впечатляющих взор кадров и динамичных анимированных сцен чем-то напоминает как «опенинги», так и AMV. Этот клип – целостное художественное произведение, где, как и в клипе Daft Punk, музыка и анимация существуют в гармонии.

Портер Робинсон до сих пор выпускает анимированные музыкальные видео, сотрудничая с разными другими студиями анимации. «Shelter» можно, с некоторыми нюансами², назвать важным толчком для самого Робинсона и других исполнителей в сторону экспериментов с подобной формой клипов.

«Levitating» (2021)³ – клип на одноименную песню певицы Дуа Липа из ее успешного альбома «Future Nostalgia», созданный японской студией, специализирующейся на стилизации визуального ряда под конкретные

¹ Porter Robinson's SHELTER: Behind The Scenes with Crunchyroll.

² Довольно сложно собрать точную статистику о том, какое влияние на индустрию оказал клип. Но по опыту автора статьи, начиная с этого периода, анимированные музыкальные видео начали выходить все чаще.

³ Dua Lipa – Levitating (Official Animated Music Video) // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=N000qglmmY0> (дата обращения 26.02.2026).

периоды японской анимации – «NOSTALOOK»¹. Сама песня внутри альбома – одна из наиболее спокойных, без демонстрации сильного вокала, которым обладает певица. Инструментальная составляющая и мелодичность композиции берут на себя основную роль в музыкальном плане.

С точки зрения визуальной составляющей «Levitating» принимает форму более привычного нам «музыкального клипа», без претензии на короткометражное или полнометражное кино. Тем не менее и этот пример заслуживает внимания. Само видео не имеет сложного нарратива: Дуа Липа предстает в роли межгалактической певицы, выступающей в космосе. Ее сопровождают различные персонажи, эстетичные атрибуты.

Видеоряд имеет несколько уровней восприятия. Первый и наиболее бросающийся в глаза любителям японской анимации связан с жанром – клип сделан в жанре «махо-сёдзё» («девочки-волшебницы»). Этот жанр известен большинству людей по аниме «Сейлор Мун» (1992–1997), но зародился он несколько раньше. «NOSTALOOK» вставили ряд визуальных цитат, отсылающих к легендарной манге и сериалу: мотив Луны присутствует по ходу всего клипа, сцены превращения повторяют кадры из «Сейлор Мун» почти идентично (эффекты превращения, крупный план глаз и микрофон, который напоминает оружие одной из «Сейлор»). Но все же стилистика анимации, выбранная «NOSTALOOK», а также цветовая гамма, дизайн костюма и даже частота кадров тяготеют скорее к сериалам 1970–1980-х годов. Конкретно в дизайне костюма и ряде других моментов, касающихся визуально-эстетической составляющей, есть отсылки к сериалу «Волшебный ангел Крими Мами» (1983–1984). Создатели сами это подтвердили².



Кадр из клипа на песню Дуа Липа
«Levitating». 2021
Студия «Nostalook»

¹ NOSTALOOK // URL: <https://www.youtube.com/channel/UC210Jz3i-EuaIdoI74YBWJw> (дата обращения 26.02.2026).

² How Dua Lipa Turned into Sailor Moon for '80s Inspired 'Levitating' Video. 2022. 23 February // URL: <https://lbbonline.com/news/how-dua-lipa-turned-into-sailor-moon-for-80s-inspired-levitating-video> (дата обращения 26.02.2026).

Если мы возьмемся разбирать содержательную часть, то обнаружим, что фабулы в клипе нет. Он состоит из череды статичных и анимированных кадров, которые, надо отметить, сделаны с глубоким вниманием к избранной эстетике. Лаконичные формы, цветовая палитра, цепляющие глаз блики на бижутерии или хореография, пристальное внимание к музыкальной динамике демонстрируют явную опытность студии в плане визуализации музыки.

Самый интересный уровень восприятия для автора статьи состоит в том, что в клипе присутствует намеренное «ухудшение» изобразительных свойств ради избранной стилистики. Приглушенные тона, формат изображения 3 x 4, а также легкий «эффект пленки» создают ощущение, которое мог бы испытать зритель, взглянув на сериалы упомянутого ранее периода. Но в данном случае – это сознательное решение. Ранее сериалы создавались не на компьютере, а на специальных полупрозрачных листах, называемых «целлулоиды». Эти целлулоиды потом фотографировались на пленку и проигрывались уже в этом формате. Дополнительно накладывалось искажение от ТВ-трансляции, сжимающей изображения, а также тот факт, что телевизоры того времени не могли воспроизвести идеальное качество. Поэтому визуальная задумка аниматоров отличалась от того, что видел зритель.

В клипе же эти элементы используются как часть эстетического образа. Это, безусловно, часть эстетики «ностальгии», к которой апеллирует как название альбома, так и студии. Подобные ходы – своего рода доказательство того, что постепенно мелкими шагами от постмодерна мы переходим в эпоху метамодерна, но это уже часть более широкого дискурса.

«Levitating» является примером клипа без фокуса на нарративе, но при этом с пристальным вниманием к эстетике изобразительного ряда.

Все три клипа, рассмотренные в статье, по-своему демонстрируют широкие возможности методов визуализации музыки с точки зрения формы и нарратива. Делается это за счет использования художественных приемов, практикуемых уже на протяжении долгого времени японскими художниками.

Опыт межкультурного взаимодействия в этих произведениях можно смело считать удачным. Присутствуют и другие примеры подобного сотрудничества, и исследователям стоит периодически обращать свой взор к этому культурному феномену: диалогу музыки и анимации, Востока и Запада.

Асмик Акобян

БИБЛИОТЕЧНАЯ МИФОЛОГИЯ В СОВРЕМЕННОЙ
МАССОВОЙ КУЛЬТУРЕ
(на материале комикса А. Ким «Ловец бабочек»)

Современная массовая культура представляет собой сложное, многоуровневое явление, включающее в себя на определенных правах практически все сферы человеческой деятельности. Один такой аспект и является темой нашего исследовательского интереса. Речь идет о так называемой «библиотечной мифологии». Сразу стоит, конечно же, оговорить важный терминологический момент. Мы опираемся на определение мифологии, которое разрабатывал в своих ранних работах Ролан Барт, постоянно акцентировавший языковой момент любого мифологического явления. Так, в предисловии его книги «Мифологии» (1957) отмечается, что «современный миф <...> это не более чем фразеология, набор фраз, стереотипов»¹.

Очевидно, что и вокруг библиотек также формируется своя мифология, которая всегда предполагает наличие центральных и периферийных образов и дискурсов, иногда базирующихся на вполне реальных исторических событиях. В нашем случае ситуация выглядит следующим образом: базовые элементы библиотечной мифологии начали формироваться благодаря деятельности Александрийской библиотеки с момента ее возникновения в III веке до н.э. Несмотря, правда, на столь почтительный исторический возраст собственно интересующая нас здесь специфическая мифология начала складываться в нечто более или менее единое целое только в начале XIX века, в эпоху романтизма. Свой же заверченный вид во многом она получила благодаря огромной популярности романа итальянского писателя и ученого Умберто Эко «Имя розы» (1980). В этом произведении, как известно, создается таинственный образ библиотеки: она

¹ Барт Р. Мифологии. М.: Академический Проект, 2008. С. 18.

предстает в виде лабиринта с особой системой расположения книг, а библиотекари утверждаются в роли хранителей сакральных знаний. Можно утверждать, что после публикации именно этого романа библиотечная мифология начинает активно интегрироваться массовой культурой, которая всегда обращается к широкому кругу потребителей. В результате идет процесс, с одной стороны, некоторого упрощения изначальной библиотечной темы в литературе, так как массовой культуре необходим охват как можно большего числа реципиентов. С другой же стороны, присутствует момент консервации: сложившийся набор элементов той или иной мифологии почти не получает развития.

В этом контексте чрезвычайно любопытным является очевидный всплеск литературной продукции, в которой библиотеки являются сюжетообразующими элементами. Среди многих прочих можно выделить таких авторов, как Аояма Митико «Вы найдете это в библиотеке» (2025), Мэтт Хейг «Полночная библиотека» (2023), Юми Канэко «Подводная библиотека» (2024). В последнее время не обходят стороной эту тему и комиксисты. Российское издательство «Bubble» в 2014 году начинает выпускать серию комиксов «Экслибриум», сюжет которых связан с библиотекой. Позже, в 2024 году там же выходит комикс Анастасии Ким «Ловец бабочек», ставший предметом нашего интереса. Не претендуя здесь на исчерпывающее объяснение причин этого повышенного спроса на библиотечную мифологию, мы собираемся, тем не менее, на конкретном материале обозначить некоторые возможные подходы к его рассмотрению.

В центре нашего внимания находится авторский комикс Анастасии Ким «Ловец бабочек» (2024). Анастасия Ким, родившаяся в 1989 году, на сегодняшний момент является одной из наиболее известных художниц и сценаристок издательства «Bubble». Выпускница ВГИКа, первое признание она получила в фандоме Толкина, особенно благодаря образам Мелькора; также рисовала на темы Второй мировой войны и монголов. Ее стиль сочетает элементы аниме и авторской манги. С 2012 года она работает над линейками «Майор Гром», «Бесобой», «Чумной доктор», а также выпускает синглы про отдельных персонажей линеек, в числе которых и исследуемый нами «Ловец бабочек».

В самом общем виде фабула этого произведения выглядит так: спортсмен и тренер по плаванию Владимир получает травму головы во время кайтинга и уже не может продолжать работать с детьми. В попытках борьбы с депрессией он оказывается в библиотеке, где ему через подбор подходящих книг помогает Поэт – библиотекарь, в свою очередь также страдающий от одиночества. В конце концов благодаря библиотечным и внебиблиотечным встречам им удается стать друзьями.

В «Ловце бабочек» библиотечная мифология раскрывается с помощью двух центральных образов – библиотеки и библиотекаря. Первый образ появляется в конце главы «Лев» и становится одним из ключевых мест развития сюжета. Здесь сразу можно указать, что библиотека – помимо довольно уже устойчивых мотивов, связанных с образами лабиринта, сокровенного знания, отчужденности от мира и т.п., – оказывается местом встреч разного рода персонажей, которые в обычной повседневной жизни встретиться не могли. Именно в библиотеке оказывается возможным найти друга, без которого обрести себя – в мире Ким – невозможно.

Неразрывно с образом библиотеки, конечно же, связан и образ главного героя. Перед нами предстает одинокий человек, жизнь которого состоит из работы и приемов у психиатра. Важной чертой героя, выделяющей его на фоне базовых особенностей фигуры библиотекаря, является молодость, ярко отличающая его от устойчивого образа «вечного» (то есть пожилого) библиотекаря. Примечательно, что в тексте не обозначено ни имя главного героя, ни его прозвище. Это произойдет гораздо позже в других произведениях этой линейки комиксов, где он будет назван Поэтом, а затем и Евгением. И хотя отдельные намеки на его имя присутствуют, например, в сцене игры с детьми, где ему загадывают персонажа А.С. Пушкина Евгения Онегина, намеренное умалчивание имени выглядит чрезвычайно значимым моментом. Можно предположить, что анонимность библиотекаря напрямую связана с темой обретения себя, что зачастую в культуре связывается с обнаружением своего настоящего имени.

Также мы можем указать на мотивы одиночества и отчужденности от окружающего «взрослого» мира, связанные с образом главного персонажа. В сцене проведения мероприятия с детьми он рассказывает о Данииле Хармсе, который не был принят взрослыми, но чьей «благодарной публикой оказались» и «до сих пор являются дети»¹. Здесь прослеживается четкая цепочка идей, раскрывающая связь героя с детьми и поэзией (единство с последней, впрочем, проявляло себя чуть ранее и в снах героя, и в названии главы «Черный человек», отсылающей к одноименной поэме С. Есенина). Архитектура страницы в свою очередь содействует раскрытию смысла всего эпизода. Деление этого момента на три отдельных вертикальных фрейма сосредотачивает внимание читателя на словах героя, а выведение на последнем фрейме крупным планом увлеченно слушающих детей отражает сравнение героя с Хармсом. Одиночество Поэта подчеркивает и сцена в его доме, а точнее – на чердаке. Страница представляет собой несколько панелей, обрамленных черной канавкой,

¹ Ким А. Ловец бабочек: книга комиксов. М.: Бабл, 2024. С. 50.

что отражает «мрачный склеп», в который герой «ввергнут» «велением судьбы»¹. Поэт, в отличие от «мифологических» коллег, для которых одиночество есть наслаждение, так как предполагает зачастую общение с книгами, страдает от своего положения. Цитирование же стихотворения «Призрак» Ш. Бодлера – французского поэта, основоположника декаданса и символизма – усиливает общую эмоциональную вовлеченность читателя. С этой же целью на следующей странице оформлена граница фрейма в качестве структурного элемента – рамы окна. Так читатель уже становится непосредственным свидетелем происходящего, словно бы подсматривающим за Поэтом.

Другой важный элемент образа библиотекаря, используемый Анастасией Ким при работе с фигурой Поэта, – библиотекарь как проводник в бескрайнем лабиринте книг. Вернемся к вышеуказанной сцене посещения Владимиром библиотеки. Смущенный появлением библиотекаря Нины, он хватается наугад книгу и делает это довольно неудачно – ему попадается В. Хлебников, от которого быстро клонит в сон. Однако позже предложивший ему помощь Поэт без труда находит среди бескрайних полок книгу «со счастливым концом», о которой просил посетитель. Делает он это почти вслепую, не кидая взгляда на стеллаж достает «Незнайку в солнечном городе» (1958) Н.Н. Носова. «Я здесь работаю. Я знаю, что где стоит»², – заключает герой, подтверждая свои исключительные знания и способность дать людям то, в чем они действительно нуждаются. Этот же момент прослеживается и в дальнейших рекомендациях Поэта. Книги, которые он советует, на первый взгляд кажутся неподходящими для взрослого, созданными для детской аудитории (а некоторые таковыми и являются на самом деле): «Незнайка», рассказы Н.А. Тэффи, «Трое в лодке, не считая собаки» Джерома К. Джерома. Однако они проникнуты оптимизмом и оказывают терапевтическое воздействие. Визуальной передаче этого эффекта способствует изобразительный ряд: показанная на одной странице трехмесячная книговыдача сначала – в соответствии с мартом – предстает в черно-белых тонах, однако уже к маю вместе с расцветом весны появляются цветные краски (при этом комикс остается монохромным). Тем самым реализуется одна из функций библиотечной мифологии – формирование человека культуры.

Немалый интерес для нас представляет и связь Поэта с городом. Анастасия Ким активно обыгрывает так называемый «Петербургский текст»

¹ Бодлер Ш. Цветы зла / Пер. с франц. Эллиса. М.: АСТ, 2020. С. 56.

² Ким А. Ловец бабочек: книга комиксов. С. 59.

русской культуры и литературы¹. Отсюда и местожительство Поэта в историческом центре, и параллели с деятельностью Хармса и персонажей Достоевского, и общее свойство городского пространства неожиданно превращаться во что-то такое, что вообще не свойственно повседневной действительности. Недаром библиотека в комиксе имеет вполне реальный прототип – Центральную городскую публичную библиотеку имени В.В. Маяковского в Санкт-Петербурге, на чем особенно акцентирует внимание изображение фасадной таблички крупным планом на отдельном фрейме. Однако ее интерьер, конечно же, отличен от оригинала и является скорее синтезом нескольких крупных петербургских библиотек. Кстати, думается, именно поэтому во многих фреймах библиотека не обрамлена рамками. В сцене посещения Володи она представлена огромным книгохранилищем, бескрайность которого подчеркивается отсутствием рамок, – рисунок книжных стеллажей занимает всю страницу, – а также произнесенной про себя репликой героя: «С ума сойти». Как отметил известный комиксист Уилл Айснер, «отсутствие рамок [фрейма] наводит на мысли о неограниченном пространстве»².

Кроме прочих приемов стоит обратить внимание и на цветовую составляющую всего комикса. Цвет здесь играет одну из ключевых ролей для передачи внутреннего состояния героев. Не считая акцентных зеленых, желтых и где-то красных тонов, комикс преимущественно выполнен в черно-белой технике. Это служит не только для расстановки акцентов там, где есть цвета, но и для развития сюжета. После травмы Владимира его мир теряет краски. Мир Поэта и вовсе с самого начала предстает монохромным, потому как его одиночество тянется с самого детства в интернате. Однако когда герои обретают дружбу, мир снова становится цветным.

Через визуальные приемы, архитектуру страниц и цитаты в комиксе Анастасии Ким «Ловец бабочек» не только раскрываются основные образы библиотечной мифологии, но и усиливается их эмоциональное восприятие и предлагается своя – довольно индивидуальная – интерпретация. Таким образом, можно сказать, что комикс А. Ким демонстрирует возможность проявления индивидуального творческого начала несмотря на «требования» современной массовой культуры использовать стереотипы и общие места, свойственные той или иной социокультурной мифологии.

¹ *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы: избранные труды. СПб.: Искусство, 2003.

² *Айснер У.* Комикс и последовательное искусство / Пер. с англ. М. Заславского. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2022. С. 48.

Елена Матвеева

РЕЦЕПЦИЯ ОБРАЗОВ ГРЕКО-РИМСКОЙ АНТИЧНОСТИ
В КИТАЙСКОЙ ВИДЕОИГРЕ «HONKAI: STAR RAIL»

Игра «Honkai: Star Rail» вышла 26 апреля 2023 года. Это четвертая основная игра от китайской компании miHoYo. Она отличается продуманным сюжетом и запоминающимися персонажами, каждый из которых имеет свою историю и хранит свои тайны, раскрывающиеся игроку по мере прохождения. Пошаговая боевая система предполагает стратегическое планирование: игрок собирает команду персонажей, каждый из которых обладает уникальными способностями и навыками.

Сюжет повествует о группе космических путешественников, которые преследуют Стелларон – загадочный объект, способный принести хаос во Вселенную. Главный герой становится частью этой группы и должен разгадать загадку Стелларона и его влияния на разные миры. Сюжет развивается линейно, Звездный экспресс путешествует по разным мирам, Амфореус становится четвертой его остановкой.

С самого начала игры очевидно, что разработчики стремились внести в нее культурное разнообразие: каждый мир – регион, который предлагается игроку для исследования, не похож на предыдущий и вдохновлен теми или иными уголками мира и эпохами: так, первый предложенный игроку для освоения холодный регион под названием Белобог является в некотором роде отсылкой к России, многие персонажи носят русские имена, такие как Олег, Наташа, Пелагея Сергеевна, Маня и т.д., следующий регион – Лофу Сяньчжоу – вдохновлен традиционной культурой Китая, и населяющие его герои носят соответствующие имена, третья остановка Звездного экспресса – Пенакония – пронизана атмосферой роскоши эпохи ар деко, в соответствующем стиле выполнены интерьеры и окружение, вплоть до рекламных плакатов.



Мир Пенаконии

Скриншот игры «Honkai: Star Rail»

Все права принадлежат MiHoYo

Последний же на сегодняшний день регион – Амфореус¹, самый масштабный из всех, был вдохновлен античной культурой, причем проработка сюжета и отсылки действительно заслуживает отдельного разбора. Греческие мифы уже не раз эксплуатировались в игровой индустрии: достаточно привести ставшие культовыми «Assassins Creed: Odyssey», «God of War», однако, обращаясь к теме греко-римской мифологии и античной культуры, создатели «Honkai: Star Rail» формируют на их основе свой собственный мир и его мифологию, наполняя его многочисленными цитатами и отсылками, а не используют готовые образы.

Регион Амфореус стал доступен для игроков в начале 2025 года – патч 3.0 вышел 15 января. На момент выступления на конференции (апрель 2025 года) вышло всего три патча, последний из которых – 3.2 – вышел 14 апреля. Всего планируется восемь патчей, завершающий (3.7) предположительно ожидается в конце года, следовательно, Амфореус еще не раскрыл игрокам все свои тайны.

Амфореус, также известный как Вечная Земля, – изолированный мир, он скрыт от других миров и увидеть его можно лишь сквозь зеркало Сада воспоминаний, что словно намекает нам, что Амфореус находится далеко в прошлом. Из космоса Амфорес выглядит как знак бесконечности, по мере прохождения игры мы узнаем, что этот мир живет во временной петле – возможно, именно ее и символизирует этот знак.

¹ Honkai: Star Rail Wiki. Amphoreus / History // URL: <https://honkai-star-rail.fandom.com/wiki/Amphoreus/History> (дата обращения 26.02.2026).

Когда-то из хаоса и ядер пламени, сброшенных богами, возникли титаны, что напрямую отсылает нас к «Теогонии» Гесиода¹, который описывает, как из хаоса появляются первые боги. От союза Геи и Урана – Неба и Земли рождаются двенадцать титанов.

На Амфореусе их тоже двенадцать, но соответствуют они скорее не классическим представлениям о древнегреческих титанах, а, с некоторыми оговорками, образам олимпийских божеств.

«Трое титанов-столпов создали небо и землю. Трое титанов судьбы сплели воедино нити судьбы. Трое титанов созидания рукотворно создали жизнь. Трое титанов бед проложили путь к порогам бед», – так говорится в игре.

Проанализируем образы титанов Амфореуса и выявим, кому из богов классической мифологии они соответствуют.

К титанам созидания относятся:

– опора мира *Кефал*. Он был наделен обязанностью нести бремя жизни, однако отказался от своего трона и правления целым миром, чтобы оставить луч света в мире людей. Его можно сравнить с Атлантом, несущим на плечах бремя мира;

– титан разума *Керкес*, которая сошла на землю в облике священного древа. Ей в древнегреческом Пантеоне может вполне соответствовать богиня мудрости Афина;

– титан романтики *Мнестия*. О ней говорится, что «она гонится за красотой мира вместе со своими отпрысками, вплетая золотые нити в романтику мира, чтобы жители Амфореуса обрели любовь»². Ей вполне соответствует богиня любви и красоты Афродита.

Титаны судьбы:

– титан времени *Оронис*, которая направляет течение времени и поддерживает прошлое, настоящее и будущее мира, она сродни Хроносу;

– титан справедливости *Талант*, который не терпит предвзятости и защищает устои и границы Амфореуса с помощью логики и законов. Он сопоставим с Фемидой. Стоит отметить, что разработчики не придерживаются строгих соответствий и зачастую применяют так называемый прием «gender switch» – смены пола персонажа;

– титан врат *Янус* знает направление и конец всех дорог. Она управляет не только путями, по которым ходят люди, но и путешествиями, которые

¹ Эллинские поэты VII—III вв. до н.э. Эпос. Элегия. Ямбы. Мелика / Отв. ред. М.Л. Гаспаров. М.: Ладомир, 1999.

² Honkai: Star Rail Wiki. Mnestia // URL: <https://honkai-star-rail.fandom.com/wiki/Mnestia> (дата обращения 26.02.2026).

связывают их судьбы. Этому Титану соответствует двуликий Янус, римский бог начал, перемен, врат, дверей. Он рассматривается как бог входов и выходов, начал и концов.

Титаны-столпы:

– титан неба *Аквила*. Когда Аквила открывает глаза и смотрит на землю, все озаряет свет, когда же он закрывает глаза, мир погружается во тьму. Возможно, этому Титану соответствует бог неба Уран или бог звездного неба Астрей;

– титан земли *Геориос* – все горы когда-то были воплощением этого титана. Он самый большой, самый мягкий и самый добрый титан, охраняющий мир смертных. Геориос своим дыханием породил небо и море во время долгого сна, он также отдал свое тело титанам как основу для создания жизни. Ему может соответствовать Гея, богиня земли, праматерь греческих богов;

– *Фагуса* – титан океана, довольно неоднозначный персонаж. Покровительница вод, а также хмельных напитков и пиршеств, способна по прихоти своей перемещать воды в любой уголок Амфореуса. В легендах она предстает божеством непостоянным и падким до удовольствий, для нее океан – лишь чаша для утех. Вечно противостоит Геориосу, титану земли, и нет меж ними мира. Но Фагуса также несет бремя очищения мира. Довольно сложно найти ее аналог в греко-римском Пантеоне. Как богиня океана она сродни Нептуну, однако ее страсть к хмельным напиткам и увеселениям роднит ее с Ваххом, и в то же время в ней есть черты малоизвестной римской Ютурны, источник которой считался священным и целебным. В честь этой богини римляне праздновали ютурналии.

Титаны бед:

– *Загрей*, титан лжи и удачи. Истинного Загрея часто изображают двуликим божеством, сочетающим улыбку и слезы. Его двойственная природа отражает мир, где ложь и правда неразделимы. Загрей пренебрегает божественными обязанностями, предпочитая сеять раздор среди богов, дразнить их шалостями и порождать хаос. У него нет ни алтарей, ни храмов, Загрей стал богом бедняков и простолюдинов. Этому титану отчасти соответствует Гермес как бог счастливого случая, хитрости и воровства, однако у личности Гермеса есть и другие грани – он также почитается как бог торговли, проводник между миром живых и мертвых и посланник богов;

– *Никадор* – бог раздора. Никадор сильнейший воин, а город, поклоняющийся ему, Кремнос, выглядит как аллюзия на Спарту. Ему вполне соответствует бог войны Арес;

– *Танатос* – титан смерти и забвения, чей истинный облик сокрыт от живых, ибо мертвые не могут поведать легенды. Говорят, от ее прикосновения вянут цветы, трескается земля, ржавеет металл, а плоть обращается в прах – все окутывается непроглядным мраком и рассыпается бессмысленными осколками. Здесь все логично, и Танатос соответствует одноименный древнегреческий бог смерти.

Когда главные герои попадают на Амфореус, мир находится не в лучшем состоянии. Все полисы за исключением главного – вечного священного города Охемы – разрушены. Причиной этого является Черное течение – невиданная разрушительная сила, под действием которой даже титаны сходят с ума и стремятся к уничтожению всего живого.

Полисы также заслуживают хотя бы краткого анализа. Уже упомянутый процветающий город *Охема*, покровителем которого является Кефал, к примеру, был вдохновлен Афинами. В Охеме же находится так называемая *Роцца муз*, где собирались ученые и философы. Эта Роцца муз может быть отсылкой к знаменитой оливковой роще Академии недалеко от Афин, где общались Платон и его ученики. Первым ученым и основателем рощи считается Фалес, названный по имени древнегреческого философа и математика Фалеса Милетского.

Каструм Кремнос, город титана раздора Никадора, является очевидной отсылкой к Спарте. Железная дисциплина и бой до смерти – вот ценности, что некогда исповедовали жители этого города.

Янусополис – полис трех титанов судьбы: Оронис (Время), Таланта (Правосудие) и Янус (Врата). Разрушенный ныне город раньше был пристанищем жрецов и предсказателей, где пребывал верховный оракул. Нетрудно отыскать его прототип – это Дельфы, священная земля, служившая резиденцией главного оракула Аполлона.

Стиксия и *Айдония* не имеют прототипа. Стиксия окружена рекой душ, ей покровительствовала Фагуса. Айдония – «край, преклоняющийся перед смертью», однако будет ошибочно ассоциировать его с Аидом, так как это заснеженная суровая земля.

Итак, по мере прохождения основной истории мы узнаем, что Амфореус поражен Черным течением, перед которым бессильны даже титаны, но существуют избранные герои, так называемые златиусы, способные его победить. Для этого им нужно пройти испытания и получить ядра пламени титанов. Каждому титану соответствует свой златиус:

– *Мнестия* – золотой ткач *Аглая*, названная по имени одной из Граций, плетущая нити судьбы, подобно мойрам;

– *Янус* – *Триббиос*, «имеющая три лица», расколовшая свою личность натрое, предстает в образе трех девочек;



Каструм Кремнос, один из полисов Амфореуса

Официальный арт игры «Honkai: Star Rail»

Все права принадлежат MiHoYo

– *Никадор* – *Мидей* или *Мидеймос*, сын царя Кремноса (наследование власти происходило через убийство отца сыном, что, как мы знаем, является популярным тропом в греко-римской мифологии);

– *Загрей* – *Цифер*, обладающая невероятной скоростью и проворством;

– *Кефал* – *Фаенон*, единственный выживший после разрушения своей родной деревни Элизии Эйдес, получивший клеймо на шее, ставший избранным златиусом;

– *Керкес* – профессор *Анаксагор*, алхимик;

– *Танатос* – *Кастория*. Этот персонаж отсылает нас к легенде о Касторе и Поллуксе. У Кастории есть сестра-близнец по имени Поликсия, со смертью которой она обретает свою истинную силу.

Известно, что все златиусы получают пророчество, каждому приходится принести великие жертвы, чтобы завладеть ядром, получив которое они становятся полубогами, но постепенно теряют свои воспоминания и человечность.

Также есть легенда о том, что существует тринадцатый златиус, без которого победа невозможна¹.

В сюжетном патче 3.2 выясняется, что все титаны когда-то были златиусами, но утратили свой человеческий облик и воспоминания, следовательно, история циклична. Это отчасти заставляет нас вспомнить «Труды

¹ В последующих патчах она не подтверждается.



*Фаенон, один из персонажей
«Honkai: Star Rail»*

Официальный арт игры «Honkai:
Star Rail»

Все права принадлежат MiHoYo



*Профессор Анаксагор, один
из персонажей «Honkai: Star Rail»*

Официальный арт игры «Honkai:
Star Rail»

Все права принадлежат MiHoYo

и дни» Гесиода, в которых описываются циклично сменяющие друг друга эпохи человечества¹.

Персонажа, названного именем древнегреческого философа, следует отметить отдельно. Он является основателем *школы познавателей*. Она специализируется на преобразовании и вознесении жизни и материи. Помимо идеи души, познаватели изучают происхождение всего живого и материального, а также занимаются алхимией как наукой. Учителем Анаксы был ученый по имени Эмпедокл. Известно, что о настоящем Эмпедокле ходили легенды как о чудотворце необычайной силы, который смог воскресить женщину, находившуюся до этого целый месяц без дыхания. Разрабатывая учение о переселении душ, сам о себе Эмпедокл сообщал, что раньше он был мужчиной и женщиной, рыбой, птицей, зверем². Пожалуй, Эмпедокл Амфореуса максимально близок к своему историческому прототипу.

Также при прохождении сайд-миссий и в процессе исследования игрового мира мы встречаем персонажей, которые представляют собой

¹ Эллинские поэты VII—III вв. до н. э...

² Егоров А. С. Проблемы реконструкции учения Эмпедокла. Авт. дисс. ... канд. филос. наук. М, 2007.

прямые отсылки к древнегреческой мифологии. Так, в Священном городе Охема мы сталкиваемся с персонажем по имени Деметрия. Она предстает перед игроком в образе пожилой добродушной женщины, которая продает фрукты на улице, в диалогах с ней часто упоминается гранат. Известно, что у нее есть дочь по имени Посефона, которая в настоящее время замужем за персонажем по имени Гадес.

Будучи знакомым с историей о похищении Персефоны, игрок без труда сопоставит факты и сможет считать отсылки: Деметра в мифологии считается божеством плодородия и покровительницей земледелия, а работчики сделали Деметрию продавщицей фруктов, то есть даров от «милости земли», дочь Деметрии Посефона (искаженный вариант имени Персефона) была похищена богом подземного мира Аидом или Гадесом. Отпуская Персефону на землю, Аид пошел на хитрость, угостив девушку гранатом, что связало ее обетом проводить часть времени в царстве мертвых.

Также в Охеме игрок может встретить предсказательницу Кассандру. Напомним, что мифологическая Кассандра получила свой дар пророчества от Аполлона в обмен на любовь, но, отказав ему во взаимности, была проклята: ее пророчествам никто не верил.

NPC (non-player character, неигровой персонаж) по имени Бахус продает амброзию – золотистый сладкий нектар, нескольких капель которого достаточно, чтобы опьянить смертного своим богатым ароматом.

Помимо NPC, чья история непосредственно связана с мифологией, мы также встречаем множество персонажей, названных именами мифологических героев: Париса и Пасифайю, оратора по имени Цицерон, Данаю и Диогену, ученую девочку, которая живет в амфоре, поэта и драматурга Фестиса, киборга по имени Ликург, Пифию, Каллисто и многих других, кто сразу воскрешает в нашей памяти сюжеты греко-римской мифологии, а в одном из диалогов NPC рассказывает герою о кузнеце, освоившем искусство скульптуры и создавшем прекрасную статую девушки, в которую он влюбился настолько, что титан романтики Мнестия оживила ее – это прямая отсылка к истории Пигмалиона и оживленной Афродитой статуе Галатеи, которая имеет древнегреческие корни и была пересказана Овидием в «Метаморфозах»¹.

Подведем итог. Даже несмотря на то, что история Амфореуса еще не завершена, и мы можем провести лишь первичный анализ фактов и данных, налицо глубокое погружение создателей в контекст античной культуры.

¹ Овидий П.Н. *Метаморфозы* / Пер. с лат. С.В. Шервинского. М.: Художественная литература, 1977.



Ликург разговаривает с главным героем

Скриншот игры «Honkai: Star Rail»

Все права принадлежат MiHoYo

Кроме того, сценаристы игры органично переплетают вечные классические сюжеты с футуристическими идеями, адаптируя и интерпретируя их в нужном им ключе, что позволяет этим сюжетам получать новое прочтение.

Таким образом, видеоигры также могут выполнять и просветительскую функцию: возможно, если миллионы игроков в «Honkai: Star Rail», заинтересовавшись историей, захотят поближе познакомиться с прототипами персонажей и обратятся к классическим источникам, это может стать важным шагом на пути к популяризации гуманитарных наук.

В наше время несмотря на то, что видеоигры в основном по-прежнему носят развлекательный характер, они вполне могут претендовать на статус чего-то большего, ведь и кинематограф, и фотография тоже не сразу получили статус искусства. В любом случае все зависит от самого произведения: как не каждое творение фотографа или режиссера обладает художественной ценностью, так, несомненно, и среди игр существует значительная доля проходных «убийц времени», однако «Honkai: Star Rail» к ним определенно не относится.

P.S. К моменту написания статьи вышло еще три патча, раскрывающих основную сюжетную линию Амфореуса; широко используемые мотивы жертвы во имя спасения, а также цитаты из «Откровения Иоанна Богослова» свидетельствуют о том, что мир Амфореуса заслуживает анализа не только с точки зрения рецепции в нем образов греко-римской античности, но также и отражения идей и мотивов христианской культуры. Однако это тема для дальнейшего исследования.

Галина Федюнина

ОЖИВШИЙ ОБРАЗ КНИЖНЫХ ИЛЛЮСТРАЦИЙ
ЭПОХИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ В ВИДЕОИГРАХ

В настоящее время видеоигры уже стали обычным явлением в современной жизни и сопровождают человечество более полувека. С момента своего появления данный вид медиаккультуры постоянно развивается, и за последние десятилетия игровая индустрия выпустила множество успешных проектов, которые привлекают внимание не только аудитории пользователей, но и специалистов из разных научных областей, в том числе в гуманитарном направлении. Актуальность изучения возрастает, так как видеоигры становятся сложнее, являясь частью современной культуры в обществе, влияющей на ментальность человека. Для исследования воздействия на человека компьютерных игр используются разные подходы. В качестве метода изучения видеоигр как нового культурного пласта можно обратиться к концепциям визуальной и медиаккультуры, иммерсивности и семиотики.

Игровая индустрия расширила свои возможности в создании уникальных сред, стала новатором в привнесении технологического развития в других сферах культуры. В частности, сильное влияние компьютерные игры оказывают на кинопроизводство и наоборот. Две сферы современной массовой культуры роднит процесс работы. При создании компьютерной игры обязательными составляющими являются написание игрового кода, системы скриптов, сюжетного сценария, требуется работа звукорежиссеров, композиторов, в некоторых случаях прибегают и к актерской игре.

Принципиальным отличием между видеоигрой и кинокартиной (или анимационным фильмом) является сопричастность аудитории к сюжету. Фильм является законченным произведением, где на сюжет уже

невозможно повлиять. В компьютерной игре возникают иммерсивность и другой вид психологизма, при помощи которых пользователь становится непосредственным участником сюжета и может им управлять¹. Усиление ощущения погруженности осуществляется благодаря художественному языку, над которым работают геймдизайнеры. Создаваемые альтернативные миры и близкие им жанровые формы, среди которых можно выделить наиболее популярные направления – фэнтези, футуризм, хоррор, исторический сеттинг², становятся уникальным пространством для пользователя.

Многие компьютерные игры, созданные на базе исторических событий и культурного кода, являются собирательным образом эпохи. Видеоигры, опирающиеся на исторический контекст, нуждаются в точности и соответствии актуальным, подтвержденным историческим событиям, которые можно почерпнуть из исследовательских статей, произведений изобразительного и музыкального искусства, изучить благодаря документальным памятникам и привлечению специалистов. Рецепция позволяет создать уникальную структуру нового медиаискусства, способствующего погружению пользователя и его быстрой адаптации в лоре³ игры. Ярким примером переработки истории и культуры стали видеоигры, опирающиеся на эпоху Средневековья.

На данный момент существует множество реализованных проектов, опирающихся на историю западноевропейских государств, которые вошли в золотой фонд игровой индустрии. Такие серии, как «Stronghold», «Kingdom Come: Deliverance», «Crusader Kings» и другие. Также существуют игры, которые в буквальном смысле используют произведения искусства как основу для лора. Примером является серия проектов от английской компании «Joe Richardson». Визуал видеоигр данного разработчика выглядит, как коллаж из известных живописных полотен, как, например, в проекте «Four Last Things» картина Давида Тенирса Младшего «Эрцгерцог Леопольд Вильгельм и художник в эрцгерцогской картинной галерее в Брюсселе» (около 1651) стала локацией.

¹ Галкин Д.В. Компьютерные игры как феномен современной культуры: опыт междисциплинарного исследования // Вестник Томского государственного университета. 2007. № 3. С. 57–59.

² Новикова О.Н. Игровая деятельность человека в пространстве виртуальной реальности // Социум и власть. 2018. № 6 (74). С. 16–25.

³ Знание (от англ. *lore*) знания (в определенной области); профессиональные знания; См.: Мюллер В.К. Англо-русский словарь. М.: Русский язык, 1995. С. 1086.

Геймдизайнеры заменили изображения в рамках на полотна, использованные в игре, каждое из которых интерактивно и скрывает сведения о произведении искусства. Таким образом, сам проект представляет в том числе образовательный материал для пользователя, но, по сути, не имеет индивидуального художественного языка и выступает как некоторый шарж.

Из видеоигр с отрисованным визуалом, созданных на базе исторических событий эпохи Средних веков и ее искусства, хочется выделить «Potion Craft», «Inkulinati» и «Pentiment». На их примере можно проследить, как историко-культурные факты и памятники книжной миниатюры западноевропейского средневекового искусства XIII–XVI веков становятся основой для игровой среды, повторяющей стилистику и приближающей пользователя к пространству той эпохи.

Компьютерная игра «Potion Craft» разработана отечественной студией «Niceplay Games» и была выпущена в 2021 году компанией «TinyBUILD». Появление игры, отмеченное положительными отзывами критиков, стало возможным в том числе и благодаря одной из самых успешных компьютерных видеоигр в жанре RPG¹ «Kingdom Come: Deliverance» 2018 года от чешских разработчиков, студии «Warhorse Studios». Геймдизайнер и создатель «Potion Craft» Михаил Чупраков в интервью упомянул, что вдохновился мини-игрой в «Kingdom Come: Deliverance» и хотел немного видоизменить механику: «В “Kingdom Come: Deliverance” есть мини-игра “алхимия”, она очень круто в плане аутентичности сделана. Там ты смешиваешь различные ингредиенты, в общем все разное кидаешь в котел, раздуваешь мехи. Мне вся эта эстетика очень понравилась, но меня раздражали там несколько вещей.

Ты ничто не можешь контролировать там напрямую. То есть если тебе нужно что-то размолоть в ступке, ты говоришь “размолоть в ступке”, и персонаж сам размалывает. <...> Мне очень не нравятся непропускаемые кат-сцены, анимации, которые не скипаются»². «Potion Craft» является симулятором, в котором пользователь становится алхимиком-продавцом различных зелий и снадобий. Геймдизайн нарисован вручную и обработан при помощи компьютерных технологий, использована

¹ Ролевая игра (англ. *Role-Playing Game* – RPG).

² «Я планировал делать игру один»: главное из стрима DTF с Михаилом Чупраковым – создателем Potion Craft // URL: <https://dtf.ru/id165189/893470-ya-planiroval-delat-igru-odin-glavnoe-iz-strima-dtf-s-mihailom-chuprakovym-sozdatelem-potion-craft> (дата обращения 26.02.2026).



Лист из немецкого медицинского кодекса
 «Gart der Gesundheit» («Сад Здравия»), изданного
 в Майнце Петером Шёффером в 1484 году
 Ксилография с подкраской

стилизация под разукрашенную ксилографию¹ и близкая ей цветовая гамма. Примерами могут послужить печатные книжные памятники, кодексы с трактатами о биологии, ботанике и медицине, как, например,

¹ Ксилография (от греч. *xulon* – дерево и *graphein* – пишу, рисую) – гравюра на дереве, самая древняя техника гравирования. Благодаря легкости выполнения была распространена и в Европе, и в странах Востока (Горкин А. П. Энциклопедия «Искусство». Ч. 2: Д–К. М.: РОСМЭН, 2007. С. 244).

«Сад Здравия» 1485 года¹. Элементы фона, детали, растения и персонажи за счет грубоватых, неровных и параллельных линий повторяют особенности первопечатных изображений с деревянной плиты.

Помимо интерпретации иллюстраций в первопечатных кодексах художники обращаются и к более ранним видам декорирования манускриптов. Игра 2024 года «Inkulinati», разработанная польской студией «Yaza Games», представляет собой пошаговую инди-стратегию. Команда создателей игры берет за основу дизайна лора игрового поля и персонажей исторические популярные изображения книжных миниатюр на маргиналиях². Один из узнаваемых образов — это иллюстрации на маргиналиях «Бревиария Рено де Бара»³.



*Собаки осаждают башню, которую защищают кролики
Дролери из «Бревиария Рено де Бара» (107, f. 137v)
Около 1302–1305
Муниципальная учебная библиотека, Верден, Франция*

- ¹ Оригинальное название «Gart der Gesundheit». Книга была издана в 1485 году Петером Шёффером. «Сад Здравия» стал одним из первых печатных сборников трав на немецком языке.
- ² Маргиналии (лат. *marginalis* – находящийся на краю) – 1) пометки на полях книги или рукописи; 2) полиграфические заголовки, вынесенные на поля книги, журнала и т.п. См.: *Комлев Н.Г.* Словарь иностранных слов. М.: Эксмо, 2006. С. 569.
- ³ *Breviary of Renaud de Bar. 1302–1305(?)*. Verdun, Bibliothèque municipale.

Погружение пользователя происходит через точку зрения от первого лица – имитацию работы иллюминатора¹. Игрок может получить понимание того, как выглядел процесс создания изображений и обратить внимание на фон сцены. Фон достоверно передает фактуру пергамента – основы из выделанной кожи, которую позже заменит бумага. Данный проект стал успешен и в том числе поспособствовал разработке новой игры «Scriptorium: Master of Manuscripts» с похожим геймдизайном – симулятору скриптория. Эта игра, которая поддерживается Министерством культуры и национального наследия Польши, была анонсирована в 2024 году. В ней будет отображаться процесс создания средневекового манускрипта, что предположительно даст аудитории большее понимание труда средневекового мастера.

Знакомство с работой иллюминатора хорошо демонстрирует «Pentiment», компьютерная игра 2022 года в жанре RPG, разработанная американской компанией «Obsidian Entertainment». Игра рассказывает историю о молодом художнике, образ которого был вдохновлен мастером Северного Возрождения – Альбрехтом Дюрером. Как и в двух вышеупомянутых проектах, данная компьютерная игра стилизует и интерпретирует образы средневековой книжной иллюстрации. Отличительной чертой визуала стало совмещение двух техник книжной иллюстрации позднего Средневековья и начала эпохи Возрождения. Костюмы, ландшафты, традиции и быт персонажей опираются на реальный исторический контекст. Композиция видеоигры интересна переходом с эффектом погружения в первом акте, который знакомит игрока с локациями. Такой способ взаимодействия разработчиков с игроком позволяет почувствовать себя чтецом манускрипта. Неосознанно ощущение закрепляется благодаря анимации перехода между сценами и интерфейсом в виде перелистывания страниц в кодексе.

Первый игровой акт является знакомством пользователя с локациями. На карте можно встретить руины древнеримской цивилизации (акведук, разрушенная статуя, солевая шахта), небольшой баварский город Тассинг и аббатство Кирсау. Локации являются собирательными образами, хотя для аббатства Кирсау предположительно использовался как образец существующий монастырь Святого Маврикия на территории Швейцарии

¹ Иллюминатор (нем. *Illuminator* < лат.) – мастер, вручную раскрашивающий гравюры, рисунки. См.: Крысин Л.П. Толковый словарь иноязычных слов. М.: Русский язык, 1998. С. 394.

(в видеоигре покровителем аббатства также стал Святой Маврикий¹). Через ландшафт и общение с обитателями хорошо представлено, как формируются легенды и истории о городах. Например, крестьяне наследуют языческие традиции, дошедшие сквозь поколения мифы Древнего Рима, а представители духовенства отстаивают свою позицию, опираясь на предание о Святом Маврикии – христианском мученике, к деснице которого приезжают паломники со всей Священной Римской Империи. Также игрока втягивают в игру знакомые имена таких исторических личностей, как Мартин Лютер, и отсылки к другим художественным произведениям, в том числе близким нам по времени (например, в начале игры можно встретить цитату из «Имени розы» Умберто Эко – произведения 1980 года).

Благодаря изучению произведений искусства, традиций, быта и окружения людей в период позднего Средневековья и начала эпохи Ренессанса игра становится более увлекательной и позволяет глубже погрузиться в атмосферу того времени. Внешний вид персонажей и диалоговые окна с текстом являются важнейшими деталями для контекста повествования. Можно обратить внимание, как скрупулезно геймдизайнеры подошли к каждому персонажу в зависимости от его возраста и происхождения. Люди пожилого возраста изображены подобно иллюминации манускриптов XIII–XIV веков, и чем старше человек, тем явственнее на нем «потертости» красочного слоя, наличие сложных и живописных оттенков. Молодые персонажи (в том числе и главный герой) изображаются как разукрашенные простыми и лаконичными цветами лубочные изображения с более жесткими и ровными линиями, напоминающие иллюстрации из «Нюрнбергской хроники» – инкунабулы 1493 года. В ходе развития сюжета персонажи как бы входят в пространство манускриптов, о которых они говорят. Один из таких манускриптов становится некоей интерпретацией «Манесского кодекса» XIV века. На примере персонажа брата Себхата ясно видно, как используется стилизация эфиопских рукописей XIV–XV веков².

¹ Святой Маврикий – раннехристианский мученик (конец III – начало IV вв.), по преданию, пострадал в Агауне (Акавне, Агоне; ныне Сен-Морис, Швейцария) вместе с другими воинами Фиванского легиона.

² См.: Book of the Gospels // URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/317618> (дата обращения 26.02.2026).



Стилизованное пространство в видеоигре «Pentiment», интерпретирующее эфиопские манускрипты

Диалоговые окна с появляющимся текстом указывают на образованность и отображают внутренний мир персонажей. В разработке шрифтов участвовала команда дизайнеров из «Lettermatic». Поскольку в игре нет озвучки персонажей, дизайн и стилизация шрифтов являются ключом к пониманию их характеров – авторы подчеркнули статус местных жителей, их грамотность и различие в почерке. Помимо указанных элементов, если присмотреться к анимации текста, можно увидеть технические особенности исполнения. Например, у крестьян можно проследить, как «высыхают» чернила при анимации и при наличии ошибки заменяется буква, у персонажа-печатника текст будет набираться из литер. После полного появления текста некоторые слова подчеркиваются или выделяются красным цветом. Подчеркнутые слова являются активными – на них можно нажать, и игрок увидит поля книги с маргиналиями, дролери¹ и изображение маникулы² – указующего перста, который часто встречался в манускриптах, а позже изображался в печатных кодексах и в будущем

¹ Дролери (фр. *drôlerie*) – шутка, шалость, чудачество. Жанр иллюминирования средневековых рукописей – манускриптов, кодексов. См.: *Епишкин Н.И.* Исторический словарь галлицизмов русского языка. М.: Словарное издательство ЭТС, 2010. С. 1705.

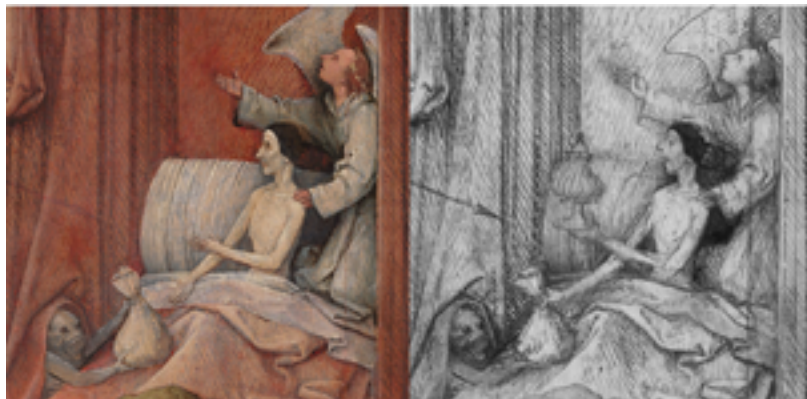
² Маникула (лат. *manicula*) – ручка, ручонка. См.: *Дворецкий И.Х.* Латинско-русский словарь. М.: Русский язык; Медиа, 2003. С. 615.



*Изображение глоссария в игре «Pentiment»
со стилизованными образами-маргиналиями*

закрепился в типографской и компьютерной промышленности. Именно маникула дает пояснение того или иного слова, и в процессе игры так формируется глоссарий. Подобные пояснения позволяют узнать игровые подробности или исторические и культурные факты. Представленные в игре сцены с иллюстрациями манускриптов и маргиналии представляют собой собирательный образ манускриптов разных веков с наличием стилизованных подлинных изображений, что в некоторой степени перекликается с «Inkulinati». Примерами могут послужить сцены работы в скриптории главного персонажа, где его иллюстрация является стилизованным изображением месяца ноября из «Великолепного часослова герцога Беррийского», выполненного братьями Лимбургскими в конце XV века.

Название видеоигры «Pentiment» скорее всего стало производным от слова «Pentimento». В свою очередь термин «Pentimento» образован от глагола итальянского происхождения «pentirsi», означающего в переводе «раскаяние», во множественном числе «pentimenti». Сегодня «Pentimento» обозначает перекрытое поверх красочным слоем или измененное в подмалевке изображение в произведениях станковой и монументальной живописи, зачастую меняющее их композицию и смысл. Чаще всего такие элементы можно обнаружить при тщательном рассмотрении и изучении произведений искусства. В мировой живописи подобные изменения встречаются часто, в том числе в искусстве позднего Средневековья и начала эпохи Возрождения. Ярким примером является живописное произведение «Смерть скупца» нидерландского мастера Иеронима Босха, созданное им в 1500 году. При изучении картины в инфракрасных



Иероним Босх

Смерть скупца. 1500

Дубовая доска, масло. 92,6 x 30,8 см

Национальная галерея искусства, Вашингтон

Фрагмент картины и исследование низлежащего слоя в инфракрасном излучении

лучах можно увидеть, как одна небольшая деталь меняет суть сюжета. В жесте скупца отображается выбор: его раскрытая ладонь тянется к кошель с деньгами, но еще не принимает подношение от дьявола. Однако если обратиться к исследованию под воздействием инфракрасных лучей, можно увидеть, как Босх изобразил руку скупца, сжимающую кошель¹.

Представленные проекты являются примерами творческой переработки и новым способом получения информации через современную медиакультуру. Видеоигры сегодня полностью отвечают концепциям об иммерсивности, где за счет грамотного использования исторического материала и изучения произведений искусства можно создать многоуровневую среду с насыщенными художественно-выразительными связями. Таким образом, создание исторического сеттинга — это сложный многоступенчатый процесс, который требует междисциплинарного подхода и тщательной проработки всех элементов игрового мира. Это позволяет сформировать у человека определенную рецепцию, то есть восприятие и понимание исторического контекста через призму игровой реальности.

¹ См.: URL: <http://boschproject.org/view.html?mode=sync&pointer=0.391,0.000&t=0.4184,0.8266,0.5531,0.5329&i=53MCPVIS,53IRREFL> (дата обращения 26.02.2026).

При должном подходе создателей и поддержке специалистов из разных научных сфер видеоигры становятся проводниками и мотиваторами для изучения культуры, искусства и истории. На примере разобранных проектов можно проследить, как современность обращается к историческим образам, чем может вдохновить и заинтересовать пользователей. Формируется новый информационный язык, объединяющий концепцию семиотики и медиакультуры: он насыщается семиотическими значениями, адаптирует к темпу и устойчивости поступления новой информации в современном мире¹. Рецепция мировых памятников культуры позволяют развивать ментальность пользователя, влиять на его насмотренность. По мере знакомства с игровым процессом люди из различных сфер могут получить новые знания, что делает видеоигры в том числе и инструментом для более доступного получения информации и восполнения пробелов образования². Проекты игровой индустрии выходят на новый уровень восприятия людьми и становятся самостоятельным видом искусства³.

¹ Югай И.И. Компьютерная игра как вид художественной практики // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2007. № 37. С. 362–372.

² Ильмиев Р.И., Чупрова Т. Видеоигры, история и историческая точность: между развлечением и образованием // Историческая информатика. 2024. № 3. С. 1–15 – URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71287 (дата обращения 26.02.2026).

³ См.: Деникин А.А. Видеоигры – это искусство? К истории самого массового спора в Сети // Художественная культура / Art & Culture Studies. 2017. № 1 (19) – URL: <https://artculturestudies.sias.ru/2017-1-19/yazyki/5221.html> (дата обращения 26.02.2026).

ОБ АВТОРАХ

Акобян Асмик Артуровна, студентка Воронежского государственного университета; научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент М.Н. Недосейкин.

Белюбская Светлана Владиславовна, аспирантка Санкт-Петербургского государственного института культуры; научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Ю.И. Арутюнян.

Боровикова Софья Михайловна, соискатель Российского государственного гуманитарного университета; научный консультант – доктор филологических наук, доктор искусствоведения, доцент В.А. Колотаев.

Гао Чан, аспирантка Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова при Российской академии художеств; научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Т.В. Малова.

Горбатова Дарья Алексеевна, бакалавр Российского государственного университета имени А.Н. Косыгина; научный руководитель – кандидат искусствоведения С.И. Большова.

Давлетшина Камила Маратовна, аспирантка Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова при Российской академии художеств; научный руководитель – доктор исторических наук, профессор Л.А. Черная.

Егорова Алена Игоревна, магистрант Санкт-Петербургского государственного университета; научный руководитель – кандидат филологических наук Ж.Р. Двинытина.

Золочевская Софья Владимировна, аспирантка Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова; научный руководитель – доктор искусствоведения О.В. Калугина.

Ильинская Екатерина Викторовна, магистрант Европейского университета; научный руководитель – кандидат исторических наук Е.В. Аброськина.

Карачинцева Полина Витальевна, студентка Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова; научный руководитель – кандидат искусствоведения Е.В. Киселёва.

Каргапольцева Александра Владимировна, студентка Российского государственного университета имени А.Н. Косыгина; научный руководитель – С.И. Михайлова.

Карпуша Олеся Игоревна, соискатель Российского института истории искусств; научный консультант – доктор философских наук, доцент Е.Э. Дробышева.

Косенко София Андреевна, студентка Санкт-Петербургского государственного университета; научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент И.В. Антипов.

Кистович Ирина Александровна, соискатель Государственного института искусствознания; научный консультант – доктор искусствоведения Т.К. Мкртычев.

Козлова Карина Александровна, независимый исследователь.

Кулыгина Аллегра Леонардовна, студентка Университета Кампании имени Луиджи Ванвителли, Неаполь, независимый исследователь.

Лейкин Андрей Олегович, аспирант Российского института истории искусств; научный руководитель – кандидат искусствоведения Г.В. Петрова.

Личагина Анастасия Павловна, соискатель Российского государственного гуманитарного университета; научный консультант – кандидат искусствоведения, доцент С.Ю. Штейн.

Лю Энсьи, аспирантка Академии русского балета имени А.Я. Вагановой; научный руководитель – доктор философских наук, доцент О.И. Тарасова.

Малинкин Анатолий Евгеньевич, студент Нижегородской государственной консерватории имени М.И. Глинки; научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Ю.С. Векслер.

Матвеева Елена Вячеславовна, независимый исследователь.

Махамре Виолетта Башаровна (Аль-Юсеф), аспирантка Государственного института искусствознания; научный руководитель – кандидат искусствоведения З.А. Имамутдинова.

Мирза Михаил Борисович, магистрант Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова; научный руководитель – кандидат искусствоведения Е.А. Багратиони фон Брандт.

Мишурина Анастасия Николаевна, аспирантка Российского государственного института сценических искусств; научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Н.А. Таршис.

Мокрушина Наталья Владимировна, аспирантка Государственного института искусствознания; научный руководитель – кандидат искусствоведения Е.Я. Марголит.

Никишова Вероника Алексеевна, начальник отдела по поддержке современного искусства Московского продюсерского центра; научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Л.К. Масиель Санчес.

Рязанова Юлия Сергеевна, аспирантка Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова; научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Е.А. Скоробогачёва.

Сафронова Дарья Александровна, аспирантка Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица; научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент О.В. Петрухина.

Сидорова Анастасия Александровна, бакалавр Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина; научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Е.Ю.Турчинская.

Сизова Полина Юрьевна, магистрант Центра инновационных образовательных проектов Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица; научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Н.Н. Мутья.

Солодова Ольга Александровна, студентка Национального исследовательского Нижегородского государственного университета имени Н.И. Лобачевского; научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент А.Н. Таланова.

Темралеева Полина Артемовна, магистрант Санкт-Петербургского государственного университета; научный руководитель – кандидат филологических наук Ж.Р. Двинятина.

Узлова Дарья Витальевна, магистрант Самарского национального исследовательского университета имени академика С.П. Королева; научный руководитель – кандидат филологических наук Е.Н. Сергеева.

Федюнина Галина Никитична, независимый исследователь.

Хорт Александра Сергеевна, аспирантка Государственного института искусствознания; научный руководитель – кандидат искусствоведения И.В. Климова.

Хрусталёва Снежана Александровна, бакалавр Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица; научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Н. С. Гуркина.

Чжан Чаньюань, аспирантка Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова при Российской академии художеств; научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Т.В. Малова.

Чубарь Арина Александровна, независимый исследователь.

Юй Дунмэй, студент Новосибирского государственного университета архитектуры, дизайна и искусств имени А.Д. Крячкова; научный руководитель – доктор искусствоведения, доцент Н.Л. Панина.

Юсупова Вера Владимировна, аспирантка Государственного института искусствознания; научный руководитель – кандидат искусствоведения А.В. Наумов.

Научное издание

АСПИРАНТСКИЙ СБОРНИК

Выпуск 15

Редакторы Н.А. БОРИСОВСКАЯ, В.С. ЛЕВИТОВА

Корректор Г.А. МЕЩЕРЯКОВА

Оформление: Е.А. СИВЕРС

Компьютерная верстка: Н.В. МЕЛКОВА

Подписано в печать 15.03.2026

Формат 60×88¹/₁₆

Уч.-изд.л. 22,75. Усл.-печ. л. 22,75

Гарнитура PT Serif Pro

Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен

в Государственном институте искусствознания

125009, Москва, Козицкий пер., д. 5

Очередной выпуск «Аспирантского сборника» основан на материалах Международного форума молодых исследователей «Научная весна – 2025», который состоялся 22–25 апреля 2025 года. Статьи охватывают широкий круг тем, связанных с разными видами искусства: архитектурой, музыкой, театром, изобразительным и декоративно-прикладным искусством, экранными искусствами и др. Авторами статей сборника являются молодые ученые – аспиранты, соискатели, студенты, преподаватели отечественных и зарубежных вузов, научные интересы которых сопряжены с теорией, историей, философией искусства и культуры.

Эту книгу, а также другие труды Государственного института искусствознания можно найти на сайте: www.sias.ru

