

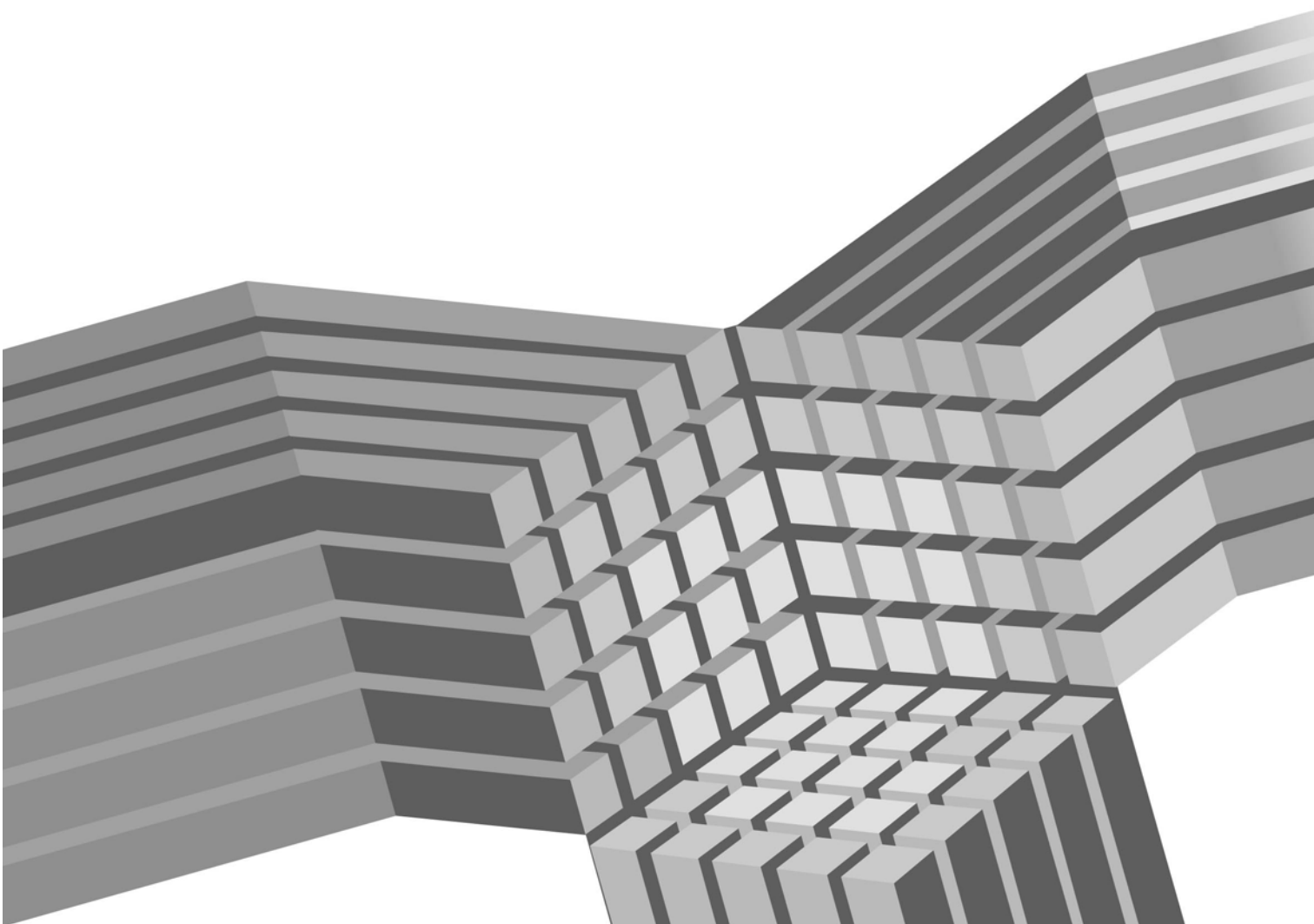
ISSN 2072-3156 (PRINT)  
ISSN 2588-0047 (ONLINE)

# ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 17

6/2020

OBSERVATORY  
OF CULTURE



## РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Отдел периодических изданий  
Российской государственной библиотеки

**Никонорова Екатерина Васильевна**,  
главный редактор, доктор философских  
наук, профессор  
**Шibaева Екатерина Александровна**,  
заместитель главного редактора —  
ответственный секретарь  
**Гаджиева Анна Аркадьевна**,  
заместитель заведующего отделом  
периодических изданий — заместитель  
главного редактора

## РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

**Астафьева Ольга Николаевна**,  
доктор философских наук, профес-  
сор, Российская академия народного  
хозяйства и государственной службы  
при Президенте Российской Федерации  
(Москва)

**Дианова Валентина Михайловна**,  
доктор философских наук, профессор,  
Санкт-Петербургский государственный  
университет (Санкт-Петербург)

**Дуков Евгений Викторович**,  
доктор философских наук, кандидат  
искусствоведения, профессор, Госу-  
дарственный институт искусствознания  
(Москва)

**Егоров Владимир Константинович**,  
доктор философских наук, кандидат  
исторических наук, профессор, заслу-  
женный деятель науки Российской Феде-  
рации, Российская академия народного  
хозяйства и государственной службы  
при Президенте Российской Федерации  
(Москва)

**Зверева Галина Ивановна**,  
доктор исторических наук, профессор,  
Российский государственный гуманитар-  
ный университет (Москва)

**Кириллова Наталья Борисовна**,  
доктор культурологии, профессор,  
Уральский федеральный университет  
им. Б.Н. Ельцина (Екатеринбург)

**Консон Григорий Рафаэлевич**,  
доктор искусствоведения, профессор,  
Национальный исследовательский  
университет «Высшая школа экономики»  
(Москва)

**Любимов Борис Николаевич**,  
кандидат искусствоведения, заслужен-  
ный деятель искусств Российской Феде-  
рации, профессор, Высшее театральное  
училище (институт) им. М.С. Щепкина  
(Москва)

**Никонорова Екатерина Васильевна**,  
главный редактор, доктор философских  
наук, профессор, Российская государ-  
ственная библиотека (Москва)

**Разлогов Кирилл Эмильевич**,  
доктор искусствоведения, профессор,  
НИИ киноискусства, Всероссийский  
государственный университет кинемато-  
графии им. С.А. Герасимова (Москва)

**Рубинштейн Александр Яковлевич**,  
доктор философских наук, кандидат  
экономических наук, профессор, за-  
служенный деятель науки Российской  
Федерации, Институт экономики РАН,  
Государственный институт искусствозна-  
ния (Москва)

**Румянцев Олег Константинович**,  
доктор философских наук (Москва)

**Рязанова-Кларк Лара**,  
PhD по филологии, член Королевского  
лингвистического общества, Центр рус-  
ской культуры им. Е. Дашковой,  
Эдинбургский университет  
(Великобритания)

**Самарин Александр Юрьевич**,  
доктор исторических наук, доцент, заслу-  
женный работник культуры Российской  
Федерации, Российская государственная  
библиотека (Москва)

**Синецкий Сергей Борисович**,  
доктор культурологии, доцент, Челябин-  
ский государственный институт культуры  
(Челябинск)

**Сиповская Наталия Владимировна**,  
доктор искусствоведения, Государствен-  
ный институт искусствознания (Москва)

**Федоров Виктор Васильевич**,  
кандидат экономических наук, Рос-  
сийская государственная библиотека  
(Москва)

**Фёрингер Маргарет**,  
PhD по истории искусств, Центр лите-  
ратурных и культурных исследований  
(Берлин, Германия)

**Хромов Олег Ростиславович**,  
доктор искусствоведения,  
действительный член Российской  
академии художеств, Московская Ду-  
ховная академия Русской Православной  
Церкви (Сергиев Посад)

**Шлыкова Ольга Владимировна**,  
доктор культурологии, профессор,  
Арктический государственный институт  
культуры и искусств (Москва, Якутск)

**Штейнер Евгений Семенович**,  
доктор искусствоведения, Национальный  
исследовательский университет «Высшая  
школа экономики» (Москва); Центр по  
изучению Японии при Школе востоко-  
ведения и африканистики Лондонского  
университета (Великобритания)

## EDITORIAL BOARD

### Editor in Chief

Ekaterina V. Nikonorova,  
Doctor of Philosophical Sciences

### Deputy Editors in Chief

Ekaterina A. Shibaeva  
Anna A. Gadzhieva

## EDITORIAL COUNCIL

Olga N. Astafieva (Moscow)  
Valentina M. Dianova (St. Petersburg)  
Evgeny V. Dukov (Moscow)  
Vladimir K. Egorov (Moscow)  
Galina I. Zvereva (Moscow)  
Natalia B. Kirillova (Ekaterinburg)  
Grigoriy R. Konson (Moscow)  
Boris N. Lyubimov (Moscow)  
Ekaterina V. Nikonorova (Moscow)  
Kirill E. Razlogov (Moscow)  
Alexander Ya. Rubinstein (Moscow)  
Oleg K. Roumyantsev (Moscow)  
Lara Ryazanova-Clarke (Edinburgh, UK)  
Aleksandr Yu. Samarin (Moscow)  
Sergey B. Sinetskii (Chelyabinsk)  
Natalia V. Sipovskaya (Moscow)  
Victor V. Fedorov (Moscow)  
Margaret Vöringer (Berlin, Germany)  
Oleg R. Khromov (Sergiev Posad)  
Olga V. Shlykova (Moscow, Yakutsk)  
Evgeny S. Steiner (Moscow, Russia; London, UK)

## Certificate of the mass information media registration

ПИ № 77-16687, date 10.11.2003  
Published since 2004

## Founder and Publisher

Russian State Library,  
“Pashkov Dom” Publishing House

## Address

Journal Publishing Department  
Vozdvizhenka Str., 3/5  
Moscow, 119019, Russia  
tel.: +7 (499) 557-04-70, ext 11-75  
e-mail: observatoria@rsl.ru  
<http://observatoria.rsl.ru>

## АДРЕС РЕДАКЦИИ:

Отдел периодических изданий  
Воздвиженка ул., д. 3/5,  
Москва, 119019, Россия  
тел.: +7 (499) 557-04-70,  
доб. 11-75  
e-mail: observatoria@rsl.ru  
<http://observatoria.rsl.ru>

ISSN 2072-3156 (PRINT)  
ISSN 2588-0047 (ONLINE)

# ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 17

6/2020

OBSERVATORY  
OF CULTURE

**Н**аучный рецензируемый журнал «Обсерватория культуры» издается Российской государственной библиотекой с 2004 года. С 2007 г. журнал включен в «Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук» Высшей аттестационной комиссии Министерства науки и высшего образования Российской Федерации (Перечень ВАК). С декабря 2018 г. включен в Перечень ВАК по следующим научным специальностям и соответствующим им отраслям науки:

- ◆ 09.00.13 Философская антропология, философия культуры (философские науки),
- ◆ 17.00.01 Театральное искусство (искусствоведение),
- ◆ 17.00.02 Музыкальное искусство (искусствоведение),
- ◆ 17.00.03 Кино-, теле- и другие экранные искусства (искусствоведение),
- ◆ 17.00.04 Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура (искусствоведение),
- ◆ 17.00.05 Хореографическое искусство (искусствоведение),
- ◆ 17.00.06 Техническая эстетика и дизайн (искусствоведение),
- ◆ 17.00.09 Теория и история искусства (искусствоведение, философские науки),
- ◆ 24.00.01 Теория и история культуры (искусствоведение, культурология, философские науки),
- ◆ 24.00.03 Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (культурология, искусствоведение).

Включен в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ). Публикует в открытом доступе метаданные статей и списки источников на русском и английском языках.

Официальный сайт: <http://observatoria.rsl.ru/>

**T**he peer-reviewed scholarly journal «Observatory of Culture» has been published by the Russian State Library since 2004. The Editorial Staff accepts only original research papers and other research materials on culture and arts, which have never been published elsewhere and comply with the main subject sections. The main researching areas of the journal are Philosophical Science, Art Studies, Cultural Science.

For more information, see the official site: <http://observatoria.rsl.ru/>

ОБСЕРВАТОРИЯ  
КУЛЬТУРЫТОМ 17  
6/2020 OBSERVATORY  
OF CULTURE

## КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

*75-летию Великой Победы  
посвящается***Руцинская И.И.** «Развалинами Берлина  
удовлетворен»: образ немецкой столицы  
в советской графике 1945 года.....564**Кириллова Н.Б.** Возможен ли диалог  
культур в эпоху глобализации  
и цифровизации? .....576В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА  
И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ**Цинь С., Федоровская Н.А.**  
Специфика российско-китайской  
межкультурной коммуникации в области  
изобразительного искусства второй  
половины XX — начала XXI века .....582**Краснощеков В.А., Белько Т.В.**  
Редизайн и ретро-дизайн как методы  
создания произведений современного  
искусства и дизайна.....594

## НАСЛЕДИЕ

**Портнова И.В.** Русская анималистика  
во взаимосвязи с другими жанрами  
изобразительного искусства в истории  
русской культуры XVIII—XIX веков .....606

## ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

**Абдуллина Д.А.** «Аллегорическое  
витийство» в детском портрете  
XVIII века.....616**Наветная А.П.** Традиционное и новаторское  
в драматургии и композиции балетов  
Белы Бартока ..... 626

## КАФЕДРА

**Дробышева Е.Э.** Танец в модусе  
самоидентификации.....638

## ORBIS LITTERARUM

**Долгодрова Т.А.** Вдохновленные Рубенсом:  
антверпенские барочные книги из фондов  
Российской государственной библиотеки 648**Радзеецкая О.В.** Учебно-методическая  
литература для клавира и фортепиано  
в истории русского нотопечатательского  
дела второй половины XVIII —  
начала XX века..... 657Указатели материалов, опубликованных  
в 1—6 номерах журнала  
«Обсерватория культуры» за 2020 год  
[составитель Ю.Н. Баранчук].....669*к сведению авторов*Требования к информации и статьям,  
предоставляемым для публикации  
в журнале «Обсерватория культуры» .....672

# OBSERVATORY of CULTURE

VOL. 17 **6/2020** ОБСЕРВАТОРИЯ  
КУЛЬТУРЫ

## CULTURAL REALITY

*Dedicated to the 75th Anniversary  
of the Great Victory*

**Rutsinskaya I.I.** "Satisfied with the Ruins  
of Berlin": The German Capital's Image  
in Soviet Graphics of 1945 ..... 564

**Kirillova N.B.** Is a Dialogue of Cultures  
Possible in the Era of Globalization and  
Digitalization?.....576

## IN SPACE OF ART AND CULTURAL LIFE

**Qin X., Fedorovskaya N.A.**  
Specifics of Russian-Chinese Cross-Cultural  
Communication in the Field of Fine Art  
of the Second Half of the 20th — Early 21st  
Century .....582

**Krasnoshchyokov V.A., Belko T.V.**  
Redesign and Retro Design as Methods  
of Creating Works of Modern Art  
and Design .....594

## HERITAGE

**Portnova I.V.** Russian  
Animalism in Relation to Other Genres  
of Fine Art in the History of Russian Culture  
of the 18th—19th Centuries .....606

## NAMES. PORTRAITS

**Abdullina D.A.** The "Allegorical  
Ornateness" in Children's Portraits  
of the 18th Century .....616

**Navetnaya A.P.** The Traditional  
and the Innovative in the Dramaturgy  
and Composition of Béla Bartók's Ballets ....626

## CURRICULUM

**Drobysheva E.E.** Dancing in the Modus  
of Self-Identification.....638

## ORBIS LITTERARUM

**Dolgodrova T.A.** Inspired by Rubens: Antwerp  
Baroque Books Stored in the Russian State  
Library .....648

**Radzetskaya O.V.** Educational and Methodical  
Literature for the Clavier and Piano  
in the History of Russian Music Publishing  
of the Second Half of the 18th — Early 20th  
Century .....657

Index of the Materials Published  
in the Issues 1—6'2020  
of "Observatory of Culture" Journal  
[Compiled by Yu.N. Baranchuk].....669

## Information for Authors

Requirements to Information and Articles  
Submitted for Publication in "Observatory  
of Culture" Journal .....672

75-ЛЕТИЮ ВЕЛИКОЙ  
ПОБЕДЫ ПОСВЯЩАЕТСЯ

УДК 76.03(470+571)"1945"  
ББК 85.153(2=411.2)62  
DOI 10.25281/2072-3156-2020-17-6-564-575

И.И. РУЦИНСКАЯ

## «РАЗВАЛИНАМИ БЕРЛИНА УДОВЛЕТВОРЕН»: ОБРАЗ НЕМЕЦКОЙ СТОЛИЦЫ В СОВЕТСКОЙ ГРАФИКЕ 1945 ГОДА

---

---

**Ирина Ильинична Руцинская,**  
Московский государственный университет  
им. М.В. Ломоносова,  
кафедра региональных исследований,  
профессор  
Ленинские горы, д. 1, стр. 13, Москва, 119192, Россия  
доктор культурологии  
ORCID 0000-0002-4033-8212; SPIN 4563-6188  
E-mail: irinaru2110@gmail.com

---

---

**Реферат.** Художник, оказавшийся в последние дни войны в поверженной столице врага, не может беспристрастно фиксировать ее объекты. На их отбор и характер изображения оказывают влияние многие факторы. Один из них — удовлетворение от свершившегося возмездия, осоз-

нание торжества исторической справедливости. По мнению исследователей, такие реакции неизбежны. В статье предложено рассмотреть с данной точки зрения рисунки, созданные советскими художниками в Берлине весной и летом 1945 года. Подобный анализ визуального образа немецкой столицы проводится впервые. Он показывает, что упомянутые реакции не были единственными. В графике первых послевоенных дней не менее наглядно и последовательно выражены иные чувства и интенции авторов: желание точно задокументировать, закрепить в истории образ города и его отдельных сооружений, счастье от наступившей мирной тишины и просто интерес к памятникам европейского искусства. В статье берлинские пейзажи исследуются как свидетельства перехода от фронтовой графики, обращенной к визуальной фиксации следов

*войны, к графике мирного времени; от документальности — к художественности; от мировосприятия человека воюющего — к взгляду на мир человека, дожившего до победы. При данном подходе важно было рассмотреть графические образы Берлина в единстве с дневниковыми и мемуарными текстами, принадлежащими как художникам, так и обычным солдатам, участникам штурма Берлина. Сочетание вербальных и визуальных источников помогает более объемно представить образ немецкой столицы, существовавший в общественном сознании, а также специфичность его репрезентации средствами изобразительного искусства.*

**Ключевые слова:** фронтовая графика, пейзаж, образ Берлина, победа, символ, документальность, Рейхстаг, руины.

**Для цитирования:** Руцинская И.И. «Развалинами Берлина удовлетворен»: образ немецкой столицы в советской графике 1945 года // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 6. С. 564–575. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-6-564-575.

**С**реди множества надписей, или, как сейчас принято говорить, граффити, оставленных советскими солдатами на стенах захваченного Рейхстага в мае 1945 г., есть одна особенно примечательная. Ее автор, москвич по фамилии Беляев (это все, что о нем известно), в предельно емкой формуле выразил чувства, владевшие большинством советских людей: «Развалинами Берлина удовлетворен!».

Во все времена и во всех войнах взятие вражеской столицы являлось свидетельством одержанной победы, символом полного и окончательного военного триумфа. Однако торжество победителей, вступавших в главный город врага после освобождения от него своей разгромленной и разграбленной родины, неизбежно дополнялось чувством свершившегося возмездия, восстановленной исторической справедливости. Чем тяжелее война и страшнее утраты, тем яростнее ожидание расплаты, воздаяния. Расплаты, которая обязательно должна обрушиться на столицу.

О подобных — абсолютно естественных — чувствах советских людей сохранилось немало свидетельств. Их часто описывали в мемуарах: «Берлин являлся не просто столицей вражеского государства, а был как бы символом, средоточием всех бед и несчастий, выпавших на долю советских семей. Городом, который надо было уничтожить, повергнуть в прах и только после этого наша победа над фашистами могла быть и стала окончательной и бесповоротной» [1, с. 218].

Образ Берлина как «символа зла, гнезда смерти, питомника насилия» [2, с. 327] был закреплен в многочисленных публицистических и художественных текстах военных лет.

Ученых проблема восприятия пространства войны и отдельных его локусов заинтересовала лишь в последние десятилетия. Приходится констатировать, что изучение многих аспектов этой обширной темы в настоящий момент находится в начальной стадии. Например, проблема восприятия Германии не в качестве страны-символа, источника зла, а в качестве конкретной территории в ситуации, когда советские войска весной 1945 г. пересекли ее границы, затрагивается лишь в трудах Е.С. Сенявской, [3, 4, 5]. Проблема же отношения к Берлину — не к далекой точке на карте, не к обобщенному олицетворению «фашистской цитадели», а к конкретному городу в момент его крушения — остается за пределами научного интереса. Между тем для изучения данного вопроса в распоряжении исследователей имеются не только вербальные, но и визуальные источники: большой пласт графических произведений, выполненных участниками, свидетелями, очевидцами того, что происходило в Берлине. В первые же послевоенные дни в немецкую столицу наряду с кино- и фотокорреспондентами, журналистами и писателями были командированы художники. Еще раньше в Берлин вместе со своими воинскими подразделениями вошли сотрудники армейских газет — те самые фронтовые художники, которые первыми начали изображать поверженный город. Их общими усилиями были созданы сотни визуальных свидетельств, формирующих образ Берлина мая 1945 года.

Данная статья — попытка отчасти восполнить существующую лакуну, проанализировав

визуальные образы немецкой столицы, созданные в графических пейзажах художников-очевидцев. Конечно, помимо пейзажей авторы фиксировали фрагменты берлинских уличных боев, жанровые сцены, но в них центром внимания выступал человек и его действия, а городские виды играли вспомогательную роль. В пейзажном жанре главным действующим лицом становился сам город.

В отличие от батальных сцен, которые часто создавались прямо во время сражения (о чем свидетельствуют мемуары самих художников), пейзажи, как и портреты или сцены фронтового быта, возникали после боя, в минуты затишья. Небольшое временное «запаздывание» — это особенность фронтового пейзажа. Большинство документально-графических изображений Берлина также были выполнены через незначительный временной промежуток после овладения городом — буквально в течение нескольких майских дней. Однако в данном случае задержка привела к уникальной ситуации: берлинские пейзажи стали фронтовыми пейзажами мирного времени, как бы парадоксально это ни звучало.

Фронтовой пейзаж — это прежде всего и главным образом свидетельство о ландшафте, искаленном войной, документ, фиксирующий следы разрушений вдоль линии боевых действий. Воронки от снарядов на земле, обугленные деревья, покосившиеся столбы, сожженные или разбомбленные дома, брошенная военная техника — вот основной «словарь» данного жанра. Берлинские пейзажи, созданные сразу же после 2 мая (день, когда советские войска овладели городом), содержали все эти элементы. Однако в последующие дни город постепенно, но неуклонно переходил на мирное время. Изменения, быть может, не сильно заметные обычному человеку, были видны художникам. В дневниках то и дело мелькали сетования на нехватку времени, на то, что нет возможности задокументировать поверженный, захваченный Берлин в минуты триумфа Советской армии. Каждый следующий день воспринимался как движение прочь от кульминационной точки, от самой Истории: «Здесь надо работать, рисовать, рисовать во что бы то ни стало. Здесь шагает сама история, и мы вместе с ней шагаем» [6, с. 115].

Не менее важно, что менялись и ощущения людей: «Возникали новые впечатления, надо было привыкать к другому укладу жизни, преодолевать контраст между напряженным финалом последних дней войны и наступившей тишиной» [7, с. 52].

В этих условиях берлинские пейзажи становились своеобразным индикатором, отражающим процесс перехода от кульминационных дней войны к миру, от разрушений к восстановлению, от восприятия человека воюющего к восприятию человека, дожившего до послевоенного времени. Данная динамика заметна и в содержательной, и в художественно-образной структуре работ.

Нагляднее всего менялся запечатлеваемый художниками набор городских объектов. Эти изменения можно охарактеризовать как движение от изображения символов к изображению построек, не вызывающих изначально заданного набора чувств и ассоциаций.

Главный символ фашистской столицы был сформирован в сознании советского человека задолго до берлинской операции. Это, конечно же, Рейхстаг. Здание немецкого парламента советское командование выбрало в качестве основной цели штурма Берлина — того обозримого, топографически зафиксированного объекта, воздвигнув над которым Знамя Победы, советские войска поставили бы финальную точку в войне. Как свидетельствовала Е.М. Ржевская, военная переводчица штаба 3-й ударной армии, «к рейхстагу обращен наступательный порыв сражающихся советских войск. К нему же приковано внимание московской и фронтовой печати» [8, с. 21]. Немецкое слово «рейхстаг» знал каждый советский солдат. Здание выступало материализованным символом фашизма, по отношению к нему стало общеупотребительным определение «фашистское логово». Однако, как выглядит Рейхстаг, знали единицы. Образ, созданный в воображении (и об этом вспоминали многие участники штурма), оказался намного монументальнее и значительнее реального: «В первый миг я даже вздрогнул. Шли к нему четыре года, и рейхстаг представлялся мне каким-то обязательно огромным, черным, страшным... А тут вдруг видим серое и только трехэтажное (считая цокольный этаж) здание. У меня закралось сомнение: нет, это не рейхстаг!» [9, с. 9].





Рис. 1. И.Д. Кричевский. Вид на Рейхстаг со стороны Королевской площади.  
2 мая 1945 г. [7]

После захвата здания неизбежно произошла перекодировка его значений: «фашистское логово» — поверженное, полуразрушенное, увенчанное красными флагами, — стало символом победы. Художник газеты «Фронтвик» 3-й ударной армии И.Д. Кричевский 3 мая написал в своем дневнике: «Еще вчера здесь было безлюдно, а сегодня толпы народа заполнили изрытое пространство вокруг рейхстага... Люди собрались сюда, чтобы поклониться месту, ставшему отныне символом славы и мужества советского народа» [7, с. 46]. Даже если убрать официальную риторику, проникавшую в личные тексты советских людей, смысл фразы не изменится: в Рейхстаге видели главное воплощение победы.

Неудивительно поэтому, что в первых изображениях Берлина он был «главным действующим лицом». Как правило, его стремились показать без какого-либо городского контекста. На рисунках Н.И. Андрияки «Рейхстаг», В.В. Богаткина «У Рейхстага. 3 мая 1945 года», И. Гончара «Рейхстаг», Б. Федорова «Рейхстаг. 10 мая 1945 года», И.Д. Кричевского «Вид на Рейхстаг со стороны Королевской площади» и многих других он представлен как отдельно стоящее, одинокое здание, окруженное лишь следами прошедших военных действий: «гор-

ки изрытой земли, глубокие выбоины, обрубки деревьев... беспорядочно брошенные части машин» [7, с. 52]. Главная задача данных работ — не воспеть разрушение Рейхстага, а визуализировать общеизвестный символ, поэтому авторы стремились показать его полностью, не фрагментируя, не закрывая другими объектами. Рейхстаг изображали либо строго фронтально, либо с угла, обязательно прописывая полуразрушенный купол, потемневшие фасады. Ни о каких экспериментах с необычными ракурсами не было речи. Изображение выполняло функцию правдивого и максимально простого (с точки зрения художественного языка) документа, стремившегося «описать», обрисовать здание, перевести его из разряда важнейшего, но зрительно не закрепленного символа в узнаваемый визуальный знак.

Документ этот, однако, не только сохранял точность, но и передавал чувства, особенности восприятия автора. Поэтому графические листы, выполненные художниками-фронтовиками в первые мирные дни, еще совершенно отчетливо доносили отзвуки войны. Так, на рисунке Б. Федорова «Рейхстаг. 10 мая 1945 года» здание словно погружено в пыль и гарь, о которой вспоминал каждый участник штурма Берлина: «Город был окутан густым едким дымом... Ту-

чей поднималась в воздух желто-бурая пыль» [9, с. 95]. Темное небо, еще более темный силуэт Рейхстага, статика здания, противостоящая динамическим силуэтам окружающего его пространства (с бегущими облаками, поднимающимися вверх черными выбросами гари, разбегающимися от центра линиями искореженной земли) — все это задает атмосферу тревоги, напряжения, драматизма. В пространстве, созданном Б. Федоровым, мирное время еще не наступило. Рисунок существует в парадигме фронтовой графики и, соответственно, темное, мрачное здание Рейхстага на нем — не символ победы, а пока еще — воплощение тьмы.

Большинство пейзажей пустынности, на них нет людских фигур. Позже, когда авторы вернутся в мастерские и приступят к созданию исторических полотен, пространство Рейхстага (его интерьеры, крыша, лестница перед главным фасадом) предстанет заполненным людьми. Здесь же, в рисунках первых мирных дней, царит полное безмолвие и безлюдность. Редко, как например на рисунке И.Д. Кричевского «Вид на Рейхстаг со стороны Королевской площади», появляется фигура одинокого солдата: его движения лишены расслабленности или радостного ликования победителя — это человек, продолжающий войну.

Иногда художники использовали другую композицию: вид с крыши Рейхстага. Подобный ракурс достаточно часто встречается на индивидуальных или групповых фотографиях советских солдат. Оставить надпись на стене здания, сделать фотографию перед главным фасадом или на крыше — это те действия, которые имели знаковую природу: они закрепляли статус победителей, визуализировали причастность к Победе, к Истории. Рисунки, выполненные на крыше Рейхстага, имели тот же смысл. Показательно, что чаще всего они не становились видом на прилегающие районы города. По-прежнему в центре внимания автора оставался сам Рейхстаг — с его скульптурой, остовом полуразрушенного купола. Так, на рисунке Ю.А. Цишевского «Вид с крыши Рейхстага. 3 мая 1945 года» силуэты города прописаны предельно обобщенно, это некие условные городские даже не знаки, а их тени. Однако крыша самого Рейхстага наполнена множеством деталей. Разрушенный купол, ставший узнаваемым благодаря растира-

жированным фотографиям и рисункам, выступает в роли главного идентификатора здания, но рядом с ним быстрыми линиями, при этом подробно и детально, выписаны лестницы, окна, башенки, контрфорсы... Рейхстаг с небольшого расстояния и Рейхстаг под ногами — два основных способа изображения главного символа победы в начале мая.

Сколь бы неожиданным, разочаровывающим ни был первый взгляд на Рейхстаг, в целом его образы в графике первых мирных дней предстают внушительными и монументальными. Очевидно, что художники в итоге подстраивали свою оптику под виртуальный образ, долгое время живший в сознании. Как проходил этот процесс, можно наглядно представить по воспоминаниям командира 1-го стрелкового батальона капитана С.А. Неустроева<sup>1</sup>: сначала он категорически отказывался признавать в незначительном трехэтажном здании Рейхстаг, затем, убедившись в правоте данного утверждения, испытал крайнее разочарование. Но вот прошло еще несколько минут: «...я вновь прильнул к окну. Серое здание поглотило все мое внимание. Это было не просто здание, а что-то очень значительное, конечная цель наших боев и походов, наших страданий и мук» [9, с. 111]. Переход от «незначительного» к «значительному» произошел очень быстро.

Благодаря многочисленным рисункам и фотографиям, слово-символ, долгое время существовавшее без визуальных воплощений, начало обретать «синкретическую словесно-зрительную форму» [10, с. 197]. Визуальная составляющая не могла не подкреплять тех смыслов и тех представлений, которые содержало для советских людей слово «рейхстаг», и уж тем более входить с ними в противоречие. Сооружение, представленное на графических листах, обрело значительность, не обнаруживаемую с первого взгляда. Причем, как показывают мемуары, наделение Рейхстага ожидаемыми качествами и масштабами не было продуманным, расчетливым, «идеологически правильным» шагом со стороны художников, это была естественная, не отрефлексированная реакция.

<sup>1</sup> Под его командованием бойцы 1-го стрелкового батальона 150-й стрелковой дивизии штурмовали главный вход в Рейхстаг.

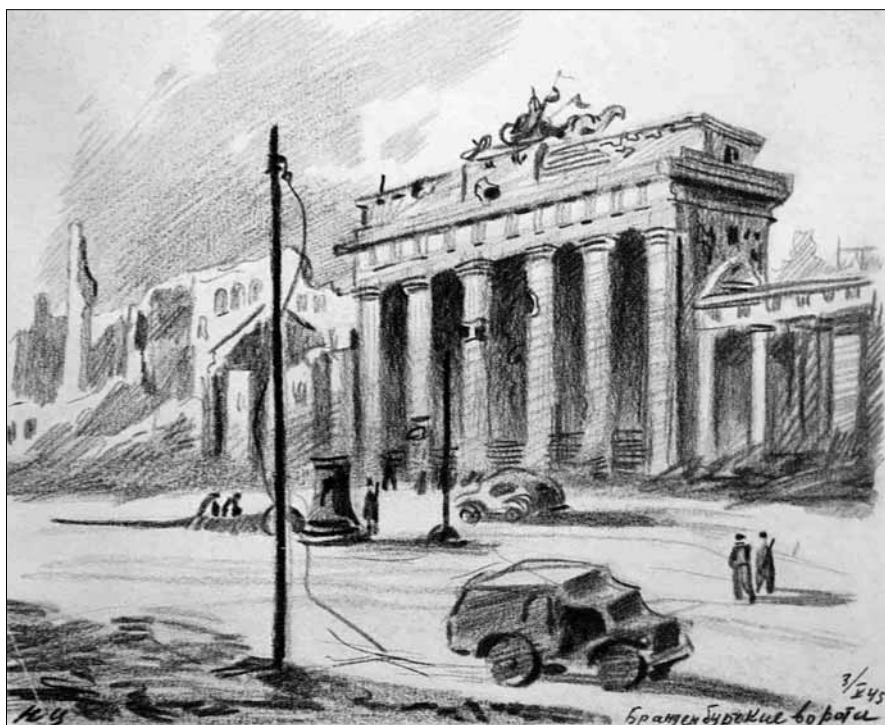


Рис. 2. Ю.А. Цишевский. Бранденбургские ворота. 1945 г.  
(из книги: По земле врага: [изоматериал] / рисунки и эскизы Ю. Цишевского.  
Германия : издание газ. «Красное Знамя», 1945. [6] с., [35] л. ил.)

В первые дни после взятия Берлина Рейхстаг оставался не только зданием-символом, но и просто единственной хорошо узнаваемой точкой в огромном чужом пространстве: «мы не могли ориентироваться и подолгу кружили в одних и тех же переулках и улицах, особенно в районах, где много стандартных, одинаковых домов... Затруднения наши возникали... уже потому, что мы не знали языка. Надо и то учитывать, что большинство из нас было из деревень — люди совершенно не городские, и все мы вдруг, многие впервые, оказались в одном из самых больших городов мира. Удивительно ли, что все улицы казались нам одинаковыми. Не говорю уже о том, как мы все должны были бы отвыкнуть от городов, мотаясь по полям и лесным дорогам» [11, с. 214].

«Стандартные одинаковые дома» только со временем начали обретать узнаваемые черты, а в первые дни помимо Рейхстага важнейшей отправной точкой для ориентации в городском пространстве служили Бранденбургские ворота.

Большинству закрытых за железным занавесом советских людей этот берлинский памятник был мало знаком. Однако название было на

слуху у многих. Корреспондент газеты «Воин Родины» 150-й стрелковой дивизии В.Е. Субботин вспоминал: «Мы даже к Бранденбургским воротам не пошли, мы спали! Спали все, солдаты и командиры. Тут же, возле Рейхстага. Спали вповалку. Прямо на площади» [11, с. 140]. Приведенная цитата — удивительное свидетельство восприятия Бранденбургских ворот как важнейшей достопримечательности Берлина, обязательной к осмотру в первые же дни после захвата города.

Многим художникам, получившим специальное образование, данный памятник был известен в качестве произведения немецкого искусства. Так, И.Д. Кричевский писал: «Сколько раз еще в довоенные годы видел я фотографию этого сооружения. Там оно выглядело торжественно и монументально» [7, с. 58]. Вновь при восприятии реальной постройки в глаза бросалось несоответствие между увиденным воочию и тем, что рисовало воображение: «Может быть, пробоина в колонне нарушала впечатление или что-нибудь другое, но мне ворота совсем не показались величественными, когда я рисовал их» [7, с. 58].



Рис. 3. В.В. Богаткин. Южная окраина Берлина. 1945 г. Номер в Госкаталоге: 10794435

Отмеченная И.Д. Кричевским зависимость между сохранностью сооружения и общим впечатлением от него отражена на многочисленных рисунках. Достаточно большая группа авторов акцентировала внимание на разрушениях ворот и всего пространства вокруг них. Особенно наглядно это представлено в работе В.В. Богаткина «Берлин. 8 мая. Утро на Унтер-ден-Линден». Расчищенная левая часть улицы, по которой едут автомобили, идут пешеходы, которая освещена солнцем и кажется обычной городской магистралью, сдвинута автором к самому краю листа. Основную его часть занимает изображение правой стороны улицы, которая буквально загромождена разбитыми машинами, перевернутыми танками, множеством наглядных свидетельств военных разрушений. Все это уходящее вдаль пространство замыкается Бранденбургскими воротами. Главная триумфальная арка Берлина превращается в своеобразный знак, венчающий путь крушений, разломов, уничтожений. На рисунке Ю.А. Цишевского «Бранденбургские ворота», напротив, постройка максимально укрупнена. Улица, ведущая к ней, не попадает в поле зрения автора. Это позволяет более детально прописать архитектурные детали знаменитой арки, а значит показать поврежденные снарядами колонны и квадригу. Ощущение разрухи усиливается из-за включения в рисунок раз-

валин соседних домов. В окружении руин лишенная геометрической целостности и строгой мощи постройка утрачивает значительную часть своего величия.

Однако рядом с подобными работами существовали зарисовки, на которых следы войны микшировались, не подчеркивались. Например, в работе И. Гончара «Берлин. Бранденбургские ворота» само сооружение и пространство вокруг него лишено однозначных признаков разрушений. Разбитая квадрига лошадей на триумфальной арке изображена обобщенно: видны ее отдельные детали, но вместо расплавленного металла, в который превратилась значительная часть скульптуры, художник представил неясный темный силуэт. Из рисунка исключены изображения руинированных зданий. Подобный подход представлен и в работах И.И. Харкевича «Берлин. Бранденбургские ворота», А.С. Шурчилова «Городской сюжет. Бранденбургские ворота», А.И. Хамцова «Германия. Берлин. Бранденбургские ворота» и других авторов.

Чем дальше уходили в прошлое военные дни, тем очевиднее побеждала вторая стратегия изображения памятников. Кульминацией можно назвать рисунок С.С. Урановой «Берлин. Бранденбургские ворота», выполненный в июле 1945 года. Он воспринимается как академическая студия с правильно прописанными деталями классического ордера. Художница,

как никто другой, подчеркнула, даже утрировала тяжеловесность, монументальную мощь постройки и при этом «не увидела» на ней следов разрушения. Главная достопримечательность Берлина оказалась освобожденной от хронотопа военного времени, а художник — от требований и норм фронтового рисунка.

Показательно, что подобная «эмансипация» в графике 1945 г. в первую очередь затрагивала изображения известных памятников: «Кони Клодта в Берлине» у Б.М. Неменского, «Площадь Искусств» у Н.И. Андрияки, «Бранденбургские ворота» у А.А. Дейнеки и др. В дневниках и мемуарах фронтовых художников можно найти примеры рефлексий, в которых авторы отмечали (зачастую с удивлением) свой не ослабевший, не разрушенный войной интерес к искусству. В мае 1945 г. этот интерес, отраженный в зарисовках и набросках, становился важным свидетельством возвращения к мирным практикам. Художники, быть может, впервые за прошедшие четыре года фиксировали памятники без жесткой привязки к темпоральному и пространственному контексту войны, «разрешали» себе открыто проявлять интерес к западноевропейскому искусству, который, безусловно, обострялся от непосредственной близости к его произведениям (ситуация для большинства авторов из Советского Союза уникальная) и от возможности рассматривать их не «под свист пуль».

Это не значит, однако, что разрушенный Берлин не становился темой, важнейшим мотивом для эскизов, набросков и зарисовок. У каждого художника в серии берлинских пейзажей обязательно были такие работы. На них, как правило, изображались не конкретные здания, а безымянные улицы, площади, районы: В.В. Богаткин «Южная окраина Берлина», С.М. Годына «После уличных боев», Б.И. Пророков «Берлин». Отсутствие отличительных примет на самих изображениях, нежелание авторов хоть как-то конкретизировать зарисованное место в подписях под ними демонстрировали стремление к типизации воспроизводимых картин.

Изображаемая степень городских разрушений была значительной. На некоторых рисунках Берлин представал как бесконечная вереница руин: Б.И. Пророков «Берлин»,

С.С. Уранова «Улицы Берлина», А.А. Дейнека «Берлин. Руины». Подобные образы не были художественным преувеличением, в письмах советских солдат они фиксировались с такой же безжалостной точностью: «Сейчас нахожусь в Берлине. Моя милая, это груда мусора, отдаленно напоминающая город. Сплошной хлам...» [12].

Была ли в этом случае пейзажная графика визуальным эквивалентом фразы «развалинами Берлина удовлетворен»? Авторы изданной в 1951 г. коллективной монографии «Изобразительное искусство в годы Великой Отечественной войны» утверждали, что именно так следует ее воспринимать: «Они (художники. — И. Р.) зарисовывали поверженную цитадель фашизма, помня о тех опустошениях, которые оставили за собой фашисты на нашей земле» [13, с. 130]. Обязательным дополнением к предложенным трактовкам являлась ставшая крылатой фраза «Кто к нам с мечом придет — от меча и погибнет».

Отрицать сам факт, что в рисунках отражалось торжество, радость от разгрома врага, от гибели фашистского логова, бессмысленно. Просто это не были единственные чувства.

Пожалуй, наиболее непосредственным образом следы «удовлетворения» проявлялись в работах, где не просто представлены, но названы знаковые, страшные места: «Здание гестапо» у П.В. Крылова, «Министерство пропаганды Геббельса» у С.С. Урановой. Точно идентифицируя малоприметные здания в подписях к рисункам (как бы направляя на них указующий жест) и демонстрируя их превращение в руины, художники, бесспорно, говорили об отмирании, настигнувшем этот объект, и обо всем том, что с ним связано. Рисунок удостоверял: воплощенное зло стерто с лица земли.

В целом же, если оценивать, насколько тяжелыми, мрачными были образы поверженного Берлина в графическом пейзаже, следует признать их общую сдержанность. Авторы не утрировали ужасы войны. Это становится особенно наглядным при сопоставлении визуальных образов с существовавшими вербальными описаниями. Например, корреспондент журнала «Огонек» А. Гуторович обрисовывал такой образ Берлина: «Уже пять дней я живу в рейхстаге. Окна моей комнаты выходят на Коро-

левскую площадь. И вот вам она с натуры 2 мая 1945 года. Парка Тиргартен нет, если не считать жалких пней и обуглившихся стволов деревьев. На железном столбе ослепшего фонаря клочья зеленого немецкого мундира... Трупы с рыжими копнами волос, расплющенные на земле танки, цемент, бетономешалки, узкоколейка, мешки с песком — признаки запоздалых усилий спасти рейхстаг» [14, с. 3].

«Трупы, расплющенные танками», в графике не появлялись. И тем более не становились частью пейзажа наравне с подбитой техникой и воронками от бомб. Художники словно отводили глаза от самых жутких картин войны.

Еще одна особенность берлинских пейзажей 1945 г. заключалась в неуклонной и быстрой смене интонаций и настроений, в их отчетливом смещении от темного, трагического регистра к радостному и счастливому. Главными словами, характеризующими новые, отраженные в графике состояния, стали «тишина» и «свет»: «Свидетельства графики помогают понять, что особенно поражало солдат, оставивших позади свой последний бой. Это была тишина, не нарушаемая больше разрывами снарядов и свистом пуль, разлитая в неподвижном воздухе и повсюду в природе, солнечные восходы и закаты» [15, с. 114]. О такой тишине вспоминали все, от маршала («Вокруг тишина, от которой мы так отвыкли. С непривычки она кажется звенящей». В.И. Чуйков [16, с. 291]) до солдата («Незабываемые мгновения! Когда утих гром сражения, над поверженным, окутанным огнем и дымом логовом врага вдруг повисла странная, непривычная тишина... И сотни, тысячи черных от гари и копоти людей вдруг остановились, замерли на том месте, где застала их эта минута...» И. Мирошников [17, с. 305]).

Брызжащая радость исходит от залитых солнечным светом акварельных этюдов Г.Г. Неменского «9 мая 1945 года», «Берлин». Обращение автора к акварели, а значит — к цвету, после черно-белых зарисовок, составляющих большинство фронтовых пейзажей, воспринимается как полная смена характера восприятия окружающего мира, как переход от сдержанной в своей документальной точности фиксации победы к передаче собственных чувств от этого факта. «Молчаливые» улицы, медленно бредущие или расслабленно сидящие люди, си-

нее небо (раньше оно было темным или бесцветным), вдруг ставшие зелеными деревья (еще недавно казалось, что от них остались только черные обгоревшие стволы) — каждая деталь в этюдах Г.Г. Неменского передает состояние счастья, весеннего ликования или умиротворения. Кажется, что художник полностью отказался от темных тонов, добавил в палитру множество теплых оттенков, расцвелит каждую деталь солнечными бликами. Подчеркнутая субъективность авторского письма повлекла за собой усложнение приемов изображения, «речь» художника становилась образнее.

Проблема соотношения художественности и документальности во фронтовой графике не часто, но поднималась исследователями. В частности, ей посвящена статья Т.Г. Малининой «Документальное и художественное в портретной зарисовке военных лет» [18]. С выводами автора нельзя не согласиться: «В годы войны проблема выражения конкретного и образного (условного, символического) снова стала актуальной, при этом многим казалось, что эмпиричность, конкретность, интерес к факту лишают произведение полноты и художественной ценности. А произошло все с точностью до наоборот... накал творческой энергии и ее реализация способствовали возвращению в сферу художественного непосредственных эмоций, искренности, сильных переживаний» [18, с. 408]. Тем не менее для многих профессиональных художников переход от войны к миру стал процессом смены приоритетов: стремление к объективной точности, сопровождавшееся нивелированием личностного почерка, обращением к проверенным композиционным и художественным приемам, сменялось поисками способов передачи субъективного авторского взгляда.

В данном отношении наиболее показательны работы А.А. Дейнеки. Художник был командирован в Берлин в середине мая, т. е. начал изображать его виды позже, чем фронтовые художники. Он пробыл в городе два месяца. Результатом напряженной работы стала большая графическая серия под названием «Берлин. 1945». Анализируя ее, В.П. Сысоев подчеркивал: «В основу каждой акварели положен сюжет, виденный автором в действительности, преобразованный затем воображением в художественную конструк-

цию, наделенную определенным смысловым значением» [19]. Реальный мотив, преобразованный в художественную конструкцию, — это уже отход от норм непосредственной фиксации, культивируемой в фронтовой графике. Так, на рисунке «Рейхстаг» художник заслонил здание Рейхстага подбитой пушкой. Эту пушку в майские дни 1945 г. фиксировал почти каждый художник, рисовавший немецкий парламент, она была знаком недавних военных действий, одним из многочисленных элементов, разбросанных вокруг постройки. Но А.А. Дейнека кардинально изменил привычное соотношение масштабов и ракурс изображения: центром композиции стала именно пушка, максимально выдвинутая на передний план. Художник представил покосившееся орудие вертикально стоящим, что повлекло за собой (как на весах) наклон пространства вокруг него, в том числе покосившимся оказался Рейхстаг. В итоге реалистично изображенная, но предельно монументализированная деталь обрела характер емкого символа войны, а поверженный Рейхстаг стал дополнением, контекстом, расширяющим (или, напротив, конкретизирующим) его смыслы и значения.

Как и другие авторы, А.А. Дейнека много раз писал руины города, часто — в цвете. Цвет на его акварелях — способ наделить изображение повышенной экспрессией, придать широко распространенному мотиву крайнее напряжение. На рисунке «Берлин. Франкфуртер-аллея» кровавый закат окрашивает своими отблесками весь лист. На этом фоне остовы разрушенных домов выглядят зловеще. Предельная напряженность цвета, бесформенные, почти «абстрактные» силуэты зданий свидетельствуют о художественных поисках автора, выходящих за границы реалистического канона.

В большинстве своих рисунков А.А. Дейнека «режет» изображения, использует сложные ракурсы, выхватывает детали, гиперболизирует их, наделяет элементы монументальными масштабами. Созданные им образы Берлина — объемные, сложные по смыслу и настроению, но главное — в них отражен личный, субъективный взгляд художника на окружающее его послевоенное пространство. Он не стремился к созданию «объективного и точного документа эпохи». Его внимательность иная — эмоциональная, образная.

Подводя итоги сказанному, важно отметить неоднозначность и динамичность существовавшего в 1945 г. образа немецкой столицы. Берлин, представляемый издали, и Берлин, увиденный собственными глазами, Берлин как символ и Берлин как реальный город — все это были разные, не тождественные друг другу локусы. Образ поверженной столицы предстал перед художниками наполненным амбивалентными смыслами и эмоциями: он вобрал в себя ненависть и счастье, напряжение и тишину; стал символом войны и одновременно — наступившего мира; был «фашистской цитаделью» и воплощением героизма советского солдата. Графика послевоенного времени передавала и фиксировала все эти аспекты с максимальной наглядностью.

Однако граница между войной и миром, на которой располагался Берлин, меняла не только восприятие города, но и способы его художественной репрезентации. Берлинские пейзажи отражали, как постепенно отступала в прошлое строгая документальность фронтовой графики, предполагавшая упрощение художественных приемов, стремление к лаконичности и непосредственности художественного высказывания, ей на смену приходила образная усложненность. Желание отразить факт сменялось желанием передать личные раздумья и эмоции, им вызванные.

Нельзя не согласиться с Н.С. Степанян, указывающей, что в искусстве военного времени «между художником и зрителем нет дистанции, у них общие чувства» [20, с. 176]. Все четыре военных года художникам почти не приходилось оглядываться на фразу, звучавшую на протяжении 1930-х гг. как приговор: «Народу это не понятно». Однако с окончанием войны задачи всеобщего единения, сплочения утрачивали жизненную необходимость. Все отчетливее начинали звучать авторские голоса, личные интонации. На смену мгновенной фиксации приходили долгие раздумья.

Пройдет еще немного времени, и на художников, в том числе пейзажистов, обрушится шквал критики: за трансляцию «неправильных» настроений, за увлечение формальными поисками. Берлинская графика — последний этап, когда авторам «прощались» начинавшие проявляться субъективная образность и усложнение художественного языка.



### Список источников

1. Гермер Э. Лоскутки детства : (из жизни частного человека) : роман. Санкт-Петербург : Геликон Плюс, 2017. 465 с.
2. Эренбург И.Г. Летопись мужества. Москва : Советский писатель, 1983. 351 с.
3. Сенявская Е.С. Психология войны в XX веке: исторический опыт России. Москва : РОССПЭН, 1999. 382 с.
4. Сенявская Е.С. Человек на войне: историко-психологические очерки. Москва : Институт российской истории РАН, 1997. 226 с.
5. Сенявская Е.С. Противники России в войнах XX века: эволюция «образа врага» в сознании армии и общества. Москва : РОССПЭН, 2006. 287 с.
6. Уранова С.С. Четыре года в шинели: фронтовой дневник художницы 1942–1945. [Москва] : [Советский художник], [1967]. 134 с.
7. Кричевский И.Д. Путь к Рейхстагу: Фронтовые рисунки : альбом. Москва : Изобразительное искусство, 1990. 60 с.
8. Ржевская Е.М. Берлин, май 1945: Записки военного переводчика. Москва : Детская литература, 1985. 207 с.
9. Неустров С.А. Русский солдат на пути к рейхстагу : [мемуары]. Краснодар : Традиция, 2015. 198 с.
10. Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Избранные статьи : [в 3 т.]. Т. 1. Таллинн : Александра, 1992. С. 191–199.
11. Субботин В.Е. Как кончаются войны. Москва : Воениздат, 1968. 336 с.
12. Письма с фронта: путь на Берлин [Электронный ресурс] // Тюменская правда, 2016. № 12. URL: <http://tyum-pravda.ru/obshestvo-main/22535-pisma-s-fronta-put-na-berlin> (дата обращения: 20.02.2020).
13. Изобразительное искусство в годы Великой Отечественной войны. Москва : Академия художеств СССР, 1951. 305 с.
14. Гуторович А. Падение рейхстага // Огонек. 1945. № 24. С. 3–4.
15. Морозов А.И. Подвиг и слава. Искусство на войне// Третьяковская галерея. 2013. № 3. С. 114–143.
16. Чуйков В.И. Конец третьего рейха. Москва : Советская Россия, 1973. 303 с.
17. Великая Отечественная в письмах / сост. В.Г. Гришин ; 2-е изд., доп. Москва : Политиздат, 1982. 351 с.
18. Малинина Т.Г. Документальное и художественное в портретной зарисовке военных лет (по материалам центрального музея Великой Отечественной войны) // Предмет архитектуры: искусство без границ : сборник научных работ. Москва : Прогресс-Традиция, 2011. С. 389–411.
19. Сысоев В.П. Александр Дейнека : монография [Электронный ресурс]. Москва : Изобразительное искусство, 1989. 326 с. URL: [http://art.liim.ru/hr/hr24\\_05\\_5.html](http://art.liim.ru/hr/hr24_05_5.html) (дата обращения: 20.02.2020).
20. Степанян Н. Искусство России XX века : Взгляд из 90-х. Москва : ЭКСМО-Пресс, 1999. 316 с.

---

---

## “Satisfied with the Ruins of Berlin”: The German Capital's Image in Soviet Graphics of 1945

**Irina I. Rutsinskaya**

M.V. Lomonosov Moscow State University, 1, Building 13, Leninskie Gory Str., Moscow, 119192, Russia  
ORCID 0000-0002-4033-8212; SPIN 4563-6188  
E-mail: irinaru2110@gmail.com

**Abstract.** *An artist who finds themselves in the last days of a war in the enemy's defeated capital may*

*not just fix its objects dispassionately. Many factors influence the selection and depicting manner of the objects. One of the factors is satisfaction from the accomplished retribution, awareness of the historical justice triumph. Researchers think such reactions are inevitable. The article offers to consider from this point of view the drawings created by Soviet artists in Berlin in the spring and summer of 1945. Such an analysis of the German capital's visual image is conducted for the first time. It shows that the above reactions were not the only ones. The graphics of the first post-war days no less clearly and consistently express other feelings and intentions of their authors: the desire to accurately document and fix the image of the city and some of its*



structures in history, the happiness from the silence of peace, and the simple interest in the monuments of European art.

The article examines Berlin scenes as evidences of the transition from front-line graphics focused on the visual recording of the war traces to peacetime graphics; from documentary — to artistry; from the worldview of a person at war — to the one of a person who lived to victory. In this approach, it has been important to consider the graphic images of Berlin in unity with the diary and memoir texts belonging to both artists and ordinary soldiers who participated in the storming of Berlin. The combination of verbal and visual sources helps to present the German capital's image that existed in the public consciousness, as well as the specificity of its representation by means of visual art.

**Key words:** front-line graphics, scenes, image of Berlin, victory, symbol, documentary, Reichstag, ruins.

**Citation:** Rutsinskaya I.I. "Satisfied with the Ruins of Berlin": The German Capital's Image in Soviet Graphics of 1945, *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 6, pp. 564–575. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-6-564-575.

## References

1. Germer E. *Scraps of Childhood: (From a Private Person's Life): novel*. St. Petersburg, Gelikon Plyus Publ., 2017, 465 p. (in Russ.).
2. Erenburg I.G. *Chronicle of Courage*. Moscow, Sovetskii Pisatel' Publ., 1983, 351 p. (in Russ.).
3. Senyavskaya E.S. *Psychology of War in the 20th Century: Russia's Historical Experience*. Moscow, ROSSPEN Publ., 1999, 382 p. (in Russ.).
4. Senyavskaya E.S. *Man at War: historical and psychological essays*. Moscow, Institut Rossiiskoi Istorii RAN Publ., 1997, 226 p. (in Russ.).
5. Senyavskaya E.S. *Russia's Opponents in the 20th Century Wars: Evolution of the "Enemy Image" in the Minds of the Army and Society*. Moscow, ROSSPEN Publ., 2006, 287 p. (in Russ.).
6. Uranova S.S. *Four Years in a Greatcoat: An Artist's Front-Line Diary of 1942–1945*, 134 p. (in Russ.).
7. Krichevsky I.D. *The Path to the Reichstag: Frontline Drawings: album*. Moscow, Izobrazitel'noe Iskusstvo Publ., 1990, 60 p. (in Russ.).
8. Rzhetskaya E.M. *Berlin, May 1945: Notes of a Military Interpreter*. Moscow, Detskaya Literatura Publ., 1985, 207 p. (in Russ.).
9. Neustroev S.A. *Russian Soldier on the Way to the Reichstag*. Krasnodar, Traditsiya Publ., 2015, 198 p. (in Russ.).
10. Lotman Yu.M. Symbol in the System of Culture, *Izbrannye stat'i* [Selected Articles], vol. 1. Tallinn, Aleksandra Publ., 1992, pp. 191–199 (in Russ.).
11. Subbotin V.E. *How Wars End*. Moscow, Voenizdat Publ., 1968, 336 p. (in Russ.).
12. Letters from the Frontline: The Road to Berlin, *Tyumenskaya pravda* [Tyumen Truth], 2016, no. 12. Available at: <http://tyum-pravda.ru/obshestvo-main/22535-pisma-s-fronta-put-na-berlin> (accessed 20.02.2020) (in Russ.).
13. *Fine Arts during the Great Patriotic War*. Moscow, Akademiya Khudozhestv SSSR Publ., 1951, 305 p. (in Russ.).
14. Gutorovich A. Fall of the Reichstag, *Ogonek* [Spark], 1945, no. 24, pp. 3–4 (in Russ.).
15. Morozov A.I. Feat and Glory. The Art of War, *Tret'yakovskaya galereya* [Tretyakov Gallery], 2013, no. 3, pp. 114–143 (in Russ.).
16. Chuikov V.I. *End of the Third Reich*. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1973, 303 p. (in Russ.).
17. Grishin V.G. (ed.) *Great Patriotic War in Letters*. Moscow, Politizdat Publ., 1982, 351 p. (in Russ.).
18. Malinina T.G. The Documentary and Artistic in Portrait Sketches of the War Years (Based on the Materials of the Central Museum of the Great Patriotic War), *Predmet arkhitektury: iskusstvo bez granits: sbornik nauchnykh rabot* [Subject of Architecture: Art without Borders: collected scientific papers]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2011, pp. 389–411 (in Russ.).
19. Sysoev V.P. *Aleksandr Deyneka: monograph*. Moscow, Izobrazitel'noe Iskusstvo Publ., 1989, 326 p. Available at: [http://art.liim.ru/hr/hr24\\_05\\_5.html](http://art.liim.ru/hr/hr24_05_5.html) (accessed 20.02.2020) (in Russ.).
20. Stepanyan N. *Russian Art of the 20th Century: A Look from the 90s*. Moscow, EKSMO-Press Publ., 1999, 316 p. (in Russ.).

Н.Б. КИРИЛЛОВА

# ВОЗМОЖЕН ЛИ ДИАЛОГ КУЛЬТУР В ЭПОХУ ГЛОБАЛИЗАЦИИ И ЦИФРОВИЗАЦИИ?

---

---

**Наталья Борисовна Кириллова,**

Уральский федеральный университет  
им. первого Президента России Б.Н. Ельцина,  
кафедра культурологии и социально-культурной  
деятельности,  
заведующая

Ленина пр., д. 51, Екатеринбург, 620083, Россия

доктор культурологии, профессор  
ORCID 0000-0002-9187-7080; SPIN 5004-0339  
E-mail: urfo@bk.ru

---

---

**Реферат.** В статье представлен анализ материалов Международной научной конференции «Диалог культур в эпоху глобализации и цифровизации», которая прошла в Екатеринбурге на базе Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина. В конференции приняли участие представители вузов и учреждений культуры пяти государств: Российской Федерации, Республики Беларусь, Венгрии, Республики Индия и Китайской Народной Республики. Российская Федерация была представлена как Центральным округом, так и регионами Дальнего Востока, Сибири и Урала, а также рядом автономных республик: Бурятии, Мордовии, Саха (Якутии), Ханты-Мансийского автономного округа. Количество участников конференции, несмотря на сложную ситуацию пандемии, в которой мы все оказались, показательно — 78 человек, в том числе 38 докторов наук, 25 кандидатов наук, представляющих

разные гуманитарные дисциплины, десять преподавателей вузов, три аспиранта и два независимых участника.

Материалы конференции распределились в соответствии с постановкой научных проблем на четыре секции: 1. «Социокультурные проблемы и культурная политика государства в эпоху глобализации». 2. «Проблемы сохранения и репрезентации культурного наследия разных народов». 3. «Интернет как пространство диалога и полилога культур. Новые медиатехнологии». 4. «Образование и творчество в эпоху цифровой революции». На конференции выступили многие известные ученые — представители гуманитарных наук ведущих вузов России.

Итогом научной конференции, как показали все материалы и выступления, стало доказательство того, что только культура и межкультурный диалог в эпоху хаоса и противоречий глобализованного мира способны нейтрализовать международные конфликты и привести мир к согласию и взаимопониманию.

**Ключевые слова:** диалог культур, глобализация, культурная политика, социокультурные проблемы, медиатизация общества, культурное наследие, Интернет, новые медиа, цифровая культура.

**Для цитирования:** Кириллова Н.Б. Возможен ли диалог культур в эпоху глобализации и цифровизации? // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 6. С. 576—581. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-6-576-581.

**М**еждународная научная конференция «Диалог культур в эпоху глобализации и цифровизации» прошла в режиме онлайн 24–25 апреля 2020 года. Инициаторами стали кафедра культурологии и социально-культурной деятельности Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина и Уральское отделение научно-образовательного культурологического общества Российской Федерации.

Несмотря на то что пандемия, борьба с коронавирусом нарушили некоторые планы организаторов, следует отметить, что конференция тем не менее подтвердила актуальность выбранной темы: находясь в изоляции друг от друга в течение достаточно длительного времени, мы живем и работаем в режиме онлайн.

Говоря об итогах данной конференции, можно констатировать, что они выглядят достаточно убедительно. Ее участники — представители пяти государств: Российской Федерации, Республики Беларусь, Венгрии, Республики Индия и Китая. Среди территорий Российской Федерации, представленных в материалах конференции, лидируют Средний, Северный и Южный Урал, регионы Дальнего Востока и Сибири.

Поскольку темой конференции был заявлен диалог культур, в том числе этнических, в эпоху глобализации, то весьма отраднo, что среди участников — представители ряда автономных республик Российской Федерации: Бурятии, Мордовии, Саха (Якутии), Ханты-Мансийского автономного округа.

Количество участников конференции, несмотря на сложную ситуацию, в которой мы все оказались, тоже показательно — 78 человек, в том числе 38 докторов наук, 25 кандидатов наук, представляющих разные гуманитарные дисциплины, десять преподавателей вузов, три аспиранта и два независимых участника.

Среди основных вузов, участвовавших в научной конференции, кроме Уральского федерального университета (УрФУ) им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, — Российская академия народного хозяйства и государственной службы (РАНХиГС) при Президенте Российской Федерации, Российский универси-

тет дружбы народов (РУДН), Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), Забайкальский, Иркутский, Тюменский, Уральский педагогический и Южно-Уральский государственные университеты, Арктический государственный институт культуры и искусств, Екатеринбургская академия современного искусства, Кемеровский и Челябинский государственные институты культуры и другие вузы страны. Среди организаций, представляющих зарубежные государства, — Институт философии Национальной академии наук Беларуси (г. Минск), Университет им. Джавахарлала Неру (Индия, г. Дели), Гуманитарный институт Сианьского политехнического университета (Китай, г. Сиань), Государственный музей этнографии (Венгрия, г. Будапешт).

Доклады участников распределились по четырем разделам, как и в сборнике материалов Международной научной конференции [1]. Многие из участников выложили свои видеовыступления в открытом доступе в группе Уральского гуманитарного института УрФУ в Facebook.

Главной идеей первого раздела «Социальные проблемы и культурная политика государства в эпоху глобализации» стала проблема, поднятая в докладе доктора философских наук, профессора О.Н. Астафьевой, директора Научно-образовательного центра «Гражданское общество и социальные коммуникации» РАНХиГС при Президенте РФ: «Культурная политика современного государства должна строиться как стратегия диалога, рождающаяся на пересечении официально зафиксированных базовых положений глобального уровня и многочисленных репрезентаций в публичном пространстве локальных дискурсов, становясь по существу культурной политикой диалога субъектов всех уровней» [1, с. 7]. Как констатирует О.Н. Астафьева, «основанием для диалога, с одной стороны, выступает конструирование правового каркаса для закрепления в обществе значимости определенных поведенческих моделей и норм, иерархии ценностей; с другой стороны, диалог рождается через проявление творческой независимости, одновременно будучи связанным с конструирующим дискурсом культурной политики» [1, с. 8].

Профессор Арктического государственного института культуры и искусств О.В. Шлыкова, озвучив трактовку цифровой культуры как новой научной парадигмы [2, с. 48–51], выделила подходы к программированию и проектированию в социокультурной сфере, доказывая связь цифровой экономики с современной культурой и выявляя включенность учреждений культуры в соответствующие подпрограммы национальных проектов «Культура» и «Образование». По мнению автора, «в рамках федерального проекта “Кадры для цифровой экономики” национальной программы “Цифровая экономика РФ” ключевые показатели проекта обещают к 2024 г. обеспечить цифровую грамотность среди 40% жителей России, сделать упор на подготовку ИТ-специалистов в различных сферах, в том числе в системе культуры и образования. При этом следует отметить, что востребованность специалистов по большим данным уже увеличилась на 89%, машинному обучению — на 55%, блокчейну — на 16%» [1, с. 24]. Поэтому, как констатирует О.В. Шлыкова, очень важно изучение готовности регионов «к переходу от цифровых сервисов к цифровому мышлению», оценке качества и социальной эффективности открытых ресурсов учреждений культуры, «сопоставление данных о динамике цифровых трансформаций разных регионов с общероссийскими показателями» [1, с. 24].

На медиатизации социума как развороте к глобализации и цифровым инновациям сконцентрировала внимание С.Л. Уразова, доктор филологических наук, главный редактор журнала «Вестник ВГИК» (материал подготовлен в соавторстве с И.И. Волковой, профессором РУДН, и Л.К. Лободенко, директором Института медиа и социально-гуманитарных наук Южно-Уральского государственного университета). По мнению авторов, противодействием утрате индивидом сопричастности к социализации, коммуникации и интеракции как «обмену символами» [3, с. 217] выступают разные виды СМИ — «традиционные и новые, работающие сегодня на цифровых медиаплатформах и увеличивающие потенциал информационно-коммуникативной среды» [1, с. 21]. Расширяющаяся медиатизация социума подтверждает утверждение нового типа культуры — культу-

ры информационной, цифровой, которая выходит на приоритетные позиции в социальном пространстве [1, с. 21].

В контексте этой же проблемы обсуждались вопросы: безопасность как культурная и социальная ценность, новая парадигма социального партнерства и культура вовлеченности, культурный регионализм в культурной политике КНР, культурные обмены между Россией и Туркменистаном, культура меняющегося мира в космополитической перспективе. Был дан анализ новых концептов, таких как «культурный империализм» и «soft power».

В.А. Жилина, доктор философских наук, заведующая кафедрой философии Магнитогорского государственного технического университета, рассматривая интеллектуальную оболочку глобализованной культуры и экологическую синергию, отмечает: «На фоне привычных форм социальных отношений и взаимодействий в культуре происходит рождение новых институтов, инновационных экзистенциальных характеристик деятельности человека. При этом в обратной детерминации в повседневном существовании человека происходит переоценка ценностей, что качественно меняет ориентиры развития культуры» [1, с. 12]. Вот почему, отмечает автор, «в этом контексте необходимо предпринять попытку концептуализации основных рисков развития глобализованной культуры», а главным противоречием ее современного состояния является «несоответствие между мобильностью субъекта, продуцирующего новые формы, и косностью традиционных институтов» [1, с. 12].

С интересным докладом в первом разделе выступила доктор философских наук, профессор Московского авиационного института В.В. Кравченко. Отталкиваясь от идеи З. Баумана, обозначившего новое состояние современного общества как «индивидуализированное» [4], она рассмотрела диалог культур индивидуализированного общества в эпоху пандемии [1, с. 15]. В ее представлении плодотворной в решении данной проблемы и цивилизационных вызовов может быть концепция «культурного поля», которое «связано с проблемой целостности психики человека и анализа этноэнергетических взаимодействий с позиции распределения “сил” в динамическом поле культуры» [1, с. 15].

Во втором разделе были проанализированы проблемы сохранения и репрезентации культурного наследия разных народов и взаимодействия культур. В выступлениях участников ставились вопросы этнической справедливости в условиях глобализации, роли буддизма как политики диалога в развитии отношений между Россией и странами Внутренней Азии. Рассматривались этническая идентичность и функционирование традиционных культур в условиях «полного мира», культурно-просветительские практики в музейной среде. Большой интерес вызвал материал О.В. Залесской, декана международного факультета Благовещенского государственного педагогического университета, доктора исторических наук, которая подняла сложную и актуальную проблему китайской миграции как фактора трансграничных практик в российско-китайском взаимодействии на Дальнем Востоке. Рассматривая этапы межкультурного диалога между Китаем и Россией с середины XIX в. до настоящего времени, автор констатирует, что именно китайская миграция «определяет возникновение, формирование и развитие трансграничных практик взаимодействия между представителями российского и китайского этносов» [1, с. 31–32]. Именно эти практики являются эффективным механизмом в развитии российских дальневосточных территорий.

В этом же разделе были проанализированы проблемы культуры уральских марийцев, репрезентации коренных народов Севера в современном этнографическом кино, а также сохранения культурной самобытности коренных народов США.

Объектом исследований третьего раздела стал «Интернет как пространство диалога и полилога культур. Новые медиатехнологии». Внимание участников было сосредоточено на содержании языковой идентификации в процессе межкультурного взаимодействия, на вопросах публичного пространства новых медиа, полифункциональности современных языковых технологий, а также анализе инфографики, постмедиальной эстетики и сетевой политической активности как формы просьюмерской деятельности.

Профессор кафедры культурологии Кемеровского государственного института культу-

ры, доктор культурологии О.Ю. Астахов рассмотрел содержание и механизмы языковой идентификации в процессе межкультурного взаимодействия. За основу доклада взяты идеи В. фон Гумбольдта [5] и его последователя Й.Л. Вайсгербера [6], которые стали предвестниками нового взгляда на понимание коммуникации сквозь призму отношений языка культуры. По мнению автора, «их толкование языковой идентификации культуры во многом определило формирование антропоцентристских представлений о языке как механизме реализации культурной рефлексии» [1, с. 43]. Эта ситуация способствует «формированию языковой идентификации культуры, ориентированной на языкотворчество, открывающее содержание культуры как динамичного и незавершенного в своем развитии образования» [1, с. 44].

Исследованию брендинга музейного пространства в контексте цифровых трансформаций посвящен материал профессора РУДН, доктора социологических наук В.Л. Музыканта (в соавторстве с О.В. Шлыковой), анализирующий области пересечения музея и маркетинга, на основе которого формируется новый феномен цифрового музейного маркетинга как особого типа современной социокультурной практики.

С актуальной проблемой «Блогосфера как феномен культуры и творчества» выступили доцент Уральского государственного педагогического университета, кандидат педагогических наук М.А. Дьячкова и О.Н. Томюк, старший преподаватель УрФУ им. первого Президента России Б.Н. Ельцина. Они сконцентрировали внимание на блогосфере как особой среде интернет-пространства — быстро реагирующей, имеющей собственную информационно-событийную тематику, являющуюся сферой самореализации личности. Взяв за основу тезис М. Кастельса об Интернете как «метафоре свободы и творчества» [7, с. 6], они отмечают, что блогосфера — «это не только новая модель коммуникации, но и новый тип культуры, основанный на одновременности нескольких процессов: интеграции, интерактивности, гипермедиальности и повествовательности, что дает возможность для саморазвития личности» [1, с. 57–58].

В четвертом разделе «Образование и творчество в эпоху цифровой революции» были рассмотрены новые формы онлайн-образования, проблемы мультилингвистики и интерпретации мультимедийных текстов, анализ виртуального музея как новой платформы диалога культур, онлайн-экскурсии, диалогичность искусства и функционирование в виртуальном пространстве живописи, музыки, театра. Авторами материалов здесь стали не только педагоги вузов, но и практики современного художественного творчества. Особый интерес представляет доклад ректора Екатеринбургской академии современного искусства, доктора педагогических наук И.А. Ахьямовой (в соавторстве с преподавателями А.О. Будаковой и Н.Ю. Сероштановой), в котором презентуется новая образовательная программа для бакалавриата гуманитарных вузов «Цифровое искусство», которое существует «на стыке науки, техники и художественных практик и создается людьми, сочетающими техническое и художественное мышление» [1, с. 59]. Эта программа помогает формировать художественное видение и вкус, креативное мышление и воображение, чему способствует ряд особенным образом выстроенных в данной образовательной программе дисциплин.

Цель Международной научной конференции «Диалог культур в эпоху глобализации и цифровизации» — доказать, что именно культура, культурный диалог в эпоху хаоса и противоречий глобализованного мира способны нейтрализовать международные конфликты и привести мир к согласию и взаимопониманию.

Многие участники конференции выступили в режиме онлайн с основными тезисами тех научных проблем, решение которых приводит к выводу, что именно культура в эпоху глобализации и цифровизации способна стать платформой для диалога и взаимопонимания в окружающем нас сложном, полном

катаклизмов мире. С выступлениями можно ознакомиться на сайте Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина (<https://elar.urfu.ru/browse?type=relation&value=Диалог+культуры+в+эпоху+глобализации+и+цифровизации.+--+Екатеринбург%2C+2020>).

### Список источников

1. Диалог культур в эпоху глобализации и цифровизации : материалы Международной научной конференции, 24–25 апреля 2020 г. / под ред. Н.Б. Кирилловой, И.Я. Мурзиной. Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2020. 76 с.
2. Астафьева О.Н., Никонорова Е.В., Шлыкова О.В. Цифровая культура: новый этап трансформации и осмысления стратегии смарт-будущего // Информационная эпоха: новые парадигмы культуры и образования : монография / отв. ред. Н.Б. Кириллова. Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2019. С. 46–68.
3. Мид Дж. От жеста к символу; Интернализированные другие и самость; Аз и Я; Психология пунитивного правосудия // Американская социологическая мысль [перевод] / под ред. В.И. Добренкова. Москва : Издательство Московского государственного университета, 1994. 495 с.
4. Бауман З. Индивидуализированное общество / пер. с англ. под ред. В.Л. Иноземцева. Москва : Логос, 2005. 390 с.
5. Гумбольдт В. Язык и философия культуры : перевод с немецкого языка. Москва : Прогресс, 1985. 451 с.
6. Вайсгербер Й.Л. Родной язык и формирование духа / пер. с нем., вступ. ст. и коммент. О.А. Радченко. Изд. 2-е, испр. и доп. Москва : URSS, [2004]. 229 с.
7. Кастельс М. Галактика Интернет: размышления об Интернете, бизнесе и обществе. Екатеринбург : У-Фактория, 2004. 327 с.

## Is a Dialogue of Cultures Possible in the Era of Globalization and Digitalization?

**Natalia B. Kirillova**

Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin, 51, Lenina Av., Yekaterinburg, 620083, Russia

ORCID 0000-0002-9187-7080; SPIN 5004-0339

E-mail: urfo@bk.ru

**Abstract.** *The article presents an analysis of the materials of the International Scientific Conference “Dialogue of Cultures in the Era of Globalization and Digitalization” held in Yekaterinburg on the basis of the Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin. The conference was attended by representatives of universities and cultural institutions of five countries: the Russian Federation, the Republic of Belarus, Hungary, the Republic of India, and the People’s Republic of China. The Russian Federation was represented by both the Central District and the regions of the Far East, Siberia and the Urals, as well as a number of autonomous republics: Buryatia, Mordovia, Sakha-Yakutia, and the Khanty-Mansiysk Autonomous Okrug. The number of conference participants, despite the difficult situation of the pandemic in which we all found ourselves, was indicative – 78 people, including 38 doctors of science and 25 candidates of science representing various humanities disciplines, ten university teachers, three postgraduate students and two independent participants. The conference materials were divided into four sections in accordance with the statement of scientific problems: 1. “Sociocultural Issues and State Cultural Policy in the Era of Globalization”, 2. “Issues of Preservation and Representation of Cultural Heritage of Different Peoples”, 3. “The Internet as a Space for Dialogue and Polylogue of Cultures. New Media Technologies”, 4. “Education and Creativity in the Era of the Digital Revolution”. The conference was attended by many famous scientists – representatives of the humanities of leading Russian universities. All the materials and speeches of the scientific conference show that it resulted in proof that only culture and intercultural dialogue in the era of chaos and*

*contradictions of the globalized world can neutralize international conflicts and lead the world to harmony and mutual understanding.*

**Key words:** dialogue of cultures, globalization, cultural policy, sociocultural issues, mediatization of society, cultural heritage, Internet, new media, digital culture.

**Citation:** Kirillova N.B. Is a Dialogue of Cultures Possible in the Era of Globalization and Digitalization? *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 6, pp. 576–581. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-6-576-581.

### References

1. Kirillova N.B., Murzina I.Ya. (eds.) *Dialog kul'tur v epokhu globalizatsii i tsifrovizatsii: materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, 24–25 aprelya 2020 g.* [Proceedings of the International Scientific Conference “Dialogue of Cultures in the Era of Globalization and Digitalization” (April 24–25, 2020)]. Yekaterinburg, Ural'skogo Universiteta Publ., 2020, 76 p.
2. Astafyeva O.N., Nikonorova E.V., Shlykova O.V. *Digital Culture: A New Stage of Transformation and Understanding of the Smart Future Strategy, Informatsionnaya epokha: novye paradigmy kul'tury i obrazovaniya: monografiya* [Information Age: New Paradigms of Culture and Education: monograph]. Yekaterinburg, Ural'skogo Universiteta Publ., 2019, pp. 46–68 (in Russ.).
3. Mead G. *From Gesture to Symbol; Internalized Others and the Self; The I and the Me; The Psychology of Punitive Justice, Amerikanskaya sotsiologicheskaya mys'* [American Sociological Thought]. Moscow, Moskovskogo Gosudarstvennogo Universiteta Publ., 1994, 495 p. (in Russ.).
4. Bauman Z. *The Individualized Society*. Moscow, Logos Publ., 2005, 390 p. (in Russ.).
5. Humboldt W. *Yazyk i filosofiya kul'tury* [Language and Philosophy of Culture]. Moscow, Progress Publ., 1985, 451 p.
6. Weisgerber J.L. *Rodnoi yazyk i formirovanie dukha* [Mother Tongue and Spirit Building]. Moscow, URSS Publ., 229 p.
7. Castells M. *Galaktika Internet: razmyshleniya ob Internete, biznese i obshchestve* [The Internet Galaxy: Reflections on the Internet, Business, and Society]. Yekaterinburg, U-Faktoriya Publ., 2004, 327 p.

УДК 008  
ББК 71.045  
DOI 10.25281/2072-3156-2020-17-6-582-593

С. ЦИНЬ, Н.А. ФЕДОРОВСКАЯ

## СПЕЦИФИКА РОССИЙСКО-КИТАЙСКОЙ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ В ОБЛАСТИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА

---

---

**Сяофэн Цинь,**

Дальневосточный федеральный университет (ДВФУ),  
школа искусств и гуманитарных наук,  
департамент искусств и дизайна,  
аспирант

Кампус ДВФУ, корп. F, Владивосток, 690091, Россия

ORCID 0000-0003-4426-7447, SPIN 8172-3205

E-mail: nijim0025@mail.ru

**Наталья Александровна Федоровская,**

Дальневосточный федеральный университет (ДВФУ),  
школа искусств и гуманитарных наук,  
департамент искусств и дизайна,  
директор

Кампус ДВФУ, корп. F, Владивосток, 690091, Россия

доктор искусствоведения, доцент

ORCID 0000-0002-8789-7994; SPIN 1179-3050

E-mail: fedorovskaya.na@dvfu.ru

---

---

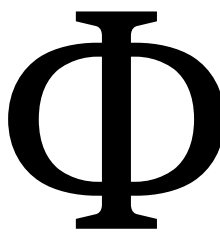
**Реферат.** Исследования в области межкультурных коммуникаций в контексте современных глобализационных процессов приобретают особую актуальность. Каждый конкретный случай межкультурного взаимодействия обладает набором специфических черт, требующих детального изучения. В статье рассматриваются особенности российско-китайской межкультурной коммуникации в сфере изобразительного искусства, которые особенно ярко



*проявились начиная со второй половины XX в. и продолжают до сих пор. Анализ общепринятых типов коммуникации позволил показать специфические формы взаимодействия между Россией и Китаем. Установлено, что эти особенности во многом связаны с тем, что процесс межкультурного контакта происходит не только на уровне общения между представителями двух народов, но и в процессе стиливого, художественного обмена на уровне восприятия произведений изобразительного искусства. Тем самым под межкультурной коммуникацией понимается процесс обмена информацией на разных уровнях. К особенностям российско-китайской коммуникации следует отнести внутриличностное восприятие русского искусства, образных, стиливых и жанровых особенностей русской реалистической школы, оказавшее влияние на стиль китайских художников; взаимодействие между отдельными художниками и студентами, уникальные контакты между учителем-наставником и учеником, обучающимся индивидуально в мастерской художника. В рассматриваемый период коммуникации носили чаще всего односторонний характер, когда китайские студенты и художники перенимали традиции русской реалистической школы живописи как в процессе приглашения русских мастеров в Китай, так и при обучении в России. Специфика проявляется также во взаимодействии между творческими союзами художников, в совместном проведении выставок, организации пленэров, в процессе которых происходит разноуровневый обмен культурами.*

**Ключевые слова:** межкультурная коммуникация, межкультурное взаимодействие, межкультурные контакты, российско-китайская коммуникация, межкультурная коммуникация в изобразительном искусстве, коммуникация учитель—ученик, Россия и Китай, русская реалистическая школа, специфика российско-китайской коммуникации.

**Для цитирования:** Цинь С., Федоровская Н.А. Специфика российско-китайской межкультурной коммуникации в области изобразительного искусства второй половины XX — начала XXI века // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 6. С. 582–593. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-6-582-593.



ундаментальное значение межкультурной коммуникации в современном гуманитарном знании не подлежит сомнению. Концепции развития мировой истории С. Хантингтона и У. Мак-Нила предполагают, что именно взаимодействие культур и цивилизаций является основным двигателем прогресса [1; 2]. Как писал У. Мак-Нил: «...неизбежным становилось постоянное ускорение последующего изменения, регулирующего отношения между обогащенными старыми и заимствованными новыми знанием и практикой» [3, с. 24]. В той или иной степени приоритет количества и цены знания, полученного в результате коммуникации с инокультурной средой, над количеством и ценой знания, полученного самостоятельно, признают все современные теоретики цивилизационного процесса от И. Валлерстайна до Дж. Даймонда [4; 5].

Как известно, непосредственные теоретические разработки в области теории коммуникации существуют уже более восьмидесяти лет. Однако несмотря на солидный промежуток времени и факт того, что само понятие коммуникации на первый взгляд представляется интуитивно ясным, существует целый ряд различных и даже взаимоисключающих его интерпретаций, о чем, в частности, пишет Д.П. Гавра [6]. Исследователи указывают на то, что теоретическое осмысление коммуникации все еще находится на стадии разработки. Например, Ф.И. Шарков отмечает, что «научный аппарат коммуникологии еще не развился до уровня терминологической системы. Не сформировалось еще и целостное системное представление о самой теории коммуникологии» [7, с. 30].

Подобное обстоятельство объясняется в первую очередь большим смысловым объемом термина, его полисемантичностью, которая, в свою очередь, и рождает многочисленные интерпретации. Поэтому интуитивная ясность понятия коммуникации обманчива и требует специального уточнения, что именно подразумевается здесь под коммуникацией, каковы ее типы, формы и т. д. Ситуация усложняется тем, что теоретическое осмысление коммуникационных процессов требует адапта-

ции к определенным случаям, в частности, при изучении особенностей взаимодействия разных культур.

Несмотря на общие принципы взаимодействия, каждый конкретный пример обладает уникальностью и набором специфических черт, изучение которых представляет интерес для исследователей, позволяя проследивать многообразие культурных процессов. В этой связи особую актуальность представляет изучение межкультурных отношений России и Китая как соседствующих государств и стран-партнеров, имеющих многовековую историю взаимодействия, в том числе, и в области культуры. В данной статье рассматривается вопрос об особенностях российско-китайских межкультурных коммуникаций в области изобразительного искусства второй половины XX — начала XXI века.

Современная глобализация и развивающиеся в современном мире интеграционные процессы способствовали тому, что межкультурная коммуникация стала одним из наиболее заметных и актуальных для исследования видов взаимодействия. Интеграция мировой экономики, развитие средств транспорта и связи, равно как и средств массовой коммуникации, сопровождаются ростом межкультурного общения.

Считается, что понятие «межкультурная коммуникация» было введено американским культурным антропологом Э. Холлом, который, опираясь на тезис «коммуникация — это культура, культура — это коммуникация», положил начало направлению кросс-культурных исследований в западной гуманитарной традиции. Отметим, что параллельно сходные проблемы культурной диалогичности и взаимодействия разрабатывали российские исследователи М.М. Бахтин [8], Ю.М. Лотман [9]. Наиболее интенсивно в России межкультурная коммуникация начала изучаться с 1990-х гг. усилиями Ф.И. Шаркова, Д.П. Гавры, М.А. Василюка [10], Г.Г. Почепцова [11], С.Г. Тер-Минасовой [12] и др.

В настоящее время существует несколько определений этого феномена. Так, Ф.И. Шарков, специально исследовавший вопрос о природе межкультурной коммуникации, предложил следующее ее определение: «межкультурная (кросскультурная) коммуникация

также представляет собой систему коммуникации, включающую два или более социокультурных образования. Каждое социокультурное формирование в свою очередь может включать один или несколько этносов (или наций)» [7, с. 12]. Это определение можно использовать в контексте российско-китайских отношений, заменив этносы и нации на культуры. Д.П. Гавра обращает внимание на смысловой характер информационного взаимодействия в коммуникации. По его словам, «под коммуникацией в узком значении этого термина можно понимать субъект-субъектное взаимодействие, опосредованное информацией, имеющей смысл для обоих субъектов» [6, с. 53].

В то же время, наряду с субъект-субъектным взаимодействием межкультурные коммуникативные процессы фиксируются и на другом уровне. Так, например, Ю. Хабермас считает, что субъект — это «участник коммуникации на основе установленного посредством символов интерессубъектного отношения с другими индивидуумами, даже если он пребывает наедине с книгой или произведением искусства» [13, с. 1215]. Коммуникация, в хабермасовском толковании слова, может осуществляться даже с представителями давно ушедших культур и эпох.

В контексте изучения специфики российско-китайских отношений в области изобразительного искусства отметим, что именно подход Ю. Хабермаса наиболее соответствует сущности происходящих коммуникативных процессов, так как отражает наряду с другими формами коммуникации процесс взаимодействия с произведениями искусства. Таким образом, межкультурная коммуникация, применительно к российско-китайскому взаимодействию в изобразительном искусстве, становится процессом передачи любой осмысленной информации между представителями более чем одной культуры. Такое расширенное представление позволяет рассматривать отношения как индивидов и групп индивидов, принадлежащих к культурам России и Китая, так и процессы обмена информацией на уровне произведений изобразительного искусства.

Развитие межкультурных отношений между Россией и Китаем неразрывно связано с об-

щим взаимодействием этих государств и насчитывает не одну сотню лет. Среди ранних примеров коммуникации в сфере изобразительного искусства отметим включение русских художников в состав духовных православных миссий, направляемых Российской империей в Китай. Так, в состав 11-ой Русской духовной миссии в Пекине входил художник А.М. Легашев (1798–1865). Талантливый живописец, окончивший Императорскую Академию художеств в Санкт-Петербурге, прожил в Китае более 10 лет (1830–1841). За это время он создал многочисленные пейзажи и портреты (рис. 1). Последние, судя по внешнему виду, изображают членов императорской семьи и китайских чиновников [14]. Значительную роль в межкультурных коммуникациях сыграли также художники, попавшие в Китай в период Гражданской войны в России в начале XX века [15; 16].

Интенсивные межкультурные контакты российских и китайских художников, начавшиеся с 1950-х гг. и продолжающиеся до сих пор, были далеко не случайным явлением. Они были частью инициированной, после создания в 1949 г. Китайской народной республики (КНР), активной межкультурной коммуникации. Одной из ее основных причин стала необходимость коренной модернизации прежних китайских культурных парадигм, а порой и полного отречения от них во имя новых, социалистических ценностных систем. Развернувшаяся в это время советско-китайская коммуникация стала частью более глобального процесса культурного сближения народов после Второй мировой войны, с которым было связано появление в середине XX в. термина «межкультурная коммуникация».

Рассматривая особенности отношений между Россией и Китаем, нельзя не обратить внимание на то, что несмотря на многие общие критерии и типы коммуникации, свойственные межкультурным взаимоотношениям разных народов, выделяются особенности, которые требуют осмысления. Рассмотрим специфику проявления форм российско-китайского взаимодействия на примере общих критериев коммуникации, предлагаемых Ф.И. Шарковым [7, с. 103–112].

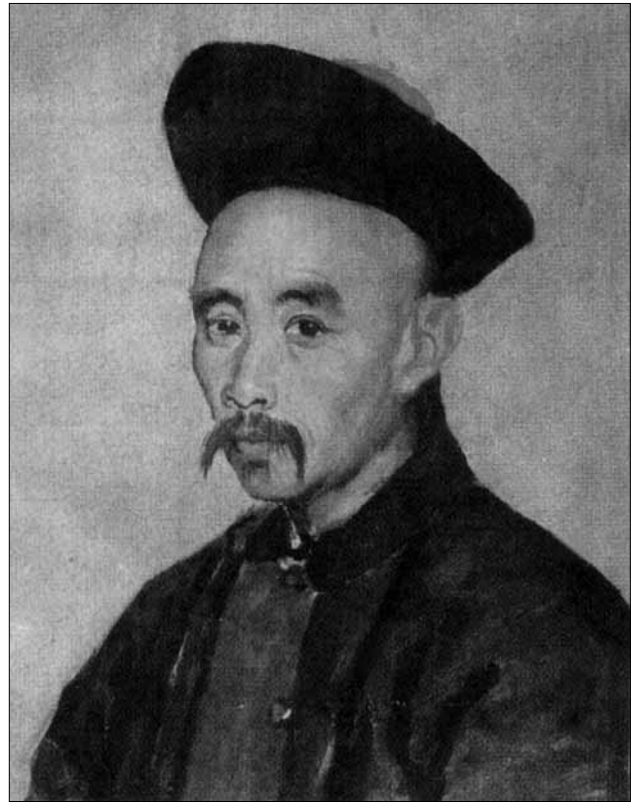


Рис. 1. А.М. Легашев. Портрет пожилого китайца. 1830. Холст, масло. 25 × 23,5. Источник: <http://www.artsait.ru/foto.php?art=l/legashov/img/9>

Исследователь выделяет критерий «масштабность коммуникации», куда относятся внутриличностные (личностные, интраперсональные), межличностные, межгрупповые и межорганизационные массовые коммуникации. Российско-китайское межкультурное взаимодействие в сфере изобразительного искусства второй половины XX — начала XXI в. учитывало весь этот спектр. Сюда входит и внутриличностное восприятие, и рецепция российского искусства китайскими художниками, и межличностное общение на самых разных уровнях, и контакты между художественными группами и организациями (к примеру, творческими союзами художников), и художественные мероприятия — выставки, медийная деятельность, что относится уже к массовой коммуникации.

Другим важным критерием стала «направленность информационного потока» (горизонтальные и вертикальные коммуникации). История российско-китайских отношений демонстрирует оба этих типа. Например, в рамках



Рис. 2. Ван Теню. Свидетельства мутной реки. 2001. Холст, масло. 200 × 280.  
Источник: [https://wangtieniu.artron.net/works\\_detail\\_BRT000000102254](https://wangtieniu.artron.net/works_detail_BRT000000102254)

политики КНР 1949–1963-х гг. проводилось реформирование китайского художественного образования по советскому образцу, которое обеспечивалось интеллектуальной, экономической и информационной поддержкой со стороны СССР. Основным ожидаемым результатом должно было стать появление новых форм художественного творчества, способных нести высокую информативную нагрузку и при этом быть понятными большинству населения страны, значительная часть которого была практически безграмотна. Коммуникация в данный период носила вертикальный характер, поскольку модернизационный вектор был направлен из СССР в Китай, что сразу же проявилось в виде целого ряда культурных мероприятий, проводимых на государственном уровне.

В 1980–1990-х гг. взаимообмен художественным опытом между Россией и Китаем осуществлялся в процессе организации и проведения выставок, совместных пленэров, взаимодействия в рамках творческих союзов художников. Формат мероприятий был практически одинаков в обеих странах. В XXI в. возобновилось проведение совместных ака-

демических семинаров. Это углубленный вид художественных обменов, который, помимо своей основной функции, способствовал укреплению дружбы между народами, помогал художникам лучше понять друг друга и позволял вместе размышлять о текущем состоянии искусства.

Не менее важным критерием Ф.И. Шаркова для российско-китайских коммуникационных процессов стала «степень инициативности акторов» (активные и пассивные). В связи с особенностями коммуникации в сфере изобразительного искусства предлагается расширить предложенные типы и выделить не только активные и пассивные, но и односторонние и двусторонние коммуникации. В контексте российско-китайских отношений более интересен не столько тот факт, кто являлся коммуникатором (т. е. от кого исходила инициатива в коммуникации), сколько то обстоятельство, кто в результате взаимодействия получил наибольшее количество информации.

Начало 1950-х гг. можно назвать периодом всестороннего обучения изобразительному искусству китайских художников у советских



Рис. 3. Дай Шихэ. Женщины Хуэйань. 2010. Холст, масло. 120 × 330.  
Источник: [https://daishihe.artron.net/works\\_detail\\_brt000079900129](https://daishihe.artron.net/works_detail_brt000079900129)

живописцев. Основными способами обучения в Китае того времени являются так называемые «приглашения» (приглашение специалистов) и «выходы вовне» (поездки за границу на учебу).

Наиболее эффективной оказалась форма «приглашения», которая в большей степени способствовала развитию изобразительного искусства Китая. Благодаря ей в Китае были организованы курсы масляной живописи советских художников. Например, «Курсы масляной живописи К.М. Максимова», «Курсы масляной живописи К.С. Мельникова» и т. д.

Наибольшее влияние оказали «Курсы масляной живописи К.М. Максимова», художнику удалось не только подготовить и взрастить группу пишущих маслом китайских художников, которые заняли важное место в истории живописи КНР (Фэн Фаси (冯法祀), Цинь Чжэн (秦征), Чжань Цзяньцзунь (詹建俊), Цзинь Шаньшань (靳尚谊), Гао Хун (高虹), Юань Хао (袁浩), Вэй Чуаньшань (魏传义), Хоу Иминь (侯一民), Ван Люцю (王流秋) и др.), но и заложить основу системы обучения масляной живописи в Китае [17, 18].

Односторонняя коммуникация нашла свое отражение и в статистических данных. Так, в 1951–1959 гг. в Китае были организованы 10 крупных художественных выставок. Причем прослеживалась тенденция к постепенному росту их численности. С 1957 по 1958 г. число выставок держалось на уровне трех в год (табл.). Знакомство китайцев с советским реалистическим искусством оказалось удачным и было принято решение перенимать данный опыт [19]. С 1956 по 1966 г. в вузах СССР прошли обучение 25 тыс. китайских студентов [20; 21]. В сфере изобразительного искусства среди них оказались будущие корифеи китайского художественного реализма, такие как Цюань Шанши (全山石), Сяо Фэн (肖峰), Ли Тяньсян (李天祥), Линь Ган (林岗) и др. Решающую роль в их подготовке сыграл ведущий советский художественный вуз — Ордена Трудового Красного Знамени Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина АХ СССР. На рубеже XX–XXI вв. огромный вклад в развитие межкультурной коммуникации внесла творческая и преподавательская деятель-

ность А.А. Мыльников, который воспитал плеяду китайских художников-реалистов Ван Теню (王铁牛, рис. 2), Дай Шихэ (戴世和, рис. 3), Е Нань (叶南, рис. 4), Сунь Тао (孙韬),

Гу Цзун (古棕) и др. [22; 23]. В работах учеников художника видны результаты межкультурной коммуникации на образном и жанрово-стилевым уровнях.

Таблица

Список крупных художественных выставок СССР в Китае [24]

| Дата открытия  | Название                                                             | Место проведения выставки, содержание и т. д.                                                                                                                                                                                                                          |
|----------------|----------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 3 апреля 1951  | Выставка советского плаката и карикатуры                             | Пекин, Центральная академия художеств Китая. Выставлено свыше 300 работ.                                                                                                                                                                                               |
| 2 октября 1954 | Выставка достижений экономического и культурного строительства СССР  | Пекин, открытие Советского выставочного центра в Пекине (с 1958 г. Пекинский выставочный центр); Шанхай; Ханчжоу; Гуанчжоу и Ухань. Выставлено около 280 работ.                                                                                                        |
| 4 августа 1957 | Выставка произведений восьми известных советских художников в КНР    | Шанхай, Дворец советско-китайской дружбы (с 1984 г. Шанхайский выставочный центр). Выставлено почти 400 произведений. Участники выставки: Кукрыникисы (Куприянов М.В., Крылов П.Н., Соколов Н.А.), Мухина В.И., Пименов Ю.И., Рачев Е.М., Томский Н.В., Фаворский В.А. |
| 5 ноября 1957  | Выставка русской живописи XVIII—XX веков                             | Пекин, Советский выставочный центр (с 1958 г. Пекинский выставочный центр). Выставка 65 картин маслом сорока пяти известных русских художников.                                                                                                                        |
| 6 ноября 1957  | Выставка советской гравюры                                           | Пекин, Пекинский художественный выставочный зал (с 1963 г. Музей изобразительных искусств Китая).                                                                                                                                                                      |
| 1 июня 1958    | Выставка работ гравюр художника А.И. Кравченко                       | Пекин, Пекинский художественный выставочный зал (с 1963 г. Музей изобразительных искусств Китая).                                                                                                                                                                      |
| 8 июля 1958    | Выставка произведений советских художников                           | Пекин, Императорский дворец Гугун. Участвовало 376 советских художников, экспонировано более 500 произведений живописи, графики, скульптуры, созданных в 1955—1957 гг.                                                                                                 |
| 1 октября 1958 | Выставка эстампа московских и пекиньских художников «Москва – Пекин» | Пекин, Пекинский художественный выставочный зал (с 1963 г. Музей изобразительных искусств Китая); Москва, Выставочный зал Союза художников СССР. Выставлено 107 работ китайских и 153 работы советских авторов.                                                        |
| 6 февраля 1959 | Оригинальная выставка советских комиксов                             | Пекин, Пекинский художественный выставочный зал (с 1963 г. Музей изобразительных искусств Китая).                                                                                                                                                                      |
| 5 ноября 1959  | Выставка произведений советской гравюры                              | Пекин, Пекинский художественный выставочный зал (с 1963 г. Музей изобразительных искусств Китая).                                                                                                                                                                      |

Выделяемый Ф.И. Шарковым критерий «по степени организованности» (стихийные и организованные коммуникации) также представляет значительный интерес. Традиционно в художественном сотрудничестве большую часть контактов составляет организованный тип, который проявляется на уровне межгосударственных, межсоюзных, межвузовских и других обменов. В то же время нельзя не отметить и стихийный тип коммуникации. К нему следует отнести частные, личные контакты между художниками, приезжающими в Китай и Россию.

Наконец, критерий «цель коммуникации» (информативные, образовательные, научные, медиа-коммуникации, пропагандистские, политические и законодательные) порождает все многообразие форм взаимодействия. Информативные коммуникации осуществляются в виде выставок, презентаций, образно-стилевого и жанрового обмена, который происходит как на уровне изучения произведений искусства, так и на уровне общения между художниками [24], а также культурного просвещения и досуга туристов, затрагивающего сферу изобразительного искусства. Образовательные коммуникации подразумевают такие формы, как лекции, мастер-классы, творческие мастерские и другие виды обучения китайских студентов-художников в российских и китайских вузах. Научное взаимодействие реализуется посредством проведения совместных конференций, дискуссий, диспутов. Медиакоммуникации возникают в таких форматах, как брифинги и пресс-конференции. Пропагандистские коммуникации осуществляются, например, через проекты, направленные на распространение с помощью изобразительного искусства своей культуры в другой стране, а также посредством художественных галерей и арт-рынка. Наконец, политические и законодательные отношения подразумевают разнообразные контакты между правительственными органами двух стран в сфере культуры.

Формы российско-китайской коммуникации могут относиться одновременно к нескольким критериям. Например, лекция, на которой китайский студент-художник получал представление о советской живописи, согласно вышеназванным критериям, относится одновременно к межорганизационному, верти-



Рис. 4. Е Нань. Тяжелая ноша. 2011.  
Холст, масло.

Источник: <https://freewechat.com/a/MzA3NzUyMjlyOQ==/2652055403/4>

кальному, одностороннему, организованному и образовательному типам. В случае, если тот же самый студент-художник обменялся произведениями искусства или народного творчества с советским студентом — такой акт коммуникации будет отнесен уже к межличностному, горизонтальному, двустороннему, стихийному и информативному типам. Наблюдение студента за работой художника-наставника в мастерской и изучение произведений русской школы живописи могут быть отнесены к внутриличностному, межличностному, одностороннему, информативному типу и т. д.

Таким образом, российско-китайская коммуникация в изобразительном искусстве второй половины XX — начала XXI в. наряду с общими типами и формами реализации имеет специфические черты, связанные с тем, что процесс взаимодействия происходит, в том числе, и через произведения изобразительного искусства, образно-стилевое и жанровое восприятие традиций русской живописной школы.

К таковым следует отнести внутриличностное восприятие русского искусства, оказавшее



влияние на стиль китайских художников; взаимодействие между отдельными художниками и студентами, а также уникальные коммуникации, образующиеся в процессе формирования взаимоотношений между учителем-наставником и учеником, обучающимся индивидуально в мастерской художника. Взаимодействия между творческими союзами художников, совместное проведение выставок, организация пленэров, в процессе которых происходит межкультурный обмен. Установлено, что в рассматриваемый период коммуникации носили чаще всего односторонний характер, когда китайские студенты и художники перенимали традиции русской реалистической школы живописи как в процессе «приглашения» русских мастеров в Китай, так и при обучении в России. В результате взаимодействия российской и китайской сторон происходит постижение стилизованных и жанровых особенностей изобразительного искусства.

Российско-китайская коммуникация в области изобразительного искусства продолжает оказывать большое влияние на формирование международных отношений до сих пор. Ярким примером этого являются недавние мероприятия в честь 70-й годовщины образования КНР, среди которых значительную часть занимали мероприятия, связанные с выставками произведений искусства.

Нельзя не обратить внимание на то, что нередко межкультурную коммуникацию стимулируют такие факторы, как политико-идеологическая близость сторон, а также стремление одной из сторон ликвидировать цивилизационное отставание за счет усиления активности контактов с другой стороной. Достижения, которые могут быть заимствованы в результате межкультурной коммуникации, способны, в свою очередь, стать базисом для развития, а порой и стремительного, оригинального взлета собственной культуры, придав ей импульс, который невозможно было бы культивировать собственными внутренними усилиями.

#### Список источников

1. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций / пер. с англ. Т. Велимеева ; под общ. ред. К. Королева и Е. Кривцовой. Москва : АСТ, 2014. 571, [5] с.

2. Мак-Нил У. Восхождение Запада : история человеческого сообщества. Киев : Ника-центр ; Москва : Старклайт, 2004. 1064 с.
3. Мак-Нил У. Меняющийся образ всемирной истории // Время мира. Вып. 2. Структуры истории. Новосибирск : Сибирский хронограф, 2001. С. 16–38.
4. Валлерстайн И. Миросистемный анализ : введение / пер. с англ. Н.В. Тюкиной ; вступит. статья и приложение профессора Г.М. Дерлугьяна. Изд. 2-е, испр. Москва : URSS : Ленанд, 2017. 299 с.
5. Даймонд Дж. Ружья, микробы и сталь : история человеческих сообществ / пер. с англ. М. Колупотина. Москва : АСТ, 2016. 720 с. (Цивилизация: рождение, жизнь, смерть).
6. Гавра Д.П. Основы теории коммуникации : учебное пособие : стандарт третьего поколения. Санкт-Петербург : Питер, 2011. 288 с.
7. Шарков Ф.И. Коммуникология : основы теории коммуникации : учебник для бакалавров. 4-е изд. перераб. Москва : Издательско-торговая корпорация «Дашков и К», 2013. 488 с.
8. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / сост. М.М. Бахтин ; текст подгот. Г.С. Бернштейн и Л.В. Дерюгина ; примеч. С.С. Аверинцева, С.Г. Бочарова. 2-е изд. Москва : Искусство, 1986. 445 с.
9. Лотман Ю.М. Семиосфера. Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2001. 703 с.
10. Основы теории коммуникации : учебник для студентов вузов, обучающихся по специальности 020300 «Социология» / М.А. Василик, М.С. Вершинина, В.А. Павлов и др. ; под ред. М.А. Василика. Москва : Гардарики, 2003. 615 с.
11. Почепцов Г.Г. Теория коммуникации. 2-е изд. Москва : СмартБук, 2009. 651 с. (Образовательная библиотека).
12. Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация : учебное пособие для студентов и аспирантов высших учебных заведений, обучающихся по специальности «Лингвистика и межкультурная коммуникация». 3-е изд. Москва : Изд-во МГУ, 2008. 350 с.
13. История философии : энциклопедия / сост. и глав. науч. ред. А.А. Грицанов. Минск : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2002. 1376 с.
14. 王镛. 中外美术交流史 / 王镛. : 湖南教育出版社, 1998, 06. 326 页. [Ван Юй. История художественных обменов между Китаем и зарубежны-



- ми странами. Хунань: Образование, 1998, июнь. 326 с.].
15. Шаронова В.Г. История русской эмиграции в Восточном Китае в первой половине XX века / под ред. и с предисл. В.С. Мясникова. Москва : Центр гуманитарных инициатив ; Санкт-Петербург : Университетская книга, 2015. 510 [1] с.
  16. Аурилене Е.Е. Российская эмиграция в Китае (1920–1950-е годы) : дис. ... д-ра исторических наук : 07.00.02. Хабаровск, 2004. 376 с.
  17. 于安东. 俄罗斯美术与中国油画创作及教学 // 安徽师范大学学报. 2015 年. 第 1 期. 第 611–616 页. [Ю Ань Дун. Российское изобразительное искусство и китайская масляная живопись, творчество и преподавание // Вестник Аньхойского педагогического университета. 2015. № 1. С. 611–616].
  18. Цинь С. Развитие преподавания русской масляной живописи в Китае // Культура и цивилизация. 2018. Т. 8. № 6А. С. 134–142.
  19. Чэнь В. Выставки русской живописи в Китае : история и современность : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04. Санкт-Петербург, 2008. 185 с.
  20. Ларин В.Л. В тени проснувшегося дракона : российско-китайские отношения на рубеже XX–XXI вв. / Российская акад. наук, Дальневосточное отд-ние, Ин-т истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока, Дальневосточный гос. ун-т. Владивосток : Дальнаука. 2006. 423 с.
  21. Сотрудничество в области науки, образования и культуры [Электронный ресурс] // Studwood.ru. URL: [https://studwood.ru/906345/istoriya/sotrudnichestvo\\_oblasti\\_nauki\\_obrazovaniya\\_kultury](https://studwood.ru/906345/istoriya/sotrudnichestvo_oblasti_nauki_obrazovaniya_kultury) (дата обращения: 03.11.2020).
  22. Цинь С. Китайские художники, учившиеся в России в конце XX века // Россия и Китай: история и перспективы сотрудничества : материалы IX международной научно-практической конференции (Благовещенск — Хэйхэ, Тяньцзинь, Пекин 20–28 мая 2019 г.). Вып. 9. Ч. 6. Благовещенск : Издательство БГПУ, 2019. С. 155–157.
  23. Цинь С., Хуан Ю. Жанрово-стилевая специфика произведений китайских художников, учившихся в России (конец XX века — начало XXI века) // Искусство и образование. 2019. № 4 (120). С. 37–50.
  24. 吕澎. 中国艺术编年史 // 北京 : 中国青年出版社, 2012 年. 1454 页. [Лу Вэй. Хроники китайского искусства // Пекин : China Youth Press, 2012. 1454 с.]

## Specifics of Russian-Chinese Cross-Cultural Communication in the Field of Fine Art of the Second Half of the 20th — Early 21st Century

**Qin Xiaofeng**<sup>a\*</sup>,  
**Natalia A. Fedorovskaya**<sup>b\*\*</sup>

Far Eastern Federal University, Building F, FEFU Campus, Vladivostok, 690091, Russia

<sup>a</sup> ORCID 0000-0003-4426-7447; SPIN 8172-3205

<sup>b</sup> ORCID 0000-0002-8789-7994; SPIN 1179-3050

E-mail: \* nijim0025@mail.ru,

\*\* fedorovskaya.na@dvfu.ru

**Abstract.** Research in the field of cross-cultural communications in the context of modern globalization

*processes is becoming particularly relevant. Each specific case in cross-cultural interaction has a set of specific features that require detailed study. The article discusses the features of Russian-Chinese cross-cultural communication in the field of fine art, which have been especially pronounced since the second half of the 20th century and until now. The analysis of generally accepted types of communication made it possible to show specific forms of interaction between Russia and China. There is demonstrated that these features are largely related to the fact that the process of cross-cultural interaction occurs not only at the level of communication between representatives of the two peoples, but also in the process of artistic and stylistic exchange at the level of art works perception. Thus, cross-cultural communication refers to the process of information exchange at different levels. Russian-Chinese communication features include the intrapersonal perception of Russian art, style and genre features of the Russian*

*realistic school, that influenced the style of Chinese artists; the interaction between individual artists and students, the unique contacts between a teacher-master and a student studying individually in the art studio. In the period under review, the communications were often unilateral — Chinese students and artists adopting the traditions of the Russian realistic school of painting, both by inviting Russian artists to China and studying in Russia. The specificity is also shown in the interaction between professional creative unions of artists, joint holding of exhibitions, and organization of plein-air, during which a multi-level exchange of cultures can happen.*

**Key words:** cross-cultural communication, cross-cultural interaction, cross-cultural contacts, Russian-Chinese communication, cross-cultural communication in the field of fine arts, teacher-student communication, Russia and China, Russian realistic school, specifics of Russian-Chinese communication.

**Citation:** Qin X., Fedorovskaya N.A. Specifics of Russian-Chinese Cross-Cultural Communication in the Field of Fine Art of the Second Half of the 20th — Early 21st Century, *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 6, pp. 582–593. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-6-582-593.

## References

1. Huntington S. *Stolknovenie tsivilizatsii* [The Clash of Civilizations]. Moscow, AST Publ., 2014, 571 p.
2. McNeill W. *Voskhozhdenie Zapada: istoriya chelovecheskogo soobshchestva* [The Rise of the West: A History of the Human Community]. Kiev, Nika-Tsentr Publ., Moscow, Starklait Publ., 2004, 1064 p.
3. McNeill W. The Changing Shape of World History, *Vremya mira. Vyp. 2. Struktury istorii* [The Time of the World. Issue 2. Structures of History]. Novosibirsk, Sibirskii Khronograf Publ., 2001, pp. 16–38 (in Russ.).
4. Wallerstein I. *Mirosistemnyi analiz: vvedenie* [World-Systems Analysis: An Introduction]. Moscow, URSS Publ., Lenand Publ., 2017, 299 p.
5. Diamond J. *Ruzh'ya, mikroby i stal': istoriya chelovecheskikh soobshchestv* [Guns, Germs, and Steel: The Fates of Human Societies]. Moscow, AST Publ., 2016, 720 p.
6. Gavra D.P. *Osnovy teorii kommunikatsii: uchebnoe posobie: standart tret'ego pokoleniya* [The Basics of Communication Theory: textbook: third-generation standard]. Sankt-Peterburg: Piter, 2011. 288 p.
7. Sharkov F.I. *Kommunikologiya: osnovy teorii kommunikatsii: uchebnik dlya bakalavrov* [Communicology: The Basics of Communication Theory: textbook for bachelors]. Moscow, Izdatel'sko-torgovaya korporatsiya «Dashkov i K», 2013. 488 p.
8. Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986, 445 p.
9. Lotman Yu.M. *Semiosfera* [Semiosphere]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPb Publ., 2001, 703 p.
10. Vasilik M.A. (ed.) *Osnovy teorii kommunikatsii: uchebnik dlya studentov vuzov, obuchayushchikhsya po spetsial'nosti 020300 "Sotsiologiya"* [The Basics of Communication Theory: textbook for university students studying in the specialty 020300 "Sociology"]. Moscow, Gardariki Publ., 2003, 615 p.
11. Pocheptsov G.G. *Teoriya kommunikatsii* [Communication Theory]. Moscow, SmartBuk Publ., 2009, 651 p.
12. Ter-Minasova S.G. *Yazyk i mezhkul'turnaya kommunikatsiya: uchebnoe posobie dlya studentov i aspirantov vysshikh uchebnykh zavedenii, obuchayushchikhsya po spetsial'nosti "Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya"* [Language and Intercultural Communication: textbook for students and postgraduates of higher educational institutions studying in the specialty "Linguistics and Intercultural Communication:"]. Moscow, MGU Publ., 2008, 350 p.
13. Gritsanov A.A. (ed.) *Istoriya filosofii: entsiklopediya* [History of Philosophy: encyclopedia]. Minsk, Interpressservis Publ., Knizhnyi Dom Publ., 2002, 1376 p.
14. Wang Yu. *The History of Artistic Exchanges between China and Foreign Countries*, Hunan Education Publ., 1998, June, pp. 325–347 (in Chin.).
15. Sharonova V.G. *Istoriya russkoi emigratsii v Vostochnom Kitae v pervoi polovine XX veka* [The History of Russian Emigration in East China in the First Half of the 20th Century]. Moscow, Tsentr Gumanitarnykh Initsiativ Publ., St. Petersburg, Universitetskaya Kniga Publ., 2015, 510 p.
16. Aurilene E.E. *Rossiiskaya emigratsiya v Kitae (1920–1950-e gody)* [Russian Emigration in China (1920s–1950s)], doct. hist. sci. diss.: 07.00.02. Khabarovsk, 2004, 376 p.
17. Yu An Dong. Russian Fine Art and Chinese Oil Painting, Creativity and Teaching, *Bulletin*

- of the Anhui Pedagogical University, 2015, no. 1, pp. 611–616 (in Chin.).
18. Qin Xiaofeng. The Development of Teaching Russian Oil Painting in China, *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 2018, vol. 8, no. 6A, pp. 134–142 (in Russ.).
  19. Chen Wenhua. *Vystavki russkoi zhivopisi v Kitae: istoriya i sovremennost'* [Exhibitions of Russian Painting in China: History and Modernity], cand. arts diss.: 17.00.04. St. Petersburg, 2008, 185 p.
  20. Larin V.L. *V teni prosnuvshegosya drakona: rossiisko-kitaiskie otnosheniya na rubezhe XX–XXI vv.* [In the Shadow of an Awakened Dragon. Russian-Chinese Relations at the Turn of the 20th–21st Centuries]. Vladivostok, Dal'nauka Publ., 2006, 423 p.
  21. Cooperation in the Field of Science, Education and Culture, *Studwood.ru*. Available at: [https://studwood.ru/906345/istoriya/sotrudnichestvo\\_oblasti\\_nauki\\_obrazovaniya\\_kultury](https://studwood.ru/906345/istoriya/sotrudnichestvo_oblasti_nauki_obrazovaniya_kultury) (accessed 03.11.2020) (in Russ.).
  22. Qin Xiaofeng. Chinese Artists Who Studied in Russia at the End of the 20th Century, *Rossiia i Kitai: istoriya i perspektivy sotrudnichestva: materialy IX mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* (Blagoveshchensk – Kheikhe, Tyan'tsin', Pekin 20–28 maya 2019 g.) [Proceedings of the 9th International Scientific-Practical Conference “Russia and China: History and Prospects of Cooperation” (Blagoveshchensk – Heihe, Tianjin, Beijing, May 20–28, 2019)], issue 9, part 6. Blagoveshchensk, BGPU Publ., 2019, pp. 155–157 (in Russ.).
  23. Qin Xiaofeng, Huang Yuanpen. Genre and Style Specificity of Works by Chinese Artists Who Studied in Russia (End of the 20th Century – Beginning of the 21st Century), *Iskusstvo i obrazovanie* [Art and Education], 2019, no. 4 (120), pp. 37–50 (in Russ.).
  24. Lu Wei. *Chronicles of Chinese Art*. Beijing, China Youth Press Publ., 2012, 1454 p. (in Chin.).

#### НОВИНКА



**Национальные библиотеки стран СНГ, 2011–2018** / Рос. гос. б-ка, Библ. Ассамблея Евразии ; [сост.: Н.П. Игумнова, С.П. Меньщикова, М.В. Нерюева]. Москва : Пашков дом, 2020. 171, [1] с. : табл.

Сборник продолжает серию публикаций о состоянии и развитии национальных библиотек стран СНГ и содержит обновленные данные (адреса, сведения о руководителях библиотек, статусе, организационно-правовой основе, библиотечном обслуживании, инновационных проектах, модернизации, культурно-просветительской деятельности, этнокультурном взаимодействии).

Издание может быть использовано руководителями и специалистами библиотек, музеев и архивов, преподавателями и студентами вузов культуры и искусств, лицами, обучающимися по системе повышения квалификации, а также широким кругом специалистов социокультурной сферы.

#### **Справки и приобретение:**

119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5,  
Российская государственная библиотека,  
Издательство «Пашков дом»

Тел.: +7 (495) 697-59-53, +7 (499) 557-04-70, доб. 26-46

E-mail: [Pashkov\\_Dom@rsl.ru](mailto:Pashkov_Dom@rsl.ru), [sale.pashkov\\_dom@rsl.ru](mailto:sale.pashkov_dom@rsl.ru)

Книжные магазины РГБ: главное здание, 1-й и 3-й подъезды.

В.А. КРАСНОЩЕКОВ, Т.В. БЕЛЬКО

# РЕДИЗАЙН И РЕТРОДИЗАЙН КАК МЕТОДЫ СОЗДАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА И ДИЗАЙНА

---

---

**Владимир Александрович Краснощеков,**  
Поволжский государственный университет сервиса,  
кафедра дизайна и искусства,  
доцент  
Гагарина ул., д. 4, Тольятти, 445677, Россия  
кандидат исторических наук, доцент  
ORCID 0000-0003-0275-4490; SPIN 3097-7485  
E-mail: kulbiaka@yandex.ru

**Татьяна Васильевна Белько,**  
Поволжский государственный университет сервиса,  
кафедра дизайна и искусства,  
заведующая кафедрой  
Гагарина ул., д. 4, Тольятти, 445677, Россия  
доктор технических наук, профессор  
ORCID 0000-0002-4385-6293; SPIN 6683-2916  
E-mail: belko@tolgas.ru

---

---

**Реферат.** В статье рассматривается ставшая распространенной в современном искусстве и дизайне тенденция — черпать источник вдохновения в предшествующих стилях и направлениях, которые остались в разных своих формах как историческая память и как артефакты, существующие параллельно в одном культурно-информационном пространстве. Проектная культура достигла наибольших высот в сфере прототипного проектирования в период последней фазы модернизма в середи-

не XX века. Эпоха постмодерна нарушила эту традицию. Отрицание модернизма как устаревшего художественно-творческого подхода, поиск новых путей и методов проектирования нашли отражение в альтернативных направлениях дизайна второй половины 1960-х гг. — радикальном дизайне и антидизайне, которые вылились в дальнейшем в редизайн и банальный дизайн. Отрицая достижения модернизма с его культом эстетики и функциональности, делая ставку на самовыражение, дизайнеры нового поколения оставили попытки по формированию и разработке широкоуниверсальных образцов с высокой степенью подчиненности эстетическим нормам и ценностям, но тем не менее обратились к модернизму и более ранним стилям и эпохам как к источникам вдохновения. Не случайно поэтому характерной чертой дизайна рубежа XX—XXI вв. стало бесконечное повторение самого себя, а редизайн и ретро-дизайн можно считать ключевыми методами современного дизайн-проектирования и создания произведений искусства. Вполне вероятно, что в недалеком будущем в подобной ситуации искусство и культура перестанут воспроизводить оригинальные продукты и идеи. В этой связи вызывает опасение притягательность, особенно для молодого поколения, форм, жанров, приемов, которые существуют уже десятилетиями. Апроприация, ссылка и рекурсия сделали типологическими особенностями

*дизайна. Приводя противоположные мнения по этому поводу, в данной статье предлагается поразмыслить над вопросом: считать постоянное обращение культуры к своему прошлому и связанную с этим подмену новизны подлинного новаторства позитивным или негативным явлением?*

**Ключевые слова:** дизайн, искусство, ирония, апроприация, интерпретация, редизайн, ретро-дизайн, постмодернизм.

**Для цитирования:** Краснощекоев В.А., Белько Т.В. Редизайн и ретро-дизайн как методы создания произведений современного искусства и дизайна // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 6. С. 594–605. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-6-594-605.

Согласно концепциям циклического развития общества, в том числе теории поколений [1; 2], любой стиль или направление в искусстве как феномен культуры может в один отрезок времени претерпеть фазу пробуждения, подъема, спада и кризиса, а через некоторое время повториться в той или иной форме похожести. В широком смысле культура есть творческая деятельность в пространстве материальной и духовной жизни социума. Всякий исторический промежуток генерирует уникальное культурное поле, часть которого — проектная культура (высший уровень сферы дизайна, по мнению теоретика дизайна О.И. Генисаретского [3]) является отражением так называемого духа времени [4, с. 262] — стиля мышления определенной эпохи. Фундаментом современной культуры справедливо считается массовая культура. Одним из направлений, видов массовой культуры является дизайн. Его корни уходят далеко в прошлое, в декоративно-прикладное искусство и народные промыслы, кустарно-ремесленное производство. Дизайн с момента своего рождения (в современном его понимании) выступает визуализацией повседневных культурных, общественных, политических, экономических и социальных процессов, протекающих здесь и сейчас. Дизайн есть своеобразный маркер настроения социума.

Объектом настоящего исследования выступает проектная культура в контексте текущих культурных процессов. Предметом изучения являются методы создания произведений современного искусства и дизайна.

В ходе исследования использовались культурологический (для раскрытия ценностно-смыслового содержания произведений искусства и дизайна в современном культурном пространстве) и формально-стилистический (для выявления методов создания произведений современного искусства и дизайна через анализ их содержательных и формальных признаков) методологические подходы, а также метод сравнительного анализа. Эти приемы позволили оценить процессы проектно-художественного творчества в дизайне и искусстве рубежа XX—XXI веков. Проведенные исследования основаны на объектах материальной культуры — произведениях искусства и дизайна последней четверти XX — начала XXI в., культурологической и искусствоведческой литературе, посвященной проблемам современного искусства и дизайна.

Научная новизна данной работы заключается в анализе таких понятий и методов создания произведений современного искусства и дизайна, как «редизайн» и «ретро-дизайн» на стыке эстетики и культурологии с опорой на концепции современного искусства.

Появление дизайна породило новую культуру потребления, в которой предметная среда, средства визуальной коммуникации и идентификации являются развлекательно-потребительской формой проведения досуга, а также способом организации коммуникации и обмена информацией. Данный способ, имеющий сложный, комбинированный характер, в то же время эффективен, так как немедленно «считывается» потребителем. Будучи традиционно всегда функциональным (приносящим пользу, практичным, улучшающим что-либо), дизайн в настоящее время приобрел еще и развлекательную функцию. Искусство, возможно, тоже сейчас выполняет эту функцию, если ее рассматривать как развлечение и расширение интеллектуальных, творческих и прочих возможностей.

Вопреки ожиданиям, XXI в. оказался скуп на открытия в области искусства и дизайна —

художники и дизайнеры черпали свои идеи в достижениях предыдущих лет в режиме «копирования в бабушкином сундуке». Следует отметить, что стили и направления прошлых эпох существовали параллельно в одном информационном поле, формируя вкусы и образ мышления, взращивая почитателей и подражателей. Переосмысление и бесконечное повторение самого себя, этакий эффект Дрёсте, по праву можно считать отличительной особенностью дизайна 2000–2010-х годов.

Конечно, использование накопленных предыдущими поколениями знаний, опыта и достижений свойственно человечеству и является ценным капиталом и определенной базой, толчком в его развитии. В домодерновую эпоху канон выступал в роли главного метода проектирования предметно-бытовой и пространственной среды. Он содержал строгие требования ко всем этапам изготовления вещи, которых следовало придерживаться мастеру. По мнению русского философа А.Ф. Лосева, канон — это «количественно-структурная модель художественного произведения такого стиля, который, являясь определенным социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений» [5, с. 15]. По принципу канона созданы почти все известные работы в области культуры и искусства доиндустриального общества. Как следствие промышленной революции и перехода от ручного труда к массовому промышленному производству на смену канону в середине XIX в. приходит прототип, он же образец, модель. Прототипное проектирование становится ключевым методом создания товаров потребительского и промышленного назначения, достигнув своего пика в период последней фазы модернизма: с 1980-х гг. начали интенсивно развиваться технологии быстрого прототипирования (макетирования) путем формирования трехмерных объектов [6].

Эпоха постмодерна нарушила эту практику, оставив попытки создания универсального метода проектирования. В середине 1960-х годов в Италии и Великобритании появляются и заявляют о себе «альтернативные» направления дизайна, такие как «радикальный дизайн» и «антидизайн» (т. е. дизайн анти-Bauhaus),

категорически отрицающие модернизм и навязанную им картину мира, в которой функция определяла форму. Молодые дизайнеры, участники творческих групп и объединений из Милана, Флоренции и Турина, таких как «Archizoom», «Superstudio», «UFO», «Группа 9999», «Strum», «Global Tools», студии «Alchimia», выступали за освобождение от доминанты эстетического аспекта и принципов «хорошего дизайна»<sup>1</sup> [7; 8], ориентированного на потребителя. Ставя во главу угла творческий потенциал личности, они боролись против академичности, косности, которые стали сущностью дизайна модернизма, превратившегося в набор догматических правил и норм.

Дизайнеры нового поколения оставляют, возможно, не бесполезные и по-своему верные попытки по формированию и разработке идеально-универсальных образцов с высокой степенью подчиненности эстетическим нормам и ценностям. Отрицая достижения модернизма с его культом эстетики и функциональности, делая ставку на самовыражение, они тем не менее, вольно или невольно, обращают внимание на модернизм как на источник вдохновения, а также на классицизм, барокко, рококо и более ранние стили и эпохи. Видимо, здесь срабатывает заложенная еще в древности потребность в каноне, авторитете, образце, трансформировавшаяся в некий навязчивый аналог сентиментальной ностальгии, которая служит рычагом, приводящим творческую мысль в действие.

Подобный творческий метод, основанный на обращении к прошлому, британский критик Саймон Рейнольдс (Simon Reynolds) [9] называет «хонтологией» — навязчивым влечением к призракам. Термин «hauntology» ввел философ-постструктуралист Жак Деррида [10, с. 24, 72], апеллируя к известной начальной фразе «Манифеста Коммунистической партии» («Призрак бродит по Европе, призрак коммунизма») и утверждая, что марксизм будет будоражить западное общество из могилы. Ибо глагол «haunting» (в английском перево-

<sup>1</sup> Имеются в виду 10 принципов хорошего дизайна немецкого дизайнера Дитера Рамса, «отца» стиля компании Braun, представителя школы неофункционализма в промышленном дизайне.



Рис. 1. А. Мендини. Кресло «Пруст», 1978 г.  
Музей современного искусства (МоМА),  
г. Нью-Йорк. № 965.2016  
(<https://www.moma.org/collection/works/206491>)



Рис. 2. А. Мендини.  
Кресло «Пруст Геометрика», 2009 г.  
Коллекция мебельной фабрики Cappellini  
(<https://www.cappellini.com/en/proust-geometrica>)

де эта фраза звучит как «A spectre is haunting Europe, the spectre of communism»), имеет значения «преследовать», «часто посещать», не «давать покоя» (о мыслях) и «посещать место, человека в виде призрака» [11, с. 346]. В дальнейшем термин «хонтология» переместился в общекультурный контекст, оказавшись уместным в дискурсах о поп-культуре, искусстве, дизайне. Под понятием «хонтология» подразумевается все, связанное с модой на далекое или близкое ретро [12], создавая двоякую ситуацию, в которой «призраки прошлого» и здесь, и вроде не здесь, и не живы, и не мертвы [13].

Пример тому — кресло «Пруст» 1978 г. (рис. 1), автором которого является Алессандро Мендини, итальянский архитектор и дизайнер, видный представитель радикального дизайна, член легендарной пострадикальной творческой студии «Алхимия» (Studio Alchimia), базировавшейся в Милане. А. Мендини известен также как теоретик таких направлений в художественном проектировании, как редизайн и банальный дизайн, прекрасным примером концептуального подхода которых служит соединение китча с искусством, в том числе вы-

шеупомянутое произведение. А. Мендини взял кресло, выполненное в стиле барокко, и расписал его в манере, присущей живописному стилистическому направлению пуантилизм, соединив в одном изделии два совершенно разных стиля и подчеркнув тем самым заурядность самого предмета.

За креслом «Пруст» последовало кресло «Пруст Геометрика» (рис. 2), созданное в 2009 г. по заказу итальянского производителя элитной мебели — фабрики Cappellini. В этом проекте А. Мендини обратился к творчеству Казимира Малевича, живописные работы которого послужили источником вдохновения для рисунка обивки кресла.

А. Мендини вновь касается темы пуантилизма в 1996 г., используя этот прием в обновленном дизайне часов модели GZ121 компании Swatch, получивших недвусмысленное название «Lots of Dots», что в переводе означает «много точек». Этот же стилистический подход А. Мендини применяет в редизайне кофеварки и чайного сервиза «ТАМ 4», выполненного для знаменитого итальянского производителя кухонной посуды — компании Alessi (2001), и в коллекции предметов мебели при



Рис. 3. А. Мендини.  
Кресло «В3» («Василий»), 1978 г.  
(<https://www.dezeen.com/2015/10/11/vitra-design-museum-major-bauhaus-retrospective-weil-am-rhein-germany/>)



Рис. 4. А. Мендини.  
Стул «Zig Zag», 1978 г. Фото Wouter Eggink.  
([https://www.researchgate.net/figure/Redesigning-the-modern-movement-by-Alessandro-Mellini-1978-The-addition-to-the\\_fig8\\_241880598](https://www.researchgate.net/figure/Redesigning-the-modern-movement-by-Alessandro-Mellini-1978-The-addition-to-the_fig8_241880598))

оформлении арт-отеля Byblos (2005), расположенного в городе Верона.

Продолжая работать в этом направлении, А. Мендини обращается к классике европейского модернизма, выполняя редизайны кресла «В3» («Василий») Марселя Брёйера (Marcel Breuer) (рис. 3) и стула «Zig Zag»<sup>2</sup> Гёррита Рйтвельда (Gerrit Rietveld) (рис. 4). Оба проекта были представлены в 1978 г. на выставке под названием «Bau-Haus uno» студии «Алхимия». Годом позже дизайнер создает редизайн знаменитого венского стула № 14, вставив в его спинку кусок пластика и длинные металлические штыри с прикрепленными на их концах разноцветными шарами. И примерно в то же время — диван «Кандинский» — стандартный диван, продающийся в любом мебельном магазине и рассчитанный на массового потребителя, который А. Мендини декорировал в стиле картин художника-модерниста Василия Кандинского.

К теме редизайна обращается также сотрудник дизайн-студии «Archizoom Associati» из Флоренции и член знаковой для дизайна 1980-х гг. архитектурно-дизайнерской группы «Мемфис» (Memphis Group), итальянский архитектор и дизайнер Андреа Бранци (Andrea Branzi). В 1982 г. он представил проект «Century» (рис. 5). Это софа, в дизайне которой А. Бранци соединил все ключевые подходы к формообразованию в целом и дизайну мебели в частности, выдвинутые дизайнерами-модернистами от Эйлин Грей (Eileen Gray) до Марселя Брёйера и Шарлотты Перриан (Charlotte Perriand). В 1983 г. он представил свое осмысление красно-синего стула Гёррита Ритвельда 1918 г. — кресло «Пляж» (рис. 6).

Постмодернизм выступил не только как радикальный разрыв с модернизмом, но и как ироничное его переосмысление. Современное искусство и дизайн предполагают понимать иронию как добавочный смысл в структуре художественного произведения. Объектом иронии выступают и обыгрываются мифы и стере-

<sup>2</sup> А. Мендини трансформировал спинку стула в крест, превратив его в идеальный символ дизайна, столь же догматичного, как и религия. Подобный стул можно использовать в церкви, где его жесткие формы могут служить дополнительным инструментом усмирения плоти, как и отсутствие комфорта для адептов модернизма в идеальном модернистском мире.





Рис. 5. А. Бранци. Софа «Century», 1982 г.  
(<http://www.artnet.com/artists/andrea-branzi/century-chaise-longue-D4Pqz2voeRr4nCKfGnC4Ag2>)

отипы прошлого, «общие места» (банальности) массовой культуры, такие как страсть, личность, прогресс. И здесь ирония играет роль провокатора, который своим радикальным подстрекательным жестом вносит в устоявшийся порядок вещей и образ мышления людей смятение. Ирония возникает в контексте культуры, когда акция художника (дизайнера) контрастирует с коллективными представлениями. И дело здесь даже не в отрицании всего или в пародии, а в контексте (ситуативности) и уходе от принципа аналогии. Гротеск становится языком, обрывающим смысл значений, угрожающим всему мирскому и мелочному, обыденности наслаждения, повседневной жизни [14–16].

Ирония в постмодерне выступает и как инструмент переоценки ценностей, создания своего культурного поля и игры с собственным прошлым [15; 16]. В центре внимания оказываются интерпретация и эклектизм как методы художественно-образного мышления и познания действительности [17]. Вооружившись приемами реди-мейда [18], заимствуя готовый материал, извлекая его из привычной среды

и помещая в чужеродную, иногда предварительно слегка изменив, дизайнер эпохи постмодерна использует любую художественную форму как строительный материал [19], объявляя вторичность творческим методом. При помощи ностальгических стратегий в режиме «секонд хэнд» создается иллюзия актуального, образ прошлого переносится на настоящее, поэтому современному искусству так сложно выйти за рамки трэш-арта [20; 21], пародирующего и обыгрывающего массовую культуру.

Проследив за изменениями в искусстве и дизайне, о которых пишут журналы и сетевые издания, уверенно можно сказать, что ничего по-настоящему нового, новаторского в данных областях не происходит. Современные художники и дизайнеры довольствуются достижениями своих предшественников, творивших в те времена, когда искусство и дизайн характеризовались появлением новых имен, стилей, направлений и острым чувством нарастающего поступательного движения вперед. Большинство стилей и вещей до сих пор с нами. Если оглянуться назад на 2000-е гг., то окажется, что ничего существенного в ди-



Рис. 6. А. Бранци. Кресло «Пляж», 1983 г.  
(<https://www.decoist.com/memphis-design-decor/>)

зайне и искусстве за этот период так и не произошло. В настоящее время пространство искусства и дизайна загромождено, что, несомненно, препятствует возникновению оригинального, нового, самобытного. В конечном итоге мы можем забыть, что появление нового, вообще, когда-то было. В этом аспекте озадачивает (если не сказать — тревожит) притягательность, особенно для молодого поколения, форм, жанров, приемов, которые существуют уже десятилетиями.

Типологическими особенностями дизайна стали апроприация, ссылка и рекурсия, подменившие настоящее новаторство (чем дизайн, собственно, и ценен). У прошлого появилась прекрасная возможность еще раз быть использованным. Мы знаем, что в истории дизайна и искусства у каждого периода времени, у каждого продуктивного десятилетия есть свой зеркально отраженный, с некоторыми неизбежными искажениями, ретро-дублер. Особенно заметно это стало во второй половине XX века. Пятидесятые годы отразились в семидесятых, шестидесятые — в восьмидесятых, семидесятые — в девяностых, а восьмидесятые — в нулевых. Современная культура находится под сильнейшим постоянным перекрестным огнем ретро, под которым художник кажется вторичным персонажем, а оригинальность — продуктом с порядочно завышенной стоимостью. Хотя, возможно, это повод доказать обратное:

культура способна создавать что-то по-настоящему новое.

Британский журнал *Frieze*, посвященный проблемам современного искусства, предложил концепцию супергибридности, предполагающую сочетание постмодернистского приема создания предмета или объекта из подручных материалов (бриколаж) в искусстве и эффекта искажения пространства и времени, характерного для Интернета [22]. Смесь «передовой технологичности и намеренной допотопности» (*advanced techiness and the deliberately antediluvian*), как описал ее один из редакторов журнала «*Frieze*» Ёрг Хайзер. Оптимистично считая супергибридность определенным этапом в дизайне и искусстве, своеобразной прелюдией к моменту настоящего авангарда, он уверен, что этот тактический метод, «не впадая в грязный плагиат, сохраняет магию, и именно в этом его главная ценность» [23]. С. Рейнольдс называет это гиперзастоем, имея в виду ситуацию, в которую попали творческие умы (а то и целые жанры), отчаянно стремясь найти выход из лабиринта среди влияний и источников.

Если раньше культура характеризовалась медленным, но уверенным движением вперед, то сейчас, в цифровую эпоху, когда человечество в доли секунды перерабатывает огромное количество информации, это движение должно было бы ускориться. Однако на общекультурном уровне наблюдается застой. Парадоксальным образом скорость и неподвижность соседствуют рядом.

Николя Буррио (Nicolas Bourriaud) [24], искусствовед и художественный критик из Франции, представляет современную культуру как эпоху стерильности и «формального коммунизма» — свободного пользования существующими формами. Исследуя тему апроприации, Н. Буррио называет художников, создающих реплики чужих произведений, Шерри Левина, Джеффа Кунса, Хаима Стейнбаха, Маурисио Каттелана диджеями, «квартиросъемщиками культуры», берущими займы и тасующими любые ее продукты, и «брокерами желания», безвозмездно потребляющими «мир от имени зрителя и за его счет» [24]<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Художники, занимающиеся репликой и апроприацией, объясняют свое искусство тем, что они якобы де-

Философ, теоретик и критик современного искусства Борис Гройс справедливо считает, что современный художник — это апроприатор, он не производит, а присваивает, делает отбор, компокует, перемещает и располагает в другом месте. Теперь культурные процессы идут путем приспособления культурной традиции к современным технологиям, методам подачи произведения, жизненным ситуациям, формам поведения и мироощущения [25].

Не редко в современном дизайн-проектировании можно встретить еще один схожий метод — оммаж. Особенно часто его использует популярный французский дизайнер Филипп Старк (Philippe Starck). Для итальянской компании по производству престижной мебели Kartell Ф. Старк создал в 2000 г. ироничную пластиковую, из прозрачного поликарбоната версию-оммаж кресла французского короля Людовика XVI, назвав его «Призрак Луи» (рис. 7). Для той же компании Kartell Ф. Старк и каталонец Эжени Куитле (Eugeni Quitllet) в 2009 г. разработали стул, у которого спинка повторяет силуэты сразу трех знаменитых стульев, созданных иконами послевоенного модернизма: стул «Eiffel-Tower base» американцев Чарльза и Рэй Имз (1948), стул «Тюльпан» Ээро Сааринена (1956), тоже американца, и стул «№ 7» дизайнера из Дании Арне Якобсена (1955). Ф. Старк и Э. Куитле назвали свое произведение «Стул Мастеров» (рис. 8).

Заказчик редизайна — человек, не отягощенный багажом знаний в области культуры. По мнению Б. Гройса, восприятие такого потребителя подобно восприятию обывателем «Черного квадрата» К. Малевича. Оно совершенно освобождено «от всяких культурных предпосылок, от всякого архива... на котором можно разместить все, что предлагается капиталом. Этому потребителю любое искусство кажется новым и волнующим. Тем самым окончательно отменяется поиск нового в искусстве» [25, с. 357].

лают то, чего хотят зрители, что уже вписано в историю и заняло место в ее иерархии. Через свои произведения они выстраивают ситуации, в которых предупреждают об опасности «всеобщего овещствления», обнажая механизмы коммерциализации и тарификации отношений между людьми: «помогают увидеть в мировой культуре своего рода ящик с инструментами, открытое нарративное пространство, а не однозначный рассказ» [24].



Рис. 7. Ф. Старк.  
Стул «Призрак Луи», 2000 г. Kartell  
(<https://www.kartell.com/SEating/louis-ghost/04852>)



Рис. 8. Ф. Старк, Э. Куитле.  
«Стул Мастеров», 2009 г. Kartell  
(<https://www.kartell.com/US/seating/masters/05865>)

Одержимость прошлым, заикленность на нем вызывает тревогу. Некоторые критически настроенные представители западной культуры задаются вопросом: что ожидает человечество, если оно продолжит увлеченно, с маниакальным упорством искать во вчерашнем дне идеи для сегодняшнего настоящего и, не стремясь к поискам нового, выработает весь запас прошлого? Что оно будет делать, когда этот плодородный слой полностью исчерпает себя?

Другие, например американский антрополог Грег Урбан, наоборот считают, что обращение к прошлому — это вполне органически традиционный путь, ведущий человечество вперед, и что не стоит смотреть под отрицательным углом на постоянное использование культурой своего прошлого. Правильнее всего — научиться грамотно применять эту «культурную память», активно с нею работать, не поддаваясь слепому копированию. И это, безусловно, прогрессивный путь [26].

Любые движения, творческие поиски (будь то перформанс или проект интерьера) в области современного искусства и дизайна, а шире — в области современной культуры, стоит начинать с постановки необходимых в данной ситуации закономерных вопросов. Было ли это раньше и что нам оно напоминает, говорит ли о чем-то? А может стоит, наконец, осознать, что вчерашнего не существует, а сегодняшнее в руках у завтра? Возможно, пришла пора заново научиться отказывать себе в тяге к прошлому и не бояться этого.

Таким образом, соотношение традиционного и новационного в современном искусстве и дизайне не однозначно — прошлое и настоящее находятся в постоянном взаимодействии. Проектные методы редизайна и ретроидизайна есть результат работы с «культурной памятью» в контексте постмодернистских культурных процессов, где прошлое влияет на настоящее, препятствуя созданию подлинно нового в искусстве. Специфика и причины популярности редизайна и ретроидизайна в большой степени обусловлены сетевой структурой современного общества, наличием единого информационного пространства и свободного пользования существующими художественными формами и приемами, сложившимися в мире.

Результаты данного исследования могут послужить отправной точкой для более глу-

боких теоретических изысканий, в том числе поиска ответа на вопрос, в какой степени прошлое можно использовать для нужд настоящего, а также для смелых, неординарных, уникальных подходов к проектированию в сфере дизайна и современного искусства.

### Список источников

1. Шлезингер А.М. (мл.). Циклы американской истории / пер. с англ. П.А. Развина, Е.И. Бухаровой; заключ. ст. В.И. Терехова. Москва : Прогресс : Прогресс-Академия, 1992. 685 с.
2. Howe N., Strauss W. Generations: The History of America's Future, 1584 to 2069. New York : William Morrow & Company, 1991. 538 p.
3. Генисаретский О.И. Проектная культура и концептуализм [Электронный ресурс] // Гуманитарный портал. 2006. 16 августа. URL: <https://gtmarket.ru/laboratory/expertize/2006/2682> (дата обращения 11.06.2020).
4. Magee G.A. The Hegel Dictionary. London ; New York : Continuum International Publishing Group, 2010. 270 p.
5. Лосев А.Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. Москва : Наука, 1973. С. 6–15.
6. Слюсар В.И. Фаббер-технологии. Новое средство трехмерного моделирования // Электроника: наука, технология, бизнес. 2003. № 5. С. 54–60.
7. De Jong C.W. (ed.). Dieter Rams: Ten Principles for Good Design. Munich ; London ; New York ; Prestel, 2017. 416 p.
8. Rosenfield K. Dieter Rams 10 Principles of «Good Design» [Электронный ресурс] // ArchDaily. 2012. January 09. URL: <https://www.archdaily.com/198583/dieter-rams-10-principles-of-%25e2%2580%259cgood-design%25e2%2580%259d> (дата обращения: 11.06.2020).
9. Рейнольдс С. Ретромания. Поп-культура в плену собственного прошлого. Москва : Белое яблоко, 2015. 528 с.
10. Деррида Ж. Призраки Маркса. Государство долга, работа скорби и новый Интернационал / пер. с франц. Б. Скуратова ; под ред. Д. Новикова. Москва : Logos-altera : Ессе homo, 2006. 256 с.
11. Мюллер В.К. Англо-русский словарь. 18-е изд. Москва : Русский язык, 1981. 888 с.

12. Кобрин К. Секс в большом городе: путеводитель по двум книгам Оуэна Хэзерли // Неприкосновенный запас. 2012. № 1 (81). С. 163–170.
13. Davis Colin. Nauntology, spectres and phantoms [Электронный ресурс] // French Studies. 2005. № 59 (3). Р. 373–379. URL: <http://fs.oxfordjournals.org/content/59/3/373.full> (дата обращения: 11.06.2020).
14. Пигулевский В.О. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму. Ростов-на-Дону : Фолиант, 2002. 418 с.
15. Тульчинский Г.Л. Слово и тело постмодернизма // Вопросы философии. 1999. № 10. С. 35–53.
16. Пивоев В.М. Ирония как феномен культуры. Петрозаводск : Изд-во Петрозаводского гос. ун-та, 2000. 104 с.
17. Тарнас Р. История западного мышления. Москва : Крон-Пресс, 1995. 444 с.
18. Duchamp М. Аpropos of «Readymades» // Esthetics contemporary / ed. by R. Kostelanetz. New York : Prometheus books, 1978. Р. 93–94.
19. Брайнин-Пассек В. О постмодернизме, кризисе восприятия и новой классике // Новый мир искусства. 2002. № 5(28). С. 7–9.
20. Жариков С.А. Дырка до востребования (два Баха, две культуры и священный мат московского концептуализма) [Электронный ресурс]. 2015. April 30. URL: <https://zharikov.dreamwidth.org/91937.html> (дата обращения: 11.06.2020).
21. Черняк В.Д., Черняк М.А. Трэш // Массовая литература в понятиях и терминах : учебный словарь-справочник. Москва : Флинта : Наука, 2015. С. 168–169.
22. Heiser J. Analyze This. A round table discussion led by Jörg Heiser on «super-hybridity»: what is it and should we be worried? With Ronald Jones, Nina Power, Seth Price, Sukhdev Sandhu and Hito Steyerl // Frieze.com. 2010. September 01. URL: <https://frieze.com/article/analyze> (дата обращения: 11.06.2020).
23. Heiser J. What is «super-hybridity»? // Frieze.com. 2010. September 01. URL: <https://frieze.com/article/pick-mix> (дата обращения: 11.06.2020).
24. Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2016. 215 с.
25. Гройс Б. Политика поэтики : [сб. ст.]. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2012. 400 с.
26. Urban G. Metaculture: How Culture Moves through the World. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2001. 336 p.

## Redesign and Retro Design as Methods of Creating Works of Modern Art and Design

Vladimir A. Krasnoshchyokov <sup>a\*</sup>,  
Tatiana V. Belko <sup>b\*\*</sup>

Volga Region State University of Service, 4,  
Gagarina Str., Togliatti, 445677, Russia

<sup>a</sup> ORCID 0000-0003-0275-4490; SPIN 3097-7485

<sup>b</sup> ORCID 0000-0002-4385-6293; SPIN 6683-2916

E-mail: \* kulbiaka@yandex.ru, \*\* belko@tolgas.ru

**Abstract.** *The article examines the trend, widespread in modern art and design, to draw inspiration from preceding styles and directions that have remained in one form or another as historical memory and as artifacts existing in the same cultural and information space. The design culture reached its highest level in the field of pro-*

*totype design during the last phase of modernism in the middle of the 20th century. The postmodern era has broken this tradition. The rejection of modernism as an outdated artistic and creative approach and the search for new ways and methods of design were reflected in the alternative areas of design of the second half of the 1960s, such as radical design and anti-design, which later resulted in redesign and banal design. Rejecting the achievements of modernism with its cult of aesthetics and functionality, and relying on self-expression, designers of the new generation have abandoned attempts to form and develop universal models with a high degree of subordination to aesthetic norms and values, but nevertheless turned to modernism and earlier styles and eras as sources of inspiration. Therefore, it is no accident that a characteristic feature of the design of the turn of the 20th–21st centuries is the endless self-repetition, while redesign and retro design can be considered the key*

*methods of modern design and creation of artworks. In the near future, this situation may, probably, lead to the fact that art and culture will no longer produce original products and ideas. In this regard, the attractiveness, especially for the younger generation, of forms, genres, and techniques that have existed for decades is a cause for concern. Appropriation, reference, and recursion have become typological features of design. Giving opposing opinions on this issue, this article suggests to reflect on the question: should the constant reversion of culture to its past and the related substitution of the novelty of genuine innovation be considered as a positive or negative phenomenon?*

**Key words:** design, art, irony, appropriation, interpretation, redesign, retro design, postmodernism.

**Citation:** Krasnoshchyokov V.A., Belko T.V. Redesign and Retro Design as Methods of Creating Works of Modern Art and Design, *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 6, pp. 594–605. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-6-594-605.

## References

- Schlesinger A.M. (Jr.). *The Cycles of American History*. Moscow, Progress Publ., Progress-Akademiya Publ., 1992, 685 p. (in Russ.).
- Howe N., Strauss W. *Generations: The History of America's Future, 1584 to 2069*. New York, William Morrow & Company Publ., 1991, 538 p.
- Genisaretsky O.I. Design Culture and Conceptualism, *Gumanitarnyi portal* [Humanitarian Portal], 2006, August 16. Available at: <https://gtmarket.ru/laboratory/expertize/2006/2682> (accessed 11.06.2020) (in Russ.).
- Magee G.A. *The Hegel Dictionary*. London, New York, Continuum International Publishing Group, 2010, 270 p.
- Losev A.F. On the Concept of the Artistic Canon, *Problema kanona v drevnem i srednevekovom iskusstve Azii i Afriki* [The Problem of the Canon in the Ancient and Medieval Art of Asia and Africa]. Moscow, Nauka Publ., 1973, pp. 6–15 (in Russ.).
- Slyusar V.I. Fabber Technology. A New Tool for Three-Dimensional Modeling, *Elektronika: nauka, tekhnologiya, biznes* [Electronics: Science, Technology, Business], 2003, no. 5, pp. 54–60 (in Russ.).
- De Jong C.W. (ed.). *Dieter Rams: Ten Principles for Good Design*. Munich, London, New York, Prestel Publ., 2017, 416 p.
- Rosenfield K. Dieter Rams 10 Principles of “Good Design”, *ArchDaily*, 2012, January 9. Available at: <https://www.archdaily.com/198583/dieter-rams-10-principles-of-%25e2%2580%259cgood-design%25e2%2580%259d> (accessed 11.06.2020).
- Reynolds S. *Retromania: Pop Culture's Addiction to its Own Past*. Moscow, Beloe Yabloko Publ., 2015, 528 p. (in Russ.).
- Derrida J. *Prizraki Marksas. Gosudarstvo dolga, rabota skorbi i novyi Internatsional* [Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International]. Moscow, Logos-Altera Publ., Ecce Homo Publ., 2006, 256 p.
- Myuller V.K. *Anglo-russkii slovar'* [English-Russian Dictionary]. Moscow, Russkii Yazyk Publ., 1981, 888 p.
- Kobrin K. Sex and the City: A Guide to Owen Hatherly's Two Books, *Neprikosnovennyi zapas* [The Emergency Reserve], 2012, no. 1 (81), pp. 163–170 (in Russ.).
- Davis Colin. Hauntology, Spectres and Phantoms, *French Studies*, 2005, no. 59 (3), pp. 373–379. Available at: <http://fs.oxfordjournals.org/content/59/3/373.full> (accessed 11.06.2020).
- Pigulevsky V.O. *Ironiya i vymysel: ot romantizma k postmodernizmu* [Irony and Fiction: From Romanticism to Postmodernism]. Rostov-on-Don, Foliant Publ., 2002, 418 p.
- Tulchinsky G.L. The Word and Body of Postmodernism, *Voprosy filosofii* [Russian Studies in Philosophy], 1999, no. 10, pp. 35–53 (in Russ.).
- Pivoev V.M. *Ironiya kak fenomen kul'tury* [Irony as a Cultural Phenomenon]. Petrozavodsk, Petrozavodskogo Gosudarstvennogo Universiteta Publ., 2000, 104 p.
- Tarnas R. *The Passion of the Western Mind*. Moscow, Kron-Press Publ., 1995, 444 p. (in Russ.).
- Duchamp M. Apropos of “Readymades”, *Esthetics Contemporary*. New York, Prometheus Books Publ., 1978, p. 93–94.
- Brainin-Passek V. About Postmodernism, the Crisis of Perception, and the New Classics, *Novyi mir iskusstva* [New World of Art], 2002, no. 5 (28), pp. 7–9 (in Russ.).
- Zharikov S.A. *Dyrka do vostrebovaniya (dva Bakha, dve kul'tury i svyashchennyy mat moskovskogo kontseptualizma)* [A Hole on Demand (Two Bachs,

- Two Cultures and the Sacred Obscenities of Moscow Conceptualism)], 2015, April 30. Available at: <https://zharikov.dreamwidth.org/91937.html> (accessed 11.06.2020).
21. Chernyak V.D., Chernyak M.A. Trash, *Massovaya literatura v ponyatiyakh i terminakh: uchebnyi slovar'-spravochnik* [Mass Literature in Concepts and Terms: Educational Reference Dictionary]. Moscow, Flinta Publ., Nauka Publ., 2015, pp. 168–169 (in Russ.).
22. Heiser J. Analyze This. A Round Table Discussion Led by Jörg Heiser on “Super-Hybridity”: What Is It and Should We Be Worried? With Ronald Jones, Nina Power, Seth Price, Sukhdev Sandhu and Hito Steyerl, *Frieze.com*, 2010, September 1. Available at: <https://frieze.com/article/analyze> (accessed 11.06.2020).
23. Heiser J. What Is “Super-Hybridity”? *Frieze.com*, 2010, September 1. Available at: <https://frieze.com/article/pick-mix> (accessed 11.06.2020).
24. Bourriaud N. *Relyatsionnaya estetika. Postproduktsiya* [Relational Aesthetics. Postproduction]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2016, 215 p.
25. Groys B. *Politika poetiki* [Politics of Poetics]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2012, 400 p.
26. Urban G. *Metaculture: How Culture Moves through the World*. Minneapolis, University of Minnesota Press Publ., 2001, 336 p.

МЕЖДУНАРОДНАЯ  
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

Москва  
21—23 апреля 2021

### «РУМЯНЦЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ — 2021»

**Организаторы:** Министерство культуры Российской Федерации, Российская государственная библиотека, Библиотечная Ассамблея Евразии.

Цель Международной научно-практической конференции «Румянцевские чтения» — привлечение внимания к вопросам сохранения и изучения мирового культурного наследия, а также к проблемам функционирования библиотек на современном историческом этапе, поиск перспективных путей развития, расширение межкультурного взаимодействия и сотрудничества между учреждениями культуры, образования, науки.

**Тематика конференции:**

- ◆ Библиотеки и музеи в контексте истории: частные коллекции и государственные книгохранилища
- ◆ Раскрытие универсальных и специализированных фондов библиотек: книговедческие и историко-ведческие аспекты
- ◆ Вопросы истории, терминологии и методики описания старопечатных книг и рукописей
- ◆ Реестр книжных памятников: государственная база учета и регистрации и научно-исследовательский ресурс
- ◆ Непрерывное библиотечно-информационное образование: вызовы времени и тенденции развития
- ◆ Библиотека в современном мире: доступность в период ограничений
- ◆ Библиотечная наука: состояние, приоритетные направления и перспективы

**Место проведения:** Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5 (Российская государственная библиотека).

**Контакты:**

Иванова Елена Александровна,  
ученый секретарь Российской государственной библиотеки

☎ +7 (499) 557-04-70, доб. 22-52;  
e-mail: [IvanovaEA@rsl.ru](mailto:IvanovaEA@rsl.ru) ; [rum@rsl.ru](mailto:rum@rsl.ru)

<http://www.rumchteniya2021.rsl.ru>

УДК 7.03(47)"17/18"  
ББК 85.103 (2=411/2)52  
DOI 10.25281/2072-3156-2020-17-6-606-615

И.В. ПОРТНОВА

# РУССКАЯ АНИМАЛИСТИКА ВО ВЗАИМОСВЯЗИ С ДРУГИМИ ЖАНРАМИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В ИСТОРИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ XVIII— XIX ВЕКОВ\*

---

---

**Ирина Васильевна Портнова,**

Российский университет дружбы народов,  
департамент архитектуры Инженерной академии,  
доцент  
Миклухо-Маклая ул., д. 6, Москва, 117198, Россия

кандидат искусствоведения  
ORCID 0000-0002-9064-5288; SPIN 3007-3071  
E-mail: irinaportnova@mail.ru

---

---

**Реферат.** Статья освещает историко-культурологическую тему связи русской анималистики с другими жанрами изобразительного искусства XVIII и XIX вв., ставшей самобытной страницей русской культуры, когда обозначились особенности анималистического искусства как своеобразного и характерного явления, открытого

для взаимодействия. Автор обращается к данной теме в связи с малочисленностью комплексных исследований в области анималистики. Целью статьи явилось рассмотрение специфических особенностей анималистики как характерного самобытного явления отечественной художественной культуры в контексте существующей жанровой системы двух обозначенных периодов. Вопросы взаимодействия, интеграции весьма показательны в исторической и в современной художественной практике: демонстрация такого рода «коммуникаций» на примере русской анималистической живописи, графики, скульптуры обогащает и разнообразит сферу отечественного искусства, придает ей характер

---

\* Публикация подготовлена при поддержке Проекта 5—100 Российского университета дружбы народов (РУДН).



целостности и национальной окрашенности. Представлен обзор отечественной и зарубежной литературы по теме, показано, что в систему жанров русского искусства XVIII–XIX вв. анималистика вошла как особый его «род», явив самостоятельный статус. На протяжении двух столетий художники ставили своей задачей создание образа животного в сфере наблюдаемой ими природной реальности: природа и животные в ней находят отражение в разных жанрах изобразительного искусства. Так, в XVIII столетии, когда в России организуется Академия художеств и связанные с ней классы по роду занятий, звери и птицы стали изображаться в исторической, батальной картине, в ландшафтной живописи и в натюрмортах. На картинах зарубежных и русских мастеров предстают дикие и домашние животные. В XIX в. лошадь становится одним из наиболее предпочитаемых персонажей в портретной живописи и в скульптуре (наряду с историческим и пейзажным жанром). Исторические реалии этого времени выделили данный образ и определили формирование отдельного «птичьего жанра».

**Ключевые слова:** история искусства, изобразительное искусство, жанр, род, анималистика, русская анималистика, иерархия, культура, зверепись, ландшафтная живопись, портрет, исторический жанр.

**Для цитирования:** Портнова И.В. Русская анималистика во взаимосвязи с другими жанрами изобразительного искусства в истории русской культуры XVIII–XIX веков // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 6. С. 606–615. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-6-606-615.

**А**нималистическое искусство XVIII–XIX вв. — важная составляющая в системе сложившихся в XVIII в. жанров отечественного изобразительного искусства, ее неотъемлемое звено, которое помогает отразить историческую картину мира во всей полноте и целостности. Являясь при этом отдельным самостоятельным явлением в истории, оно способно раскрыть многие стороны бытия образа. Об этом писала Н.А. Яковлева, отмечая, что жанр «создает единый, но

многообразный образ той сферы бытия, которую он призван освоить», «творит свой компонент художественного образа мира» [1, с. 22]. Определяя понятие «жанрового ряда», автор указывала на предпосылки возникновения жанров, формирование новых, которые отчетливо сложились в русской реалистической живописи XIX века [2]. О выделении конкретного структурного жанрового образования писал Г.К. Вагнер [3] и рассматривал этот процесс на примере древнерусской живописи, в иконографии которой уже прослеживалось тематическое своеобразие. Г. Дауд, Д. Стронг, Л. Стивенсон [4] повествуют о проблематике классификации жанров в литературе и искусстве, об обозначении их границ, а также о выходе за их пределы в область художественной манеры. Какую бы историческую эпоху мы ни взяли, вопрос классификации жанров действительно актуален. Как показал Ю.Я. Герчук [5], жанры неоднозначны, они не могут целиком укладываться в определенные рамки и, как неоднократно было в истории, претерпевают видоизменения внутри своей структуры, влияют друг на друга, объединяются в разных качествах. Каждый из жанров самобытен и предстает целостным образованием, направленным на постижение реальной действительности.

Анималистика, определившись как самостоятельный вид искусства, многими своими жанровыми особенностями дополнила структурный фон жанров пейзажа, натюрморта, портрета, а также бытового, исторического. Довольно полный обзор всех существующих в российской Академии художеств классов, которые легли в основу развития жанров, даны в книгах А.А. Карева «Классицизм в русской живописи» [6] и С.В. Моисеевой «Живописные классы Санкт-Петербургской Академии художеств XVIII — первой половины XIX века» [7].

Среди классов исторической, ландшафтной, бытовой, портретной, натюрмортной живописи обозначен класс «зверей и птиц», организация которого принадлежит немецкому художнику И.Ф. Грооту и его ученикам, которые познакомили русскую публику с новым искусством, раскрывая секреты ремесла «звереписи».

Но при всех достижениях указанных исследователей, все же остается открытым вопрос о месте «звереписного» класса в ряду

других классов живописи XVIII столетия, их взаимодействия и важности его для дальнейшего развития анималистики. Анималистический жанр как область изобразительного искусства исследуется не очень часто, между тем представляя необходимое звено во взаимосвязи жанров. Он оказывает влияние на их генезис и на сложение культурных особенностей эпохи в целом, как это было, например, в Голландии (богатой как ни одна другая страна XVII в.), разветвленной системой жанров, их плодотворным развитием [8]. В этой жанровой системе анималистике отводилось достойное место. Она, можно сказать, культивировалась (наряду с изображением природного окружения, мира вещей и человеческой деятельности) как ценностная природная материя. Так, все природное разнообразие растений и зверей можно было «каталогизировать», как это было у П. Рубенса, П. Брейгеля, П. Поттера и других мастеров [9].

Данная постановка вопроса важна в плане понимания онтологического статуса анималистики, ее бытия в истории, а также тех морфологических и стилистических особенностей, которые определили изобразительную структуру жанра. Цель настоящей статьи состоит в том, чтобы в кратком историческом обзоре проследить, как с момента формирования жанра и на протяжении двух столетий реализовались специфические особенности анималистики во взаимосвязи с другими жанрами изобразительного искусства.

## ОСОБЕННОСТИ АНИМАЛИСТИКИ В ЖАНРОВОЙ СИСТЕМЕ XVIII ВЕКА

**Ф**ормирование анималистики в России приходится на середину и вторую половину XVIII в., когда в Академии художеств, учрежденной в 1757 г. и более века остававшейся единственным высшим художественным учебным заведением, образовались классы по родам живописи. Среди классов «исторического», «ландшафтного», «портрета», «цветов и плодов» появился и «звериный

с птицами и дворовыми скотами», или, как его тогда называли, «зверопись». Исторический род живописи (и, соответственно, класс) считался в Академии главным; художники специализировались по роду своих занятий — анималисты постигали премудрость изображения зверей, птиц, насекомых.

Однако уже в Петровскую эпоху интерес ко всему природному наблюдался в изображении «натуралей», описанных в книге И.Г. Бакмейстера «Опыт Библиотеки и кабинета редкостей исторических натуралей», изданной в последней трети XVIII столетия [10]. Художники делали тщательные зарисовки уникальных зооморфных предметов, привезенных из-за границы, которые послужили основой коллекции Кунсткамеры. Параллельно мастера проявляли интерес к натюрморту — жанру, богатому на изображения самых разнообразных вещей, в том числе и природных.

Натюрморт, новый для русского искусства, интересовал их как жанр весьма содержательный. Весь предметный мир представлял в совокупности целостную концепцию живой природы, отражающей их многообразное бытие. Бабочки, стрекозы, жуки, улитки и пр. были обычным явлением в западноевропейской живописи XVII—XVIII веков. Русские художники открыли для себя интересную сферу познания природного мира посредством его изображения в натюрмортах, и они постигали изобразительную систему немецких, голландских, английских, французских живописцев, демонстрировавших мастерство скрупулезного, тщательного изображения зверей и птиц, прибегая к распространенному в то время эффекту «обманки».

Этот исследовательский интерес, оказавшийся весьма привлекательным для художников в России, нашел заметное выражение в натюрмортах Г.Н. Теплова (1737): «Натюрморт с нотами и попугаем» (рис. 1), «Натюрморт». Мы можем ощутить реальность изображаемых предметов. Художник располагает их так, что все они оказываются в поле нашего обзора. В верхней части картины помещены книги, разные предметы быта в определенном порядке. Скрупулезно выписанные с указанием на самые незначительные подробности, они наглядно демонстрируют этот размеренный, неторопливый ритм жизни. Стена, служащая фоном и ограничивающая пространство, изображена так, чтобы

зритель мог целиком сосредоточиться на характере вещей. Живые модели: попугай и насекомое (муха) еще больше оттеняют структурные качества предметов неодушевленного мира, похожее чувство осязаемости которых можно наблюдать в немецкой и голландской живописи XVIII века. Примером могут служить натюрморты немецкого художника XVII в. Абрахама Миньона, голландских — Яна Давидс де Хема и Яна ван Хейсума. Изображая пышные цветочные букеты, они достигали виртуозного умения скрупулезного, «натурального» изображения плодов, растений, насекомых, птиц, зверей. Их тонкое миниатюрное письмо напоминало изысканную эмаль, которая естественно останавливала на себе взор смотрящего, заставляя любоваться декоративным, красочным богатством природного мира.

В русских натюрмортах Г.Н. Теплова нет такой цветовой насыщенности, при этом иллюзия натуральности в них передана. Можно даже констатировать, что степень их внешнего правдоподобия выше. Эта «реальность», как фиксируемая «натуральность», лежащая в основе ранних анималистических изображений, представлялась ясной и наиболее понятной, была во вкусе русских художников и заказчиков.

Опыт изображения зверей, птиц, насекомых в натюрморте на картинах немецких художников явился немаловажным фактором формирования русской анималистики. Животным словно было «тесно» в рамках предметного мира, они претендовали на отдельное изображение, позволяющее выразить весь «восторг» миром флоры и фауны. Кроме того, оно не только воспитывало эстетический вкус, но расширяло сферу человеческого познания.

Манера выполнять изображения тщательно, с неременной фиксацией всех подробностей, объяснялась научными притязаниями времени к изучению окружающего мира. Русские натюрморты, содержащие изображения птиц, досконально и иллюзорно выписанные, подчинялись данному положению, служившему базовым принципом в ранней анималистике. Он также наблюдался у иностранных мастеров, работавших в России, например, у немецкого художника И.Ф. Гроота, который в 1763 г. в молодой еще Академии художеств организовал класс «зверей и птиц». На своих



Рис. 1. Г.Н. Теплов. Натюрморт с нотами и попугаем. 1737. Холст, масло. 88 × 70. Государственный музей керамики и Усадьба Кусково XVIII в., Москва.

<https://collectionerus.ru/collections/ussr-postcards/4051/>

картинах-ландшафтах мастер изобразил «различных зверей и птиц, живущих по лесам, перелескам, болотам и на озерах» [11, с. 81]. Данный принцип прослеживается и на рисунках И.С. Клаубера, И.Э. Гриммеля.

На основе многочисленных путевых зарисовок художники выполняли гравировальные листы, изображающие конкретных животных и птиц разнообразных географических широт. В то время, когда в России работал И.Ф. Грот, «отличный подражатель природы», как называл его Н.Н. Врангель [12], принцип ее изучения был взят за основу разными мастерами: писавшими натюрморты, зверей и изображавшими ландшафты, бытовые сцены, т. е. художниками соответствующих «родов». Важно отметить, что животные встречались в произведениях всех жанров, поэтому их нужно было уметь изображать в совершенстве. Как отмечал исследователь жанров в русском изобразительном искусстве XVIII в. И.Ф. Урванов [13, с. 59], их «потребно знать» во всех свойствах и биологических признаках. Это требование было продиктовано не только задачами каждого из

родов, но и отвечало историческим запросам русского общества того времени, нуждающегося в изучении материального мира, живой природы. «Зверопись», понимавшаяся как род особый, специфический, требующий серьезного изучения, стала феноменом русской культуры.

Таким образом, жанры изобразительного искусства сложились в Академии художеств в силу исторических обстоятельств и творческих склонностей самих художников, причем мастера разной специализации обязаны были уметь рисовать животных. Приведем слова И.Ф. Урванова: «В начертании зверей и домашних скотов и птиц должно более всего стараться о явственном различии родов их. Как в образе и величине, так и в свойствах их, также иметь знание анатомии оных» [13, с. 41]. Например, в ландшафтной живописи «скотов» требовалось изображать «исправно и лучшего рода», также «приметны» должны быть лошади в батальной и исторической живописи. Поэтому «зверопись» включалась в программу академического образования. Учащиеся обучались «рисовать с разных изображений известнейших животных, растений и цветов» [13, с. 59], в том числе в пейзажной среде — на образцах западной анималистики XVII—XVIII вв., рассматривая работы лучших художников и сравнивая их с натурой [13, с. 10]. Не случайно И.Ф. Урванов писал, что истинными рисовальщиками и живописцами могут называться только те, кто во всем подражает древним и натуре [13, с. 36].

Эти положения нашли отражение в трудах Императорской Академии художеств. Так, в сборнике материалов [14] также говорится о живописи, получившей деление на «историческую, портретную, на виды батальных, зданий, развалин, морские, деревенские, зверей, плодов, цветов, птиц, рыб и пр». Находя себе место в каждом из жанров, изображение животных обогащало его природным ритмом.

Так продолжалось на протяжении всего XVIII в. до того момента, когда класс «зверей и птиц» в Академии художеств перестал существовать: произведений анималистики имелось уже достаточное количество, оригинальных работ среди них было уже не так много, и потребность в подготовке новых кадров отпала. К тому же собрание русской анималистики постоянно пополнялось коллекциями голланд-

ских, фламандских, французских, немецких мастеров (в качестве образцов для подражания) и демонстрировало всевозможные варианты такого искусства — от натюрмортов до всякого рода «звериных сцен».

Похожая ситуация наблюдалась в Академии художеств с классом «домашних упражнений» [15, с. 11, 113]. Здесь произведения бытового жанра голландских мастеров пользовались большим преимуществом по сравнению с отечественными. По аналогии с жанровой живописью, заказов на произведения анималистики становилось все меньше, и учеников предполагалось перевести в другие классы [16].

Несмотря на то, что закрытие класса в конце столетия переориентировало творческие устремления учащихся на другие темы, результат работы за тридцать лет его существования (1765—1795) все-таки был очевиден: И.Ф. Грот и художники его круга заложили основы анималистической тематики в русской живописи, представив на картинах все разнообразие видов животных и птиц.

## ОСОБЕННОСТИ АНИМАЛИСТИКИ В ЖАНРОВОЙ СИСТЕМЕ XIX ВЕКА

Если в русском искусстве XVIII в. род анималистики сложился как некая природная зоологическая «всеобщность», предполагающая в равной мере изображение зверей, птиц, насекомых, растений, то в XIX в. обозначились новые жанровые ориентиры, направленные на избирательное, дифференцированное отображение природы и разных явлений жизни. Эта специфика во многом определялась историко-культурными особенностями времени с его дворянским культом «охот» и «лошадиной» тематики. Лошадь становится своего рода «универсальным» персонажем. Исследователь коннозаводского дела В.И. Коптев в честь столетнего юбилея графа А.Г. Орлова-Чесменского писал, что «конское поселение» России превосходит 20 миллионов животных, а по свидетельствам иностранцев, достигает 26 миллионов, между тем как

в Германии, Австрии и Франции оно равняется только 3 миллионам в каждой из стран. «Не миллионами, а десятками, а может быть, и сотнями миллионов можно оценить поднятый уровень ценности лошадей в России», — заключал исследователь [17, с. 5]. Он задается вопросом: «Что бы мы делали, если бы у нас, по какой-нибудь причине, вдруг не стало лошадей», отмечая незаменимую роль этого животного для России с ее необозримыми пространствами — как для земледелия, так и «для обозов и переездов, и еще более, для конного войска» [18, с. 8, 22].

В 1870–1890-е гг. широкое распространение получила литература по коневодству. Наиболее популярные издания — «Журнал коннозаводства и охоты», «Журнал коннозаводства» — рассматривали актуальные вопросы развития коннозаводческих хозяйств, разведения породистых лошадей, составления заводских книг о русских рысаках; устройства охотничьих клубов, всемирных выставок; публиковали хроники ипподромных испытаний, систематические летописи спорта, программы летних и зимних забегов; анализировали значение русской лошади за границей.

Много писали о роли орловской породы, ее истории. В связи с этим В.И. Коптев [19, 20], Я.И. Бутович [21, 22], П.П. Перцов [23] обращались к творчеству одного из самых известных российских художников-баталистов того времени — Н.Е. Сверчкова (1817–1898), подчеркивая его значение в популяризации нового для русского искусства «иппического жанра» (изображения лошади). Так, некоторые издания содержали достоверные фактические данные о конкретной лошади, воплощенной мастером. В художественных журналах, например, во «Всемирной иллюстрации» (1869–1898) нередко встречались (наряду со статьями) гравированные малоизвестные или не сохранившиеся изображения полотен Н.Е. Сверчкова и других художников-анималистов (например, П.О. Ковалевского, Н.С. Самокиша), которые дают представление о характере «иппической» живописи рассматриваемого времени.

Уже эти ранние публикации, в большинстве своем написанные учеными-иппологами, значимы тем, что указывали на непосредственный интерес к искусству анималистов, кото-

рый со временем будет расти. Творчеству этих художников в истории русского искусства отводится незначительное место: они лишь упоминаются как самобытные мастера и продолжатели традиции реалистической живописи передвижников, а между тем темы, затрагиваемые ими, весьма характерны для эпохи. Более того, в ряде случаев они имеют тенденциозную направленность, по колориту и обрисовке персонажей, приближаясь, например, к бытовому жанру или портрету. Так, лошадь можно увидеть в пейзажных, бытовых, историко-батальных картинах, в графическом, живописном, скульптурном «портрете» (рис. 2, 3).

Если в предшествующее столетие «делание» с натуры считалось важным в искусстве учением, то в XIX в. его значимость и неизменный принцип «подражания природе» дополнялись оценкой натуры, выражавшейся в передаче ее характерных, типических особенностей. Персонажи по присущим им природным особенностям красоты и параметрам гармоничного животного классифицировались по разным породам, передавая при этом дух классического, романтического или реалистического искусства. «Иппический» образ стал полноценным, значимым и столь частым, что буквально насытил собой живопись второй половины XIX века. Тем самым был обозначен новый этап в развитии анималистического жанра.

Касаясь восприятия изображаемого персонажа и отношения к нему, отметим, что натуралистический характер анималистических образов предшествующего столетия откристаллизовался в художественной трактовке определенных анималистических типов. Художники по-новому стали оценивать смысловую и изобразительную роль животного на картине. Концепция построения картины XIX в. с изображением животных близка литературным жанрам того времени: повести, рассказу, роману. Подобно писателям, художники дают подробное описание характеров героев на картинах, изображающих конные упряжки, конные охоты, пахотных лошадей, черты окружающей обстановки, которые составляют особенности бытового жанра. Это описание может быть чисто повествовательным, лирическим, драматическим или мажорным.



Рис. 2. В.А. Серов. Летучий, серый жеребец орловской рысистой породы, 1886. Холст, масло, 85 × 85. Музей коневодства РГАУ-МСХА им. К.А. Тимирязева, Москва. <https://www.liveinternet.ru/users/nataly2012/post425355153>



Рис 3. Е.А. Лансере. Весталка, английская скаковая кобыла. Бронза, высота 31 см. Музей коневодства РГАУ-МСХА им. К.А. Тимирязева. Москва. <https://www.liveinternet.ru/users/nataly2012/post425355153>

Лошадь часто изображалась в разнообразии пейзажа, называемой «табунами». Модель здесь наделялась особой «поэтической» трактовкой, воплощая новую философскую идею природы: лошади и другие животные, а также окружающая их среда воспринимались как единая одухотворенная пластическая материя. Данное качество в сочетании с «пленэрностью» видения: передачей света, воздуха, насыщенностью цвета, определяли художественный строй

композиций, окрашенных национальным колоритом, в которых реализуется простое и ясное мировосприятие русской природы и животных.

Что же касается отдельного изображения животного, то в период расцвета «лошадиной культуры» появляется «лошадиный портрет» как особый тип портретного изображения. Художник вглядывался в облик, натуру, породу лошади. Это новый аспект жанра, представляющий психологический ракурс. Главной его закономерностью стало отображение породы как обязательное условие для создания такого портрета. Вторая закономерность вытекает из первой: породность как сходство моделей с позиции художника и заказчика предполагала передачу индивидуальных качеств лошадей. Выглядевший непривычным для анималистики аспект индивидуализации образа в ряде «портретов» определил кардинальную линию развития «иппического жанра»: установку на портретирование как на самое близкое к натуре изображение, что обогатило его новыми чертами.

Следует учесть, что XIX в. дал много талантливых мастеров, специализировавшихся по данной тематике. В ряду схожих по стилистике произведений отчетливо звучит их общая авторская позиция — представить картину эпохи посредством характерных, типических проявлений, в качестве которых выступили «иппический» и (в его структуре) «охотничий» жанры. Некоторые их мастера практиковались в каком-то определенном виде искусства: Е.И. Сверчков — в живописи, П.К. Клодт — в скульптуре. Их авторская манера и подходы к трактовке образа оказались знаковыми для последующего развития анималистики.

## ЗНАЧИМОСТЬ РУССКОЙ АНИМАЛИСТИКИ В СФЕРЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ПРИРОДЫ И ЧЕЛОВЕКА

**П**одводя итог, можно отметить, что в российской художественной и научной среде постепенно сложился интерес к анималистическому искусству как отдельному «роду» искусства, в котором изображение животного наделялось рядом эстетических

свойств. Ранние анималистические изображения, служившие, прежде всего, научным изысканиям, тем не менее имели не только научное, но и художественное значение. В процессе наблюдения, изучения природы и у натуралистов, и у художников складывалась стройная картина целостного мира с разнообразными растительными и зооморфными формами.

Класс «зверей и птиц» в Академии художеств просуществовал не очень долго (32 года), и в самой жанровой системе Академии анималистика не занимала ведущих позиций, находясь, скорее, на последних ступенях иерархической лестницы (на выставках демонстрировались в основном произведения других жанров). Несмотря на это, на каждом историческом этапе рассматриваемого периода анималистика заявляла о себе как о наиболее органичном с точки зрения отображения многообразного природного мира виде искусства, утверждая новые образы, стилистику и приемы воплощения. В частности, в области «иппического жанра» отечественная анималистическая школа на протяжении двух столетий (начиная от «натурофилософского» принципа восприятия мира с его доминантой материалистического мироощущения и дальнейшей дифференциацией интересов в сфере изображения природы и животных) демонстрировала результаты, сопоставимые по психологическому мастерству передачи образа животного лишь с изображением человека.

Безусловное значение анималистики состоит в том, что, находясь ближе всего к живой природе, она может наиболее полно о ней поведать. Очевидно, что на этом пути она, выступив в самостоятельном жанровом качестве, сыграла свою роль в широком мировоззренческом и философском осмыслении ценности взаимодействия природы и человека. В рассматриваемое время анималистика оказалась (и продолжает оставаться сегодня) весьма актуальной изобразительной темой в творческом решении проблемы места человека в мироздании, природе, волнующей человечество на протяжении многих столетий.

#### Список источников

1. Яковлева Н.А. Жанры русской живописи : основы теории и методики системно-исторического

анализа : Учебное пособие. Ленинград : ЛГПИ им. А.И. Герцена, 1986. 84 с.

2. Яковлева Н.А. Реализм в русской живописи : история жанровой системы. Москва : Белый город, 2007. 584 с.
3. Вагнер Г.К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. Москва : Искусство, 1974. 268 с.
4. Dowd G., Strong J., Stevenson L. Genre Matters : Essays in Theory and Criticism. Bristol, UK ; Portland, OR, USA : Intellect Books, 2006. 178 p.
5. Герчук Ю.Я. Язык и смысл изобразительного искусства. Москва : РИО Мособлупрполиграфиздат, 1994. 175 с.
6. Карев А.А. Классицизм в русской живописи. Москва : Белый город, 2003. 319 с.
7. Моисеева С.В. «К лучшим успехам и славе Академии» : живописные классы Санкт-Петербургской Академии художеств XVIII — первой половины XIX века. Санкт-Петербург : Дмитрий Буладин, 2014. 296 с.
8. Геташвили Н.В. Дрезденская галерея. ОЛМА Медиа Групп, 2006. 128 с.
9. Kolb A.F. Jan Brueghel the Elder: The Entry of the Animals Into Noah's Ark : The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2005. 98 p. (Getty Museum Studies on Art).
10. Бакмейстер И.Г. Опыт о Библиотеке и Кабинете редкостей и истории натуральной Санкт-Петербургской императорской Академии наук. [Санкт-Петербург], 1780. 191 с.
11. Врангель Н.Н. Иностранцы в России. // Старые годы. 1911. Июль — сентябрь. С. 5—94.
12. Врангель Н.Н. Венок мертвым. Санкт-Петербург : [Сириус], 1913. 191 с.
13. Урванов И.Ф. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. Санкт-Петербург : Типография Морского шляхетского корпуса, 1793. 133 с.
14. Сборник материалов для истории Императорской Санкт-Петербургской академии художеств за сто лет ее существования / под ред. П.П. Петрова. Санкт-Петербург. 1864. Ч. I. 1758—1811. 450 с.
15. Брук Я.В. У истоков русского жанра, XVIII век. Москва : Искусство, 1990. 266 с.
16. Нерадовский П.И. Сведения о художнике Клаубере С.И. // Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи (ОР ГТГ). Ф. 31. Ед. хр. 1982.

17. *Контев В.И.* Материалы для истории русского коннозаводства : статьи Василия Ивановича Коптева. 1847—1887 гг. / [введение: Ф.А. Свечин]. Москва : Типо-литография В.В. Чичерина, 1887. 941 с.
18. *Контев В.И.* Столетний юбилей в честь графа Алексея Григорьевича Орлова-Чесменского в память основанной им породы лошадей верховых и рысистых в 1775 году, празднованный в Москве в 1875 году по высочайшему е. и. в. соизволению, и 4-я Всероссийская конская выставка. Москва : Университетская типография, 1876. 20 с.
19. *Контев В.И.* Лошадь. Естественно-исторический очерк : с заметками о русской лошади. Москва : Общество распространения полезных книг, 1882. 47 с.
20. *Контев В.И.* Взгляд на русское коннозаводство. [Москва : Университетская типография. 1849]. 15 с.
21. *Бутович Я.И.* Каталог картин и рисунков. Собрание Я.И. Бутовича, составленный им же. 1921 // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 710. Оп. 1. Ед. хр. 13.
22. *Бутович Я.И.* Каталог моей жизни. Описание Прилепской коннозаводской галереи // Наше наследие. 1997. № 41. С. 79—96.
23. *Перцов П.П.* Сверчков в Прилепском собрании. Статья. Бутович Яков Иванович. Материалы к сборнику о художнике Сверчкове Николае Егоровиче. 1922—1925 г. // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 710. Оп. 1. Ед. хр. 14.

---

## Russian Animalism in Relation to Other Genres of Fine Art in the History of Russian Culture of the 18th—19th Centuries

**Irina V. Portnova**

Peoples' Friendship University of Russia, 6, Miklukho-Maklaya Str., Moscow, 117198, Russia  
ORCID 0000-0002-9064-5288; SPIN 3007-3071  
E-mail: irinaportnova@mail.ru

**Abstract.** *The article deals with the historical-cultural topic of relations of the Russian animalism with other genres of fine art of the 18th and 19th centuries. When the features of animalistic art were identified as a peculiar and characteristic phenomenon open to interaction, animalism became an original page of Russian culture. The author refers to this topic in connection with the small number of complex studies in the field of animalism. The purpose of the article is to consider the specific features of animalism, as a characteristic original phenomenon of Russian artistic culture, in the context of the existing genre system of the two designated periods. The relevance of the article lies in the fact that the issues of interaction and integration are very significant in historical and modern artistic practice. The demonstration of such “communications” on the example of Russian*

*animalistic painting, graphics, and sculpture further enriches and diversifies the sphere of Russian art, giving it the character of integrity and national color. The article presents a review of Russian and foreign literature on this topic, indicates that animalism entered the system of genres of Russian art of the 18th—19th centuries as a special “genus” of it, showing an independent status. For two centuries, artists set their task to create an animal’s image in the sphere of the natural reality they observed. The nature they perceived and the animals in it were reflected in different genres of fine art. In the 18th century, when the Academy of Arts and related classes were organized in Russia, animals and birds began to be depicted in historical, battle, landscape paintings, and still lifes. Wild and domestic animals appeared in paintings by foreign and Russian masters. In the 19th century, the horse became one of the most preferred characters in portraiture and sculpture (along with the historical and landscape genre). The author concludes that the historical realities of that time highlighted that image and determined the formation of a separate “hippic genre”.*

**Key words:** art history, fine art, genre, genus, animalism, Russian animalism, hierarchy, culture, animal painting, landscape painting, portrait, historical genre.

**Citation:** Portnova I.V. Russian Animalism in Relation to Other Genres of Fine Art in the History



of Russian Culture of the 18th–19th Centuries, *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 6, pp. 606–615. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-6-606-615.

### Acknowledgements.

This article is written with the support of Project 5-100 of the Peoples' Friendship University of Russia

### References

1. Yakovleva N.A. *Genres of Russian Painting: Fundamentals of the Theory and Methods of System-Historical Analysis: tutorial*. Leningrad, LGPI im. A.I. Gertsena Publ., 1986, 84 p. (in Russ.).
2. Yakovleva N.A. *Realism in Russian Painting: A History of the Genre System*. Moscow, Belyi Gorod Publ., 2007, 584 p. (in Russ.).
3. Vagner G.K. *The Problem of Genres in Old Russian Art*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974, 268 p. (in Russ.).
4. Dowd G., Strong J., Stevenson L. *Genre Matters: Essays in Theory and Criticism*. Bristol, UK, Portland, OR, USA, Intellect Books Publ., 2006, 178 p.
5. Gerchuk Yu.Ya. *The Language and Meaning of Visual Art*, Moscow, RIO Mosobluprpoligrafizdat Publ., 1994, 175 p. (in Russ.).
6. Karev A.A. *Klassitsizm v russkoi zhivopisi* [Classicism in Russian Painting]. Moscow, Belyi Gorod Publ., 2003, 319 p.
7. Moiseeva S.V. "To the Best Success and Glory of the Academy": *Painting Classes of the Saint Petersburg Academy of Arts of the 18th – First Half of the 19th Century*. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2014, 296 p. (in Russ.).
8. Getashvili N.V. *Dresden Gallery*. OLMA Media Grupp Publ., 2006, 128 p. (in Russ.).
9. Kolb A.F. *Jan Brueghel the Elder: The Entry of the Animals into Noah's Ark: The J. Paul Getty Museum*. Los Angeles, 2005, 98 p.
10. Bacmeister J.V. *An Experience about the Library and Cabinet of Rarities and History of the Natural Saint Petersburg Imperial Academy of Sciences*, 1780, 191 p.
11. Vrangeli N.N. Foreigners in Russia, *Starye gody* [Old Years], 1911, July – September, pp. 5–94 (in Russ.).
12. Vrangeli N.N. *A Wreath for the Dead*. St. Petersburg, 1913, 191 p.
13. Urvanov I.F. *A Brief Guide to the Knowledge of Drawing and Painting of the Historical Genus, Based on Speculation and Experiments*. St. Petersburg, Morskogo Shlyakhetskogo Korpusa Publ., 1793, 133 p.
14. Petrov P.P. (ed.) *Collection of Materials for the History of the Imperial Saint Petersburg Academy of Arts for a Hundred Years of its Existence*. St. Petersburg, 1864, part I, 1758–1811, 450 p. (in Russ.).
15. Bruk Ya.V. *At the Origins of the Russian Genre, 18th Century*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990, 266 p.
16. Neradovsky P.I. Information about the Artist Klau-ber S.I., *Manuscripts Department of the State Tretyakov Gallery*, coll. 31, item 1982 (in Russ.).
17. Koptev V.I. *Materials for the History of Russian Horse Breeding: Articles by Vasily Ivanovich Koptev. 1847–1887*. Moscow, Tipo-Litografiya V.V. Chicherina Publ., 1887, 941 p. (in Russ.).
18. Koptev V.I. *The Centenary in Honor of Count Alexei Grigoryevich Orlov-Chesmensky in Memory of the Breed of Riding and Trotting Horses Founded by Him in 1775, Celebrated in Moscow in 1875 by the Highest Permission of His Imperial Majesty, and the 4th All-Russian Horse Exhibition*. Moscow, Universitetskaya Publ., 1876, 20 p.
19. Koptev V.I. *Horse. Natural History Essay: With Notes on the Russian Horse*. Moscow, Obshchestvo Rasprostraneniya Poleznykh Knig Publ., 1882, 47 p. (in Russ.).
20. Koptev V.I. *A View of the Russian Horse Breeding*, 15 p.
21. Butovich Ya.I. *Catalog of Paintings and Drawings. Ya.I. Butovich's Collection, Compiled by Himself. 1921, Russian State Archive of Literature and Art*, coll. 710, aids 1, item 13 (in Russ.).
22. Butovich Ya.I. *A Catalog of my Life. Description of the Prilepy Horse Ranch Gallery, Nashe nasledie* [Our Heritage], 1997, no. 41, pp. 79–96 (in Russ.).
23. Pertsov P.P. *Sverchkov in the Prilepy Collection. An Article. Butovich Yakov Ivanovich. Materials for the Collection about the Artist Nikolay Yegorovich Sverchkov. 1922–1925, Russian State Archive of Literature and Art*, coll. 710, aids 1, item 14 (in Russ.).

УДК 7.03(47)"17"  
ББК 1185.143(2=411.2)51-4  
DOI 10.25281/2072-3156-2020-17-6-616-625

Д.А. АБДУЛЛИНА

## «АЛЛЕГОРИЧЕСКОЕ ВИТИЙСТВО» В ДЕТСКОМ ПОРТРЕТЕ XVIII ВЕКА

---

**Дарина Александровна Абдуллина,**  
Государственный Русский музей,  
Российский центр музейной педагогики и детского  
творчества,  
ведущий методист по музейно-образовательной  
деятельности  
Инженерная ул., д. 10,  
Санкт-Петербург, 191023, Россия

Российский государственный педагогический  
университет им. А.И. Герцена,  
кафедра декоративно-прикладного искусства  
и художественного образования,  
аспирант  
Набережная реки Мойки, д. 48, корп. 6,  
Санкт-Петербург, 191186, Россия

ORCID 0000-0002-4736-7841; SPIN 6239-8493  
E-mail: abdullina@muzped.net

---

**Реферат.** Рассмотрены особенности возникновения и развития символической и знаковой системы детского портрета в XVIII веке. Детский портрет, как и история детства в целом, становится объектом все более пристального внимания отечественных и западных иссле-

дователей, крупнейшие музеи страны и мира посвящают ему свои выставочные проекты. В предлагаемой работе впервые показано, каким образом «переинтерпретировались» символы в соответствии с изменением в отношении к природе детства в российском обществе и художественной среде в ту эпоху, «формулах» ее презентации в искусстве. Детально рассмотрена специфика использования отечественными художниками в контексте детского портретного образа ряда атрибутов: книги, флоральной символики, животных и птиц, игрушек и иных предметов. В качестве примеров рассматриваются работы «столичных» и «провинциальных» художников XVIII столетия: И.Я. Вишнякова, Ф.С. Рокотова, Д.Г. Левицкого, В.Л. Боровиковского и целого ряда авторов, имена которых остаются неизвестными. Особое внимание уделяется вопросу о заимствовании символов, знаков и метафор из западноевропейского искусства, их адаптации и трансформации в российской живописи с учетом национальных представлений о ребенке и его предметном окружении. Делается вывод о том, что символическая сфера детского портрета на протяжении XVIII в. прошла слож-

*ный путь от инструмента персонификации мужской или женской взрослости юной модели до создания образа ребенка как романтического символа мира детства, ускользающего идеала.*

**Ключевые слова:** искусствоведение, изобразительное искусство, детский портрет, живопись XVIII в., знаковая система, история детства, образ ребенка, аллегория, символика портрета, символика детского костюма, флоральная символика, атрибуты в детском портрете.

**Для цитирования:** Абдуллина Д.А. «Аллегорическое витийство» в детском портрете XVIII века // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 6. С. 616–625. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-6-616-625.

**Д**ля портретного искусства, мыслящего «подтекстами» XVIII столетия, характерна символичность и аллегоричность образов. Знаки и символы, популярные в те времена эмблематы позволяли художникам «смягчать» возможный диссонанс при обращении к новым для них образным системам, которые щедро дарило «столетие безумно и мудро». Одной из таких образных систем стал зарождающийся в тогдашней России жанр детского портрета, представлявший для отечественных живописцев труднейшую, но в то же время чрезвычайно заманчивую задачу. Неспроста для нашей культуры отмеченного периода знаковыми образами стали именно детские лица моделей И.Я. Вишнякова, Ф.С. Рокотова, Д.Г. Левицкого и других портретистов. Создание «живописного подобия» маленького ребенка становилось еще более проблематичным на фоне процесса изменения отношения к природе детства в европейском, а затем и в российском обществе. Он напрямую сказывался на смысловом содержании детских портретов, влиял на их композиционный строй и атрибуты.

Стоит отметить, что интерес к детскому портрету в последние десятилетия высок. Об этом свидетельствует целый ряд выставок крупнейших музеев нашей страны и зарубежья, прямо или косвенно связанных

с этим явлением. Вышли в свет работы российских и иностранных исследователей, например, В.А. Грекова [1], Г.Н. Голдовского [2], Н.В. Александровой [3], С.А. Ганиной [4], А.А. Малышевой [5], Г.Э. Хахулиной [6], К. Калверт [7]. При этом они в основном посвящены анализу общей картины развития жанра или предметного мира детства, его визуального отражения в портретах. Тема символики, метафор и прочих аллюзий как части иконографических типов осталась пока не охваченной комплексными исследованиями. Одной из крупных работ последнего времени, которая рассматривает портрет XVIII в. через предмет, мотив, персону, является книга А. Напп [8]. Правда, исследовательница изучает «живописные подобию» наших соотечественников сквозь призму категорий «мужского» и «женского», игнорируя «детское».

Между тем, в XVIII в. портретный образ ребенка складывался на основе сложного переплетения смыслов, «взятых» из нашей собственной культуры, христианской веры и осваивающихся западных образцов «высокого искусства». Питаемые из стольких источников, изображения детей не могли избежать многозначности, сложности и противоречивости. С одной стороны, ребенок мыслился как персонификация невинности и близости Богу, а с другой — как плод греха, нечто «нечистое», а детские игры и возня — как воплощение «суеты сует». Именитые заказчики портретов хотели показать благородство своего чада, сталкиваясь с типично детским поведением и внешним видом, которые во многом не соответствовали их представлениям об идеальном ребенке. Недаром в детском портрете XVIII в. французских художников часто проявляется мотив бесцельности и пустоты занятий маленьких героев, утраты связи с детским миром. Так, работа Ж.-Б.С. Шардена «Мальчик с юлой» (1735–1738, Лувр), с одной стороны, подчеркивает эту трактовку, а с другой — свидетельствует об изменении статуса ребенка в западноевропейском искусстве, демонстрируя совершенно новый взгляд художника на маленькую модель с точки зрения ее художественной привлекательности [9; 10] и утонченного психологизма [11, с. 196].

К XVIII в. уже сложился комплекс традиционных символов европейского детского

портрета. Правда, большинство портретов не были сугубо детскими: они имели универсальное значение, поэтому символические системы «перекочевали» в детский портрет из взрослого, пережив «переинтерпретацию» [12, с. 5]. Это касалось не только композиционных схем, но и предметов, растений, животных и птиц, обстановки, декораций, мимики, поз, жестов, костюма и иллюзорного пространства. Желание видеть в детском портрете не только сувенир или украшение, но и воспоминание о том важном и положительном, что видели в ребенке, заставляло заказчиков и художников наделять все это особыми смыслами. Причем, если для мужчин они выражали статус и индивидуальность, а для женщин — актуальный идеал [8, S. 48], то в отношении ребенка это было нечто совсем другое.

Именно поиск этого «другого» занял в отечественном портретном искусстве XVIII в. долгое время, поскольку символика детских образов в более или менее оформленном виде сложилась только к последней четверти века. До этого художники с осторожностью добавляли к ним «взрослые» атрибуты (как правило, цветы, птиц и животных), используя их с новым метафорическим значением, связанным с детством. Их семантика не отсылала к возрасту модели, а транслировала христианские представления о непорочности. Так, наиболее распространенные «спутники» детских образов — розы и гвоздики — связаны с Богоматерью и Младенцем Христом. Близки флоральной символике фрукты, как правило, яблоки или вишни. Они также связаны с христианской верой, хотя в детских портретах могли утрачивать свой первоначальный смысл, становясь частью «истории» самого ребенка.

Например, в портрете С.М. Яковлева ребенком кисти М.Л. Колокольникова (1770-е, Государственный Эрмитаж) пухлощекый мальчик, доверчиво смотрящий на мир, будто делится с вновь обретенным товарищем в лице зрителя не то апельсином, не то яблоком. Художник явно ввел в картину подсмотренный в жизни жест, момент, случай, придав портрету повествовательность. Яблоко и апельсин часто изображались европейскими художниками в руках Младенца Христа, означая будущее возвращение человечества в рай. Апельсин при этом мог

указывать и на купеческое происхождение ребенка — как атрибут «гостя» из дальних стран, поэтому сложно понять, чем является фрукт — символом или деталью/штрихом к личности портретируемого.

То же самое можно сказать и о цветах. Например, в детском портрете В.П. Шереметьевой кисти П.А. Ротари (1760, Государственный Русский музей, ГРМ) маленькая графиня держит чайную розу, прижимая к груди. В роли символа цветок — персонификация добродетели девочки, но в то же время он «намекает» на ее будущий расцвет как прекрасной женщины. Роза явно была «выдумана» художником, поскольку надпись на обороте холста гласила, что портрет окончен в мае [13, с. 155], когда в наших широтах розы не цветут. А роза в руках сына А.С. Муравьевой-Апостол с портрета с сыном Матвеем и дочерью Екатериной, написанного Ж.-Л. Монье (1799, ГРМ), только указывает на невинность и красоту мальчика. Птица, привязанная за лапку лентой, которую держит в руках его сестра, устремляется в открытое окно, словно намекая на будущее девочки в замужестве в другой семье.

Изображение птицы возле маленькой модели было крайне неоднозначным по своей трактовке. Птицы связывались с невинной душой ребенка и «восходили» к образу Христа. Так, птицы на привязи, сидящие в клетках или погибшие, могли говорить о потере невинности или утрате связи с детством. Например, в охотничьем портрете юного Н.П. Панина работы П.А. Соколова (1779, Государственная Третьяковская галерея, ГТГ) убитая птица читается как своеобразный символ расставания с детством и переходом во взрослое состояние, «инициации». Но в его же «взрослом» портрете, написанном неизвестным иностранным художником (вторая половина XVIII в., ГТГ), повторяется тот же мотив с мертвыми птицами. Их больше, но они уже не символизируют переход во взрослость. Поскольку портрет близок «романтической концепции» [2, с. 6], они являются метафорами сложного внутреннего мира модели. Отсюда подчеркнутость ярко алых пятен крови, диссонирующих с умиротворением графа, причем внимание зрителя смещается с трофеев на героя, которому уже не надо утверждаться в новой роли и что-то доказывать своими трофеями.

Неоднозначны и трактовки других атрибутов в детском портрете, что говорит об их еще не устоявшейся символической системе. Художники прибегали к ним крайне осторожно, в частности, потому, что детские образы создавались ими с оглядкой на идеальный лик Младенца Христа. В домах нередко портреты помещались на одну стену с иконами [14, с. 44]. С одной стороны, изображение маленькой модели всячески «подгонялось» под «иностранное высокое лицо», воспитание в жизни сводилось к тому, «чтобы дети постепенно привыкли к светским беседам» [15, с. 20], а с другой — сохранялась формула: «прекрасное должно быть величаво» [11, с. 66]. Российские живописцы стремились избегать заигрывания со смыслами, поэтому и «вводили» западноевропейскую символику в детский портрет с величайшей осторожностью, часто избегая и ее. Можно утверждать, что отечественный вариант развития жанра тщательно «отсеивал» предлагаемые западным искусством символы в поисках того, что подходило нашим представлениям о ребенке.

К концу века усилились сентименталистские и просветительские влияния в живописи, и представители фауны в глазах современников стали терять прежнюю многозначность, оставаясь важным знаком близости ребенка к миру природы. Отсюда склонность помещать детей в условный пейзаж, вводить растительные элементы и домашних питомцев. Правда, последние очень быстро из связующего с фауной звена превратились в неотъемлемую «примету детства». Если у ребенка была любимая собака, то ее вполне могли изобразить с ним вместе на портрете, помня и о символическом значении образа, выражающего преданность. Собака, как правило, изображалась подле мальчиков, следовательно, она была и своего рода маркером мужественности. Например, на портрете неизвестного мальчика кисти прекрасного жанриста К.Ф. Кнаппе (1792, ГРМ) изображена не симпатичная болонка, а оскалившийся огромный пес. Мальчик, радушно улыбаясь, придерживает его за ошейник, чтобы он не напал на нечаянного гостя — зрителя. Здесь собака — символ защиты. В портрете Е.А. Нарышкиной в детстве, выполненным В.Л. Боровиковским (начало 1790-х, ГРМ), изображение собачки

не наделено глубоким смыслом, скорее, это просто любимец самой девочки. В то же время питомцев из семейства кошачьих на портретах нет, поскольку их символическое значение было негативным.

Существовали и универсальные «спутники» мальчиков и девочек, например, попугаи и обезьянки. Естественно, такие диговинки могли позволить своим детям только состоятельные родители, что уже можно рассматривать как признаки благосостояния семьи. Примечательно, что этих животных «помещали» рядом с ребенком, игнорируя негативную коннотацию (в средневековом и ренессансном искусстве они рассматривались как «дублеры» человека, подражатели не самых лучших его сторон: пустого красноречия, глупости, склонности к позерству и кривлянию). Здесь, конечно же, можно уловить намек на природу ребенка как на «суету сует», а, следовательно, и нравоучительный момент, строящийся на смысловом контрасте. Однако, скорее всего, существование этих образов свидетельствует о том, что они утрачивали свои прежние толкования, становясь просто признаками «счастливого детства».

Так, на портрете девочки с попугаем неизвестного художника (середина XVIII в., Государственный Эрмитаж) присутствуют сразу собака и обезьяна, попугай и птица в клетке. Птицы символизируют верх, небо, а животные — низ, землю. Ребенок, сидящий на специальном стульчике, словно связывает их между собой. Эти создания обособлены друг от друга и от девочки. Героиня перебирает гвоздики розового и голубого цвета — цветы, как уже упоминалось, связанные с образом Богородицы. В этом портрете выразительно читается особое видение художниками девичьего образа, в рамках которого задается его будущее как «образца естественности, непринужденности, душевной чуткости и утонченной простоты» [16, с. 329].

Вообще, изначальная семантика детских образов в портрете заключалась в утверждении их будущей принадлежности к взрослому миру. Соответственно, цель портретирования сводилась к обозначению маркеров мужественности (причастности к миру мужчин) у мальчиков или женственности у девочек. Мальчиков на портретах «наделяли» мужскими костюмом, париком, оружием и т. д., как, например,

Фавста Макеровского, которого Д.Г. Левицкий запечатлел в маскарадном костюме (1789, ГТГ). Их часто изображали стоящими под деревьями (дубами), как Ивана Якимова в костюме Амура на портрете кисти Н.И. Аргунова (1790, ГРМ). Девочкам же вручали предметы, связанные с рукоделием или домашними занятиями, наконец, цветы, которые модель непременно либо собирала, либо несла в переднике из сада, показывая то, что она не праздна. «Добрая, трудолюбивая, молчаливая жена — венец мужа своего» [15, с. 57]. Все это прямо указывало на разделение детей не по возрастному, а по гендерному принципу, а также на то, что детство мальчиков и девочек сильно различалось. Возможно, именно в этом кроется причина крайне малого числа двойных портретов разнополых детей, исполненных отечественными портретистами, которые словно не видели смысла в совмещении двух разных миров, предпочитая «безопасный» парный вариант.

Увлечение просветительской философией, ставшей общим местом и для европейцев, и для русских, привело к «переориентации» символики детского портрета. Если прежде весь его символический и композиционный строй подчеркивали маркеры взрослости и пола, то после 1770-х гг. в них стала доминировать «риторика послушания» [10, с. 273]. Не последнюю роль в этом сыграли французские жанристы, нравоучительные полотна которых предлагали нашим авторам готовую символическую систему, уже содержащую универсальные для мальчиков и девочек элементы. К ним следует отнести книги и различные предметы, связанные с обучением (письменный стол, глобус, перо, карты и т. д.). Просветительская «риторика послушания», возраставшая с 1770-х, требовала показывать просвещенность юношества.

Образ книги стал объединяющим для моделей разного пола. В течение века именно с книгой происходят разительные метаморфозы. Если в редких портретах первой половины и середины столетия она лежит закрытой недалеко от модели, то во второй его половине начинается «приоткрываться» и все чаще изображается в ее руках или под ладонью. Изначально книга играла лишь роль пассивного символа воспитания и обучения, а затем приобрела активное звучание, задавая новый культурный идеал

в просветительском духе. Книга у девочек — еще и показатель их эмансипации, происходившей в искусстве XVIII в. [18, с. 35].

Интересно и то, как «жили» в детском портрете редкие для рассматриваемого времени игрушки. Нам, зрителям XXI в., может показаться удивительным, что изображение детей с игрушками для XVIII в. являлось большой редкостью, но игрушек в привычном для нас понимании не было. Даже погремушка не воспринималась игрушкой, а считалась сугубо практичной вещью, необходимой ребенку в период прорезывания зубов. «Игрушки» представляли собой набор предметов, в которые с одинаковым азартом играли и дети, и взрослые. Так, в европейском детском портрете XVIII в. часто встречается мотив карточного домика, который у нас появится только в следующем столетии. Даже девичьи куклы воспринимались как способ «репетиции» девочкой будущего материнства. Лишь с середины века игра в глазах взрослых современников все больше соединялась с детским миром, рождая новые ассоциативные связи и обогащая ими знаковую систему. При этом девочки изображались с куклами, серсо и домино, а мальчики — с мячами, обручами для катания, игрушечными повозками, санками, лошадками и солдатиками. Игрушки будущих мужчин связывались с активным времяпрепровождением на улице, в отличие от игрушек будущих женщин, остававшихся в пределах дома.

Одно из редчайших изображений ребенка с такой игрушкой — портрет княжны Путятиной работы неизвестного художника (1780-е, Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник). На темном фоне изображена маленькая девочка в ярком красном атласном платье. Но если платье еще сохраняет связь с взрослым миром, то прическа уже указывает на детский. Изящно приподнимая передник, девочка показывает живые цветы. При этом пальчиками левой руки она придерживает маленькую куклу. Та изображает не условного ребенка, а грациозную взрослую даму, возможно, ту самую, которой предстоит стать малышке (на это намекает ее наряд аналогичных цветов). Кукла также держит цветы, но не разноцветные, а ярко красные, будто бы вдыхая их аромат. Флоральная

семантика в портрете меняется, связываясь с будущим девочки любовью, которую девочке только предстоит познать. Очевидно, что живописец подошел к образу ребенка не формально, а захотел в нем раскрыть природу девочки как символа жизни.

Сложно не заметить, что символика в детском портрете даже в самом начале его становления как жанра имела одну важную отличительную черту: любой предмет (знак, эмблема) рядом с детским образом обретали футуристическую направленность. Опушенный веер, как и закрытая книга в портрете Сарры-Элеоноры Фермор И.Я. Вишнякова (около 1750, ГРМ), может трактоваться как преддверие наступления взрослой жизни, в которой эти предметы обязательно пригодятся в будущем, пока же они «бездействуют» (на парном портрете ее брата Вильгельма Георга аналогична ситуация со шпагой, присутствующей только в качестве «потенции»). И.Я. Вишняков рядом со статичной моделью вводит символику развития: юные деревца, занимающаяся заря, весенний пейзаж за спиной героини. В условиях, когда показывать детский возраст модели было неуместно, символическая среда спасала автора, давала ему в руки компенсирующий инструментарий. Русские портретисты на протяжении XVIII столетия как будто только учились им пользоваться. Отсюда ощущение «волшебной изменчивости» моделей у Ф.С. Рокотова или «нестабильность состояния» у Д.Г. Левицкого [11, с. 294].

В этом сложном сплаве (сначала взрослого и детского, затем — новых просветительских метафор и элементов «детского мира») символы буквально на глазах обретали новые значения (или вовсе их утрачивали), становясь общепринятыми «приметами» детскости. Сам детский образ к концу века начинал приобретать характер символа утраченного идеала или нового, альтернативного мира, контрастно выделяющегося на фоне старого, взрослого. Например, английские художники-романтики «уводили» маленьких моделей в парки и сады, изображали бегающими и играющими, словно противопоставляя этим мир детей манерному и неестественному миру взрослых. Некоторые из отечественных художников, уже достигших к 1770–1780 гг. европейского

уровня, как будто уловив эти новые токи, также начали изображать ребенка на портрете не в темной комнате или на фоне глухой стены, а в пространстве, включающем природные элементы (растения, небо, пейзажный фон). Они все чаще использовали мотив окна, через которое виден окружающий пейзаж или облачные небеса, но по-прежнему были гораздо осторожнее, чем европейские коллеги.

Ребенок «выходит» на свет дольного мира из темноты, которой, как писал Ж.-Ж. Руссо, «нет печальнее более ничего», но российские портретисты словно боятся «выпускать» модель в дикую природу, предпочитая окружать ее театральными декорациями или бутафорией, в которой ей становится тесно. Если в серии портретов «смолянок» Д.Г. Левицкого (1772–1776, ГРМ) пространство еще соразмерно моделям, то на рубеже XVIII–XIX вв. появляются малоформатные портреты с ангелоподобными детскими головками, свидетельствующие о том, что интерес к личности ребенка и ее масштаб вырастали на глазах, а пространство вокруг не расширялось. Причина состояла в том, что в отечественной культуре не было такого явления, как «детский мир». Он дополнит пейзаж только в XIX столетии.

Зачатки новых представлений о мире детства в портрете первым делом сказались на костюме, который в XVIII в. претерпел серьезные метаморфозы: являясь сначала показателем взрослости модели, ее возрастной инициации, затем он превратился в главнейший знак отделения ребенка от взрослого мира. Именно по платью можно судить о том, когда был создан портрет: до или после пересмотра взгляда на мир детства.

Значение костюма в портрете девочек XVIII в. изначально было иным, чем у мальчиков: не являясь знаком достижений, он обозначал социальное положение. Наряды девочек, почти полностью повторяя взрослые, были дорогими и непременно самыми модными для своего времени. Нередко причудливый силуэт платьев задавал художественные композиционные приемы, например, платье с локотками требовало фронтального представления модели, соединения динамичного верха с ослепительным, но статичным низом-подолом. Порой кажется, что именно платье, а не живого

ребенка изображал мастер, или прятал ребенка за нарядом, как за ширмой (подобное ощущение часто возникает при знакомстве с женскими портретами). В случае с мальчиками костюм и его цвета играли решающую роль, поскольку именно обретение мундира или камзола государственного служащего становилось основной причиной для создания портрета.

Все меняется, когда одежда девочек и мальчиков становится детской. В ней появляется универсальность: светлые рубашки, курточки, широкие атласные пояса и т. д. Рубашки, бриджи и сюртуки мальчиков, подобно девичьим нарядам, начинают «высветляться». Ж.-Ж. Руссо полагал, что детям идут «цвета веселья», вероятно, ими он именовал светлые оттенки. К тому же в культуре, мыслящей аллегорически, антиномия света и тьмы была чрезвычайно важной, особенно в контексте образа ребенка. Поскольку знания воспринимались как путь к свету, а «незнания» — к тьме, то «высветление» детской одежды, да и самого тона детских портретов, словно говорило о том, что в состоянии детскости человек ближе к тайнам мироздания. Даже детские фигурки будто становились сосредоточением самых светлых тонов в картине, как например, на семейном портрете с ребенком Небольсиных (или семьи самого художника) В.Л. Боровиковского (конец 1790-х, ГРМ).

«Осветление» одежд детей и общего тона детских портретов косвенно могло быть связано с идеей просвещения, которая по принципу контраста показывала «тьму» прошлого, на фоне которой настоящее и будущее кажутся ярче и светлее (то есть лучше). Новое понимание разума и души определяло цель стремлений образованного общества. К тому же, образ ребенка связывался с началом обучения. В идеале ребенок должен был прийти к свету знаний, а одежда служила визуальным обозначением этого предстоящего «просветления». Так, А.А. Карев заметил, что «высветление цвета одежды (у «смолянок». — Д. А.) от кофейного до белого демонстрирует путь к добродетели» [19, с. 224]. К тому же светлые одежды соотносились с традиционной семантикой невинности и чистоты.

Ближе к концу века все четче в портретах проступает мотив движения. Это тоже одна из

метафор, почти невозможная в начале столетия и ставшая важнейшей в его второй половине. «Динамика» в европейских детских портретах нарастала быстро, в России она выражалась лишь в большей раскованности позы ребенка. Например, если в середине XVIII в. упомянутая выше Сарра-Элеонора Фермор изображается И.Я. Вишняковым застывшей, то юная Е.А. Нарышкина в начале 1790-х гг. свободно прогуливается по саду, собирая цветы. «Кинетическая метафора» в детском портрете совпала с взрослыми изображениями и в течение века переживала процесс перехода от статичной «распластанности» начала столетия, через хореографический идеал телесной грации (выпрямленная спина и плечи, отставленная рука) середины века, до «естественной» позы конца XVIII в. [20, с. 82].

Можно сделать вывод о том, что к концу столетия «набор» символов, заимствованных из взрослого искусства, трансформировался в детском портрете под образ ребенка и сложился в определенную систему. Детский портрет прошел сложный вековой путь развития: от персонификации мужской или женской взрослости к созданию образа ребенка как романтического символа мира детства, ускользающего идеала. Это требовало коренной перестройки всей знаковой системы, происшедшей из взрослого портрета и апеллировавшей его символами, и формирования новой, своеобразной, соответствующей художественным задачам культуры, в которой «сквозь все парадоксы уже был виден человек начала нового столетия» [16, с. 342]. Новая система продолжила свое развитие в XIX в., причем символика и метафоры перестали быть столь важными для авторов детского портрета. Важнее было желание сосредоточиться на вступившей столь интересной и «приятной» модели, а «околичности» отходили на второй, а то и третий план и «связывались уже с радостью и невинностью детства» [19, с. 15].

#### Список источников

1. Греков В.А. Детский портрет в русской живописи XVIII — первой половины XIX века // Русское искусство. 2015. № 1 (45). С. 6—15.
2. Голдовский Г.Н. Вступительная статья // Детский портрет в Русском искусстве: каталог вы-



- ставки. Ленинград : Государственный Русский музей, 1990. С. 3–30.
3. *Александрова Н.В.* Дети и детство в русской ме-  
муаристике и портретном жанре во второй по-  
ловине XVIII века // Вестник Челябинского го-  
сударственного университета. Серия 1: История:  
2003. № 1 (15). С. 35–47.
4. *Ганина С.А.* Антропология детства в искусстве:  
философско-эстетический анализ // Ценности  
и смыслы. 2011. № 4 (13). С. 63–72.
5. *Малышева А.А.* Эмоциональная и символи-  
ческая сфера в детском портрете живописцев  
XVIII–XX веков [Электронный ресурс] // На-  
учно-методический электронный журнал Кон-  
цепт. 2015. № 18. С. 91–95. URL: [https://e-  
koncept.ru/2015/75256.htm](https://e-koncept.ru/2015/75256.htm) (дата обращения:  
16.11.2020).
6. *Хахулина Г.Э.* Детский портрет в русской жи-  
вописи XVIII века // Международный науч-  
но-исследовательский журнал. № 12 (66).  
Ч. 2. С. 22–24. URL: [https://research-journal.org/  
art/detskij-portret-v-russkoj-zhivopisi-xviii-veka/](https://research-journal.org/art/detskij-portret-v-russkoj-zhivopisi-xviii-veka/)  
(дата обращения: 16.11.2020).
7. *Калверт К.* Дети в доме. Материальная культу-  
ра раннего детства, 1600–1900 / [пер. с англ.  
О. Кошелевой, И. Савельевой, В. Безрогова].  
Москва : Новое литературное обозрение, 2009.  
269 с. (Культура повседневности).
8. *Napp A.* Russische Porträts: Geschlechterdifferenz  
in der Malerei zwischen 1760 und 1820. Köln  
[etc.] : Böhlau, 2010. 228 S.
9. *Rosenberg P.M.* Jean-Baptiste-Siméon Chardin :  
French painter [Электронный ресурс] // En-  
cyclopædia Britannica : сайт. URL: [https://www.  
britannica.com/biography/Jean-Baptiste-Simeon-  
Chardin](https://www.britannica.com/biography/Jean-Baptiste-Simeon-Chardin) (дата обращения: 16.11.2020).
10. *Hugles K.* Jean-Baptiste-Siméon Chardin : rhythms  
of patterns on the cards [Электронный ресурс] //  
The Guardian, 23 Mar. 2012. URL: [https://www.  
theguardian.com/artanddesign/2012/mar/23/](https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/mar/23/jean-chardin-cards-servants-children)  
jean-chardin-cards-servants-children (дата обра-  
щения: 16.11.2020).
11. *Ильина Т.В.* История искусств. Западноевропей-  
ское искусство : учебник для вузов. 3-е издание,  
переработанное и дополненное. Москва : Выс-  
шая школа, 2000. 407 с.
12. *Баешко Л.С., Гордиенко А.Н., Гордиенко А.Н.* Эн-  
циклопедия символов / под ред. О.В. Перзашке-  
вича. Москва : Эксмо, 2007. 304 с.
13. Государственный Русский музей. Генераль-  
ный каталог музейного собрания. Живопись :  
в 15 т. Т. 1. XVIII век. Санкт-Петербург : Palace  
Editions, 1994. 206 с.
14. *Сарабьянов Д.В.* Россия и Запад. Историко-художественные связи. XVIII — начало XX века. Мо-  
сква : Искусство — XXI век, [2003]. 296 с.
15. Домострой. Юности честное зерцало [сборник].  
Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2008. 205 с.
16. *Якимович А.К.* Новое время : искусство и куль-  
тура XVII–XVIII веков. Санкт-Петербург : Аз-  
бука-классика, 2004. 436 с. (Новая история ис-  
кусства).
17. *Сечин А.Г.* «Риторика послушания» Жана-Ба-  
тиста Грёза в контексте русско-французских  
художественных связей // Вестник Санкт-Пе-  
тербургского университета. Искусствоведение.  
2018. Т. 8, № 2. С. 273–299.
18. *Вдовин Г.В.* Персона. Индивидуальность. Лич-  
ность : опыт самопознания в искусстве русско-  
го портрета XVIII в. Москва : Прогресс-Тради-  
ция, 2005. 244 с.
19. *Карев А.А.* Портретная галерея в России  
XVIII века как ансамбль: типологический  
аспект // Исторические исследования. Журнал  
Исторического факультета МГУ имени М.В. Ло-  
моносова. 2015. № 1 (2). С. 218–229.
20. *Никифорова Л.В., Васильева А.Л.* Иконография  
достоинства и хореографические позы в русском  
портрете XVIII века // Новое литературное обо-  
зрение. 2018. № 3 (151). С. 81–102.

## The “Allegorical Ornateness” in Children’s Portraits of the 18th Century

**Darina A. Abdullina**

State Russian Museum, 10, Inzhenernaya Str., Saint-Petersburg, 191023, Russia

Herzen State Pedagogical University of Russia, 48, Building 6, Moika River Emb., Saint-Petersburg, 191023, Russia

ORCID 0000-0002-4736-7841; SPIN 6239-8493

E-mail: abdullina@muzped.net

**Abstract.** *The article considers the emergence and development features of the symbolic and emblematic system of children’s portraits in the 18th century. Children’s portraits, as well as the history of childhood in general, attract more and more attention of Russian and Western researchers; the largest museums of the country and the world devote their exhibition projects to this subject. This paper shows, for the first time, how symbols have been “reinterpreted” in accordance with the changes in the attitude of Russian society to the nature of childhood and in the artistic environment at that time, the “formulas” of its presentation in art. The article considers in detail the specifics of using a number of attributes by Russian artists in the context of children’s portrait images: books, floral symbols, animals and birds, toys and other items. As examples, there are considered the works of “capital” and “provincial” artists of the 18th century: I.Ya. Vishnyakov, F.S. Rokotov, D.G. Levitsky, V.L. Borovikovsky, as well as a number of authors whose names remain unknown. Special attention is paid to the issue of borrowing symbols, signs and metaphors from Western European art, their adaptation and transformation in Russian painting, taking into account national ideas about children and their subject environment. The article concludes that the children’s portrait symbolic sphere went through a difficult path during the 18th century, from a tool for personifying the male or female adulthood of a young model to creating the image of a child as a romantic symbol of the world of childhood, an elusive ideal.*

**Key words:** art studies, fine art, children’s portrait, 18th century painting, sign system, history

of childhood, image of a child, allegory, symbolism of a portrait, symbolism of a children’s costume, floral symbolism, attributes in a children’s portrait.

**Citation:** Abdullina D.A. The “Allegorical Ornateness” in Children’s Portraits of the 18th Century, *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 6, pp. 616–625. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-6-616-625.

### References

1. Grekov V.A. Children’s Portraits in Russian Painting of the 18th — First Half of the 19th Century, *Russkoe iskusstvo* [Russian Art], 2015, no. 1 (45), pp. 6–15 (in Russ.).
2. Goldovsky G.N. Introductory article, *Detskii portret v Russkom iskusstve: katalog vystavki* [Children’s Portraits in Russian Art: exhibition catalogue]. Leningrad, Gosudarstvennyi Russkii Muzei Publ., 1990, pp. 3–30 (in Russ.).
3. Aleksandrova N.V. Children and Childhood in Russian Memoiristics and Portrait Genre in the Second Half of the 18th Century, *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 1: Istoriya* [Bulletin of the Chelyabinsk State University. Series 1: History], 2003, no. 1 (15), pp. 35–47 (in Russ.).
4. Ganina S.A. Anthropology of Childhood in Art: The Philosophical and Aesthetic Analysis, *Tsennoti i smysly* [Values and Meanings], 2011, no. 4 (13), pp. 63–72 (in Russ.).
5. Malysheva A.A. Emotional and Symbolic Sphere in Child’s Portraits of Painters of the 18th–20th Centuries, *Nauchno-metodicheskii elektronnyi zhurnal Kontsept* [Scientific and Methodological Electronic Journal “Concept”], 2015, no. 18, pp. 91–95. Available at: <https://e-koncept.ru/2015/75256.htm> (accessed 16.11.2020) (in Russ.).
6. Khakhulina G.E. Children’s Portrait in Russian Painting of the 18th Century, *Mezhdunarodnyi nauchno-issledovatel’skii zhurnal* [International Research Journal], no. 12 (66), part 2, pp. 22–24. Available at: <https://research-journal.org/art/detskij-portret-v-russkoj-zhivopisi-xviii-veka/> (accessed 16.11.2020).
7. Calvert K. *Deti v dome. Material’naya kul’tura ran-nego detstva, 1600–1900* [Children in the House: The Material Culture of Early Childhood, 1600–1900]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2009, 269 p.

8. Napp A. *Russische Porträts: Geschlechterdifferenz in der Malerei zwischen 1760 und 1820*. Cologne, Böhlau Publ., 2010, 228 p.
9. Rosenberg P.M. Jean-Baptiste-Siméon Chardin: French Painter, *Encyclopædia Britannica: website*. Available at: <https://www.britannica.com/biography/Jean-Baptiste-Simeon-Chardin> (accessed 16.11.2020).
10. Hugles K. Jean-Baptiste-Siméon Chardin: Rhythms of Patterns on the Cards, *The Guardian*, March 23, 2012. Available at: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/mar/23/jean-chardin-cards-servants-children> (accessed 16.11.2020).
11. Ilyina T.V. *Istoriya iskusstv. Zapadnoevropeiskoe iskusstvo: uchebnik dlya vuzov* [History of Art. Western European Art: textbook for universities]. Moscow, Vysshaya Shkola Publ., 2000, 407 p.
12. Baeshko L.S., Gordienko A.N., Gordienko A.N. *Entsiklopediya simvolov* [Encyclopedia of Symbols]. Moscow, Eksmo Publ., 2007, 304 p.
13. *Gosudarstvennyi Russkii muzei. General’nyi katalog muzeinogo sobraniya. Zhivopis’: v 15 t. T. 1. XVIII vek* [State Russian Museum. General Catalog of the Museum Collection. Painting: in 15 volumes. Volume 1. 18th Century]. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 1994, 206 p.
14. Sarabyanov D.V. *Rossiya i Zapad. Istoriko-khudozhestvennye svyazi. XVIII – nachalo XX veka* [Russia and the West. Historical and Artistic Relations. 18th – Early 20th Century]. Moscow, Iskusstvo – XXI Vek Publ., 296 p.
15. *Domostroi. Yunosti chestnoe zertsalo* [Domostroy. The Honest Mirror of Youth]. St. Petersburg, Azbuka-Klassika Publ., 2008, 205 p.
16. Yakimovich A.K. *Novoe vremya: iskusstvo i kul’tura XVII–XVIII vekov* [Modern Period: Art and Culture of the 17th and 18th Centuries]. St. Petersburg, Azbuka-Klassika Publ., 2004, 436 p.
17. Sechin A.G. Jean-Baptiste Greuze’s “Rhetoric of Obedience” in the Context of Russian-French Artistic Connections, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie* [Bulletin of the Saint Petersburg University. Arts], 2018, vol. 8, no. 2, pp. 273–299 (in Russ.).
18. Vdovin G.V. *Persona. Individual’nost’. Lichnost’: opyt samopoznaniya v iskusstve russkogo portreta XVIII v.* [Person. Individuality. Personality: The Experience of Self-Knowledge in the Art of Russian Portrait of the 18th Century]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2005, 244 p.
19. Karev A.A. The 18th Century Russian Portrait Gallery as an Ensemble: Typological Aspect, *Istoricheskie issledovaniya. Zhurnal Istoricheskogo fakul’teta MGU imeni M.V. Lomonosova* [History Studies. A Journal of the History Faculty of the Lomonosov Moscow State University], 2015, no. 1 (2), pp. 218–229 (in Russ.).
20. Nikiforova L.V., Vasilyeva A.L. The Iconography of Dignity and Choreographed Poses in Russian Portraiture of the 18th Century, *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 2018, no. 3 (151), pp. 81–102 (in Russ.).

А.П. НАВЕТНАЯ

# ТРАДИЦИОННОЕ И НОВАТОРСКОЕ В ДРАМАТУРГИИ И КОМПОЗИЦИИ БАЛЕТОВ БЕЛЫ БАРТОКА

---

---

**Анна Петровна Наветная,**

Государственный музыкально-педагогический  
институт имени М.М. Ипполитова-Иванова,  
кафедра «Музыковедение и композиция»,  
преподаватель  
Марксистская ул., д. 36, Москва, 109147, Россия  
ORCID 0000-0003-0323-3419; SPIN 7244-9109  
E-mail: annanavetnaya@gmail.com

---

---

**Реферат.** Настоящая статья посвящена проблеме развития жанра балета XX в. на примере творчества венгерского композитора Белы Бартока (1881–1945). Цель исследования – раскрыть особенности балетов Б. Бартока в контексте тенденций западноевропейского искусства XX в.; показать новаторские приемы композитора. Выявлены специфические музыкальные средства в формообразовании, которые отображают жанровое определение «пантомима», подчеркивается его новаторство. Балетное искусство начала XX в. представляет собой необычайно яркое явление, связанное с активными поисками новых путей развития жанра, происходившими на рубеже XIX–XX вв. Классический балет, достигший вершин в творчестве русской балетной школы и работах М. Петипа, неожиданно оказался признан устаревшим и нежизнеспособным.

Новое поколение хореографов в определенной степени стремилось опровергнуть прежние законы жанра. Идея поиска новых выразительных средств становится ведущей, и на смену канону классической хореографии приходит пантомима и новая необычная техника танца, впоследствии получившего название модерн-танец. Балеты Б. Бартока «Деревянный Принц» (1917) и «Чудесный Мандарин» (1919) являются примерами нового типа балетного спектакля начала XX века. Показано, что композитор сосредоточил свое внимание на создании симфонической партитуры, отвечающей идеям пантомимы. Обращение к ней было в первую очередь продиктовано самими либретто, в которых Б. Балаж и М. Лендьел именно так определили характер произведений. Закономерно, что отказ от традиционных форм классического балета повлиял на композиционные особенности произведений. Показано, что партитуры «Деревянного Принца» и «Чудесного Мандарина» отличаются новым подходом к музыкальной структуре, в которой значительную роль играют принципы инструментальных форм. При этом каждый из балетов по-своему выражает диалектическую пару «канон и эвристика»: в балете «Деревянный Принц» в определенной степени сохраняется флер классического балета; в «Чудесном Мандарине» этот жанровый образец нарушается почти нарочито. Обращение Б. Барто-

ка к подобному антиклассическому сюжету в данном сочинении отражает новые тенденции эпохи, связанные с художественным течением экспрессионизма. В балетах венгерского композитора дуализм традиционного и новаторского порождает иной тип самой балетной партитуры.

**Ключевые слова:** музыкальное искусство, искусствоведение, Б. Барток, Б. Балаж, М. Лендъел, канон, эвристика, пантомима, симфонизм, модерн, экспрессионизм.

**Для цитирования:** Наветная А.П. Традиционное и новаторское в драматургии и композиции балетов Белы Бартока // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 6. С. 626–637. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-6-626-637.

**П**еру венгерского композитора Белы Бартока (1881–1945) принадлежат два балета — «Деревянный Принц» (1916) и «Чудесный Мандарин» (1919). В этих сочинениях автор выступает как яркий новатор балетного жанра, предвосхитивший многие явления второй половины XX века. Необычайная смелость в трактовке балета, преобразование классических танцевальных форм, динамичность партитуры существенно изменяют привычный канон жанра. Безусловно, говоря о модификации балета, нельзя не вспомнить такие яркие сочинения, как «Петрушка» и «Весна священная» И.Ф. Стравинского, проложившие новые пути развития балетного жанра. Созданные при непосредственном участии выдающихся хореографов М. Фокина и В. Нижинского, эти спектакли в определенной степени стали образцами нового типа балетного спектакля [1, с. 43]. Произведения Б. Бартока представляют несколько иной вариант развития жанра. Его подход во многом связан с тем, что композитор работал без помощи хореографов, имея перед собой лишь текст либретто. Таким образом, если в «Петрушке» и «Весне священной» новаторство спектаклей предопределялось творческим союзом «композитор — хореограф», то в случае с «Деревянным Принцем» и «Чудесным Мандарином» все смелые и не-

обычные новшества рождались в тандеме «композитор — либреттист». Задача настоящего исследования — выявить специфические музыкальные средства в формообразовании, которые отображают жанровое определение «пантомима», данное в либретто, подчеркнуть его новаторство.

Отметим ряд общих черт двух балетов Б. Бартока. В основу либретто положен сюжет со сквозной линией драматических коллизий (здесь и далее курсив мой. — А. Н.), с постоянным ощущением нагнетания и динамизации. Как указывает отечественный исследователь балета П.М. Карп, если классическое балетное либретто отличается экспозиционность, то в сюжете балетов нового типа большее значение имеет действенность [2, с. 103–111]. Фабула представляет собой напряженное, направленное вперед развитие, почти не предусматривающее остановок, тормозящих действие. Либретто балетов «Деревянный Принц» и «Чудесный Мандарин» выстраиваются как логическая цепь ярких кульминаций, приводящих нередко к трагической развязке.

Подобный сюжет предопределяет *новый подход к танцевально-пластическому решению спектакля*, с преобразованием, нередко разрушением классических балетных форм, когда значительно усиливается роль пантомимы, что и воплощается в жанровом определении, данном либреттистами. Обновленная хореографическая лексика жестов и движений призвана подчеркнуть драматическую линию, как пишет В.М. Красовская: «согласно правилам новой хореографии, пантомима не рассказывала, как раньше, а показывала характеры, типы, нравы, действия» [3, с. 168]. Б. Балаж и М. Лендъел таким наименованием указывали, что драматическая игра танцовщиков должна стать неотъемлемой частью хореографии, которая, в свою очередь, предполагает опору на пантомиму, а классические балетные формы скорее избегаются.

Преобразуется и сама *музыкальная форма балетной партитуры*. Она мыслится, с одной стороны, как обобщенное симфоническое представление идей сюжета, а с другой — как сочинение со специфической музыкальной логикой развития. Исследователь С.В. Наборщикова отмечает, что появляется особый тип дансанта-

ности<sup>1</sup>, сочетающей типичные для балетной музыки контрастно-составные танцевальные структуры с новым мелодико-гармоническим и ритмическим языком [4, с. 6]. Музыкальная партитура, таким образом, тяготеет к *симфоническому типу* развития [5, с. 134, 171]. Рассмотрим конкретное воплощение этих идей в каждом из сочинений Б. Бартока.

## «ДЕРЕВЯННЫЙ ПРИНЦ»

Балет «Деревянный Принц» [6] является первым обращением композитора к этому жанру. Поводом к написанию произведения послужил довольно курьезный случай. Интендант Венгерского королевского оперного театра (Королевской оперы Будапешта) граф М. Банфи заинтересовался одноименной пьесой драматурга и поэта Б. Балажа, желая создать новый спектакль с собственными декорациями для театра. Случайно столкнувшись с писателем на лестнице, М. Банфи уточнил, имеется ли музыкальное сопровождение к данной пьесе, на что Б. Балаж «тогда быстро солгал, что есть, это музыка Бартока» [7]. По-видимому, драматургом руководило столь непреодолимое желание увидеть свою пьесу на сцене прославленной Королевской оперы, что он пошел на своеобразный обман, заверяя, будто бы Б. Барток уже создал партитуру балета. Такое смелое заявление можно объяснить тем, что Б. Балаж был близким другом композитора, имел опыт совместной работы с ним (опера «Замок Герцога Синяя Борода», 1911) и надеялся, что Б. Барток не откажется от идеи написания «Деревянного Принца». Так оно и случилось. Композитор с удовольствием взялся за предложенный сюжет и, хотя тягостные события военных лет существенно затрудняли работу над балетом, в 1916 г. Б. Барток успешно окончил написание партитуры.

В основе фабулы балета лежит сказочное повествование о Принце, Принцессе и Фее. Главный герой, увидев красоту Принцессы, мгновенно влюбляется и стремится прибли-

зиться к ее замку. Однако Фея чинит ему препятствия, волшебным образом оживляя ряды деревьев и волны ручья. Не в силах преодолеть их, Принц создает деревянную куклу, чтобы привлечь девушку. Он не только одевает манекен в собственный плащ и корону, но и состригает свои золотые волосы для парика. Привлеченная яркой игрушкой, Принцесса тут же бежит к Деревянному Принцу, а настоящего Принца, наоборот, гонит от себя, обескураженная его уродством. Фея усугубляет несчастье юноши, оживляя куклу. Принц впадает в отчаяние, ведь его возлюбленная ушла с ожившей куклой, и тогда волшебница неожиданно сменяет гнев на милость, коронует его властелином всего мира и возвращает прежний прекрасный облик. Возвращается и Принцесса, рассерженная тем, что волшебство иссякает, и Деревянный Принц уже почти рассыпался. Увидев главного героя во всем блеске и красоте, она тут же бросает игрушку и устремляется к Принцу. Оскорбленный ее прежним поведением, юноша отворачивается и покидает Принцессу. Героиня пытается подойти к юноше, но ей преграждают путь грозные ряды деревьев. Теперь уже девушка погружается в отчаяние, рвет свое платье, сбрасывает корону и состригает длинные золотые кудри. Увидев раскаяние Принцессы, Принц прощает ее, и между возлюбленными воцаряется мир и согласие [8, р. 3].

В либретто ясно прослеживается преобладание *драматической составляющей*. Б. Балаж, опираясь на жанр сказки с присущей ей волшебством, типичными героями, создает интереснейшую пьесу, насыщенную острыми конфликтными моментами — это сцены борьбы с заколдованными силами природы, сцена отчаяния Принца в начале балета и вторящая ей сцена отчаяния Принцессы в конце произведения. Подобный синтез сказки и драмы усиливает впечатление иносказательности, символичности текста, его многообразности и семантической углубленности. Двойственность, многозначность сюжета сам писатель пояснял следующим образом: «Деревянная кукла, сделанная моим принцем, чтобы привлечь к себе внимание принцессы, олицетворяет творение художника, в которое он вкладывает все, что у него есть. Когда же творение выступает в сверкающем совершенстве, худож-

<sup>1</sup> Дансантизм (от франц. *dansant* — танцевальный) — совокупность формальных качеств музыки, выражающих танец и делающих ее удобной для танца.

ник остается опустошенным и бедным. Я думал о той частой глубокой трагедии художника, когда произведение становится соперником своего творца» [9, с. 127].

Усиление черт драмы внутри сказочного повествования дает широкий простор для воплощения идей своеобразной *танцевальной драмы*, как спектакля с ясной драматической составляющей, как произведения, насыщенного коллизиями и конфликтами.

Нельзя не отметить искусную работу Б. Балажа как театрального драматурга. Имевший значительный опыт работы в написании пьес и их постановках, он по сути создает *режиссерский сценарий*, где не только ярко обозначены образы действующих лиц, их внешность и мир чувств, но и точно описаны их действия и даже характер предполагаемой музыки. В качестве примера можно привести описание момента, когда главный герой влюбляется в красавицу Принцессу: «Как только Принц достиг правого края сцены, смотрит вверх на холм. Бросает короткий взгляд на прекрасную Принцессу, которая в этот момент шагает во дворец. Хоп! Сразу же влюбляется. Вперед, вправо, влево бежит, даже не знает, куда бежать. Распростер руки, становится на колени, вскакивает, как будто хочет полететь (как не поднял его такой вихрь любви? Ведь и музыка о том же говорит!). Его танец — это какие-то бросающиеся, бьющиеся желания. Как будто он разрывает веревки. Как будто мучительный жгут был на его теле, во всем мире» [10, р. 880]<sup>2</sup>. Как ни парадоксально, Б. Балаж, будучи писателем и поэтом, а не хореографом, тем не менее, воплотил идеи, присущие хореодраме второй половины XX в. [11, с. 7]. Здесь можно вспомнить слова советского балетмейстера, режиссера и педагога Р. Захарова о том, что в сценарии хореодрамы должна быть «обозначена задуманная автором конструкция будущего балета: его акты, картины, эпизоды, дается характеристика действующих лиц в их взаимосвязи, определяет линия их действий и поступков» [12, с. 168].

Драматург продумал четкую структуру балета. Он разделяет либретто на восемь танцев с драматическим интермеццо — сценой отчая-

ния Принца после Пятого танца, указывая даже определенное хореографическое решение этих эпизодов. Так, Третий, Пятый и Седьмой танцы имеют подзаголовки «Большой балет» и представляют собой масштабные сцены с участием кордебалета.

Интересно, что драматург весьма подробно описал хореографические действия всех героев и, более того, придал этим движениям значение *пластических лейтмотивов*. образу Феи, например, присущи плавные жесты рук, будто она в воздухе чертит магические круги-заклинания. Мягкие волнообразные, колышущиеся движения типичны при описании волн ручья. Шаг Принца тверд, но нередко он становится порывистым, устремленным вперед, полетным. Пластика Принцессы отличается легкостью, шаловливостью, кокетством.

Жанр пантомимы, таким образом, понимается Б. Балажем как сюжет с ясно обозначенной драматической составляющей, либретто строится как цепь постоянно развивающихся конфликтных сцен. Немаловажно, что в сценарии четко прописаны характеры героев, присущая им пластическая хореография (пластические лейтмотивы) и существуют определенные указания о хореографическом решении сцен (эпизоды с участием кордебалета обозначены как «большой балет»).

В *музыкальной партитуре* воплощению идей либретто способствует *симфонический принцип*. Реализуясь через метод производного контраста тематического материала, систему арочных лейтмотивных связей, обеспечивается целостность сочинения. Отметим существенное новшество Б. Бартока — его балет представляет собой *одночастную сквозную композицию*, в которой нет отдельных номеров, а выделенные автором семь танцев не имеют цезур и плавно переходят один в другой. Отметим, что в новаторских балетах И.Ф. Стравинского «Петрушка» и «Весна Священная» сохраняется (хотя и внешнее) деление на сцены и номера.

*Композиция как целое* на высшем уровне обобщения может быть осмыслена как масштабная трехчастная структура, в центре которой находится экспрессивный монолог одинокого Принца, остро переживающего пре-

<sup>2</sup> Здесь и далее все переводы с венгерского языка выполнены автором настоящей статьи.

дательство Принцессы (ц. 120)<sup>3</sup>. Важную роль в создании архитектоники целого играет *принцип концентричности*. Повторяющиеся эпизоды корреспондируют друг с другом, подчеркивая гармоничность архитектоники целого. Внешняя арка образована между оркестровым вступлением и заключением, которые построены на схожем тематическом материале. Следующая арка создается между эпизодами борьбы с ожившими деревьями (ц. 23 и ц. 167). Опоясывают центр композиции дуэтные сцены Принцессы и Деревянного Принца (5 т. после ц. 88; 8 т. до ц. 142).

Ясная кристалличность композиции целого взаимодействует с экспрессивным симфоническим динамизмом, процессуальностью. Партитура балета [6] представляет собой сквозное симфоническое полотно, в котором не остается «пауз для аплодисментов», а, наоборот, фокусируется внимание слушателей и зрителей на постояннодвигающемся вперед действии. Для этого Б. Барток отказывается от классической сюиты танцев, присущей балетам XIX в. (вспомним, например, последнюю картину «Щелкунчика» П.И. Чайковского или «Раймонду» А.К. Глазунова), и создает масштабную симфоническую поэму, ярко отражающую закономерности хореодрамы как спектакля с непрерывно развивающимся драматическим действием.

Этой же цели служит *лейтмотивная организация* партитуры балета. Использование лейтмотивов и на высшем, и на синтаксическом уровне способствует усилению целостности композиции, подчеркивает гармоничность ее архитектоники. Композитор, подобно драматургу, наделяет героев емкими характеристиками, и на протяжении произведения неоднократно звучат три лейтмотива. Тема Феи представляет собой яркую фанфарную мелодию с экспрессивными скачками на широкие интервалы, порученную медно-духовым инструментам (9 т. до ц. 16). Лейтмотив Принца основан на выразительной гармонии малого септаккорда с расщепленной терцией, это своеобразная эмблема его любовного страдания

и отчаяния (6 т. до ц. 21). Образ Принцессы охарактеризован воздушной, грациозной танцевальной темой кларнета (5 т. до ц. 9). Б. Барток активно варьирует лейтмотивы, их качественная трансформация акцентирует идею диалектического симфонического развития. Приведем в качестве примера варианты модификации лейтмотива Феи. Подвергая ротации интервальный состав темы, Б. Барток создает новую тему в эпизоде ожившего леса, что подчеркивает саму идею подчиненности волшебным чарам героини царства леса (ц. 26). Используя полифонический прием канон с обращением, композитор строит центральный эпизод дуэта Принца и Феи (ц. 131).

Именно этот метод производного контраста тематического материала, представленный в многочисленных вариантах трех исходных лейттем, придает партитуре балета качество настоящей симфонической партитуры, подчеркивает определенную *автономность интонационной фабулы* сочинения<sup>4</sup>. Отметим, что одночастную композицию «Деревянного Принца» можно рассматривать как развернутую симфоническую поэму, в которой проявляются черты *сонатно-симфонического цикла и сонатной формы*. В Первой части балета видны закономерности *сонатного allegro*, где функцию главной партии выполняет лейттема Феи, а функцию побочной партии — аккорды отчаяния Принца. Появление контрастного материала — тема оживших деревьев — отделяет разработку, реприза зеркальная и модифицирована. Вторая часть (сцена одинокого Принца, дуэт Феи и Принца) становится лирическим центром композиции. Третья часть является зеркальным повтором первой части. Партитура балета Б. Бартока, таким образом, имеет явные связи с жанром симфонической поэмы, широко представленной в творчестве Ф. Листа и Р. Штрауса.

Б. Барток, вместе с тем, не отрицает театральности природы балетного жанра, ему не чужда иллюстративность, сценическая эффектность, звукоизобразительность. Сущность

<sup>3</sup> Здесь и далее приняты сокращения: ц. — цифра, т. — такт; используются партитуры балетов Б. Бартока [6] и [15].

<sup>4</sup> Данный принцип формообразования, характер музыкальной мелодики, особенности ритмики отвечают общим тенденциям балетных партитур начала XX в. [13, с. 113–115].



балета как красочного спектакля «приятного глазу» подтверждается многими страницами партитуры. Волшебным мир природы создается красочной темой вступления, воскрешающей в памяти страницы вагнеровских партитур. Первое появление Принцессы, ее кокетливые движения живописуются легкими распевами кларнета и вальсообразной темой. Уверенный шаг Принца, смело отправляющегося в путешествие, передается четким плясовым мотивом, напоминающим ритм народного венгерского танца. Карикатурность образа Деревянного Принца ярко обозначена в музыке: и хлесткие удары *col legno*<sup>5</sup> струнных, и специфический тембр высоких кларнетов, и нарочитое подчеркивание диссонансов в мелодике и гармонии позволяют придать ей определенную театральную зрелищность.

Музыка балета, таким образом, имеет собственный нарративный план, оригинальная концепция которого отражает драматургические закономерности либретто, в определенной степени «подсказывает» хореографу идеи пластического решения спектакля. Первый балетмейстер «Деревянного Принца» Э. Брада, сам выступивший в премьерном спектакле 12 мая 1917 г. в роли Деревянного Принца, смог удачно воплотить идеи либреттиста и композитора. Критики отмечали удачный выбор артистов, которые смогли пластикой движений, жестами и мимикой в точности передать характер своих героев, хвалили постановку за красочность декораций, а музыку Б. Бартока называли гениальной [14, р. 7].

## «ЧУДЕСНЫЙ МАНДАРИН»

В оодушевленный успехом «Деревянного Принца», композитор вновь обращается к жанру балета и создает в 1919 г. балетную партитуру под названием «Чудесный Мандарин» [15]. Однако, если первый балет Б. Бартока был встречен единодушным признанием слушателей и критиков, то сценическая судьба «Чудесного Мандарина» оказалась менее удачной. Будапештский оперный театр отверг балет за эпатажное либретто, ав-

тором которого выступил известный венгерский драматург М. Лендьел<sup>6</sup>, вследствие чего премьеру пришлось перенести в Кельн, где она состоялась лишь в 1926 году. После двух представлений спектакль тем не менее был снят с репертуара, а дирижер-постановщик Э. Сенкар вызван в мэрию для объяснений [16, р. 116]. Действительно, выбранный сюжет больше отвечал эстетике театра ужасов «Гранд Гиньоль», нежели либретто классического балета [17, с. 87–88].

Трое бандитов, живущих в городских трущобах, промышляют грабежом. Они заставляют Девушку соблазнять и заманивать в их дом прохожих. Однако два первых незадачливых ухажера (Старый Повеса и Юноша) оказываются бедны, и главная героиня вынуждена в третий раз выйти на улицу завлекать нового клиента. Внезапно появляется притягательная и одновременно устрашающая фигура Мандарина — богато одетого китайца<sup>7</sup>. Поначалу абсолютно равнодушно наблюдает он за обольстительными движениями Девушки, но внезапно в нем вскипает безудержная страсть и Мандарин бросается на героиню. В ужасе Девушка убегает, он же стремится догнать ее. Трое бандитов, вышедших из укрытия, хватают Мандарина, грабят его и решаются на убийство. Они пытаются задушить страшного незнакомца подушками, но фантастическим образом тот вновь поднимает голову и пытается добраться до Девушки. Тогда бандиты применяют нож, однако и это оружие не в силах умертвить героя. Наконец они вешают

<sup>6</sup> Меньхерт Лендьел (Menyhért Lengyel, 1880–1974) — драматург, писатель-публицист, киносценарист. Начиная карьеру как журналист, впоследствии стал одним из знаменитых в Венгрии драматургов, пьесы которого пользовались значительным сценическим успехом. В годы Первой Мировой войны эмигрировал в Швейцарию, в 1920-х гг. переехал в США, где добился успеха как киносценарист: картина «Ниночка» (1937), снятая по его сценарию, номинировалась на премию «Оскар»; в основе сценария фильма «Ангел» (1937) с Марлен Дитрих в главной роли также лежал сценарий М. Лендьела. В 1960 г. М. Лендьел вернулся в Европу, поселившись сначала в Италии, а в 1974 г. — на родину в Венгрию.

<sup>7</sup> Мандарин (с санскр. mantri — «министр», «советник», «чиновник») — европейское название чиновника в императорском Китае, распространенное европейцами на китайцев вообще.

<sup>5</sup> Указание играть древком смычка.

Мандарина на крюке лампы. Тем не менее чувовищная страсть делает героя почти неуязвимым, и смерть наступает только после того, как Мандарин заключает Девушку в свои объятия.

Либретто, в котором столь явно превалирует драматический тип драматургии, как бы само подталкивало композитора отказаться от классических балетных форм в пользу нового типа балета, своеобразной танцевальной драмы. Еще одним ключевым моментом является авторское определение жанра — М. Лендьел называет «Чудесного Мандарина» *одноактной пантомимой-гротеском*, указывая будущему балетмейстеру принцип хореографического решения спектакля. Шокирующая история о троекратном убийстве с фантазмагорической сценой свечения тела Мандарина в конце не только содержит в себе явный посыл к воплощению идей хореодрамы, но и воплощает эстетику экспрессионизма, стиля, выразившего устремленность художников к демонстративной крайности чувств и эмоций [18, с. 61–62].

М. Лендьел создает сценарий, в котором отчетливо прослеживаются характерные для экспрессионизма изломанность и деструктивность. Язык драматурга отличается своеобразной манерой откровенного описания действий героев и происходящих событий. Подобный прямолинейный стиль кратких и одновременно хлестких фраз как нельзя лучше обрисовывает жесткую атмосферу разворачивающегося действия. Приведем в качестве примера описание жилища героев: «Комната на втором этаже. Нищета в фантастических оттенках цвета. Оборванные обои, тоскливые стены, комично разваливающаяся мебель, в углах вещи, ненужные предметы, как будто это происходит на извращенной барахолке. Словом, комната дешевого притона трех бродяг, которые сюда сносят украденные вещи» [19, р. 87].

В структуре либретто также заметная типичная для экспрессионистического стиля дисгармоничность, внешняя изломанность формы. М. Лендьел разделил либретто на пять неравных частей: вступление, сцену Мими<sup>8</sup> и трех

<sup>8</sup> Несмотря на обозначенное драматургом имя, Б. Барток заменяет Мими на более обобщенное — Девушка. Подобный отказ от персонификации связан с влиянием экспрессионизма с его тяготением к условности; кроме того, имя главной героини вызывает явную му-

бродяг, которые под угрозой физической расправы вынуждают ее завлекать клиентов, сцену Мими со Старым Кавалером, затем сцену Мими с юным Студентом и, наконец, огромную сцену Мими и Мандарина, включающую в себя моменты соблазнения, погони, жестокой расправы над героем и его смерть. Последняя сцена настолько полна событиями, что своими масштабами и драматургической насыщенностью превосходит все предыдущие. Подобное асимметричное деление еще больше подчеркивает «деструктивную» организацию пьесы.

За этой внешней неприглядностью, определенной скандальностью сюжета, вместе с тем, скрыт глубокий подтекст. Обнажая социальные язвы общества, экспрессионизм либретто показывает страх человека перед миром войн и катаклизмов, его незащищенность и бессилие перед жестокой действительностью. Эта тенденция искусства начала XX века является одной из важнейших и остро звучит в живописных работах О. Кокошки, Э.Л. Кирхнера, Ф. Марка, О. Диска, раскрыта в творчестве таких писателей, как Ф. Ведекинд, Ф. Кафка, отчетливо проявляется и в музыке — таковы оперы А. Берга, балеты К. Вайля, Ф. Козэна. Барток, решившись использовать подобный сюжет для балетного произведения, проявил несомненное новаторство, существенно расширив рамки жанра. Именно в «Чудесном Мандарине» впервые в балете столь ярко и ясно обозначена тема социального зла, пороков современного общества [20, р. 100].

Идея создания нового типа балетного спектакля воплощена в *музыкальной драматургии* балета. Интенсивное интонационно-тематическое развитие раскрывает идею напряженной драматической борьбы. Непрерывная процессуальность сквозной формы балетной партитуры отражает драматургическую направленность действия вперед, к генеральной кульминации и развязке. Лейтмотивная организация сообщает композиции целого архитектурно-тематическую ясность, способствует ощущению взаимосвязанности частей на высшем и синтаксическом уровнях формы.

Наличие трех музыкально-тематических комплексов, характеризующих основных пер-

зыкальную ассоциацию с оперой Дж. Пуччини «Богема», а возникновение такой параллели было бы нежелательно.

сонажей балета, создает систему внутренних арочных связей, скрепляющих композицию целого. Лейтмотивный комплекс, связанный с образом бродяг, представляет собой запоминающуюся фактуру напористого остинато с преобладанием тембра медных духовых инструментов (ц. 10). Тема Девушки, напротив, связана со звучанием струнных и построена как нисходящая мелодия по звукам различных видов септаккордов (ц. 11). Музыкальный портрет Мандарина основан на ниспадающей малотерцовой интонации и преобладании тембров валторн и тромбонов (ц. 34). Важно, что лейткомплексы героев подвергаются постоянному варьированию, трансформации, что еще больше подчеркивает диалектическую процессуальность сочинения.

«Чудесный Мандарин» представляет собой громадное симфоническое полотно, насыщенное яркими кульминациями, завораживающее экспрессивностью своего звучания. Здесь почти нет цезур и остановок, что усиливает впечатление драматургической направленности развития. Уравновешивает экспрессивность и даже некоторую эмоциональную экзальтированность партитуры ее стройная трехчастная композиция, в центре которой находится сцена погони Мандарина за Девушкой (3 т. до ц. 62). Опоясывают центр три эпизода соблазнения (2 т. до ц. 13) и три эпизода убийств (ц. 76). Концентрический принцип композиции целого, таким образом, подчеркивает строгую логическую последовательность, уравновешенность структуры балета. Фактически избегая традиционных балетных форм, Б. Барток создает динамичную хореографическую поэму, сочетающую в себе симфоническую процессуальность с одной стороны, но и кристаллическую четкость формы — с другой.

Вместе с тем, будучи типичным произведением XX века, «Чудесный Мандарин» неожиданно обнаруживает «осколки» традиций балета XIX столетия, хотя и в несколько пародийном ключе. Аллюзией на *характерный танец*<sup>9</sup> можно считать эпизод появления Старого

Повесы (ц. 7). Барток подчеркивает пародийность, даже гротесковость данного персонажа яркими музыкальными средствами — *glissando* тромбонов, «гнусавый» тембр английского рожка на фоне угловатых аккордов *pizzicato* струнных.

Мечтательный дуэт Девушки и Юноши (ц. 26) может быть прочитан как своеобразная аллюзия на *pas de deux*. Это единственная в балете сцена лирического любовного дуэта, в музыке которого есть небольшое вступление как своеобразное *entrée*, и затем следует дуэтный танец. Однако развитие *pas de deux* прерывается неожиданным вторжением трех бандитов.

Сольный номер Девушки (4 т. после ц. 44), пожалуй, единственный эпизод балета, в котором связь с танцевальным жанром видна ясно и отчетливо. Б. Барток опирается на *жанр вальса*, что подчеркнуто характерной ритмоформулой, подкрепляя ее гомофонно-гармонической фактурой с типично вальсовым отделением баса от аккордов сопровождения. Вальс Девушки столь ясно выделяется в партитуре балета, что позволяет говорить о неожиданной реминисценции романтического танца. Данный жанр ассоциируется с нежными лирическими чувствами, красотой и пластикой движения, однако изломанность мелодической линии, превалирование диссонирующих гармоний говорят об иной семантике: вальс из мечтательного лирического танца постепенно превращается в эпизод весьма откровенного соблазнения<sup>10</sup>.

Балет Б. Бартока, таким образом, представляет собой новое прочтение жанра, основанное на значительной модификации классических традиций, существенном переосмыслении канонов. Подобные аллюзии традиционных танцев могут быть прочтены как своеобразный способ эстетического возвышения столь странного, вычурного сюжета.

Отвергнутый современниками «Чудесный Мандарин» стал одним из самых популярных балетов второй половины XX века. Многие прославленные хореографы обращаются к бартоковской партитуре, по-своему интер-

<sup>9</sup> В данном случае термин «характерный танец» употребляется в том значении, который ему придавали в балетных спектаклях XVII—XVIII вв.: появление пародийных, буффонных персонажей.

<sup>10</sup> Интересные высказывания о лирике «Чудесного Мандарина» содержатся в статье выдающегося дирижера Г.Н. Рождественского, отмечающего особую чарующую красоту «волшебных вальсов» балета [21, с. 234].

претируя этот «небалетный» сюжет, насыщенный экстравагантными экспрессионистическими образами.

Балеты Б. Бартока, в которых превалирует симфонический принцип организации, на первом месте в формообразовании находятся закономерности крупных инструментальных форм, а само либретто обозначено как пантомима, безусловно можно отнести к новому типу балетного спектакля. Партитуры «Деревянного Принца» и «Чудесного Мандарина» опираются в первую очередь на законы симфонических жанров. Существенные связи обнаруживаются с творчеством Ф. Листа, симфонические поэмы которого основаны на совмещении принципов сонатной формы и сонатно-симфонического цикла. Отметим, что свойственный произведениям Ф. Листа принцип монотематизма воплощен и в сочинениях Б. Бартока [22, с. 79–85]. Это выражается в множественной трансформации мотивов, инвариантном развитии исходного тематизма. Еще одна параллель балетов «Деревянный Принц» и «Чудесный Мандарин» образуется со знаменитой Фантастической симфонией Г. Берлиоза, специфика формообразования которой зиждется на литературной программе. Б. Барток, отталкиваясь от сюжетной фабулы либретто, создает ее обобщенное музыкальное выражение. Отметим, что партитуры венгерского композитора обладают ярким оркестровым стилем, роднящим их с сочинениями Р. Штрауса. Балеты Б. Бартока, таким образом, имеют больше общих связей именно с программной симфонической музыкой, нежели с жанром балета как таковым.

Вместе с тем, в них в определенной степени сохранены черты классического балетного спектакля. В основе либретто «Деревянного Принца» лежит сказочный сюжет, столь распространенный в классическом балете — как, например, «Щелкунчик» П.И. Чайковского, «Коппелия» Л. Делиба, «Фея кукол» Й. Байера. Аллюзии на классические музыкально-хореографические формы обнаруживаются в «Чудесном Мандарине».

Подобная интереснейшая диалектика традиционного и новаторского, канона и эвристики определили высокую художественную ценность балетов Б. Бартока. Отсутствие тес-

ных связей с балетмейстером при работе над сочинениями, однако, во многом определили дальнейшие сценические трудности, так как балеты создавались без учета специфики хореографических форм, как автономно-музыкальные, а не музыкально-танцевальные произведения.

В то же время композитор ясно почувствовал и развил характерную для балетного искусства начала XX в. тенденцию к обновлению жанра. Экспериментальность в целом можно назвать магистральным направлением для культуры данного периода. Идеи создания синтетического произведения искусства, преобразования старых жанров, поиска новых выразительных средств являются ведущими для этого времени. Особенно ярко проявилась эта черта в театральных жанрах, что объясняется самой природой театра, соединяющего драматическое действие, музыку, пластику, изобразительное искусство. Такова, например, деятельность французских режиссеров П. Фора, Л. По, Ж. Руше, схожие стремления прослеживаются и в творчестве Вс. Мейерхольда [23, с. 101–103]. Интерес к пантомиме как к форме выражения пластической действительности охватил не только балетный, но даже и драматический театр. Режиссеры М. Рейнгардт, Вс. Мейерхольд, А. Таиров активно включали пантомиму в свои театральные постановки. Закономерно, что и балетмейстеры расширяли границы использования пантомимы в спектаклях, переосмысливали ее функцию в хореографическом произведении. Однако это не было самоцелью, а отображало новое мировоззрение художников, их стремление к преобразованию канонов жанра ради выражения новой эстетики времени с ее противоречивостью и неоднозначным новаторским подходом.

#### Список источников

1. Ванслов В.В. О музыке и о балете. Москва : Памятники исторической мысли, 2007. 332 с.
2. Карп П.М. Балет и драма. Ленинград : Искусство. Ленинградское отделение, 1979. 246 с.
3. Красовская В.М. Статьи о балете. [Ленинград] : [Искусство. Ленинградское отделение], [1967]. 340 с.
4. Набошикова С.В. Видеть музыку, слышать танец: Стравинский и Баланчин : к пробле-

ме музыкально-хореографического синтеза. Москва : Издательство Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, 2010. 342 с.

5. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
6. Барток Б. Деревянный Принц : одноактный балет. Партитура. Vienna : Universal Edition, 1924. 359 p.
7. Ujfalussy J. Az Intendáns. Gróf Bánffy Miklós (1873–1950) // Muzsika. 2000. December. Vol. 43, № 12. 26 p. The Electronic Periodicals Archive Database (EPA). URL: <https://epa.oszk.hu/00800/00835/00036/237.html> (дата обращения: 10.11.2020).
8. Magyar Balletek / Oláh Gusztáv és Szántó Ferenc szerkesztették. Budapest : Officina, [1938]. 60 p.
9. Уйфалуши Й.Б. Бела Барток : Жизнь и творчество / пер. с венгерского М. Погань-Берталан и Л. Шаргиной. Будапешт : Корвина, 1971. 391 с.
10. Balázs B. A fából faragott királyfi // Nyugat. 1912, № 24. P. 879–888.
11. Груцынова А.П. Балет в пространстве современного театра. Москва : Триумф, 2015. 186 с.
12. Захаров Р.В. Записки балетмейстера. Москва : Искусство, 1976. 351 с.
13. Рязанова Ю.Ю. Новые средства выразительности в балетном искусстве XX века (к проблеме соотношения традиции и новаторства). Дис. ... канд. искусствоведения (17.00.01 театральное искусство). Москва : 2016. 208 с.
14. Incse Sándor. Ballet az Operaházban // Színházi Élet. 1917. Vol. VI, № 21. P. 1–7.
15. Барток Б. Чудесный мандарин : одноактный балет-пантомима. Партитура. New York : Boosey & Hawkes, 1955. 327 p.
16. Burda Z., Kis Domokos D. Bartók a színpadon. Budapest : Osiris, 2006. 203 p.
17. Гвоздев А.А. Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий : очерки. Изд. 2-е. Москва : URSS : ЛИБРОКОМ, 2012. 378 с.
18. Косачева Р.Г. О музыке зарубежного балета (1917–1939) : опыт исследования. Москва : Музыка, 1984. 301 с.
19. Lengyel M. A csodálatos mandarin // Nyugat. 1917. № 1. P. 87–93.
20. Kroó G. Bartók-kalauz. Budapest : Zeneműkiadó, 1980. 268 p.
21. Бела Барток : сборник статей / [сост. Е.И. Чигарева]. Москва : Музыка, 1977. 262 с.
22. Бела Барток сегодня : сборник статей : [по материалам международной научной конференции к 125-летию со дня рождения] / ред.-сост.: М.В. Воинова, Е.И. Чигарева. Москва : Московская консерватория, 2012. 200 с.
23. Сабинина М.Д. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. Москва : Композитор, 2003. 328 с.

## The Traditional and the Innovative in the Dramaturgy and Composition of Béla Bartók's Ballets

**Anna P. Navetnaya**

Ippolitov-Ivanov State Musical Pedagogical Institute, 36, Marksistskaya Str., Moscow, 109147, Russia  
ORCID 0000-0003-0323-3419; SPIN 7244-9109  
E-mail: annanavetnaya@gmail.com

**Abstract.** *This article investigates the development of the 20th century ballet genre on the example of the Hungarian composer Béla Bartók (1881–1945). The study aims to reveal the features of B. Bartók's bal-*

*lets in the context of trends in Western European art of the 20th century and to show the composer's innovative techniques. The article identifies specific musical formative means that reflect the genre definition of "pantomime", and emphasizes his innovation. The early 20th century ballet art is an extremely bright phenomenon associated with the active search for new ways of developing the genre, which took place at the turn of the 19th and 20th centuries. Classical ballet, which had reached its peak in the works of the Russian ballet school and the works of M. Petipa, was suddenly recognized as outdated and unviable. The new generation of choreographers sought to refute, to a certain extent, the genre's old laws. The idea of searching for new means of expression became the leading one, and the canon of classical choreography was replaced by pantomime and a new unusual*

dance technique, which later became known as modern dance. B. Bartók's ballets "The Wooden Prince" (1917) and "The Miraculous Mandarin" (1919) are examples of the new type of ballet performance of the early 20th century. The article shows that the composer focused on creating a symphonic score corresponding to the ideas of pantomime. His appeal to this had been primarily dictated by the librettos themselves, in which B. Balázs and M. Lengyel had defined the work character in this way. Naturally, the rejection of classical ballet's traditional forms influenced the works' compositional features. The article demonstrates that the scores of "The Wooden Prince" and "The Miraculous Mandarin" are distinguished by a new approach to the musical structure, in which the principles of instrumental forms play a significant role. At the same time, each of the ballets expresses the dialectical pair of "canon and heuristic" in its own way: "The Wooden Prince" retains to a certain extent the flair of classical ballet; in "The Miraculous Mandarin", this genre pattern is violated almost ostentatiously. In this work, B. Bartók's appeal to such an anti-classical subject reflects the era's new trends associated with the artistic movement of expressionism. In the Hungarian composer's ballets, the dualism of the traditional and the innovative gives rise to a different type of ballet score itself.

**Key words:** musical art, art studies, B. Bartók, B. Balázs, M. Lengyel, canon, heuristics, pantomime, symphonism, modern, expressionism.

**Citation:** Navetnaya A.P. The Traditional and the Innovative in the Dramaturgy and Composition of Béla Bartók's Ballets, *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 6, pp. 626–637. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-6-626-637.

## References

1. Vanslov V.V. *O muzyke i o baletе* [On Music and Ballet]. Moscow, Pamyatniki Istoricheskoi Mysli Publ., 2007, 332 p.
2. Karp P.M. *Balet i drama* [Ballet and Drama]. Leningrad, Iskusstvo. Leningradskoe Otdelenie Publ., 1979, 246 p.
3. Krasovskaya V.M. *Stat'i o baletе* [Articles about Ballet], 340 p.
4. Naborshchikova S.V. *Videt' muzyku, slyshat' tanets: Stravinskii i Balanchin: k probleme muzykal'no-khoreograficheskogo sinteza* [To See Music, to Hear Dance: Stravinsky and Balanchine: On the Musical and Choreographic Synthesis]. Moscow, Moskovskoi Gosudarstvennoi Konservatorii im. P.I. Chaikovskogo Publ., 2010, 342 p.
5. Asafyev B.V. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Leningrad, Muzyka Publ., 1971, 376 p.
6. Bartok B. *Derevyannyy Prints: odnoaktnyy balet. Partitura* [The Wooden Prince: A One-Act Ballet. The Score]. Vienna, Universal Edition Publ., 1924, 359 p.
7. Ujfalussy J. Az Intendáns. Gróf Bánffy Miklós (1873–1950), *Muzsika*, 2000, December, vol. 43, no. 12, 26 p. *The Electronic Periodicals Archive Database (EPA)*. Available at: <https://epa.oszk.hu/00800/00835/00036/237.html> (accessed 10.11.2020).
8. *Magyar Ballek / Oláh Gusztáv és Szántó Ferenc szerkesztették*. Budapest, Officina Publ., 60 p.
9. Ujfalussy J.B. *Bela Bartok: Zhizn' i tvorchestvo* [Béla Bartók: His Life and Work]. Budapest, Korvina Publ., 1971, 391 p.
10. Balázs B. A fából faragott királyfi, *Nyugat*, 1912, no. 24, pp. 879–888.
11. Grutsynova A.P. *Balet v prostranstve sovremenno-go teatra* [Ballet in the Space of Modern Theater]. Moscow, Triumf Publ., 2015, 186 p.
12. Zakharov R.V. *Zapiski baletmeistera* [Choreographer's Notes]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976, 351 p.
13. Ryazanova Yu.Yu. *Novye sredstva vyrazitel'nosti v baletnom iskusstve XX veka (k probleme sootnosheniya traditsii i novatorstva)* [New Means of Expression in the Ballet Art of the 20th Century (On the Correlation between Tradition and Innovation)], cand. art. diss.: 17.00.01. Moscow, 2016, 208 p.
14. Incse Sándor. Ballet az Operaházban, *Színházi Élet*, 1917, vol. VI, no. 21, pp. 1–7.
15. Bartok B. *Chudesnyi mandarin: odnoaktnyy balet-pantomima. Partitura* [The Marvelous Mandarin: A One-Act Pantomime Ballet. The Score]. New York, Boosey & Hawkes Publ., 1955, 327 p.
16. Burda Z., Kis Domokos D. *Bartók a színpadon*. Budapest, Osiris Publ., 2006, 203 p.
17. Gvozdev A.A. *Zapadnoevropeiskii teatr na rubezhe XIX i XX stoletii: ocherki* [Western European Theater at the Turn of the 19th and 20th Centuries: essays]. Moscow, URSS Publ., LIBROKOM Publ., 2012, 378 p.
18. Kosacheva R.G. *O muzyke zarubezhnogo baleta (1917–1939): opyt issledovaniya* [On the Music of

- Foreign Ballet (1917–1939): A Research Experience]. Moscow, Muzyka Publ., 1984, 301 p.
19. Lengyel M. A csodálatos mandarin, *Nyugat*, 1917, no. 1, pp. 87–93.
  20. Kroó G. *Bartók-kalauz*. Budapest, Zeneműkiadó Publ., 1980, 268 p.
  21. *Béla Bartók: collected articles*. Moscow, Muzyka Publ., 1977, 262 p. (in Russ.).
  22. Voinova M.V., Chigareva E.I. (eds.) *Béla Bartók se-godnya: sbornik statei* [Béla Bartók Today: collected articles]. Moscow, Moskovskaya Konservatoriya Publ., 2012, 200 p.
  23. Sabinina M.D. *Vzaimodeistvie muzykal'nogo i dra-maticheskogo teatrov v XX veke* [Interaction of Mu-sic and Drama Theaters in the 20th Century]. Mos-cow, Kompozitor Publ., 2003, 328 p.

## НОВИНКА



**Культурологическое пространство Челябинского государственного института культуры в лицах: каталог** / [редкол.] Ю.В. Гушул (сост.), С.Б. Синецкий (отв. за вып.), Челяб. гос. ин-т культуры; Упр. науки и инноваций, каф. культурологии и социологии. Челябинск: ЧГИК, 2020. 163 с. (Академия культуры и искусств: ведущие ученые, педагоги, творцы).

Каталог представляет информацию о научном старте представителей культурологической школы, формируемой в Челябинском государственном институте культуры, потенциал которой заложен многогранной научно-исследовательской и образовательной деятельностью доктора философских наук Владимира Самойловича Цукермана, первого заведующего кафедрой культурологии и социологии ЧГИК, основателя и первого Председателя диссертационного совета К 092 22 01 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук (культурология), ныне — Д 210.020.01 с правом проведения защит докторских и кандидатских диссертаций по специальностям 09.00.13 — философская антропология, философия культуры (философские науки) и 24.00.01 — теория и история культуры (культурология), а также его учеников и сподвижников.

В каталоге приведены основные сведения, относящиеся к научной работе выпускников и соискателей аспирантуры и докторантуры Института по направлению подготовки 24.00.01 — теория и история культуры. В нем включены сведения о 109 персоналиях: название диссертации, научный руководитель, официальные оппоненты, ведущая организация работы над диссертацией, которые показывают направления научных предпочтений культурологов, уровень, территориальное и коммуникативное поле проводимых научных исследований. В разделе ведущих ученых — докторов наук (философских, социологических наук, культурологии) — представлена информация о научной значимости их трудов, потенциальных векторах будущих научных исследований их последователей, молодых лидеров, продолжающих и развивающих научное наследие Школы.

Каталог адресован научному сообществу исследователей-культурологов с целью формирования более прочного взаимодействия и организации научных коммуникаций на благо развития наук о культуре.

УДК 793.32  
ББК 85.320  
DOI 10.25281/2072-3156-2020-17-6-638-647

Е.Э. ДРОБЫШЕВА

## ТАНЕЦ В МОДУСЕ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ

---

---

**Елена Эдуардовна Дробышева,**  
Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой,  
кафедра балетмейстерского образования,  
профессор  
Зодчего Росси ул., д. 2,  
Санкт-Петербург, 191023, Россия  
  
доктор философских наук  
ORCID 0000-0002-5713-6756; SPIN 3988-3860  
E-mail: pestelena@yandex.ru

---

---

**Реферат.** Основная идея статьи заключается в обращении к феномену танца как виду творческой деятельности в модусе самоидентификации. Социокультурная (само)идентификация в границах искусства понимается как процесс и пространство выстраивания контура — личностного и коллективного — относительно тех или иных групп ценностей, норм и традиций, как способ обнаружения границ рефлексивности и возможности их репрезентации в художественном акте. Исходя из трактовки рефлексии как обращенности мышления на самое себя, в рамках данной статьи решается задача показать

в аспекте формирования и сохранения параметров идентичности потенциал искусства в целом и танца в частности. Идентичность рассматривается как результат конструирования метафизических опор и способов саморепрезентации в наиболее широком спектре: национальном, религиозном, идеологическом, гендерном, но прежде всего — собственно художественно-стилевом. В качестве основных аксиологических ориентиров для искусства хореографии, помимо очевидной ценности красоты и гармонии, выделяются выразительность и подлинность. Анализируется высокий коммуникативный потенциал танца как вида художественной деятельности на профессиональном и самодеятельном уровнях. Особый акцент делается на специфике процедур самоидентификации в пространстве современного танца, трактуемого в данном контексте в широком хронологическом поле — от возникновения «свободного танца» Айседоры Дункан до актуальных тенденций в рамках танца постмодерн, *contemporary dance* и перформативных практик. По итогу исследования делается вывод о высоком аксиологическом потенциале танца как вида художественной деятельности.



сти, соединяющей в себе телесные (физические) и метафизические практики.

**Ключевые слова:** архитектура культуры, самоидентификация, идентичность, аксиология искусства, танец, современный танец, хореографическое искусство.

**Для цитирования:** Дробышева Е.Э. Танец в модусе самоидентификации // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 6. С. 638–647. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-6-638-647.

**К**ультура в целом является пространством самоидентификации — человека как личности и социальной группы как общности. Все культурные акты, деятельность и производство (понимаемое в терминах П. Бурдьё) имманентно включают процедуры рефлексии, метафизического и ценностного кодирования/декодирования. Религия, образование, литература, искусство, массмедиа — все они создают символическое поле культуры, требующее личностного включения. Искусство как пространство наиболее интенсивной рефлексии занимает в этом поле особое место. В данной статье мы обратимся к рефлексивному потенциалу одной из областей искусства — танца.

Для начала следует отметить сложность высказывания в дискурсе «идентичности», «глобализации» и других метатрендов социогуманитаристики. По мнению специалистов, необходима перезагрузка социогуманитарного дискурса, находящегося в некой ситуации застревания: «под *застреванием* (курсив мой. — Е. Д.) подразумеваются не только жаргонные тупики — как бы то ни было, одно упоминание глобализации, культуры, идентичности, межкультурности и т. д. открывает целый кладезь возможных ассоциаций и референций, создающих впечатление размытости и бесконечности культурологических исследований» [1].

Под процедурами идентификации мы будем понимать процессы выстраивания контура — как личностного, так и коллективного — относительно тех или иных групп ценностей, норм и традиций, что в итоге и составляет карту культурной самоидентичности.

## ПОТЕНЦИАЛ ИСКУССТВА КАК ПРОСТРАНСТВА РЕФЛЕКСИИ

**Х**удожественное творчество по своей сути рефлексивно. Понимая рефлексию как обращенность мышления на самое себя, в рамках данной статьи мы не планируем анализировать онтологический и экзистенциальный статус данного феномена во всей его полноте, наша задача — показать потенциал искусства в целом и танца в частности в аспекте формирования и сохранения параметров идентичности.

Как отмечает А.Г. Краева, «в искусстве следует различать два уровня рефлексии — художественную и когнитивную. Их разделение... позволяет осмыслить и исследовать основополагающие параметры искусства как особой сферы познавательной практики» [2]. Наиболее важным для нашего дискурса является то, что современное искусство все активнее наращивает свой эпистемологический потенциал в условиях лавинообразно усложняющейся технико-технологической базы. Само по себе художественное творчество, особенно в его текущей версии, не может быть принято и понято безусловно, непосредственно. Еще в начале 1960-х гг. Теодор Адорно отмечал: «Ненависть к современному радикальному искусству, в которой созвучны пока еще покойные реставрированный консерватизм и фашизм, возникает из-за того, что современное искусство напоминает об упущенном, забытом и самим фактом своего существования несет сомнение в гетеронормном идеале структуры» [3, с. 92].

Проблемы рецепции и интерпретации художественного высказывания имеют сложноставную природу: глубинное экзистенциальное измерение, обусловленное бэкграундом человека, и онтологическое, присущее любым процедурам присваивания смыслов. Об искусстве невозможно говорить без учета исторического контекста. Пьер Бурдьё подчеркивает: «Только исторический анализ способен объяснить одновременно и природу, и видимость универсальности чистого опыта произведения искусства, которую он создает у тех, кто его наивно переживает, начиная с философов, подвергаю-

щих его анализу и забывающих о социальных условиях его возможности. <...> Рефлексивный анализ забывает, что, хотя взгляд любителя искусства XX века воспринимает самого себя как природный дар, он является продуктом истории [4]. Танец также имеет контекстно-историческое измерение, несмотря на наличие мощных архетипических оснований, генетически связанных с общекультурной и индивидуальной историей.

## ТАНЕЦ КАК ПОЛЕ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ

Одним из модусов бытия танца является самоидентификация всех участников процесса: постановщиков, исполнителей, зрителей. Она может включать в себя обнаружение личностного и социального горизонтов в самом широком спектре: национальном, религиозном, гендерном, но, прежде всего, собственно художественно-стилевом. Танец позволяет транслировать ту или иную идею, эмоцию на максимально широкую аудиторию, причем разноразличную в лингвистическом смысле. Как говорит ведущий российский теоретик в области современного танца И. Сироткина, «танцевальное тело — это еще и определенная философия, ценности которой определяют контуры тела, характер его движений и черты экспрессивного Я (курсив мой. — Е. Д.) танцовщика» [5]. Очевидно, что тело балетного танцовщика отличается даже от тела исполнителя балетных танцев, не говоря уже о представителях других хореографических жанров: народного, джаз-модерн, социальных и уличных танцев. По телесной архитектонике мы чаще всего можем определить, к какому направлению хореографии относится тот или иной исполнитель, поскольку его тело — само по себе уже поле манифестации.

Любой танец «хороводен» в метафизическом смысле, поскольку способен вовлекать в действие на разных уровнях со-причастности. Именно поэтому он является древнейшей культурной практикой, объединяющей людей. Называя танец «разоблачением ликов» [6, с. 32], непревзойденный теоретик-мифолог танца А.Л. Волынский обращается к его базовым ос-

нованиям как коллективной деятельности — обнаружениям «лика» как «хора, хоровода и собрания людей определенной категории» [6, с. 15]. Танец, по мнению А.Л. Волынского, «сам по себе, хотя и входит в ликование, но никак его не исчерпывает. Он является только частицей ликования, оставляя широкое место для других форм выявления человеческого лика». «Подлинное богатство хореографии» — в ликовании, как «в полнострунном оркестре: все поет, все шумит стуком сердца, все ежеминутно, каждую секунду проявляет свой лик...» [6, с. 16–17].

Танец как форма выражения со-причастности миру, эмоциональной вовлеченности в коллективное проживание со-бытий невероятно богат для интерпретаций, поскольку имеет несколько (воспользуемся ленинской формулировкой) «источников и составных частей». Ритуальная основа танца, его телесная составляющая, музыкальное сопровождение и высокий метафизический накал обеспечивают данному виду искусства высокий ценностный потенциал. Красота в союзе с инструментальными ценностями подлинности и выразительности делают данный вид художественной активности привлекательным для подавляющего большинства людей — в качестве творцов, участников и зрителей. Оригинальную оценку творческому акту как таковому дает А.Л. Волынский: «Творческий акт уже сам по себе выверотен <...> принцип выверотности положительно господствует повсюду, где имеется налицо человеческое творчество. Мы встречаемся с ним в словесных и изобразительных искусствах <...> в скульптуре, в зодчестве, особенно в музыке, где одного Вагнера с его “Зигфридом” было бы достаточно, чтобы явить пример подлинного, звуковыворотного ликования» [6, с. 35].

Расценивая «мусическое (хороводное) воспитание как «необходимое условие истинного законодательства», Платон отмечает имманентно присущее человеку стремление «прыгать и скакать <...> находя удовольствие, например, в плясках и играх. <...> У остальных живых существ нет ощущения нестройности или стройности в движениях, носящей название гармонии и ритма. Те же самые боги, о которых мы сказали, что они дарованы нам как участники

наших хороводов, дали нам чувство гармонии и ритма, сопряженное с удовольствием. При помощи этого чувства они движут нами и предводительствуют нашими хороводами, когда мы объединяемся в песнях и плясках. Хороводы (χοροὺς) были названы так из-за внутреннего сродства их со словом “радость” (χαράς)» [7, с. 126]. Платон связывал уровень воспитанности с мусическими навыками: «Хорошо воспитанный человек должен прекрасно петь и плясать. <...> Что же касается телодвижений и напевов человека трусливого или мужественного, то справедливо можно признать, что у мужественных они прекрасны, у трусливых — безобразны» [7, с. 127–128]. Таким образом, Платон обозначает аксиологические ориентиры, позволяющие соотнести характер движений танцующего человека с его личностными качествами. Эстетика безобразного, сформировавшаяся уже в XX в., существенно сместила прозрачные и ясные характеристики, данные Платоном, но предоставила нам необозримое поле для дальнейших интерпретаций художественного жеста, в том числе — и в качестве кода идентификации.

Помимо эстетической составляющей (идеи Красоты), специфика танцевальных телодвижений определяет и другие ценностные параметры искусства хореографии: выразительность, подлинность. Именно подлинность, понятая как аутентичность, помогает нам оценивать уровень самоидентичности, представленный в том или ином хореографическом произведении. Хава нагила или чечетка, лезгинка или фламенко, самба или танго, хоровод или тверк — все эти этнические танцы без слов расскажут о характере народа, их создавшего, перекинут мост даже между представителями различных культур, не имеющих общего языка. Тем интереснее исследовать судьбу того или иного историко-бытового танца, который претерпевал трансформации, преодолевал границы и впитывал новые смыслы. Исследователи истории танца отмечают, например: «Все варианты хореографии, воплощаемые на эстраде, подверглись трансформации» [8, с. 74]. Это касается и формальных, и сущностных характеристик танцевальных произведений, в том числе приемов хронотопологии, способов интерпретации со стороны постоянно изменяющейся

зрительской аудитории, психологической работы с танцовщиками как ретрансляторами идей хореографа.

По выражению А. Дункан, «танцевать должен каждый человек, и это будет именно его, личный танец, соответствующий не балетным канонам, а строению его собственного тела. Иными словами, она настаивала на индивидуальности, свободе, спонтанности в танце — мотивируя это тем, что так действует сама природа. <...> Ее пляска стала для ее фанатов символом бунта против репрессивной культуры, пространством индивидуальной свободы, где возможны творчество и творение самого себя, где раскрывается — а может быть, впервые создается — человеческое Я, личность» [1]. Эпоха модерна была буквально протанцована в этом новом, так концептуально удачно названном свободным танце. В вихрь, который закружили сначала А. Дункан, позже Рудольф фон Лабан, Марта Грэхем, постепенно были вовлечены скульпторы и художники, архитекторы и режиссеры, дизайнеры и модельеры, вылепившие контуры нового художественного пространства.

В хореографическом хронотопе архитектурно-слаженно существуют пространство и время, движение и музыка, форма и содержание. Вне зависимости от того, сценический это танец или уличный, классический или народный, историко-бытовой или современный, он всегда обладает большим потенциалом, нежели просто сумма его составляющих. По принципу эмерджентности можно проследить возникновение принципиально нового качества, проявляющегося в рамках художественного со-бытия. Отдельного анализа требует проблема толерантности, специфически решаемая в пространстве танца. На слуху скандал осени 2019 г., когда темнокожая прима американского балета посчитала дискриминацией сценические образы артистов Большого театра: во время репетиции «Баядерки» белокожие девушки нанесли коричневый грим для исполнения роли арапчат. Прием «блэкфейс», традиционно применяемый в театре вообще и в балетном в частности, вдруг стал «символом мирового расизма». «Выкрашенных танцовщиц сторонники так называемого толерантного искусства предлагают заменять темнокожими

актерами» [9]. Здесь мы только называем данный исследовательский аспект, дабы не выйти за пределы обозначенной цели и задач.

## СПЕЦИФИКА САМОИДЕНТИФИКАЦИИ В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА

Если в традиционной культуре со всей палитрой ее практик акты самоидентификации «вшиты» в структуру, то современные хореографические тенденции демонстрируют попытки расстаться с такой о-пределенностью. Американская танцовщица Ивонна Райнер в 1965 г. выступила с «Нет-Манифестом», где провозгласила: «Нет зрелищу, нет виртуозности, нет превращениям, магии и фантазии, нет гламуру и превосходству звездного имиджа, нет героике, нет антигероике, нет дурацким образам, нет участию исполнителя и зрителя, нет стилю, нет манерности, нет соблазнению зрителя уловками исполнителя, нет эксцентричности, нет трогательному и восторгающемуся» [цит. по: 10, р. 43]. И. Райнер искала вдохновения в обыденных вещах и движениях, что было буквально возведено в абсолют сторонниками так называемого свободного танца, а позже — перформерами. Будучи адептом танца постмодерн, И. Райнер транслирует его «радикально иную... эстетику и ценностные предпочтения», концентрацию «на физической данности тела, причем тела прозаического, обыденного» [11, с. 101]. Отказ от использования паттернов традиционной культуры с непременным встраиванием в определенный контекст отчетливо проявился еще в танце модерн, прежде всего, у А. Дункан: «новый танец замышлялся его создателями как экзистенциальный комментарий к человеческому существованию» [11, с. 103]. Современники видели в ней «пляшущее “я”», исследователи писали о «танцующем субъекте в процессе становления» [11, с. 105].

Этот феномен имеет архитектурно-четкую обоснованность: самосознание XX в. развивалось сначала в русле «антропологического поворота», а потом в пределах двух страшных

мировых войн. Становление экзистенциализма шло по всем фронтам: от теоретико-метафизического до художественно-практического. Однако очевидно, что все попытки манифестации отказа от процедур структурирования, в том числе от идентификации в художественных практиках XX—XXI вв., — лишь концептуальные уловки. Подобно «форме творческой активности, получившей самоназвание “антиискусство” или “неискусство”» [12, с. 7], декларировавшей участниками течения Флюксус, «Нет-Манифестом» И. Райнер, — такой же стилиобразующий жест, как и все те, что используют для обозначения своей авторской позиции другие художники во всех областях искусства. Активно противопоставляя себя и свое творчество его академическим формам, современные авторы зачастую превращают искусство «в жизненные практики, которые краткосрочно апробируются в эстетической среде» [13, с. 25].

В XX в. к основным функциям танца — ритуальной, рефлексивной, игровой, развлекательной, эстетической — добавилась когнитивная: появляется танец как интеллектуальная практика. Р. фон Лабан одним из первых обратился к проблемам феноменологии танцевальной деятельности, редуцировав ее до движенических аспектов. В его «теории закономерности движений» есть ощущение танца как высшего искусства, которое не может обходиться без «танцевальной письменности» [14]. Танцевальный жест у Р. фон Лабана рассматривается вне стиливого, жанрового или национального контекста, но при этом он основан на «осмыслении непосредственной связи движения с внутренней стороной исполнителя» [15, с. 83]. Проанализировав философско-эстетические труды мыслителей от Античности до современности, хореограф пришел к выводу о наднациональной архетипической движенческой основе танцевального искусства, но перенес акцент на личностную идентификацию исполнителя. Ирония личной истории Р. фон Лабана связана с тем, что задуманный им в 1936 г. грандиозный одномоментный танцевальный перформанс на территории всей Германии не состоялся, так как Й. Геббельс заявил, что на территории Рейха актуально только одно движение — нацистское приветствие. «Разочаровавшись в хореографии как мистическом по-

слании, способном останавливать войны... наследники Лабана... парадоксально приблизились к его важнейшему, как кажется, идеалу — самопознанию в танце, не поддающемуся документированию» [14]. Последователи хореографа продвигали идею о специфике хореографии как «способе интенсивно и разнообразно жить своей жизнью, предоставив переживание драгоценностей из “сокровищницы движений” прошлого менее творческим и менее счастливым последователям» [14].

Танец на протяжении XX в. двигался в своем развитии по пути углубления экзистенциальности и расширения возможностей исполнителя. Тело танцовщика под аккомпанемент музыки не только репрезентировало некую художественную каноническую стратегию, оно буквально разыгрывало драматическое действие — «драму телесного присутствия» [5]. Сначала А. Дункан, следом и параллельно с ней многие другие основатели «нового танца» стали танцевать «свое Я», все меньше ориентируясь на некий художественный канон, все более — на собственную экзистенцию.

Пине Бауш — великой немецкой танцовщице и хореографу, не просто хронологически связавшей своей жизнью два века — XX и XXI, но и ставшей иконой стиля этой переходной эпохи, принадлежат часто цитируемые исследователями современного искусства слова: «Меньше всего я интересуюсь тем, как люди двигаются, меня интересует, что ими движет». В этом высказывании — «философия, мировоззрение и манифест целого поколения танцовщиков и хореографов, в последней трети двадцатого века совершивших не просто физическую, а интеллектуальную революцию в танце» [16, с. 85]. Танец стал разновидностью театра, изменив и статус хореографа, и статус исполнителя. Но что самое революционное — изменил и зрителя, получившего широчайшие возможности интерпретирования предлагаемого его вниманию арт-жеста. Оформившийся к 1970-м гг. жанр «танцтеатра» («Вупперталь» П. Бауш был образован в 1973 г.) — только лишь одна из разновидностей, воплотившей данную стратегию. Появившиеся уже к исходу XX в. «физический театр», «пластический театр» продолжили тенденцию слияния художественных приемов и стирания жанровых границ в искусстве.

Важнейшей чертой формировавшейся в течение всего XX в. новой хореографии становится ее коллаборативный по отношению к смежным областям искусства характер. Этому способствовал, во-первых, технологический переворот, позволивший синтезировать возможности различных по форме художественных практик, а во-вторых, авангардистское мышление, априори включающее стремление к разрушению границ. Музыка, живопись, театр, присоединившийся к ним кинематограф — все эти сферы художественного производства в сотрудничестве с танцем расширяют и рефлексивный, и репрезентативный потенциал арт-высказывания. Самым ярким результатом такого синтеза, наверное, следует назвать перформанс. Отдельного разговора требует проблема развития рекламы-как-искусства.

Об этой тенденции в развитии современного искусства пишут многие исследователи. Вот лишь некоторые оценки: «Практики тела оказываются востребованными смежными видами искусства, в пересечении с которыми создаются новые направления» [17, с. 61]. «Современный танец адаптирует самые нетрадиционные пространства — от драматического до циркового, легко находит контакт с литературой, музыкой, живописью, драмой, из которой он и вырос» [16, с. 86]. «В XXI веке... танец связан не только с искусством и бытовой пляской, но тонкой гранью танец связан со спортом, сферой досуга, лечением, поведением человека, его репрезентацией в разных социальных группах» [18, с. 17].

Потенциал танца как способа самоидентификации связан с его высоким коммуникативным статусом, что в синтезе с ценностями выразительности и подлинности позволяет выстраивать эффективные диалоги и полилоги в глобальном пространстве современной культуры как на профессиональном, так и на самодеятельном уровнях. Максимально широко исследуя танец как форму коммуникации в социокультурном пространстве, М.Н. Жиленко отмечает, что, «являясь специфическим средством коммуникации, он подразумевает обращенность людей друг к другу, не безразличие, а взаимное участие в судьбах друг друга, глубинность общения» [19, с. 3]. Процесс социализации личности, ее аккультурации и инкультурации невозможен

без подключения к культурному коду окружающей человека среды, а постижение духовных ценностных основ *обще-жития* неизменно подкрепляется телесными репрезентативными практиками.

Таким образом, в данном дискурсе танец предстает перед нами как пространство/способ/инструмент рефлексивности и репрезентации идентичности с помощью специфических выразительных средств. Танцевальное искусство обладает высоким аксиологическим потенциалом в связи со спецификой своей природы как вида художественной деятельности, соединяющей в себе телесные (физические) и метафизические практики. «Культура как надприродное образование в человеке делает его созидателем» [20, с. 122], а танец — как профессиональный, так и самодеятельный — позволяет любому его участнику проявить себя, манифестировать свою позицию, обозначить принадлежность к глобальному «хороводу» смыслов, ценностей, традиций.

В условиях текущей мировой нестабильности, осложненной пандемией коронавирусной инфекции COVID-19, практики обретения себя, своей культурной/национальной/религиозной идентичности, личных и социальных ценностных горизонтов будут только набирать силу и актуальность. Очевидно, что тренд цивилизационной глобализации стремительно сдает позиции, освобождая место для «заботы о себе» в том смысле, как ее понимал Мишель Фуко, и в том, который дает нам историческая дистанция, разделяющая нас с этим великим прорицателем.

### Список источников

1. Бахманн-Медик Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре [Электронный ресурс] / пер. с нем. С. Ташкенова. 2017. 504 с. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=594187&p=1> (дата обращения: 13.11.2020).
2. Краева А.Г. Рефлексия в искусстве: science art как ответ в условиях формирующейся трансдисциплинарности [Электронный ресурс] // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12—3 (86). С. 97—100. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/refleksiya-v-iskusstve-science-art-kak-otvet-v-usloviyah-formiruyusheysya-transdistsiplinarnosti> (дата обращения: 13.11.2020).
3. Адорно Т.В. Негативная диалектика. Москва : Научный мир, 2003. 373 с.
4. Бурдые П. Исторический генезис чистой эстетики. Эссенциалистский анализ и иллюзия абсолютного [Электронный ресурс] / пер. с фр. Ю.В. Марковой // Новое литературное обозрение. 2003. № 60. С. 17—29. URL: <https://web.archive.org/web/20030812225217/http://magazines.russ.ru/nlo/2003/60/burd.html> (дата обращения: 13.11.2020).
5. Сироткина И. Что такое современный танец : [курс лекций] [Электронный ресурс] // Арзамас. URL: <https://arzamas.academy/materials/1424> (дата обращения: 13.11.2020).
6. Волынский А.Л. Книга ликований. Азбука классического танца. Санкт-Петербург [и др.] : Лань, 2008. 351 с.
7. Платон. Законы // Сочинения : в 4 т. Т. 3, ч. 2 / под общ. ред. А.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса ; пер. с древнегреч. Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургского университета : Изд-во Олега Абышко, 2007. 731 с.
8. Усачёв Ю.Ю., Бугаёв А.В. Эволюционное развитие дуэтного танца в исторической ретроспективе [Электронный ресурс] // Санкт-Петербургский образовательный вестник. 2018. № 3 (19). С. 72—77. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsionnoe-razvitie-duetnogo-tantsa-v-istoricheskoy-retrospektive> (дата обращения: 13.11.2020).
9. Толерантность Запада дошла до абсурда — Большой театр обвинили в расизме [Электронный ресурс] // Рамблер.Новости. URL: [https://news.rambler.ru/community/43346732/?utm\\_content=news\\_media&utm\\_medium=read\\_more&utm\\_source=copylink](https://news.rambler.ru/community/43346732/?utm_content=news_media&utm_medium=read_more&utm_source=copylink) (дата обращения: 13.11.2020).
10. Banes S. Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance. Middletown, CT : Wesleyan University Press, 1987. 331 p.
11. Сироткина И.Е. Желание vs биовласть: танцевальная революция XX века // Социология власти. 2017. Т. 29, № 2. С. 97—115.
12. Меньшиков Л.А. Искусство как антиискусство. Теория и практика флюксудвижения в акционизме 1960—1970-х годов. Санкт-Петербург : Изд-во Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2019. 500 с.

13. Дробышев В.Н. Эстетический искус различия // Архитектоника современного искусства. От модерна к постмодерну : сборник статей / сост. Е.Э. Дробышева. Санкт-Петербург : Изд-во Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2015. С. 17–26.
14. Конаев С. Запись тела и тело записи [Электронный ресурс] // Театр. 2015. № 20. С. 88–99. URL: <http://oteatre.info/zapis-tela-i-telo-zapisi/> (дата обращения: 13.11.2020).
15. Усачёв Ю.Ю., Бугаёв А.В. Специфика техники Рудольфа фон Лабана в системе современного танца [Электронный ресурс] // Санкт-Петербургский образовательный вестник. 2019. № 1 (29). С. 82–85. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-tehniki-rudolfa-fon-labana-v-sisteme-sovremennogo-tantsa/viewer> (дата обращения: 13.11.2020).
16. Богданова Л.А. Современный российский танец в поиске культурной самоидентификации // Вестник Вятского государственного университета. 2009. Т. 4, № 3. С. 84–87.
17. Гордеева Т.В. Возникновение культурного мира отечественного современного танца // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2018. № 3 (56). С. 60–74.
18. Осинцева Н.В. Отражение в хореографии социокультурных изменений в обществе [Электронный ресурс] // Сборники конференций НИЦ Социосфера. 2015. № 26. С. 16–19. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=23464257> (дата обращения: 13.11.2020).
19. Жилenko М.Н. Танец как форма коммуникации в социокультурном пространстве : автореф. дис. ... канд. культурологии. Москва, 2000. 22 с.
20. Ирхен И.И. Образование в области культуры и искусств в реформируемой России: состояние и тенденции // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2010. № 3 (35). С. 122–129.

## Dancing in the Modus of Self-Identification

**Elena E. Drobysheva**

Vaganova Academy of Russian Ballet, 2, Zodchego Rossi Str., St. Petersburg, 191023, Russia  
ORCID 0000-0002-5713-6756; SPIN 3988-3860  
E-mail: pestelena@yandex.ru

**Abstract.** *The main idea of the article is to address the phenomenon of dancing as a type of creative activity in the modus of self-identification. Sociocultural (self-)identification within the framework of art is taken as the process and space of forming an outline – personal and collective – in relation to certain groups of values, norms and traditions, as a way to discover the boundaries of reflexivity and the possibility of their representation in an artistic act. Basing on the interpretation of reflection as self-directed thinking, this article solves the problem of showing the potential of art in general, and dancing in particular, in the aspect of formation and preservation of identity parameters. The identity is considered as the result of constructing metaphysical supports and methods of self-representation in the widest range:*

*national, religious, ideological, gender, but above all – the actual artistic-stylistic one. In addition to the obvious value of beauty and harmony, the article highlights expressiveness and authenticity as the main axiological guidelines for the art of choreography. The author analyzes the high communicative potential of dancing as a type of artistic activity both at the professional and amateur levels. The article focuses on the specifics of self-identification procedures in the space of modern dance, interpreted in this context in a wide chronological field – from the emergence of “free dance” by Isadora Duncan to current trends in postmodern dance, “contemporary dance” and performative practices. The study concludes that dancing has a high axiological potential as an artistic activity that combines physical and metaphysical practices.*

**Key words:** architectonics of culture, self-identification, identity, axiology of art, dancing, modern dance, choreographic art.

**Citation:** Drobysheva E.E. Dancing in the Modus of Self-Identification, *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 6, pp. 638–647. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-6-638-647.

## References

1. Bachmann-Medick D. *Kul'turnye povoroty. Novye orientiry v naukakh o kul'ture* [Cultural Turns. New Orientations in the Cultural Sciences], 2017, 504 p. Available at: <https://www.litmir.me/br/?b=594187&p=1> (accessed 13.11.2020).
2. Kraeva A.G. Reflection in Art: Science Art as an Answer in the Conditions of Forming Transdisciplinarity, *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice], 2017, no. 12–3 (86), pp. 97–100. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/refleksiya-v-iskusstve-science-art-kak-otvet-v-usloviyah-formiruyusheysya-transdisiplinarnosti> (accessed 13.11.2020) (in Russ.).
3. Adorno T.W. *Negativnaya dialektika* [Negative Dialectics]. Moscow, Nauchnyi Mir Publ., 2003, 373 p.
4. Bourdieu P. The Historical Genesis of the Pure Aesthetic. The Essentialist Analysis and the Illusion of the Absolute, *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 2003, no. 60, pp. 17–29. Available at: <https://web.archive.org/web/20030812225217/http://magazines.russ.ru/nlo/2003/60/burd.html> (accessed 13.11.2020) (in Russ.).
5. Sirotkina I. What Modern Dance Is, *Arzamas*. Available at: <https://arzamas.academy/materials/1424> (accessed 13.11.2020) (in Russ.).
6. Volynsky A.L. *Kniga likovani. Azbuka klassicheskogo tantsa* [Exultations Book. An ABC of Classical Dancing]. St. Petersburg, Lan' Publ., 2008, 351 p.
7. Plato. *Laws, Sochineniya: v 4 t. T. 3, ch. 2* [Works: in 4 volumes. Volume 3, part 2]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskogo Universiteta Publ., Olega Abyshko Publ., 2007, 731 p. (in Russ.).
8. Usachev Yu.Yu., Bugaev A.V. The Evolutionary Development of Duet Dance in Historical Perspective, *Sankt-Peterburgskii obrazovatel'nyi vestnik* [Saint Petersburg Educational Bulletin], 2018, no. 3 (19), pp. 72–77. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsionnoe-razvitie-duetnogo-tantsa-v-istoricheskoy-retrospektive> (accessed 13.11.2020) (in Russ.).
9. The Western Tolerance Reaches the Point of Absurdity — the Bolshoi Theater Accused of Racism, *Rambler. News*. Available at: [https://news.rambler.ru/community/43346732/?utm\\_content=news\\_media&utm\\_medium=read\\_more&utm\\_source=copylink](https://news.rambler.ru/community/43346732/?utm_content=news_media&utm_medium=read_more&utm_source=copylink) (accessed 13.11.2020) (in Russ.).
10. Banes S. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Middletown, CT, Wesleyan University Press Publ., 1987, 331 p.
11. Sirotkina I.E. Desire vs Biopower: Dance Revolution of the Twentieth Century, *Sotsiologiya vlasti* [Sociology of Power], 2017, vol. 29, no. 2, pp. 97–115 (in Russ.).
12. Menshikov L.A. *Iskusstvo kak antiiskusstvo. Teoriya i praktika flyuksusdvizheniya v aktsionizme 1960–1970-kh godov* [Art as Anti-Art. Theory and Practice of the Fluxus Movement in Actionism of the 1960s and 1970s]. St. Petersburg, Akademii Russkogo Baleta im. A.Ya. Vaganovoi Publ., 2019, 500 p.
13. Drobyshev V.N. The Aesthetic Temptation of Difference, *Arkhitektonika sovremennogo iskusstva. Ot moderna k postmodernu: sbornik statei* [Architectonics of Modern Art. From Modern to Postmodern: collected articles]. St. Petersburg, Akademii Russkogo Baleta im. A.Ya. Vaganovoi Publ., 2015, pp. 17–26 (in Russ.).
14. Konaev S. The Body Record and the Record Body, *Teatr* [Theatre], 2015, no. 20, pp. 88–99. Available at: <http://oteatre.info/zapis-tela-i-telo-zapisi/> (accessed 13.11.2020) (in Russ.).
15. Usachev Yu.Yu., Bugaev A.V. The Specificity of the Techniques of Rudolf von Laban in the System of Contemporary Dance, *Sankt-Peterburgskii obrazovatel'nyi vestnik* [Saint Petersburg Educational Bulletin], 2019, no. 1 (29), pp. 82–85. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-tehniki-rudolfa-fon-labana-v-sisteme-sovremennogo-tantsa/viewer> (accessed 13.11.2020) (in Russ.).
16. Bogdanova L.A. The Russian Contemporary Dance: In Search of Cultural Self-Identification, *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo universiteta* [Herald of the Vyatka State University], 2009, vol. 4, no. 3, pp. 84–87 (in Russ.).
17. Gordeeva T.V. Emergence of the Cultural World of Domestic Contemporary Dance, *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi* [Bulletin of the Vaganova Ballet Academy], 2018, no. 3 (56), pp. 60–74 (in Russ.).
18. Osintseva N.V. Reflection in Choreography of Sociocultural Changes in Society, *Sborniki konferentsii NITs Sotsiosfera* [Collected Conferences of the Science Publishing Centre “Sociosphere”], 2015, no. 26, pp. 16–19. Available at: <https://>



- www.elibrary.ru/item.asp?id=23464257 (accessed 13.11.2020) (in Russ.).
19. Zhilenko M.N. *Tanets kak forma kommunikatsii v sotsiokul'turnom prostranstve* [Dancing as a Form of Communication in the Socio-Cultural Space], cand. cult. diss. abstr. Moscow, 2000, 22 p.
20. Irkhen I.I. Education in the Field of Culture and Arts in a Reformed Russia: Its Status and Trends, *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts], 2010, no. 3 (35), pp. 122–129 (in Russ.).
- 
- 

## ПОЗДРАВЛЯЕМ

Указом Президента РФ от 07.12.2020 № 755  
«О награждении государственными наградами Российской Федерации»  
за большие заслуги в научно-педагогической деятельности, подготовке  
квалифицированных специалистов и многолетнюю добросовестную работу

награжден орденом  
«ЗА ЗАСЛУГИ ПЕРЕД ОТЕЧЕСТВОМ» III СТЕПЕНИ



**ЕГОРОВ**  
**Владимир Константинович,**

заведующий кафедрой ЮНЕСКО Института государственной службы  
и управления Российской академии народного хозяйства  
и государственной службы при Президенте Российской Федерации.

**Редакция журнала «Обсерватория культуры»**  
**поздравляет уважаемого В.К. Егорова, члена редакционного совета журнала,**  
**с высокой наградой!**

УДК 002.2(4)"16"9  
ББК 76.103(4)512-5  
DOI 10.25281/2072-3156-2020-17-6-648-656

Т.А. ДОЛГОДРОВА

## ВДОХНОВЛЕННЫЕ РУБЕНСОМ: АНТВЕРПЕНСКИЕ БАРОЧНЫЕ КНИГИ ИЗ ФОНДОВ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ

---

---

**Татьяна Алексеевна Долгодрова,**  
Российская государственная библиотека,  
научно-исследовательский отдел  
редких книг (Музей книги),  
ведущий научный сотрудник  
Воздвиженка ул., д. 3/5, Москва, 119019, Россия  
доктор исторических наук  
E-mail: dolgots@mail.ru

---

---

**Реферат.** Статья посвящена истории печатной книги в Антверпене, претерпевшей в первой половине XVII в. глубокую трансформацию, вызванную влиянием появившегося в Нидерландах стиля барокко со свойственными ему контрастностью, динамичностью и напряженностью образов, совмещением реальности и иллюзии. Развитие барочной книги показа-

но на примере источников, впервые введенных автором в научный оборот: книг, хранящихся в научно-исследовательском отделе редких книг (Музей книги) Российской государственной библиотеки (РГБ). Приведены примеры становления нового аллегорического мышления барокко, в рамках которого иносказание сделалось нормой художественной лексики. Новой аллегорической образностью отмечаются титульные листы и иллюстрации книг, характеризующие печать данного периода. Превосходным мастером барочной книги являлся антверпенский печатник Бальтазар Моретус (1574–1641). Он сделал важный шаг в развитии книжного дизайна — начал привлекать ведущих художников к оформлению своих книг. Хорошо известны издания Б. Моретуса, отличающиеся прекрасными титульными листами, дизайн которых выполнен его другом Питером Паулем Рубенсом (1577–1640). Типичный внешний вид

*листов с текстом также является результатом использования мастером изящных шрифтов, богатого дизайна и обилия декоративных элементов. Анализируется влияние Рубенса на становление барочной книги в Антверпене.*

**Ключевые слова:** история книги, книжные памятники, барочная книга, Бальтазар Моретус, Антверпен, XVII в., Российская государственная библиотека.

**Для цитирования:** Долгодрова Т.А. Вдохновленные Рубенсом: антверпенские барочные книги из фондов Российской государственной библиотеки // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 6. С. 648–656. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-6-648-656.

**П**ечатная книга претерпела глубокую трансформацию в первой половине XVII в., что было вызвано влиянием появившегося в Нидерландах стиля барокко, который возник в конце XVI — начале XVII в. в Италии. Крупнейшими мастерами натуралистического направления в живописи стали основатель реализма, реформатор европейской живописи XVII столетия Микеланджело Меризи да Караваджо (Караваджо) и живописец и гравер болонской школы Аннибале Караччи. Их творчество способствовало переходу от преобладавшего в итальянской живописи конца XVI в. маньеризма к барокко со свойственной ему контрастностью, динамичностью и напряженностью образов; совмещением реальности и иллюзии; использованием противопоставлений; движением и обилием деталей. В это время происходит становление нового аллегорического мышления, в рамках которого иносказание делается нормой художественной лексики. Появляются новые художественные мотивы: картуши, трофеи и оружие, корзины с фруктами и цветами.

Титульные листы и иллюстрации книг, характеризующие печать данного периода, отмечаются свежей трактовкой аллегорической образности. Антверпенский печатник Бальтазар Моретус (1574–1641), являвшийся превосходным мастером барочной книги, сделал важный

шаг в развитии книжного дизайна: начал привлекать ведущих художников к оформлению своих произведений печати. Хорошо известны издания Б. Моретуса, отличающиеся прекрасными титульными листами, дизайн выполнен его другом Питером Паулем Рубенсом (1577–1640), с которым он подружился еще во время обучения в латинской школе [1, р. 12]. Типичный внешний вид листов с текстом также является результатом использования мастером изящных шрифтов, богатого дизайна и обилия декоративных элементов.

Очень немногие художники заслуживают чести называться основоположниками нового стиля живописи в своей стране. П. Рубенс стал создателем в Бельгии живого и волнующего стиля художественного выражения, позже названного барокко, чему способствовало его пребывание в Италии в начале XVII века. Яркий, пышный рубенсовский стиль характеризуется изображением крупных тяжелых фигур в стремительном движении, атмосферой предельного эмоционального возбуждения. Резкие контрасты света и тени наделяют его работы кипучей энергией. Несмотря на то что П. Рубенс в большей степени проявил себя в живописи, грандиозность и сила его рисунков дают ему право занять достойное место среди самых великих рисовальщиков всех времен.

Б. Моретус всегда выступал в роли бдительного мастера, который объединял все работы по производству книги в гармоничное целое, давая представление о производстве каждой от начала и до конца. Он оставил множество документов о налаживании контактов с художниками и об обмене идеями по поводу будущего издания, а также рисунки, гравировальные доски и, как результат, готовые произведения. Они погружают зрителя в увлекательный поиск особенностей барочной книги, декор которой является пиршеством для глаз. Если в дорубенсовскую эпоху титульные листы изданий Б. Моретуса отличались статичностью, украшались лишь гравюрой с маркой печатника и имели традиционно пространственный текст с названием, то напечатанные в содружестве с П. Рубенсом титульные листы выглядят «сложносочиненными», полными аллегорий и динамики.

Многие из книг Б. Моретуса с иллюстрациями или титульными листами, выполненными

по рисункам П. Рубенса, хранятся в научно-исследовательском отделе редких книг (Музее книги) Российской государственной библиотеки (РГБ) и частично восходят к ее собственному собранию. Эти бесценные памятники впервые вводятся автором в научный оборот. Они позволяют судить о развитии барочной книги, о новых чертах данного типа издания. Собрание Плантена — Моретуса в РГБ насчитывает 180 книг.

Бальтазар Моретус, внук самого прославленного печатника Нидерландов Кристофа Плантена (1520—1589), возглавлял Планте-новскую типографию с 1610 по 1641 г. (в период процветания издательского дома). Печатная продукция Б. Моретуса, появлявшаяся на рынке, часто представляла собой крупноформатную и роскошную теологическую или историческую книгу и сочинения классических авторов. Эти издания сопровождались впечатляющими иллюстрациями, сделанными по аллегорическим рисункам П. Рубенса, которые отличались особой образностью. Издательский дом напечатал также несколько литургических книг и молитвенников. Б. Моретусу всегда удавалось сохранять баланс между производством прибыльных изданий и книг, предназначенных для меньшего числа пользователей, но получивших большую известность. П. Рубенс выполнил рисунки для иллюстраций Римского Миссала 1613 г. и Римского Бревиария 1614 г., после чего стал делать новые рисунки для Бальтазара Моретуса и его брата Яна регулярно. Подавляющее большинство его работ предназначалось именно для издательства Плантена — Моретуса, хотя иногда он рисовал и для других антверпенских издателей. Можно сказать, что с 1603 по 1640 г. барочный стиль П. Рубенса определялся, наряду с живописью, в изданиях Планте-новской типографии [2, р. 207].

Изображение аллегорий на титульных листах книг было известно и до барочных изданий: уже в XVI в. часто использовались аллегорические фигуры Веры, Милосердия, Праведности, Фортуны. Например, они во множестве присутствуют в переплетах работы Каспара Мойзера, но их изображениям была присуща некоторая статичность, как и самому титульному листу с плоскими рамками. При

этом аллегорические фигуры использовались столь часто, что уже не содержали никакой неожиданности и загадочности, в отличие от оформления барочных титулов.

Титульные листы, исполненные П. Рубенсом в стиле барокко, демонстрируют новый интерес художника к напористому действию, движению, эмоциям. Они отличаются особой энергетикой, бурным движением фигур, трактовкой одежд персонажей, развевающихся, будто от ветра, драпирующихся в мощные складки. Изменился и сам титул. Вместо плоских листов с набранными (как правило, несколькими шрифтами) заглавием, именем автора и выходными сведениями, он трактуется как один из элементов композиций титульного листа: в виде занавеси, на которой напечатаны все выходные сведения, или в виде плоской части скульптур и пьедесталов с набранными шрифтом заглавиями и т. д. Выходные сведения на титульном листе часто помещались в архитектурные формы в виде портиков, они служили как бы порталом/входом в интеллектуальное «здание» книги. Титульные листы Рубенса (всего он их выполнил 24) не только украшали книгу, но были призваны синтезировать ее содержание [3, р. 55]. Речь идет, по большей части, о репрезентативной книге — крупноформатной и напечатанной на бумаге превосходного качества.

Характерным примером использования новых аллегорий и новых приемов в трактовках композиций может служить издание «Героические символы», вышедшее в Антверпене у Моретуса в 1634 году. Б. Моретус, вероятно, подумал, что было бы неплохо состоять в хороших отношениях с папским нунцием в Льеже кардиналом Пьером Луиджи Карафа, когда последний захотел опубликовать произведения своего духовника Сильвестра Петрасанкты. Дизайн титульного листа данного издания разработал П. Рубенс, а выгравировал его Корнелий Галле, работавший для Моретуса. Индекс иллюстраций книги включает краткие описания титульного листа. Так, в верхней его части изображена аллегория Таланта (Ingenium), получающего вдохновение, чтобы написать «Героические символы», с одной стороны от аллегии Природы, а с другой — от римского бога Меркурия,

на голову которого надет шлем с крылышками (кроме того, что Меркурий был покровителем торговли и путешественников, он покровительствовал и искусствам — в его руке кисти, которые он передает Таланту, чтобы тот завершил свое произведение). В другой руке Меркурий держит посох (жезл), обвитый двумя змеями, — кадуцей (другой его персональный атрибут), который символизировал красноречие и искусство письма. С правой стороны титульного листа изображена женская фигура с несколькими грудями, которая персонифицирует Природу. Она держит лавровый венок — символ славы, пересекающийся в центре всей композиции с кадуцеем Меркурия над алтарем с выгравированным названием книги. Эта аллегорическая композиция означает, что истинный талант может проявиться лишь в содружестве природного таланта и профессионализма.

Сочинение Бенедикта ван Хефтена (1588–1648) «Святой крест» (*Regia via crucis*)<sup>1</sup> напечатано Моретусом в 1635 г. [4]. Автор этой книги был провотором фламандского аббатства Аффлигем и писал различные дидактические и аскетические религиозные произведения. Издание проиллюстрировано 38 гравюрами на меди антверпенского гравера Кареля ван Маллери (1571–1645), но титульный лист сделан по рисунку Рубенса гравером Корнелием Галле. Ставшее очень успешным издание было переведено на несколько европейских языков.

Книга «О кавалерии...» [5] издана Б. Моретусом в 1630 году<sup>2</sup>. Написавший ее Герман Хьюго (1588–1629) был священником-иезуитом, писателем и военным капелланом. Его же сочинение «Книга духовной эмблемы», впервые вышедшая в свет в Антверпене в 1624 г., стала самой популярной религиозной книгой XVII в. и выдержала 42 латинских издания. Из двух сочинений Г. Хьюго, которые опубликовал Б. Моретус с 1626 по 1630 г., одно посвящено осаде Бреды, другое рассказывает о кавалерийской тактике и военных походах. У Г. Хьюго имелись иллюстрации, выполненные для этих книг художником из Брюсселя



Рис. 1. Титульный лист издания *De militia equestri* («О кавалерии...»). 1630. Научно-исследовательский отдел редких книг (Музей книги) РГБ [5]

Большцвертом, качество которых весьма разочаровало Б. Моретуса. Последний настаивал на том, чтобы изготовить в Антверпене по крайней мере их титульные листы. Дизайн титульного листа для книги «О кавалерии...», разработанный неизвестным мастером, отличается влиянием нового барочного стиля, введенного П. Рубенсом. Так, кони, изображенные в нижней части титульного листа, показаны в напряженных позах и в динамичном движении — в них нет никакой статичности. Столь же энергичны образы кентавра и всадника на верблюде (рис. 1).

Рисунок титульного листа (рис. 2) для «Осады Бреды» (*Sitio de Breda*)<sup>3</sup> сделан П. Рубенсом [6]. Центральную часть занимает текст с названием книги и именем автора, помещенный

<sup>1</sup> Физическое описание: XL, 404 с., [14] л. : ил.; 8°

<sup>2</sup> Физическое описание: [4] л., 344 с., [6] л., 6 л. ил. : ил.; 2°

<sup>3</sup> Физическое описание: [4] л., 133, [1] с., [1] л., 7 л. карт., план. : ил., карт.; 2°



Рис. 2. Титульный лист издания *Sito de Breda*... («Осада Бреды»). 1627. Научно-исследовательский отдел редких книг (Музей книги) РГБ [6]

в овал из веток лавра (символ победителя) как намек на то, что Бреда, павшая под напором войск испанцев, не побеждена, а сама является победителем. По сторонам от овала располагаются фигуры: слева — Геракла в шкуре Немейского льва и справа — Афины Паллады — богини благоразумной войны, мудрости и победы, а также покровительницы городов. Афина изображена в доспехах и с копьем в руке, на голове — шлем с высоким гребнем. Руку ее обвивает змея — символ мудрости и одно из связанных с богиней животных (как и петух у ее ног). В нижней части листа помещены изображения аллегорических фигур: слева — Бреды в виде прекрасной молодой женщины, у ног которой находится герб города, а голову венчает крепость; справа — Осады города в виде старой женщины с растрепанными волосами, костлявые руки которой душат Бреду. Сверху изображены путти с пальмовыми ветвями победителя.

Экземпляр этой книги происходит из Библиотеки Генерального штаба (Санкт-Петербург), он поступил в собрание РГБ в 1938 году.

Большую известность получило издание «Жития отцов Церкви» (*Vitae patrum*), напечатанное Моретусом в 1628 г. [7]. Интересно, что ранее печатник выпустил это сочинение в 1615 г., но тогда титульный лист был оформлен статично. Композиция представляла святых Павла и Антония, помещенных на пьедесталах слева и справа от названия книги, выше них — святых Илию и Иоанна Крестителя, в нижней части — святых отшельниц Евгению и Евфросинию. Граверу Теодору Галле было заплачено 73 гульдена за рисунок и гравирование этого титульного листа, хотя точно неизвестно, кто именно из художников его ателье выполнил эту работу.

Когда же за дизайн титульного листа к изданию *Vitae patrum* 1628 г. взялся П. Рубенс (рис. 3), стала очевидна огромная разница подходов двух мастеров к оформлению главного листа книги. Акцентируя действие, П. Рубенс изобразил тех же святых, но в гораздо более интенсивном взаимодействии друг с другом, и статичный титульный лист 1615 г. сменился совершенно иным. В композицию были добавлены четыре женские аллегорические фигуры, расположенные справа и слева от заглавия и символизирующие Молитву, Тишину, Созерцание и Самодисциплину. Две отшельницы изображены внизу титульного листа. Сам текст на листе трактован как ткань, повешенная на ветви, он напечатан 5 шрифтами, что придает большое разнообразие. В конце имеется превосходная марка печатника в виде руки, водящей циркулем, с девизом: «Трудом и постоянством» (*Labore et constantia*) — с фигурами путти и масками в стиле маскарон. Огромная разница в подходе к оформлению главного листа книги очевидна. Рассмотренный экземпляр «Житий отцов Церкви» происходит из собрания архиепископа Мефодия, о чем свидетельствует его суперэкслибрис, и хранится в Музее книги РГБ<sup>4</sup>.

В феврале 1631 года Б. Моретус перекупил у П. Рубенса награвированные доски и остатки тиража сочинений живописца, гравера и уче-

<sup>4</sup> Физическое описание: [6] F., LXXXVII, [1] S., 1060 S., [82] F., 1 f. cart. 2°

ного-антиквара Губерта Гольция (1526–1583), которые принадлежали когда-то граверу и антиквару Якобу де Би, с тем, чтобы использовать их для переиздания прославленного сочинения Г. Гольция «Римские и греческие нумизматические древности» (*Romanae et Graecae antiquitatis monumenta*) в 5 томах. Вероятно, в том же году Б. Моретус заказал П. Рубенсу рисунок титульного листа. Гравюра с него и пояснительный текст гуманиста, офицера антверпенской армии Каспара Гевартса, были опубликованы в новом издании, вышедшем только в 1645 году [8]. В нем К. Гевартс на латыни изложил замысел своего друга Рубенса [2, Taf. 44].

Заглавный, или титульный лист этого издания (рис. 4), придуманный и нарисованный П. Рубенсом (что указано в левой части листа: «*Pet. Paul. Rubenius inuenit*»), отличается очень сложным символично-аллегорическим рядом: он изображает Возрождающуюся Древность. Наверху, в правой части листа предстает аллегория крылатого Времени (в облике старика с косой в руках), стоящая рядом Смерть повергает в глубокую бездну веков изображения Монархий прошлого: Римской, Македонской, Персидской и Мидийской. Римская Монархия трактована в виде поверженной богини в шлеме, которая держит в левой руке фигурку богини Победы, а в правой — жезл властителя (на древних монетах Рим бывал показан таким образом). Македонскую, или Греческую Монархию олицетворяет фигура Александра в шлеме и доспехах, держащего в правой руке молнии (Плиний в главе X книги XXXV сообщает, что именно так написал его некогда Апеллес). Персидское царство — Дарий в диадеме, на спину которого опирается сидящий Александр, победивший его. К царству Мидийскому относится изображение монарха в тюрбане, с луком и опрокинутым колчаном, в широких ниспадающих одеждах, какие носили мидяне; он готов исчезнуть в темной и мрачной бездне времен.

В левой части композиции (у пропасти) стоит Меркурий в шляпе с крылышками, держа кирку, при помощи которой он извлек из земли лежащие рядом мраморные бюсты полководцев. Другой рукой Меркурий достает из бездны почти целую статую императора в лавровом венке и плаще полководца. Несколь-



Рис. 3. Титульный лист издания *Vitae patrum* («Жития отцов Церкви»). 1628. Научно-исследовательский отдел редких книг (Музей книги) РГБ [7]

ко выше Геракл в львиной шкуре протягивает полуодетому рабу большую вазу, полную монет. Богиня ремесла Афина Паллада в шлеме и с факелом дает толкования и пояснения извлеченных из земли монет древних царей и императоров. Посередине листа предстает сама Древность в облике женщины в покрывале и лавровом венке, окруженная цепью из монет. К ее груди прислонена открытая книга, символизирующая историю и истолкование монет (нумизматику). На голове Древности сидит Феникс, символ возрождения и вечности. Все рассмотренные аллегорические фигуры окружают фигуру Древности. Текст помещен в прямоугольник в виде листа. Данный экземпляр происходит из Библиотеки Румянцева-Музея<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Физическое описание: Т. 1 XIV с., [10], 288, [483], 314 стб., [10] с. 2°. Т. 2 [10], 45, 80, 81, 99, 11, 39, [12] с. 2°.





Рис. 4. Титульный лист издания *Romanae et Graecae antiquitatis monumenta* («Римские и Греческие нумизматические древности»). 1645.  
Научно-исследовательский отдел редких книг  
(Музей книги) РГБ [8].



Рис. 5. Титульный лист издания *Opera omnia...* («Полное собрание сочинений Юста Липсия»). 1637.  
Научно-исследовательский отдел редких книг  
(Музей книги) РГБ [9]

Книга «Полное собрание сочинений» (*Opera omnia...*) [9] Юста Липсия (1547–1606) вышла в свет в 1637 году. Ю. Липсий, еще один друг Б. Моретуса, нидерландский гуманист, философ и знаток классической литературы был известен благодаря авторитетным изданиям латинской прозы, в особенности Тацита и Сенеки. Большинство его произведений отпечатано в типографии Плантена — Моретуса. Титульный лист *Opera omnia...* имеет подписи: «Pet. Paul. Rubenius inuenit» и «Corn. Galleus sculpsit», свидетельствующие, что рисовал его П. Рубенс, а гравировал К. Галле. В верхней части титульного листа в лавровом венке помещен портрет автора, слева — аллегория Философии с книгами в руках, справа — аллегория Политики с музыкальными инструментами и шаром. В нижней правой части листа изображена аллегория

Фортуны с присущими ей атрибутами (колесом и змеей) в виде женщины с двумя лицами. В левой части листа показана Афина Паллада с мечом и в шлеме; за Фортуной — Меркурий с кадуцеем, а за Палладой — Геракл в львиной шкуре. Название книги (титул) помещен в проеме арки, по сторонам от которой расположены бюсты Сенеки и Тацита (рис. 5).

В этом издании впервые использована марка печатника, сделанная Рубенсом (она помещена во 2 томе): рука, водящая циркулем, заключена в картуш; по сторонам от него изображены, как бы иллюстрируя девиз печатника, греческий герой Геркулес, (символизирующий труд), и фигура Констанции (символ постоянства). Экземпляр этой книги также происходит из Библиотеки Румянцевского музея<sup>6</sup>.

Антверпенские книги, изданные Б. Моретусом и хранящиеся в РГБ, свидетельствуют

Т. 3 [10], 28, 5, 326, [14] с. 2°. Т. 4 [10], 37, [4], 326, [56], [2], 96, [7] с. 2°. Т. 5 XIV, [2], 423, [3] с. 2°.

<sup>6</sup> Физическое описание: 2°.



о том, какое воздействие оказал новый стиль барокко, введенный П. Рубенсом в Бельгии и перенесенный им из живописи на страницы книг. Усложненные множественными аллегориями и символами титульные листы и иллюстрации вызвали появление толкований аллегорий в предисловиях книг, что также явилось новым приемом при печатании книг. Несмотря на то что собрание барочных антверпенских книг из РГБ не является исчерпывающим, оно дает полное представление об этом новом периоде в истории книгоиздания, освещенном гением П. Рубенса.

### Список источников

1. *Imhof D.* Ex arte et decore typographica : Balthasar Moretus I : publisher of Baroque books // Balthasar Moretus and the Passion of Publishing. Antwerpen : Kontich BAI, 2018. 88 p.
2. *Voet L.* The Golden Compasses : a History and Evaluation of the Printing and Publishing Activities of the Officina Plantiniana at Antwerp. Vol. 1—2. Vol. 2 : The Management of a Printing and Publishing House in Renaissance and Baroque. Amsterdam : Vangendt, 1972. 632 p.
3. *Sabbe M.* La typographie anversoise au XVII-e et au XVIII-e siècle // Histoire du Livre et de L'imprimerie en Belgique des à nos jours. Bruxelles : Le Musee du Livre, 1925—1926. Part 4. P. 43—86.
4. *Haefthen J van.* Regia via crucis auctore... Benedicto Haeftheno... Antverpiae [Antwerpen] : ex officina Plantiniana Balthazaris Moreti, 1635.
5. *Hugo H.* De militia equestri antiqua et nova ad regem Philippum IV. Libri quinque. Auctore Hermanno Hugone. 1630.
6. *Hugo H.* Sitio de Breda rendida a las armas del rey don Phelipe IV. a la virtud de la infante donna Isabel, al valor del marques Ambr. Spinola [...]. Antverpiae [Antwerpen] : ex officina Plantiniana Balthazaris Moreti, 1627.
7. *Vitae patrum.* De vita et verbis seniorum sive Historiae eremiticae libri X. Antverpiae [Antwerpen] : ex officina Plantiniana, 1628.
8. *Goltzius H.* Romanae et Graecae antiquitatis monumenta. T. 1—5. Antwerpen : Balthasar Moretus, 1645.
9. *Lipsius J.* Justi Lipsii... Opera omnia postremum ab ipso aucta et recensita... T. [1]—4. T. 2. Antverpiae [Antwerpen] : ex officina Plantiniana Balthazaris Moreti, 1637.

## Inspired by Rubens: Antwerp Baroque Books Stored in the Russian State Library

**Tatiana A. Dolgodrova**

Russian State Library, 3/5, Vozdvizhenka Str., Moscow, 119019, Russia  
E-mail: dolgot@mail.ru

**Abstract.** *The article is devoted to the history of Antwerp printed books, which, in the first half of the 17th century, underwent a profound transformation caused by the influence of the Baroque style emerging in the Netherlands, with its characteristic contrast, dynamism and intensity of images, and combination of reality and illusion. The author demonstrates the Baroque book development by the example of the sources that she first introduces into scientific circulation: books stored in the Research Department of Rare Books (Book Museum) of the Russian State*

*Library (RSL). The article gives examples of the formation of a new allegorical thinking of the Baroque, in which allegory became the norm of artistic vocabulary. The new allegorical imagery is noted in the title pages and illustrations of books that characterize the printing of that period. The Antwerp printer Balthazar Moretus (1574—1641) was an excellent master of this new Baroque book. By using leading artists to design his books, he took an important step in the development of book design. There are well known publications by B. Moretus featuring beautiful title pages designed by his friend Peter Paul Rubens (1577—1640). The typical appearance of text sheets is also the result of the use of elegant fonts, rich design and abundance of decorative elements. The article analyzes the influence of Rubens on the Baroque book formation in Antwerp.*

**Key words:** book history, book monuments, Baroque books, Balthazar Moretus, Antwerp, 17th century, Russian State Library.

**Citation:** Dolgodrova T.A. Inspired by Rubens: Antwerp Baroque Books Stored in the Russian State Library, *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 6, pp. 648–656. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-6-648-656.

## References

1. Imhof D. Ex arte et decore typographica: Balthasar Moretus I: Publisher of Baroque Books, *Balthasar Moretus and the Passion of Publishing*. Antwerp, Kontich BAI Publ., 2018, 88 p.
2. Voet L. *The Golden Compasses: A History and Evaluation of the Printing and Publishing Activities of the Officina Plantiniana at Antwerp*. Vol. 1–2. Vol. 2: *The Management of a Printing and Publishing House in Renaissance and Baroque*. Amsterdam, Vangendt Publ., 1972, 632 p.
3. Sabbe M. La typographie anversoise au XVII-e et au XVIII-e siècle, *Histoire du Livre et de L'imprimerie en Belgique des à nos jours*. Brussels, Le Musee du Livre Publ., 1925–1926, part 4, pp. 43–86.
4. Haeften J van. *Regia via crucis auctore... Benedicto Haefteno...* Antverpiae, ex officina Plantiniana Balthasar Moreti Publ., 1635.
5. Hugo H. *De militia equestri antiqua et nova ad regem Philippum IV. Libri quinque. Auctore Hermanno Hugone*, 1630.
6. Hugo H. *Sitio de Breda rendida a las armas del rey don Phelipe IV. a la virtud de la infante donna Isabel, al valor del marques Ambr. Spinola*. Antverpiae, ex officina Plantiniana Balthasar Moreti Publ., 1627.
7. *Vitae patrum. De vita et verbis seniorum sive Historiae eremiticae libri X*. Antverpiae, ex officina Plantiniana Publ., 1628.
8. Goltzius H. *Romanae et Graecae antiquitatis monumenta*, vol. 1–5. Antwerp, Balthasar Moretus Publ., 1645.
9. Lipsius J. *Justi Lipsii... Opera omnia postremum ab ipso aucta et recensita...* vol. 2. Antverpiae, ex officina Plantiniana Balthasar Moreti Publ., 1637.

ВСЕРОССИЙСКАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ  
КОНФЕРЕНЦИЯ

Москва  
27—29 октября 2021

### «ЭКСЛИБРИСЫ КАК ИНФОРМАЦИОННЫЙ РЕСУРС ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ КНИЖНОЙ КУЛЬТУРЫ»

Международный союз книголюбов (МСК) и Российская государственная библиотека (РГБ) приглашают принять участие в конференции, посвященной исследованию экслибриса как неотъемлемого элемента книжной культуры и источника по ее изучению.

#### Тематика конференции:

- ◆ Роль экслибрисов и книжных знаков в изучении и реконструкции книжных собраний
- ◆ Создатели и владельцы экслибрисов
- ◆ Экслибрисы как объект и как источник исследований
- ◆ Вопросы каталогизации экслибрисов и создания цифровых коллекций
- ◆ Проблемы идентификации экслибрисов и др.

Особое внимание планируется уделить вопросам реконструкции «рассыпных» библиотек и создания их сводных каталогов.

Также в рамках конференции планируется продолжить коллективную работу, начатую в 2017 г., по идентификации «немых» экслибрисов, т. е. тех, владельцы которых неизвестны.

Предварительные заявки просим заполнить и выслать на электронный адрес Международного союза книголюбов (knigoluby@mail.ru) до 1 марта 2021 года.

К конференции будет издан сборник материалов.

Командировочные расходы — за счет направляющей стороны.

#### Контакты:

Шустрова Людмила Владимировна, председатель Совета МСК,  
координатор по вопросам организации и проведения конференции

☎ +7 (495) 621-82-21, e-mail: knigoluby@mail.ru

О.В. РАДЗЕЦКАЯ

# УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ДЛЯ КЛАВИРА И ФОРТЕПИАНО В ИСТОРИИ РУССКОГО НОТОИЗДАТЕЛЬСКОГО ДЕЛА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII — НАЧАЛА XX ВЕКА

---

---

**Ольга Владимировна Радзецкая,**

Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство),  
Институт «Академия им. Маймонида»,  
профессор

Садовническая ул., д. 52/45, Москва, 117997, Россия

доктор искусствоведения, профессор  
ORCID 0000-0003-1595-1047; SPIN 7428-7007  
E-mail: olgabreman@yandex.ru

---

---

**Реферат.** Русская фортепианная школа — уникальное явление в мировом культурном пространстве, феномен многогранный и созидательный, источник творческих озарений и ярких интерпретаций. История отечественного фортепианного исполнительства глубоко и всесторонне исследована, характеризуется широким смысловым диапазоном. Особое место в нем занимает учебно-методическая литература, выпускавшаяся крупными нотными издательствами Москвы и Санкт-Петербурга в период своего становления и развития.

Обращение к данной теме связано с необходимостью создать первичное представление о деятельности нотных издательств по выпуску

учебных материалов в исторической динамике и перспективе. Этот сложный по своему содержанию процесс можно воспринимать как синтез европейских традиций и отечественного опыта — многомерного полифункционального ландшафта эпохи, иллюстративного отражения важных событий в культурной жизни страны.

Специфика затрагиваемой проблемы обладает внушительным демонстрационным объемом. Среди его составляющих: стратегия и тактика развития российских нотоиздательских компаний, выпуск учебной и научно-методической литературы русских и зарубежных авторов, этапы в развитии фортепианного искусства, увеличение количества производимой продукции, достижения отечественной фортепианной школы и ее уникальный педагогический опыт.

В каталогах фирмы «П. Юргенсон», хранящихся в Российской государственной библиотеке, отражены тенденции и направления, являвшиеся доминирующими в учебно-методической литературе для фортепиано. Это — сложившиеся, прошедшие апробацию методики фортепианной игры, сборники упражнений, хрестоматии, обогатившие педагогический репертуар сочинениями для развития технической базы уча-

щихся и расширения арсенала ее выразительных средств. Цель исследования — первичная классификация образовательных ресурсов издательства «П. Юргенсон», зафиксированных в его каталогах конца XIX — начала XX века.

**Ключевые слова:** русское нотоиздательское дело, клавир, фортепиано, учебно-методическая литература, музыкальное искусство, каталог, Юргенсон.

**Для цитирования:** Радзевская О.В. Учебно-методическая литература для клавира и фортепиано в истории русского нотоиздательского дела второй половины XVIII — начала XX века // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 6. С. 657–668. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-6-657-668.

## МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА, ВЫПУСКАЕМАЯ ОТЕЧЕСТВЕННЫМИ ИЗДАТЕЛЬСТВАМИ СО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

Расцвет русского исполнительского искусства неразрывно связан с социальными и историческими контекстами развития общества, с появлением композиторской школы и ее выдающихся представителей. Со времен Екатерины II и далее, к 60-м годам XIX в. отечественное фортепианное искусство достигло своей творческой зрелости и стало известно всему миру.

Первым пособием по игре на клавишных инструментах, переведенным на русский язык, следует считать работу Г.С. Лелейна «Клавирная школа, или Краткое и основательное показание к согласию и мелодии практически советами изъясненное», изданную в 1773–1774 гг. Х.Л. Вевером и основанную на методических принципах «Опыта истинного искусства клавирной игры» К.Ф.Э. Баха [1, с. 275]. В этом же году Х.Л. Вевер выпустил в свет первое теоретическое руководство по элементарной теории музыки, не имевшее впоследствии положительных оценок сре-

ди критиков. Н.Ф. Финдейзен, сравнивая два этих издания, откровенно замечает, что «едва ли, однако, “Методический опыт” неизвестного французского автора <...> встретил надлежащее сочувствие у современных читателей» [2, с. 348]. «Школа» Г.С. Лелейна, «содержавшая не только методику клавирной игры, но (во 2-й части) также общие правила теории композиции, изложенные, благодаря массе нотных примеров, достаточно наглядно», обладает большим практическим значением [2, с. 351].

В данный исторический период школа фортепианной игры в России развивалась в русле западноевропейских методик преподавания и не отличалась строгим системным подходом. Здесь можно согласиться и с тем, что «внедрение иностранных специалистов в российскую музыкальную среду носило в XVIII–XIX вв. широкомасштабный и устойчивый характер, велось с различных направлений» [3, с. 10]. Особое место занимало педагогическое наследие австрийских и немецких мастеров. Среди авторов руководств по клавирному исполнительству и педагогике, изданных в Германии во второй половине XVIII в., можно назвать К.Ф.Э. Баха, Ф.В. Марпурга, Д.Г. Тюрка, во Франции — Ф. Куперена, М. Сен-Ламбера, в Англии — Н. Паскуали, Р. Фолкнера, Р. Бродрипа [4, с. 3].

Популярность немецких музыкальных трактатов среди российских издателей была обусловлена их универсальностью, объединяющей любительский и профессиональный уровни владения инструментом. Такому подходу соответствовала и структура учебного материала. Теоретическая часть была предназначена, в основном, для начинающих и содержала сведения по элементарной теории музыки, генерал-басе и музыкальной форме. В практической — были представлены рекомендации по овладению знаниями, умениями и навыками игры на клавире, артикуляцией, орнаментикой, по существу, полным арсеналом выразительных средств. Т.А. Зенаишвили пишет о том, что «многие положения трактата Лелейна сохраняют свою актуальность и поныне. Стоит ли удивляться поэтому, что Даниэль Готлоб Тюрк во многих положениях своей “Клавирной школы” 1789 года прояв-

ляет солидарность с позицией Лелейна, подтверждая истинность многих рассуждений последнего <...> об обучении поначалу именно на клавиатуре, о хорошем учителе, об избегании гримас и прочих ненужных движений тела во время игры, а также о расположении рук и пальцев на клавиатуре и др.» [5, с. 193]. Возможно, еще и поэтому, «Клавиатурная школа» Г.С. Лелейна была фактически единственным учебным материалом, используемым в российской музыкальной педагогике всю первую четверть XIX века.

В 1796 г. И.Д. Герстенберг издает «Карманную книгу для любителей музыки», тираж которой был отпечатан в петербургской типографии И.К. Шнора. В альманах вошел отрывок из «Краткого руководства по игре на клавире» Д.Г. Тюрка в сопровождении вступительного комментария без указания имени автора, который признается «великим в Теории и Практике искусником». Все более ранние публикации объявляются при этом глубоко устаревшими, так как «до ныне нет в сем роде хорошей на Русском языке книги. Лелейна клавиатурная школа стара; музыка со времени издания сей книги более распространилась — фигуры и знаки в ней умножились, а сверх того, книга сия для большей части публики бесполезна, потому что все примеры подведены под дискантный ключ» [6, с. 22]. Далее, в своих «Очерках» Н.Ф. Финдейзен, вообще, склонен считать, что это был «отрывок из Клавиатурной школы неизвестного автора, приготовленной к печати фирмой Герстенберг и К°, но так и не появившейся. “Вступление” имеет характер методологической статьи <...>, а не практического учебника»<sup>1</sup> [2, с. 362–363].

В 1805 г. из стен Театральной типографии вышла в свет книга В. Манфредини «Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыке», изданные господином Винченцо Манфредини вторым и помноженным

изданием на Итальянском языке в 1797 году в Венеции. Перевод осуществил С.А. Дегтярев с посвящением графу Н.П. Шереметеву. Исследователи отмечают, что данный труд представляет значительный интерес с точки зрения традиций итальянской клавишной педагогики конца XVIII в., пользовавшейся большой популярностью в России. А.Д. Алексеев пишет: «В частности, характерно то внимание, которое Манфредини уделяет игре *cantabile*, являвшейся одной из отличительных особенностей итальянских клавиристов» [7, с. 70].

С музыкальными изданиями связана и деятельность Санкт-Петербургской губернской типографии, а именно, ее «арендный» период (1783–1827 гг.), когда предприятие существовало только на бумаге, а под его эгидой работали различные типографы. История возникновения данного проекта связана с указом Екатерины II «о вольных типографиях» от 15 января 1783 г., позволявшим в Санкт-Петербургском губернском правлении печатать паспорта, подорожные и другие бумаги. Но дальше выданных рекомендаций дело так и не продвинулось.

Для выпуска подобных документов использовались вольные петербургские типографии, которым государственная казна оплачивала выполненные заказы, в частности, «И. Крылова с товарищи», «которая в 1793 г. перешла в собственность брата одного из “отцов основателей” типографии, именно — к В.А. Плавильщикову (1768–1923)». В 1796 г. последовал указ Павла I о запрете вольных типографий, и В.А. Плавильщиков был вынужден перевести свои производственные мощности в ведомство губернского управления. В 1797 г. «Санкт-Петербургские ведомости» сообщали, что «в типографии <...> продаются разные книги». Возможно, существовал и книжный магазин, тем более, что дальнейшие тиражи были связаны не только с канцелярскими бумагами, но и с художественной литературой. Среди таковой: комедия «Сговор Кутейкина», принадлежащая перу брата владельца типографии, актеру и писателю П.А. Плавильщикову [8, с. 46].

Публиковались сочинения Ж.Ж. Руссо, в двух литературных журналах печатались оды Г.Р. Державина, переводы сочинений

<sup>1</sup> Т.А. Зенаишвили отмечает, что «трактат К.Ф.Э. Баха “Опыт истинного искусства клавишной игры”, на который неоднократно ссылаются и Лелейн, и Тюрк, был переведен на русский язык (часть первая, 1753 г.) лишь в 1994 году в стенах Московской консерватории <...> Публикация перевода первой части трактата была осуществлена издательским домом “Earlymusic” в Санкт-Петербурге в 2005 году» [5, с. 195].

Г.Э. Лессинга, Дж. Мильтона и других авторов [9]. В 1800 г. вышла в свет комическая опера И.А. Крылова «Американцы», написанная композитором Е.И. Фоминым. В 1804 г. В.А. Плавильщиков стал работать под маркой Театральной типографии, где, как известно, в 1805 г. была издана работа В. Манфредини. Начиная с 1807 г. у В.А. Плавильщикова появляется собственная типография, а в 1815 г. — книжный магазин и публичная библиотека для чтения, первая в Петербурге [10, с. 409].

Для сравнения: известные нотные издатели, продавцы и владельцы типографий, такие как И.Д. Герстенберг, И.К. Шнор и др. еще не были всецело сосредоточены на публикации нотной литературы. В сфере их интересов находилась и художественная беллетристика, и труды по естествознанию. В частности, у И.К. Шнора можно найти лирические сочинения В.В. Погодаева «Минуты муз» и другую подобную периодику. Поэтому выпуск учебно-методической литературы, учебников по искусству фортепианной игры не отличался профилирующим характером и, в первую очередь, был обусловлен коммерческим интересом, возросшей популярностью клавишных инструментов.

Первая русская фортепианная школа «Полная школа для фортепиано» была издана в 1816 г. в Петербурге, в типографии Императорской Академии наук, специализировавшейся на печати учебной, научной и научно-популярной литературы, переводов, газеты «Санкт-Петербургские ведомости» и др. Ее автор, чех Ян Богумир Прач, по-русски — Иван Прач, наиболее известен как составитель (вместе с Н.А. Львовым) сборника русских народных песен «Собрание народных русских песен с их голосами», выдержавшего несколько изданий, причем, первое из них было отпечатано в типографии горного училища в 1790 г., второе — в Академии наук (1806), третье — в Медицинской типографии (1815). И в дополнение Н.Ф. Финдейзен высказывает предположение, что в кружок, объединяемый домом Н.А. Львова, входил и глава первой музыкально-издательской фирмы в Петербурге И.Д. Герстенберг [11, с. 331].

Очевидно, что ни одна из вышеуказанных работ не была создана при участии профильных нотных издательств. Отсюда мож-

но предположить, что в начале XIX в. выпуск учебно-методических трудов был, в какой-то степени, личной инициативой их авторов. Учебный материал «Школы» состоял из «сонат, польских, рондо, экоссесов, вальсов, кадрилей и некоторых народных песен» [7, с. 72], способствовавших быстрому освоению разнообразных исполнительских приемов, но, по существу, мало чем отличался от своих европейских аналогов.

В сравнении с Западом, уже во второй половине XVIII в. обратившим свой взгляд на фортепиано, отечественные нотоиздатели серьезно отставали в выпуске специализированной литературы. В качестве примера А.Д. Алексеев указывает, что «Курс обучения на клавесине или пианофорте» Л.Ф. Депрео, изданный в Париже в 80-х гг. XVIII в., спустя десять лет вышел из-под пера того же автора под названием «Новый курс обучения на фортепиано» уже без упоминания в нем клавесина [7, с. 10].

Стремительный взлет фортепианного искусства в начале XIX в. позволил российским нотным издательствам расширить диапазон выпускаемых учебно-методических работ. Это время характеризуется положительной динамикой роста нотопечатной продукции, последовавшей вслед за указом Александра I от 31 марта 1801 г., снимавшего ограничения на ввоз из-за границы книг и нот. В стране выходят в свет признанные в Европе руководства фортепианной игры. На русский язык переводятся «Школа игры на фортепиано» М. Клемента (1816), «Полная практическая школа для фортепиано» Д.Г. Штейбельта (1834), «Краткие правила музыки для учащихся на фортепиано» Ф. Гюнтена (1838) и др. В Москве и Петербурге большой популярностью и заслуженным авторитетом пользуются такие именитые музыканты, как Дж. Фильд, А.Л. Гензельт, И.В. Геслер, А.И. Виллуан, А.А. Герке, успешно занимавшиеся исполнительской и преподавательской деятельностью.

Рост промышленного производства в полиграфической отрасли самым благоприятным образом сказался на формировании крупных нотных издательств. Одно из них принадлежало О.Ж. Дальмасу и называлось «Северный трубадур». Им же выпускался пользовавшийся большой популярностью од-

ноименный музыкальный журнал. В 1815 г. был напечатан подробный каталог, состоящий из 40 разделов и включавший в себя 1500 наименований. «Этот ценный документ фиксирует не только издательскую деятельность Дальмаса, но и реальный музыкальный быт того времени, отражая репертуар оперного, концертного, домашнего и педагогического музицирования», — отмечает Н.А. Рыжкова [12, с. 22].

Среди учебно-методических опусов: «школа игры на фортепиано Дюссека и Плейеля, фортепианные экзерсисы и этюды Фильда, Крамера...» [12, с. 22]. С.В. Белов пишет: «В 1829 г. после смерти петербургского музыкального издателя Г. Дальмаса<sup>2</sup>, его магазин вместе с типографией для печатания нот купил с аукциона Матвей (Мориц) Иванович Бернад (1794—1871), получивший музыкальное образование и продолживший торговую и издательскую деятельность Дальмаса.

Одним из главных направлений музыкально-издательской деятельности М. Бернада стало издание пьес фортепианного педагогического репертуара, причем большинство их печаталось или в качестве приложения к журналу “Нувеллист”, или в самом журнале — наиболее значительном из всех издававшихся в России музыкальных журналов XIX века» [13, с. 27].

Таким образом, каталог О.Ж. Дальмаса — один из ранних документов, содержащих сведения о учебно-методической литературе, изданной в России в первой половине XIX в., безусловно, позволяющих создать лишь частное представление о деятельности нотных издательств по выпуску данной продукции. Наиболее полно этот объем могут продемонстрировать Сводные каталоги российских нотных изданий XVIII — первой половины XIX в., подготовленные библиографами нотномызыкальных отделов РГБ и РНБ, Московской и Санкт-Петербургской консерваторий и др., — ценный материал и основа ряда будущих научных исследований [14; 15]. Нет необходимости доказывать их актуальность. В качестве примера укажем лишь на работы известных русских ученых, в которых нет точной информации о выходных данных того или иного из-

дания. Так, А.Д. Алексеев, спустя сто с лишним лет после первой публикации, пишет о «Систематическом руководстве по импровизации на фортепиано» К. Черни: «По-видимому, она появилась в 1829 г., т. к. в конце сентября этого года на нее была размещена рецензия в “Allgemeine musikalische Zeitung”» [7, с. 82]. Сведения же в сводном каталоге говорят об изданном в 1828 году в Москве у К. Венцеля «Венского самоучителя, или Теоретического и практического наставления по новейшему и легчайшему способу в скором времени научиться играть на фортепиано [...]» Карла Черни [16, с. 162].

Музыкальное образование в первой половине XIX в. по-прежнему находилось на уровне частной практики, и учебный материал, выходящий из типографий, использовался без определенной методики. По мнению Г.М. Цыпина, «фортепианная педагогика в России “доконсерваторских” времен не претендует в целом на постановку и решение специфических профессионально-исполнительских задач. Поэтому некоторые передовые, непредвзято и реалистически мыслящие представители этой педагогики ищут такие направления в своей работе, которые могли оказаться наиболее подходящими в данной ситуации, наиболее рациональными» [17, с. 18]. Конечно, в обеих столицах и других российских губерниях на тот момент работали музыкальные школы, в частности, для крепостных мальчиков под руководством М.П. Гердличко в Курске и др. Идея о консерватории как альтернативе индивидуальной практике иностранных специалистов возникла еще в 1819 г. у Ф.Е. Шольца, но на тот момент не получила своего воплощения.

Таким образом, учебно-методическая литература для клавира и фортепиано в отечественном нотоиздательском деле в первой половине XIX в. проходит закономерные этапы своего становления. Осваиваются западноевропейские традиции, работы, созданные в России, демонстрируют преемственность лучшим образцам фортепианного исполнительства. Положительную роль в этом процессе сыграла деятельность ведущих педагогов и исполнителей, а также самих нотных издателей, обративших свое внимание на одну из важнейших отраслей в сфере музыкального образования.

<sup>2</sup> О. Дальмаса. — О. Р.

## НОТНЫЕ ИЗДАНИЯ В КАТАЛОГАХ ФИРМЫ «П. ЮРГЕНСОН» КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX В. ИЗ СОБРАНИЯ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ

**Н**отопечатательское дело во второй половине XIX в. продолжает наращивать мощности по выпуску учебно-методической литературы для фортепиано<sup>3</sup> [18]. В пореформенной России, после отмены крепостного права, перед образованием, в том числе и музыкальным, встали актуальные задачи, связанные с ростом национального самосознания и развитием его культурных основ. Искусство фортепианной игры, стремительно завоевавшее сердца русской публики, уже в 60-е гг. вошло в пору творческой зрелости. В 1859 г. было образовано Русское музыкальное общество (РМО), учрежденное вслед за Санкт-Петербургскими Концертным и Симфоническим обществами (1840-е гг.). Ранее в столице работали Филармоническое общество (1802), Singakademie (1822) и St.-Petersburger Liedertafel (1840). Последние, по Н.Ф. Финдейзену, «вполне частного характера, не претендовавшие на широкую общественную деятельность» [19, с. 3].

В повседневной жизни РМО шла серьезная работа по становлению профессионального музыкального образования: были организованы музыкальные классы, существовавшие по всей стране вплоть до Октябрьской революции, а в 1862 г. в Петербурге и 1866 г. в Москве открылись консерватории. Т.Ю. Зима подчеркивает, что «РМО следует признать организа-

ционно-творческой новацией в музыкальной культуре Российской империи пореформенного периода и целостной социокультурной системой общегосударственного масштаба, выстраиваемой на протяжении всех лет своего существования» [20, с. 15].

Методическую базу образовательного процесса, в первую очередь, составили труды зарубежных специалистов. В области фортепианной педагогики ситуация осложнялась рядом объективных разногласий, сопутствовавших процессу формирования национальной исполнительской школы. Серьезная полемика возникла вокруг неприятия системы немецких консерваторий, в которых «зачастую абстрактно-универсальная техника заглушала живую музыкальную мысль»<sup>4</sup> [21, с. 45].

Русские нотопечатательские фирмы обеспечивали образовательный процесс учебно-методической литературой: объем производимой продукции во второй половине XIX в. достаточно полно удовлетворял возросшему потребительскому спросу<sup>5</sup>. Примером тому может служить репертуарная концепция ряда крупных предприятий, работавших в Москве и Санкт-Петербурге. Так, П.И. Юргенсон более тридцати лет входил в состав дирекции ИРМО. Из краткого обзора его деятельности можно узнать, что «в первый же год своего существования фирма сделалась комиссионером Московского Отделения Императорского Русского Музык. Общества и Консерватории и состоит им и по сие время. <...> В 1866 г. была издана первая книга по теории музыки: “Руководство к изучению инструментовки” Ф. Геварта в переводе и с примерами П.И. Чайковского». В дальнейшем, к 1871 г. в типографии Юргенсона вышло в свет «значительное количество школ, этюдов и других педагогических сочинений». Там же сообщается о 210 книгах по теории и истории музыки [23, с. 11–13].

Обязанности члена совета директоров московского отделения РМО предполагали ак-

<sup>3</sup> Ф.Т. Стелловский так же, как И.Д. Герстенберг, И.К. Шнор и О.Ж. Дальмас, в 1860-е гг. издавал не только нотную, но и художественную литературу «Собрания сочинений русских авторов» (1861–1870) — Л.Н. Толстой (ч. 1–2, 1864), А.Ф. Писемский (т. 1–4, 1861–1867), Ф.М. Достоевский (т. 1–4, 1865–1870) и др., отдельные произведения русских писателей, «Музыкальный и театральный вестник» (1858–1860), газету «Русский мир» (1860–1862), еженедельник «Якорь» с юмористическим листом «Оса» (1863–1865).

<sup>4</sup> Разногласие возникло между «кучкистами» в лице В.В. Стасова и М.А. Балакирева, и А.Г. Рубинштейном, популяризовавшим западную модель музыкального образования [22, с. 224].

<sup>5</sup> Выпуск нотопечатанной продукции прослеживается в русле общей статистики: объем учебных изданий в 1873 г. составил 273 наименования, а в 1876 г. — 306 [13, с. 11].



тивное участие П.И. Юргенсона в развитии образовательной базы консерватории и ее библиотечных ресурсов. С.В. Белов приводит следующие факты: «Музыкальная фирма П.И. Юргенсона была неизменным поставщиком нот для Русского музыкального общества, а два экземпляра каждого своего издания она бесплатно передавала библиотеке Московской консерватории» [13, с. 95]. Исследователи отмечают большой объем учебно-методической литературы, выпускавшейся издательством «П. Юргенсон» в разные годы работы на российском рынке нотопечатной продукции, но о фортепианных школах, упражнениях и других учебных пособиях информация носит достаточно обобщенный характер.

Выпуск фортепианной периодики отражен в каталогах фирмы «П. Юргенсон», хранящихся в Российской государственной библиотеке<sup>6</sup>. Изучение данных материалов позволяет представить интенсивность процесса формирования образовательного пространства, характерные особенности редакционной политики и ее коммерческую составляющую.

На рубеже XIX—XX вв. производство П.И. Юргенсона демонстрирует внушительный объем выпуска теоретических работ в различных отраслях музыкознания. Фортепианное исполнительство представлено трудами отечественных и зарубежных педагогов и исполнителей, требующих своей первичной классификации. Заметим, что в большинстве каталогов фирмы «П. Юргенсон» не указан год издания, но выпускаемые им датируемые «Дополнения» дают возможность представить картину практически полностью.

Издания 90-х гг. XIX в., как и последующих дореволюционных десятилетий, показывают: любой из каталогов (кроме специализированных, посвященных духовной, вокальной, хоровой музыке и т. д.) начинается с информации о выпуске научных трудов, учебников

и учебных пособий. Некоторые из них переиздаются П.И. Юргенсоном из года в год. Назовем «Историю литературы фортепианной музыки» Ц.А. Кюи, дважды напечатанную к 1912 г. В числе популярных: «Настольная справочная книжка для преподавателей и всех занимающихся фортепианной игрой» А.Н. Буховцева, «Руководство к систематическому первоначальному обучению на фортепиано» К.Э. Вебера, в третий раз вышедшие из печати в период 1899—1903 гг. Из более поздних (ориентировочно 1911—1914 гг.) — А.Н. Буховцев «Фортепианный сборник для практического изучения фразировки, из любимых легких пьес: Куллака, Чайковского, Шумана и др.».

В целом в издательстве П.И. Юргенсона были опубликованы почти все работы А.Н. Буховцева, включая «Руководство к употреблению фортепианной педали с примерами, взятыми из исторических концертов А.Г. Рубинштейна» под редакцией С.И. Танеева.

Неподдельный интерес вызывает «История фортепиано в связи с историей фортепианной виртуозности и литературы Р.В. Геники (1896), а также переводы иностранных трудов, в частности, «Как должно играть на фортепиано». Пяти статей о произведении звука на фортепиано, об акцентуации, динамике, темпе и исполнении, с примерами для упражнений Г. Гермера и др. Пожалуй, единственным трудом А.Н. Буховцева, вышедшим в другом нотопечатном издательстве, у А.Б. Гутхейля, являются «Записки по элементарной фортепианной педагогике».

*Этюды для фортепиано*, не обозначенные в некоторых каталогах отдельным параграфом<sup>7</sup>, можно распределить таким образом: 1) сборники, созданные известными композиторами XVIII—XIX вв. — Г.Ю. Беренсом, А.Ж. Бертини, М. Клементи, И.Б. Крамером, К.А. Лешгорном, К. Черни и др.; 2) сборники этюдов, составленные из произведений различных авторов; 3) этюды с комментариями известных исполнителей (например, И.Б. Крамер «50 избранных этюдов» под редакцией Г. фон Бюлова); 4) этюды различной степе-

<sup>6</sup> М.И. Бернгард вслед за О.Ж. Дальмасом продолжил публикацию учебно-методических работ, впоследствии его издательство вошло в состав фирмы П.И. Юргенсона. Для справки, во второй половине XIX в. в России существовало порядка 30 нотных издательств, среди которых крупные предприятия М.П. Беяева, В.В. Бесселя, А.Б. Гутхейля, Ю.Г. Циммермана, конкурирующие между собой.

<sup>7</sup> В каталоге за 1894 г. они были перечислены вместе с сонатами, фантазиями, салонными пьесами и прочими сочинениями.

ни сложности (А. Шмит «Приготовительные этюды» и др.).

Разнообразно представлены в каталогах *упражнения для фортепиано*: Э.У. Джаксон «Гимнастика пальцев как верное средство для скорого достижения солидной техники на музыкальных инструментах»<sup>8</sup>, М.И. Бернард «Ежедневные упражнения», Ш.Л. Ганон «60 экзерсисов», А.И. Дюбюк «Техника фортепианной игры. Упражнения для первоначального и высшего развития механизма пальцев», гаммы по методу Ф.В. Калькбреннера, М. Клементи, Ю. Кнорра, А.М. Ладухина, А.С. Немировского, Л. Пледи и др.

Большими тиражами печатались фундаментальные труды К. Черни: «100 легких упражнений для фортепиано», ор. 139; «125 упражнений в пассажах», ор. 261; «Школа беглости», ор. 299; «Ежедневные упражнения», ор. 337; «Школа виртуозности», ор. 365; «24 прогрессивных упражнения», ор. 636; «50 этюдов», ор. 740; а также «160 восьмитактных упражнений», ор. 821. В некоторых случаях указывалось назначение, например, К. Лютш «Техника фортепианной игры»: собрание всех необходимых упражнений в прогрессивном порядке: для подготовительных классов Санкт-Петербургской консерватории с одобрения ИРМО.

Аналогичными комментариями сопровождались и разнообразные *школы фортепианной игры*. Наиболее востребованной являлась «Школа для фортепиано» А.И. Виллуана, учителя братьев А.Г. и Н.Г. Рубинштейнов, состоящая из двух частей: теоретической и практической. Среди других авторов: Г. Вольфарт «Школа для фортепиано или музыкальная азбука и книга для чтения для молодых пианистов», В.Н. Николаев «Первоначальные правила фортепианной игры по Леберту, Штарку и Бейеру», А.Г. Контский «Необходимый руководитель для пианиста», И. Йиранек «Теоретическая и практическая школа украшений фортепианной игры» и др. Нельзя найти в каталогах П.И. Юргенсона руководство А.Л. Ген-

зельта<sup>9</sup> «На многолетнем опыте основанные правила преподавания фортепианной игры, составленные Адольфом Гензельтом», так как правом на издание этой работы обладал Ф.Т. Стелловский. По существу, список наименований школ для фортепиано весьма ограничен и, скорее всего, связывается с определенными препятствиями в их публикации<sup>10</sup>. Очень часто инструктивный репертуар выходил в свет на русском, немецком и французском языках. Заметим, что в каталогах за 1899–1903 гг. «Школа фортепианной игры» не фигурирует.

Большой объем у «П. Юргенсон» занимают сборники *педагогического репертуара для фортепиано*. Один из них: «Прогрессивная библиотека», собранный преподавателем московского Екатерининского института В.Р. Вильшау из классических и новейших пьес, распределенных по трудности на девять степеней. Другой: «Классная библиотека» под редакцией профессора Санкт-Петербургской консерватории Ф.Ф. Черни, также в каталоге заявлена и работа М.Л. Пресмана «Классики XVII и XVIII веков» и «Педагогический репертуар из сочинений русских композиторов».

Коммерческий талант П.И. Юргенсона позволил издательству 1878 г. произвести революционное по своему значению преобразование цен. Они были снижены почти в два раза, а это — «огромное количество педагогических изданий по ценам, доведенным до минимума» [14, с. 14]. Далее, П.И. Юргенсон осуществляет повторный выпуск наиболее востребованных среди отечественных потребителей нот, книг, учебников и учебных пособий. Эти действия позволили ему еще больше укрепить свои позиции на рынке сбыта нотопечатной продукции. Кроме того, на складах фирмы и в ее периодических каталогах указывались издания, принадлежащие другим предпринимателям.

Таким образом, за десятилетия существования нотоиздательского предприятия «П. Юргенсон» сформировался базовый фундамент учебно-методической литературы, по-

<sup>8</sup> Такое название существует в изданиях 1884 г. и 1887 года. С 1892 г., в 3-ем издании произошли изменения: «Сост. по Джаксону и др. Под ред. врача С. Белиц-Геймана». В 1896 г. осуществлено 4-е издание «Гимнастики».

<sup>9</sup> В каталогах фирмы «П. Юргенсон» удалось найти только этюды А.Л. Гензельта, выпущенные на рубеже XIX–XX веков.

<sup>10</sup> В документах, хранящихся в РГБ, имеются указания на популярные в XIX в. «Школы» М. Клементи, Д.Г. Штейбельта и др.

звонявший выпускать большие и быстро реализуемые тиражи, возобновляемые с ростом потребительского спроса. Познакомившись ближе с каталогами выпускаемой продукции, можно сделать вывод, что стратегия и тактика выпускаемых материалов основывалась на внимании к апробированным результатам и не выходила за рамки академических традиций. Кроме того, доминирующим в этом процессе, прежде всего, был коммерческий расчет, не позволявший увеличивать финансовые риски с публикацией сомнительных методик, что могло негативным образом сказаться на деловой репутации фирмы. Наиболее талантливые занимали свое почетное место, сложив воедино европейские традиции и отечественный опыт.

### Список источников

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства : учебник: в 3-х ч. Ч. 1 и 2. 2-е изд., доп. Москва : Музыка, 1988. 415 с.
2. Финдейзен Н.Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века : в 2-х т. Т. 2: С начала и до конца XVIII века. Вып. 7. Москва ; Ленинград : Государственное издательство. Музсектор, 1929. С. 347–376.
3. Сухова Л.Г. Национальные и интернациональные аспекты российской музыкально-педагогической школы : автореф. дис. ... д-ра педагогич. наук. Москва, 2005. 53 с.
4. Заславская П.И. Немецкая клавирная педагогика и теория исполнительства середины и второй половины XVIII века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2009. 27 с.
5. Зенаишвили Т.А. Клавесин или клавикорд? Методические предпочтения Георга Симона Лелейна // Научный вестник Московской консерватории, 2011. № 2. С. 191–201.
6. Лисовский Н.М. Музыкальные альманахи XVIII столетия / Н.М. Лисовский. Санкт-Петербург : тип. И. Габермана, 1882. 32 с.
7. Алексеев А.Д. Из истории фортепианной педагогики : руководства по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века) : хрестоматия. Киев : Муз. Україна, 1974. 163 с.
8. Степанов С.В. Книгоиздательская деятельность Санкт-Петербургской губернской типографии // Труды СПбГУКИ. Т. 201 : Книжное дело : вчера, сегодня, завтра. В 2-х ч. Ч. 1. Традиции и инновации в книжном деле : XVII Смирдинские чтения. Санкт-Петербург : СПбГУКИ, 2013. С. 45–53.
9. Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века: 1725–1800: в 5 т. Т. 2: К–П. Москва : [б. и.]. 1964. 517 с.
10. Книговедение: энциклопедический словарь / Редкол.: Н.М. Сикорский (гл. ред.) и др. Москва : Издательство «Советская энциклопедия». 1982. 664 с.
11. Финдейзен Н.Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века : в 2-х т. Т. 2: С начала и до конца XVIII века. Вып. VI. Москва ; Ленинград : Государственное изд-во. Музыкальный сектор, 1929. С. 184–345.
12. Рыжкова Н.А. Музыкальное издательство Дальмаса «Северный трубадур» // Нотные издания в музыкальной жизни России : российские нотные издания XVIII — начала XX в. Санкт-Петербург : Российская национальная библиотека, 2003. Вып. 2. С. 15–29. (Сборник источниковедческих трудов).
13. Белов С.В. Музыкальное издательство П.И. Юргенсона. Санкт-Петербург : Российская национальная библиотека, 2001. 130 с.
14. Нотные издания в фондах Государственной библиотеки СССР имени В.И. Ленина : памятники музыкального искусства : отечественные нотные издания XVIII века : каталог / Гос. б-ка СССР им. В.И. Ленина, Отдел нотных изданий и звукозаписей ; [сост. М.П. Пряшников]. Москва : Гос. б-ка СССР им. В.И. Ленина, 1979. 100 с. (Нотные издания в фондах Гос. б-ки СССР им. В.И. Ленина).
15. Сводный каталог российских нотных изданий / Рос. нац. б-ка, Рос. гос. б-ка, Науч. муз. б-ка им. С.И. Танеева Московской гос. консерватории ; [сост. Г.В. Карминская и др.]. Санкт-Петербург : Издательство Российской национальной библиотеки, 2005.
16. Отечественные нотные издания первой половины XIX века : сводный каталог : в 2 ч. Ч. 1. Кн. 2. Отдельно изданные произведения композиторов : Е–Я / Гос. б-ка СССР им. В.И. Ленина, Отд. нотных изд. и звукозаписей, Науч. муз. б-ка им. С.И. Танеева Московской гос. консерватории ; сост.: [И.В. Брежнева и др.]. Москва. 1988. 202 с. (Памятники музыкального искусства)

- ства).
17. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано : [учебное пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2119 «Музыка и пение»]. Москва : Просвещение, 1984. 176 с.
  18. Стелловский Ф.Т. [Электронный ресурс] // История гитары в лицах. URL: <http://www.guitar-times.ru/pages/publishers/stellowsky.htm> (дата обращения: 01.04.2020).
  19. Финдейзен Н.Ф. Очерк деятельности С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества (1859–1909). Санкт-Петербург : тип. Гл. упр. уделов, 1909. 119 с.
  20. Зима Т.Ю. Русское музыкальное общество как социокультурное явление в России второй половины XIX — начала XX веков : автореф. дис. ... д-ра культурологии. Москва, 2015. 38 с.
  21. Логачева Н.В. Роль П.И. Юргенсона в развитии русской музыкальной культуры второй половины XIX — начала XX вв. : дис. ... канд. ист. наук. Москва, 2016. 190 с.
  22. Баренбойм Л.А. Рубинштейн Антон Григорьевич : жизнь, артистич. путь, творчество, муз.-обществ. деятельность : в 2-х т. Т. 1. Ленинград : Музгиз, 1957. 455 с.
  23. Музыкальное издательство П. Юргенсона в Москве : 1861–1911 : [Краткий обзор деятельности фирмы...: Обзор деятельности нотопечатника П. Юргенсона]. Москва, [1911]. 37 с.

---

---

## Educational and Methodical Literature for the Clavier and Piano in the History of Russian Music Publishing of the Second Half of the 18th — Early 20th Century

**Olga V. Radzetskaya**

Russian State University named after A.N. Kosygin (Technology. Design. Art), 52/45, Sadovnicheskaya Str., Moscow, 117997, Russia  
ORCID 0000-0003-1595-1047; SPIN 7428-7007  
E-mail: [olgabreman@yandex.ru](mailto:olgabreman@yandex.ru)

**Abstract.** *The Russian piano school is a unique phenomenon in the global cultural space, a multifaceted and creative phenomenon, a source of creative insights and vivid interpretations. The history of Russian piano performance is deeply and comprehensively studied and is characterized by a wide semantic range. A special place in it is occupied by educational and methodical literature produced by major music publishers in Moscow and St. Petersburg during their formation and development.*

*The appeal to this topic is connected with the need to create a primary idea of the activities of music publishers for the production of educational materials in the historical dynamics and perspective. This complex process can be perceived as a synthesis of*

*European traditions and Russian experience — a multidimensional multifunctional landscape of the era, illustrative reflection of important events in the cultural life of the country.*

*The specificity of the problem has an impressive demonstration volume. It includes the strategy and tactics of development of Russian music publishing companies, production of educational and scientific-methodical literature by Russian and foreign authors, stages in the development of piano art, increase in the production output, achievements of the Russian piano school and its unique pedagogical experience. “P. Jurgenson” company’s catalogues, stored in the Russian State library, reflect the trends and directions that were dominant in the educational literature for piano. They include well-established, tested methods of piano playing, collections of exercises, and anthologies that enriched the pedagogical repertoire with compositions to develop of the technical base of students and expand the arsenal of its expressive means. The study aims at a primary classification of “P. Jurgenson” publishing house’s educational resources recorded in its catalogues of the late 19th — early 20th century.*

**Key words:** Russian music publishing, clavier, piano, educational and methodical literature, musical art, catalogue, Jurgenson.

**Citation:** Radzetskaya O.V. Educational and Methodical Literature for the Clavier and Piano in the History of Russian Music Publishing of the Second Half of the 18th — Early 20th Cen-

tury, *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 6, pp. 657–668. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-6-657-668.

## References

1. Alekseev A.D. *Istoriya fortepiannogo iskusstva: uchebnik: v 3-kh ch. Ch. 1 i 2* [History of Piano Art: textbook: in 3 parts. Part 1 and 2]. Moscow, Muzyka Publ., 1988, 415 p.
2. Findeizen N.F. *Ocherki po istorii muzyki v Rossii s drevneishikh vremen do kontsa XVIII veka: v 2-kh t. T. 2: S nachala i do kontsa XVIII veka. Vyp. 7* [Essays on the History of Music in Russia from Ancient Times to the End of the 18th Century: in 2 volumes. Volume 2: From the Beginning to the End of the 18th Century. Issue 7]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo. Muzsektor Publ., 1929, pp. 347–376.
3. Sukhova L.G. *Natsional'nye i internatsional'nye aspekty rossiiskoi muzykal'no-pedagogicheskoi shkoly* [National and International Aspects of the Russian Music Pedagogical School], doct. ped. sci. diss. abstr. Moscow, 2005, 53 p.
4. Zaslavskaya P.I. *Nemetskaya klavirnaya pedagogika i teoriya ispolnitel'stva serediny i vtoroi poloviny XVIII veka* [German Clavier Pedagogy and Performance Theory of the Middle and Second Half of the 18th Century], cand. art. diss. abstr. St. Petersburg, 2009, 27 p.
5. Zenaishvili T.A. Harpsichord or Clavichord: What Does Georg Simon Löhlein Recommend to Practice on? *Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory], 2011, no. 2, pp. 191–201 (in Russ.).
6. Lisovsky N.M. *Muzykal'nye al'manakhi XVIII stole-tiya* [Music Almanacs of the 18th Century]. St. Petersburg, I. Gabermana Publ., 1882, 32 p.
7. Alekseev A.D. *Iz istorii fortepiannoi pedagogiki: rukovodstva po igre na klavishno-strunnykh instrumentakh (ot epokhi Vozrozhdeniya do serediny XIX veka): khrestomatiya* [From the History of Piano Pedagogy: Guides to Playing Keyboard-String Instruments (From the Renaissance to the Mid-19th Century): textbook]. Kiev, Muz. Ukraïna Publ., 1974, 163 p.
8. Stepanov S.V. Book Publishing Activities of the Saint Petersburg Governorate Printing House, *Trudy SPbGUKI. T. 201: Knizhnoe delo: vchera, segodnya, zavtra. V 2-kh ch. Ch. 1. Traditsii i innovatsii v knizhnom dele: XVII Smirdinskie chteniya* [Works of the Saint Petersburg State University of Culture And Arts: Volume 201: Book Business: Yesterday, Today, Tomorrow. In 2 parts. Part 1. Traditions and Innovations in Book Business: 17th Smirdin Readings]. St. Petersburg, SPbGUKI Publ., 2013, pp. 45–53 (in Russ.).
9. *Svodnyi katalog russkoi knigi grazhdanskoi pečati XVIII veka: 1725–1800: v 5 t. T. 2: K–P* [Union Catalog of the Russian Civil Type Books of the 18th Century: 1725–1800: in 5 volumes. Volume 2: K–P]. Moscow, 1964, 517 p.
10. Sikorsky N.M. (ed.) *Knigovedenie: entsiklopedicheskii slovar'* [Bibliology: Encyclopedic Dictionary]. Moscow, "Sovetskaya Entsiklopediya" Publ., 1982, 664 p.
11. Findeizen N.F. *Ocherki po istorii muzyki v Rossii s drevneishikh vremen do kontsa XVIII veka: v 2-kh t. T. 2: S nachala i do kontsa XVIII veka. Vyp. VI* [Essays on the History of Music in Russia from Ancient Times to the End of the 18th Century: in 2 volumes. Volume 2: From the Beginning to the End of the 18th Century. Issue VI]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe Publ., 1929, pp. 184–345.
12. Ryzhkova N.A. Dalmas' Music Publishing House "Northern Troubadour", *Notnye izdaniya v muzykal'noi zhizni Rossii: rossiiskie notnye izdaniya XVIII – nachala XX v. [Music Publications in the Music Life of Russia: Russian Music Publications of the 18th – Early 20th Century]*. St. Petersburg, Rossiiskaya Natsional'naya Biblioteka Publ., 2003, issue 2, pp. 15–29 (in Russ.).
13. Belov S.V. *Muzykal'noe izdatel'stvo P.I. Yurgensona* [P.I. Jurgenson's Music Publishing House]. St. Petersburg, Rossiiskaya Natsional'naya Biblioteka Publ., 2001, 130 p.
14. *Notnye izdaniya v fondakh Gosudarstvennoi biblioteki SSSR imeni V.I. Lenina: pamyatniki muzykal'nogo iskusstva: otechestvennye notnye izdaniya XVIII veka: katalog* [Music Publications Stored in the V.I. Lenin State library of the USSR: Monuments of Musical Art: Russian Music Publications of the 18th Century: catalog]. Moscow, Gosudarstvennaya Biblioteka SSSR im. V.I. Lenina, 1979, 100 p.
15. *Svodnyi katalog rossiiskikh notnykh izdaniy* [Union Catalog of Russian Music Publications]. St. Petersburg, Rossiiskoi Natsional'noi Biblioteki Publ., 2005.
16. *Otechestvennye notnye izdaniya pervoi poloviny XIX veka: svodnyi katalog: v 2 ch. Ch. 1. Kn. 2. Ot-del'no izdannye proizvedeniya kompozitorov: E–Ya* [Russian Music Publications of the First Half

- of the 19th Century: Union Catalog: in 2 parts. Part 1. Book 2. Separately Published Works by Composers: E–Ya]. Moscow, 1988, 202 p.
17. Tsylin G.M. *Obuchenie igre na fortepiano* [Learning to Play the Piano]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1984, 176 p.
  18. Stellovsky F.T., *Istoriya gitary v litsakh* [Portraying the History of the Guitar]. Available at: <http://www.guitar-times.ru/pages/publishers/stellovsky.htm> (accessed 01.04.2020) (in Russ.).
  19. Findeizen N.F. *Ocherk deyatel'nosti S.-Peterburgskogo otdeleniya Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva (1859–1909)* [An Essay on the Activities of the St. Petersburg Branch of the Imperial Russian Musical Society (1859–1909)]. St. Petersburg, Glavnogo Upravleniya Udelov Publ., 1909, 119 p.
  20. Zima T.Yu. *Russkoe muzykal'noe obshchestvo kak sotsiokul'turnoe yavlenie v Rossii vtoroi poloviny XIX — nachala XX vekov* [Russian Musical Society as a Socio-Cultural Phenomenon in Russia in the Second Half of the 19th — Early 20th Centuries], doct. cult. diss. abstr. Moscow, 2015, 38 p.
  21. Logacheva N.V. *Rol' P.I. Yurgensona v razviti russkoi muzykal'noi kul'tury vtoroi poloviny XIX — nachala XX vv.* [P.I. Jurgenson's Role in the Development of Russian Musical Culture of the Second Half of the 19th — Early 20th Centuries], cand. hist. sci. diss. Moscow, 2016, 190 p.
  22. Barenboim L.A. *Rubinshtein Anton Grigor'evich: zhizn', artistich. Put', tvorchestvo, muz.-obshchestv. Deyatel'nost': v 2-kh t. T. 1* [Rubinstein Anton Grigoryevich: Life, Artistic Path, Creativity, Musical and Social Activities: in 2 volumes. Volume 1]. Leningrad, Muzgiz Publ., 1957, 455 p.
  23. *Muzykal'noe izdatel'stvo P. Yurgensona v Moskve: 1861–1911* [P. Jurgenson's Music Publishing House in Moscow: 1861–1911]. Moscow, 37 p.

## НОВИНКА



**Вспоминаю военное детство** : Ветераны Российской государственной библиотеки о днях Великой Отечественной войны / Рос. гос. б-ка. Москва : Пашков дом, 2020. 241, [2] с. : ил.

Идея подготовить и издать к 75-летию Великой Победы книгу «Вспоминаю военное детство» принадлежит Совету ветеранов Российской государственной библиотеки. Воспоминания детей, переживших войну, детей войны, во взрослом возрасте ставших сотрудниками Библиотеки и ее ветеранами, составляют содержание данного сборника.

Подлинные свидетельства тех событий — еще одна страница истории Российской государственной библиотеки, истории нашего Отечества.

### Справки и приобретение:

119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5,  
 Российская государственная библиотека, Издательство «Пашков дом»  
 Тел.: +7 (495) 697-59-53, +7 (499) 557-04-70, доб. 26-46  
 E-mail: [Pashkov\\_Dom@rsl.ru](mailto:Pashkov_Dom@rsl.ru), [sale.pashkov\\_dom@rsl.ru](mailto:sale.pashkov_dom@rsl.ru)  
 Книжные магазины РГБ: главное здание, 1-й и 3-й подъезды

## Содержание по разделам

### ● КОНТЕКСТ

1. *Ахромеева Т.С., Малинецкий Г.Г., Посашков С.А.* Искусственный интеллект как проблема культуры. — 3, 228—241.
2. *Грибанова Л.М.* Музыка как синергия и неклассическая модель человека. — 1, 4—15.
3. Журнал «Библиотекосведение». — 4, 351.
4. *Оганов А.А.* Философско-эстетическая рефлексия на феномен пандемии. — 5, 452—461.
5. *Тен Ю.П., Приходько Л.В.* Анализ типологии культур на основе междисциплинарного подхода. — 4, 340—350.

### ● КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

6. *Ватолина Ю.В., Семенов В.Е., Поляков А.В.* Русский рок: по ту сторону здравого смысла и этоса потребления. — 4, 352—367.
7. *Гринько И.А.* Стратегические документы в музейной сфере: международный опыт. — 3, 242—250.
8. Журнал «Библиотеки нового поколения». — 5, 477.
9. *Кириллова Н.Б.* Возможен ли диалог культур в эпоху глобализации и цифровизации? — 6, 576—581.
10. *Кирчанов М.В.* Виртуальные государства и символические рынки идентичности. — 2, 116—124.
11. *Мальцева Е.А.* Художественный образ как результат отражения и конструирования реальности. — 1, 16—25.
12. *Мальшина Н.А., Фирсова А.А.* Количественный анализ деятельности индустрии культуры в Российской Федерации в 1990—2018 годах. — 2, 125—138.
13. *Руцинская И.И.* «Развалинами Берлина удивлен творен»: образ немецкой столицы в советской графике 1945 года. — 6, 564—575.
14. *Савицкая Т.Е.* Формирование новых информационно-коммуникативных моделей в ра-

боте с пользователем в рамках библиотечного проекта Google. — 3, 251—261.

15. Управление в сфере культуры, образования и науки. Магистерская программа. — 2, 139.
16. *Ушкарев А.А., Гедовиус Г.Г., Петрушина Т.В.* Две репрезентации публики Московского Художественного театра. — 5, 462—476.

### ● В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

17. «Библиотека Победы» открылась для читателей на портале Национальной электронной библиотеки. — 2, 151.
18. *Будагян Р.Р., Зайцева М.Л.* Цифровые технологии в современном музыкальном пространстве. — 4, 368—378.
19. *Верб Б.Ч.* Коллекция Александра Кулисевича в Мемориальном музее Холокоста США [переводчик М.В. Лебедева]. — 5, 478—495.
20. Журнал «Библиотеки нового поколения». — 4, 379.
21. *Краснощечков В.А., Белько Т.В.* Редизайн и ретро-дизайн как методы создания произведений современного искусства и дизайна. — 6, 594—605.
22. *Пудов А.Г.* Мифологическая концептуализация в фильмах А.О. Балабанова и интерпретация фильма «Река». — 3, 262—277.
23. *Усувалиев С.И.* Проблема единства стиля в советском кино в конце 1920-х — начале 1930-х гг. (на примере работ Н.М. Иезуитова). — 1, 26—35.
24. *Цинь С., Федоровская Н.А.* Специфика российско-китайской межкультурной коммуникации в области изобразительного искусства второй половины XX — начала XXI века. — 6, 582—593.
25. *Шкляева Л.М.* Стилиевые особенности золотого шитья у татар-мишарей Ульяновской области. — 2, 140—150.

### ● НАСЛЕДИЕ

26. *Байкова Е.В., Светличная М.А.* Архетипы художественного формообразования в контексте архитектуры — дом и храм. — 1, 36—46.
27. *Есюнин Е.А.* Азбуки революции. — 3, 278—291.
28. *Ковалева Н.И.* Роберт Форрер и значение его наследия для изучения истории российского набивного производства. — 4, 380—393.

29. *Кривцова А.С.* Коллекция «В.В. Бессель» в фондах Российского национального музея музыки. — 2, 152–163.
30. *Моисеев Г.А. П.И. Чайковский и великий князь Константин Константинович: посмертный диалог.* — 5, 496–509.
31. *Панченко А.М.* Товарищеские собрания «дворян» и «константиновцев» — «живая школа для укрепления традиций». — 5, 510–525.
32. *Портнова И.В.* Русская анималистика во взаимосвязи с другими жанрами изобразительного искусства в истории русской культуры XVIII–XIX веков. — 6, 606–615.
33. Управление в сфере культуры, образования и науки. Магистерская программа. — 1, 47.

## ● ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

34. *Абдуллина Д.А.* «Аллегорическое витийство» в детском портрете XVIII века. — 6, 616–625.
35. *Векслер А.Ф.* Надежда Бромлей и Борис Сушкевич: актеры, режиссеры, вахтанговцы (материалы к творческой биографии). — 5, 526–537.
36. Виртуальный тур по Российской государственной библиотеке. — 3, 305.
37. *Завьялова А.Е.* Гравюра Жаспара де Исаака «Нарцисс»: об источниках раннего творчества Константина Сомова. — 2, 164–172.
38. *Завьялова А.Е.* Картина «Несуществующий фарфор» Константина Сомова: замысел и источники. — 4, 394–402.
39. *Злотникова Т.С.* Чеховский дискурс мировой культуры (к 160-летию со дня рождения А.П. Чехова). — 3, 292–304.
40. Информационные ресурсы Российской государственной библиотеки на сайте Росинформкультуры. — 2, 173.
41. *Куимова В.М.* Парадоксы творчества советских режиссеров (на примере кинофильмов Р.А. Быкова и К.Г. Муратовой). — 4, 403–413.
42. *Наветная А.П.* Традиционное и новаторское в драматургии и композиции балетов Белы Бартока. — 6, 626–637.
43. *Серебрякова Е.Г.* Идентичность «правозащитник» в аксиологии и социальной практике Александра Есенина-Вольпина. — 1, 48–60.
44. *Штольдер Н.В.* Новый синтез в пейзажной живописи Архипа Куинджи и Фердинанда Ходлера. — 1, 61–73.

## ● КАФЕДРА

45. *Агратина Е.Е.* Королевская бесплатная школа рисунка Жан-Жака Башелье: развитие образования и ремесленного производства во Франции. — 5, 538–549.
46. *Андреева И.В.* «Распознать и прочесть нечто как документ...»: (трансфер вещи в исследовательских рефлексиях Г.Л. Дайн). — 4, 414–425.
47. *Белякова И.Г., Милешко А.Л.* Искусство и экологическая устойчивость. Формирование экологической идентичности средствами хореографии. — 2, 187–200.
48. *Вильчинская-Бутенко М.Э., Рожков Н.Н.* Подход к задаче комплексной оценки арт-объектов урбанистического искусства методами квалитиметрии. — 1, 74–87.
49. *Дробышева Е.Э.* Танец в модусе самоидентификации. — 6, 638–647.
50. Научное цитирование: РИНЦ, Web of Science, Scopus. — 2, 201.
51. *Портнова И.В.* «Любование» как принцип восприятия и трактовки природных образов в русском изобразительном искусстве XVIII века. — 2, 174–186.

## ● ORBIS LITTERARUM

52. *Бабицева М.Е.* Художественные биографии писателей, удостоенные премии «Большая книга» (типология жанра и специфика произведений). — 2, 202–213.
53. *Ваховская З.С.* О значимости предпроставрационного исследования лицевого сборника повестей конца XVII–XVIII вв. из собрания РГБ. — 1, 88–98.
54. Всероссийский мониторинг состояния библиотечных фондов. — 3, 319.
55. *Долгодрова Т.А.* Вдохновленные Рубенсом: антверпенские барочные книги из фондов Российской государственной библиотеки. — 6, 648–656.
56. Журнал «Вестник Библиотечной Ассамблеи Евразии». — 4, 437.
57. *Носов Н.Н. Л.И.* Страховский: между символизмом и акмеизмом (по зарубежным публикациям). — 4, 426–437.
58. *Радзевская О.В.* Учебно-методическая литература для клавира и фортепиано в истории русского нотопечательского дела второй половины XVIII — начала XX века. — 6, 657–668.
59. Румянцевские чтения — 2020. — 1, 99.



60. Самарин А.Ю. «На фоне Пушкина»: речь С.И. Вавилова на митинге у памятника поэту в июне 1949 года. — 5, 550—559.
61. Сапожникова Ю.Л. Темнокожая прислуга глазами белого писателя: на материале романа «Прислуга» К. Стокетт. — 3, 306—318.
65. Руцинская И.И. Сталиниана как инструмент закрепления мифа: еще раз о визитах И.В. Сталина в Разлив. — 1, 100—111.
66. Тун Д. Китайские фольклорные сказания как культурное сокровище нации. — 4, 438—446.

#### ● СВЯЗЬ ВРЕМЕН

62. Виртуальный тур по Российской государственной библиотеке. — 4, 447.
63. Мэнде Л. Традиции тибетского Нового года в китайской современной живописи: Пань Шисюнь и Е Синшэн. — 2, 214—223.
64. Портнова Т.В. Архитектура античных театров как элемент мирового культурного ландшафта. — 3, 320—332.
67. Требования к информации и статьям, предоставляемым для публикации в журнале «Обсерватория культуры». — 1, 112; 2, 224; 3, 336; 4, 448; 5, 560; 6, 672.
68. Указатели материалов, опубликованных в 1—6 номерах журнала «Обсерватория культуры» за 2020 год [составитель Ю.Н. Баранчук]. — 6, 669—671.
69. Этика научных публикаций в журнале «Обсерватория культуры». — 3, 333—335.

### УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ, ПЕРЕВОДЧИКОВ, СОСТАВИТЕЛЕЙ

|                             |                      |                       |
|-----------------------------|----------------------|-----------------------|
| Абдуллина Д.А. 34           | Зайцева М.Л. 18      | Портнова Т.В. 64      |
| Агратина Е.Е. 45            | Злотникова Т.С. 39   | Посашков С.А. 1       |
| Андреева И.В. 46            | Кириллова Н.Б. 9     | Приходько Л.В. 5      |
| Ахромеева Т.С. 1            | Кирчанов М.В. 10     | Пудов А.Г. 22         |
| Бабичева М.Е. 52            | Ковалева Н.И. 28     | Радзеецкая О.В. 58    |
| Байкова Е.В. 26             | Краснощеков В.А. 21  | Рожков Н.Н. 48        |
| Баранчук Ю.Н. 68            | Кривцова А.С. 29     | Руцинская И.И. 13, 65 |
| Белько Т.В. 21              | Куимова В.М. 41      | Савицкая Т.Е. 14      |
| Белякова И.Г. 47            | Лебедева М.В. 19     | Самарин А.Ю. 60       |
| Будагян Р.Р. 18             | Малинецкий Г.Г. 1    | Сапожникова Ю.Л. 61   |
| Ватолина Ю.В. 6             | Мальцева Е.А. 11     | Светличная М.А. 26    |
| Ваховская З.С. 53           | Мальшина Н.А. 12     | Семенов В.Е. 6        |
| Векслер А.Ф. 35             | Милешко А.Л. 47      | Серебрякова Е.Г. 43   |
| Верб Б.Ч. 19                | Моисеев Г.А. 30      | Тен Ю.П. 5            |
| Вильчинская-Бутенко М.Э. 48 | Мэнде Л. 63          | Тун Д. 66             |
| Гедовиус Г.Г. 16            | Наветная А.П. 42     | Усувалиев С.И. 23     |
| Грибанова Л.М. 2            | Носов Н.Н. 57        | Ушкарев А.А. 16       |
| Гринько И.А. 7              | Оганов А.А. 4        | Федоровская Н.А. 24   |
| Долгодрова Т.А. 55          | Панченко А.М. 31     | Фирсова А.А. 12       |
| Дробышева Е.Э. 49           | Петрушина Т.В. 16    | Цинь С. 24            |
| Есюнин Е.А. 27              | Поляков А.В. 6       | Шкляева Л.М. 25       |
| Завьялова А.Е. 37, 38       | Портнова И.В. 32, 51 | Штольдер Н.В. 44      |

Указатели подготовил Ю.Н. Баранчук,  
главный специалист отдела периодических  
изданий Российской государственной библиотеки

## ТРЕБОВАНИЯ К ИНФОРМАЦИИ И СТАТЬЯМ, ПРЕДОСТАВЛЯЕМЫМ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ «ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ»

**Р**едакция принимает только оригинальные, не опубликованные ранее научные статьи и иные материалы научного характера по культуре и искусству в соответствии с тематикой основных разделов. Текст статьи направляется через систему электронной редакции на сайте <http://observatoria.rsl.ru> в формате Microsoft Word.

Весь текст набирается шрифтом Times New Roman Cyr, кеглем 12 pt, с полупропорциональным межстрочным интервалом. Объем статьи – от 18 до 30 тысяч знаков с пробелами (без учета реферата, ключевых слов, примечаний, списка источников).

### СТРУКТУРА ТЕКСТА:

**Сведения об авторе/авторах** – имя, отчество, фамилия, место работы (в именительном падеже), подразделение, должность, ORCID, SPIN, ученая степень, ученое звание, адрес электронной почты, почтовый адрес организации – размещаются перед названием статьи в указанной выше последовательности.

**Индексы УДК и ББК** (по Средним таблицам), раскрывающие тематическое содержание статьи.

### Название статьи.

**Реферат** – краткое изложение статьи по следующей структуре: актуальность проблематики и новизна решения, главные содержательные аспекты. Объем – 200–250 слов. Размещается после названия статьи.

**Ключевые слова по содержанию статьи** (8–10 слов) размещаются после реферата.

**Основной текст** статьи желательно разбить на подразделы (с подзаголовками).

**Список источников** (не менее 20 наименований) оформляется в соответствии с принятым стандартом (ГОСТ Р 7.0.5–2008), выносится в конец статьи. Источники даются в порядке упоминания в статье. Отсылки к списку в основном тексте даются в квадратных скобках [номер источника в списке, страница]. При оформлении списка источников автоматическая нумерация текстового редактора не используется.

**Примечания** нумеруются арабскими цифрами, оформляются как автоматические сноски в конце страницы. Если работа выполнена в рамках гранта РФФИ (или другой организации), эта информация приводится в виде первого примечания к названию статьи.

**Подписные подписи** оформляются по схеме: название/номер иллюстрации – пояснения к ней (что/кто изображен, где; для изображений обложек книг и их содержимого – библиографическое описание; и т. п.). Имена файлов в списке должны соответствовать названиям/номерам предоставляемых фотоматериалов.

**Иллюстративные материалы** предоставляются в электронной форме отдельными файлами через систему электронной редакции как дополнительные материалы в форматах TIFF/JPG разрешением не менее 400 dpi, не допускается предоставление иллюстраций, импортированных в Microsoft Word, а также их ксерокопий.

**Материалы на английском языке** – информация об авторе/авторах (в том числе официальное название учреждения на английском языке), название статьи, реферат, ключевые слова (в том же объеме и порядке, как в русском тексте) – в отдельном файле Microsoft Word через систему электронной редакции как дополнительные материалы. Журнал также публикует список источников на английском языке в целях обеспечения отслеживания цитируемости в международных базах данных. Рекомендации по подготовке раздела References опубликованы на сайте журнала.

Предоставляя свои статьи в журнал, авторы гарантируют, что они обладают исключительными правами на передаваемый для публикации материал, который является их оригинальным, нигде ранее не публиковавшимся произведением. Правовые вопросы, связанные с публикацией в журнале, включая обязательства сторон (автора и издателя), регулируются на основе Публичной оферты и подписанного автором Акцепта.

Полная версия Требований опубликована на сайте журнала: <http://observatoria.rsl.ru/>

**Статьи, оформленные без учета вышеизложенных требований, к публикации не принимаются.**

**Авторы несут ответственность** за содержание статей и за сам факт их публикации. Редакция не всегда разделяет мнения авторов и не несет ответственности за недостоверность публикуемых данных. Редакция журнала не несет никакой ответственности перед авторами и/или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией статьи.



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



БИБЛИОТЕКА  
НОВОГО  
ПОКОЛЕНИЯ

# ЦЕНТР НЕПРЕРЫВНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

## БЕСПЛАТНЫЕ ДИСТАНЦИОННЫЕ ПРОГРАММЫ ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ ДЛЯ СОТРУДНИКОВ БИБЛИОТЕК

В Российской государственной библиотеке открывается Центр непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров в сфере культуры.

Сотрудники муниципальных библиотек смогут пройти бесплатное обучение в рамках федерального проекта «Творческие люди», входящего в национальный проект «Культура».

Образовательные программы посвящены новым компетенциям и подходам, необходимым сотрудникам библиотек в современном цифровом обществе, и направлены на решение конкретных практических задач.

## ПРОГРАММЫ

- Актуальные аспекты организации и осуществления деятельности библиотек нового поколения
- Основы стабилизации документов
- Превентивная консервация документов
- Менеджмент в консервации документов

---

Подать заявку на обучение могут органы исполнительной  
власти субъектов РФ в сфере культуры



[education@leninka.ru](mailto:education@leninka.ru)

Подробнее:





Издательство «Пашков дом»  
Российской государственной  
библиотеки представляет

## ВЕЛИКИЙ БИБЛИОТЕКАРЬ

К 120-летию  
со дня рождения  
М.И. Рудомино

Т. 1. Дело жизни.  
Друзья и соратники  
о М.И. Рудомино и ее библиотеке

Т. 2. Книги моей жизни.  
Избранные статьи,  
воспоминания, письма,  
интервью, документы  
М.И. Рудомино

**Маргарита Ивановна Рудомино (1900–1990)** – необычайно яркая личность, основатель и на протяжении пятидесяти лет бессменный директор Всероссийской государственной библиотеки иностранной литературы. Издание включает статьи, письма М.И. Рудомино, воспоминания авторитетных деятелей российской культуры, зарубежных коллег. Текст сопровождается документами и материалами из архива ВГБИЛ и семьи Рудомино. Ряд статей и фотографий публикуются впервые.

**Справки и приобретение:**

Российская государственная библиотека,  
Издательство «Пашков дом»  
119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5  
+7 (495) 697-59-53, +7 (499) 557-04-70\*26-46  
[Pashkov\\_Dom@rsl.ru](mailto:Pashkov_Dom@rsl.ru), [sale.pashkov\\_dom@rsl.ru](mailto:sale.pashkov_dom@rsl.ru)

Книжные магазины РГБ:  
главное здание, 1-й и 3-й подъезды







Издательство «Пашков дом»  
Российской государственной  
библиотеки представляет

**Бабичева М.Е.**

## **НА ЧУЖБИНЕ ПИСАЛИ О РОДИНЕ: ПРОЗА ВТОРОЙ ВОЛНЫ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ**

В книге рассмотрен еще малоизвестный отечественному читателю пласт русской литературы – проза второй волны русской эмиграции. Эту часть рассеяния, появившуюся вследствие Второй мировой войны, называют также «военным» или «послевоенным исходом», «новой» (в отличие от послереволюционной) эмиграцией. Каждая из семнадцати глав посвящена личности и наследию одного из писателей и содержит рекомендательный библиографический список, отражающий особенности творческой биографии автора.

*Справки и приобретение:*

Российская государственная библиотека,  
Издательство «Пашков дом»  
119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5  
+7 (495) 697-59-53, +7 (499) 557-04-70\*26-46  
[Pashkov\\_Dom@rsl.ru](mailto:Pashkov_Dom@rsl.ru), [sale.pashkov\\_dom@rsl.ru](mailto:sale.pashkov_dom@rsl.ru)  
Книжные магазины РГБ:  
главное здание, 1-й и 3-й подъезды





# Российская государственная библиотека

приглашает к сотрудничеству на страницах профессиональных журналов,  
включенных в «Перечень ВАК»

ISSN 0869-608X (print)  
ISSN 2587-7372 (online)

## Библиотеко- ведение

2020  
Т. 69, № 4

Russian Journal  
of Library Science  
bibliotekovedenie.rsl.ru

Журнал  
Российской  
государственной  
библиотеки

**Библиотека —  
Общество**  
М.Н. Колесникова,  
В.П. Тихомиров  
Библиотека  
в информационном  
пространстве: роль  
архитектурной  
трансформации  
пространства  
Стр. 343

**Информатизация —  
Ресурсы —  
Технологии**  
А.В. Антоновский  
Использование  
научных документов как  
объекта библиотечно-  
информационного  
обслуживания в  
цифровой среде  
Стр. 355

**Книга —  
Чтение —  
Читатель**  
А.В. Лисицина  
Проблемы реализации  
рубликов  
из «национального собрания»  
Государственной  
библиотеки Российской Федерации  
Стр. 375

**Письма — Лица —  
Судьбы**  
Е.Ю. Ажеева  
Исторический контекст  
трансформации  
З.К. Басильева  
Стр. 399

**Международный  
контекст**  
М.Ю. Ищериет  
Развитие библиотек  
будущего:  
Ближний восток  
и Южная Азия  
Стр. 409

**Факты —  
События —  
Коммуникация**  
Е.А. Ишмаева  
«Российская  
культура» — 2020:  
Библиотечно-информационное  
обслуживание  
на страницах  
оборонки материальных  
конфигураций  
Стр. 435

Издаётся с 1952 года

Статьи по отраслям науки:

- ♦ Исторические науки
- ♦ Педагогические науки
- ♦ Технические науки
- ♦ Философские науки

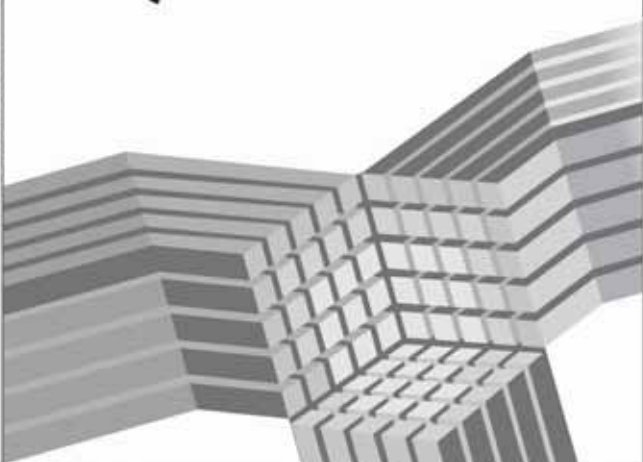
Подписной индекс  
по объединённому каталогу  
«Пресса России» — **87322**  
6 номеров в год

e-mail: [bvpress@rsl.ru](mailto:bvpress@rsl.ru)  
<http://bibliotekovedenie.rsl.ru/>

ISSN 2072-3156 (PRINT)  
ISSN 2588-0047 (ONLINE)

## ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 17  
**4/2020**  
OBSERVATORY  
OF CULTURE



Издаётся с 2004 года

Статьи по отраслям науки:

- ♦ Философские науки
- ♦ Искусствоведение
- ♦ Культурология

Подписной индекс  
по объединённому каталогу  
«Пресса России» — **12141**  
6 номеров в год

e-mail: [observatoria@rsl.ru](mailto:observatoria@rsl.ru)  
<http://observatoria.rsl.ru/>

Издательство «Пашков дом»  
Отдел периодических изданий

119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5  
Тел.: + 7 (499) 557-04-70, доб. 10-64, 11-75

## РАСПРОСТРАНЕНИЕ ЖУРНАЛА «ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ»

**Ж**урнал «Обсерватория культуры» адресован исследователям, преподавателям и учащимся в сфере культурологии, искусствоведения и философии, а также широкой читательской аудитории.

Журнал в печатной форме распространяется через подписные агентства, его можно приобрести на крупных книжных выставках-ярмарках, в рамках некоторых культурологических конференций, а также в редакции.

### РОЗНИЧНАЯ ПРОДАЖА

Приобрести отдельные номера журнала можно в розничном магазине Российской государственной библиотеки по адресу:

**Воздвиженка ул., д. 3/5, 1 подъезд, 3 подъезд.**

Не только приобрести отдельные номера, но и оформить договор подписки можно в редакции по адресу:

Воздвиженка ул., д. 1

(вход со стороны ул. Моховая, от поста охраны позвонить).

тел.: +7 (499) 557-04-70, доб. 11-75

e-mail: [bvdogovor@rsl.ru](mailto:bvdogovor@rsl.ru)

### ПОДПИСНЫЕ АГЕНТСТВА

◆ Подписные индексы по Объединенному каталогу «Пресса России» — 12141 (полугодовой), 93613 (годовой).

◆ Подписку на журнал можно оформить через любое подписное агентство, работающее в вашем регионе.

### В ЦИФРОВОЙ ФОРМЕ

Платная полнотекстовая версия журнала «Обсерватория культуры» (в цифровой форме) доступна на сайтах агентств-распространителей. У некоторых есть возможность не только подписки, но и приобретения и последующего скачивания отдельных номеров журналов или статей:

◆ Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU <http://elibrary.ru/contents.asp?titleid=25173>

◆ East View «Библиотечное дело и информационное обслуживание» (UDB-LIB) <http://ebiblioteka.ru/browse/publication/32347>

◆ Агентство «Книга-Сервис»: «Пресса по подписке» <http://www.akc.ru/rucont/itm/279322/>

◆ Национальный цифровой ресурс Руконт <http://rucont.ru/efd/279322>

### Редакция журнала

#### ОТДЕЛ ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ

**Главный редактор,  
директор департамента —  
издательство «Пашков дом»**

Никонова Екатерина Васильевна,  
доктор философских наук, профессор  
**Заместитель главного редактора — ответственный секретарь**

Шибанова Екатерина Александровна  
**Заместитель заведующего отделом  
периодических изданий — заместитель  
главного редактора**

Гаджиева Анна Аркадьевна

**Редакторы:** Баранчук Е.П.,  
Волхонская Е.Н., Солдаткина О.П.  
**Электронная версия** Баранчук Ю.Н.  
**Индексирование** Адаменко А.С.

**Перевод** Зуев А.Е.

**Маркетинг и реклама**

Кувшинова А.О.

#### Начальник отдела предпечатной подготовки Медведева Т.Т.

**Верстка** Епифанова Н.В.

**Дизайн макета** Морозова Е.С.

**Набор:** Медведева М.А., Подольяк Н.В.

**Технический редактор** Соловьева Н.В.

**Корректор** Щеглова И.Б.

#### Адрес Редакции:

Отдел периодических изданий  
Воздвиженка ул., д. 3/5,  
Москва, 119019, Россия  
тел.: +7 (499) 557-04-70,  
доб. 11-75  
e-mail: [observatoria@rsl.ru](mailto:observatoria@rsl.ru)  
<http://observatoria.rsl.ru>



Чтобы перейти на сайт  
журнала, снимите этот  
QR-код с помощью  
смартфона или планшета,  
предварительно  
установив приложение  
типа QR Code Reader.

Журнал зарегистрирован Министерством  
Российской Федерации по делам печати,  
телерадиовещания и средств массовых  
коммуникаций.

#### Свидетельство о регистрации

ПИ № 77С16687 от 10 ноября 2003 г.  
Издается с 2004 г.

#### Учредитель и издатель

ФГБУ «Российская государственная библиотека», Издательство «Пашков дом»  
Подписано в печать 17.12.2020  
Формат 60×90/8. Offsetная печать.  
Печ. л. 14. Тираж 250 экз.  
Гарнитура: Octava, HeliosCond, Spectral,  
Open Sans, Noto Serif CJK SC.

**Отпечатано** в соответствии с предоставленными материалами в ООО «Амирит»  
Чернышевского ул., д. 88,  
Саратов, 410004, Россия  
Тел.: 8-800-700-86-33 | (845-2) 24-86-33  
E-mail: [zakaz@amirit.ru](mailto:zakaz@amirit.ru) <http://amirit.ru>  
Заказ № 3400-20

Свободная цена.

Редакция не всегда разделяет мнения авторов статей и не несет ответственности за недостоверность публикуемых данных.  
Все права защищены, перепечатка статей (полная или частичная) допускается при условии письменного разрешения редакции.

ISSN 2072-3156 (PRINT)  
ISSN 2588-0047 (ONLINE)

# ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 17

6/2020

OBSERVATORY  
OF CULTURE

