

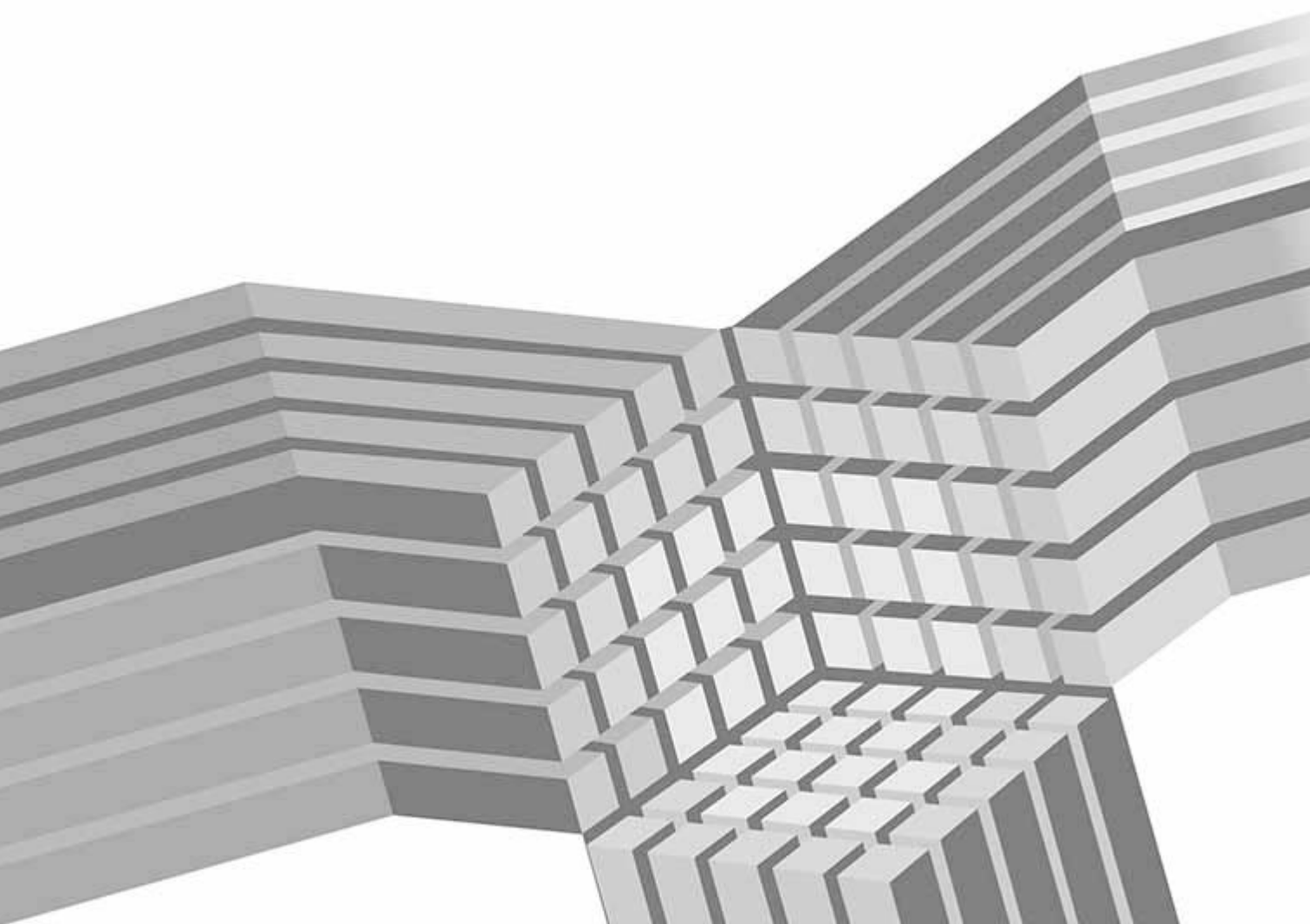
ISSN 2072-3156 (PRINT)
ISSN 2588-0047 (ONLINE)

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 22

3/2025

OBSERVATORY
OF CULTURE



РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Алексеева Галина Васильевна,

доктор искусствоведения, профессор,
Дальневосточный федеральный
университет (Владивосток)

Астафьева Ольга Николаевна,

доктор философских наук, профессор,
заслуженный работник высшей школы
Российской Федерации, Российская
академия народного хозяйства и госу-
дарственной службы при Президенте
Российской Федерации
(Москва)

Егоров Владимир Константинович,

доктор философских наук, профессор,
заслуженный деятель науки Россий-
ской Федерации, Российская академия
народного хозяйства и государственной
службы при Президенте Российской
Федерации
(Москва)

Ерохина Татьяна Иосифовна,

доктор культурологии, профессор,
Ярославский государственный
театральный институт, ректор;
Ярославский государственный
педагогический университет
им. К.Д. Ушинского
(Ярославль)

Кириллова Наталья Борисовна,

доктор культурологии, профессор, за-
служенный деятель искусств Российской
Федерации, Уральский федеральный
университет им. Б.Н. Ельцина
(Екатеринбург)

Консон Григорий Рафаэлевич,

доктор искусствоведения, профессор,
Московский физико-технический
институт, Институт кино и телевидения,
Российская академия музыки им. Гнеси-
ных (Москва)

Кочеляева Нина Александровна,

кандидат исторических наук, Всерос-
сийский государственный институт
кинематографии им. С.А. Герасимова,
АНО «Новый институт культурологии»
(Москва)

Любимов Борис Николаевич,

кандидат искусствоведения, заслужи-
ный деятель искусств Российской Феде-
рации, профессор, Высшее театральное
училище (институт) им. М.С. Щепкина,
ректор (Москва)

Малинецкий Георгий Геннадьевич,

доктор физико-математических наук,
профессор, Институт прикладной
математики им. М.В. Келдыша
Российской академии наук
(Москва)

Мальгина Ирина Викторовна,

доктор философских наук, профессор,
Московский государственный
лингвистический университет
(Москва)

Никонорова Екатерина Васильевна,

главный редактор, доктор философских
наук, профессор, Российская госу-
дарственная библиотека (Москва)

Романова Екатерина Назаровна,

доктор исторических наук, Институт
гуманитарных исследований и проблем
малочисленных народов Севера ЯНЦ СО
РАН, Северо-Восточный федеральный
университет им. М.К. Аммосова
(Якутск)

Рубинштейн Александр Яковлевич,

доктор философских наук, канди-
дат экономических наук, профессор,
заслуженный деятель науки Российской
Федерации, Институт экономики РАН,
Государственный институт искусствозна-
ния (Москва)

Самарин Александр Юрьевич,

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

Сиднева Татьяна Борисовна,

доктор культурологии, профессор,
Нижегородская государственная
консерватория им. М.И. Глинки
(Нижний Новгород)

Синецкий Сергей Борисович,

доктор культурологии, профессор,
Челябинский государственный институт
культуры, ректор (Челябинск)

Сиповская Наталья Владимировна,

доктор искусствоведения, Государствен-
ный институт искусствознания, директор
(Москва)

Судакова Наталия Евгеньевна,

доктор философских наук, кандидат
педагогических наук, Российская
академия народного хозяйства и
государственной службы при Президенте
Российской Федерации
(Москва)

Хромов Олег Ростиславович,

доктор искусствоведения,
действительный член Российской
академии художеств, Московская
духовная академия Русской православ-
ной церкви (Сергиев Посад)

Шлыкова Ольга Владимировна,

доктор культурологии, профессор,
почетный работник высшего
профессионального образования
Российской Федерации, Российская
академия народного хозяйства
и государственной службы при Прези-
денте Российской Федерации (Москва),
Арктический государственный институт
культуры и искусств (Якутск)

Штейнер Евгений Семенович,

доктор искусствоведения,
Национальный исследовательский
университет «Высшая школа экономики»
(Москва)

EDITORIAL COUNCIL

Galina V. Alekseeva (Vladivostok)

Olga N. Astafieva (Moscow)

Vladimir K. Egorov (Moscow)

Tatiana I. Erokhina (Yaroslavl)

Natalia B. Kirillova (Ekaterinburg)

Grigoriy R. Konson (Moscow)

Nina A. Kochelyaeva (Moscow)

Boris N. Lyubimov (Moscow)

Georgiy G. Malinetsky (Moscow)

Irina V. Malygina (Moscow)

Ekaterina V. Nikonorova (Moscow)

Ekaterina N. Romanova (Yakutsk)

Alexander Ya. Rubinstein (Moscow)

Aleksandr Yu. Samarina (Moscow)

Tatiana B. Sidneva (Nizhny Novgorod)

Sergey B. Sinetskiy (Chelyabinsk)

Natalia V. Sipovskaya (Moscow)

Natalia E. Sudakova (Moscow)

Oleg R. Khromov (Sergiev Posad)

Olga V. Shlykova (Moscow, Yakutsk)

Evgeny S. Steiner (Moscow)

**Certificate of the mass information media
registration**

ПИ no. 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. 19-33
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. 19-33
observatoria@rsl.ru
<http://observatoria.rsl.ru>

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

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 22

3/2025

OBSERVATORY
OF CULTURE

Научный 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). Публикует научные статьи по следующим научным специальностям и соответствующим им отраслям науки:

- ◆ 5.7.8. Философская антропология, философия культуры (философские науки);
- ◆ 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (искусствоведение, культурология, философские науки);
- ◆ 5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (культурология, искусствоведение);
- ◆ 5.10.3. Виды искусства (с указанием конкретного искусства) (искусствоведение);
- ◆ 5.10.4. Библиотековедение, библиографоведение и книговедение (культурология).

На основании решения Президиума ВАК Минобрнауки России от 08.12.2023 № 31/1-разн «О категорировании перечня рецензируемых научных изданий...» журнал распределен в категорию **K1**.

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/>

The 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
КУЛЬТУРЫ

ТОМ 22

3/2025

OBSERVATORY
OF CULTURE

КОНТЕКСТ

- Вавилова Ж.Е., Авдошин Г.В.** Философские аспекты отношений человека и техники в пространстве культуры 228
- Ценностные императивы современной культуры 237

КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

- Харба А.А.** Композитор Петр Дмитриевич Петров как выразитель национальной музыкальной культуры Абхазии 238

В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА
И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

- Милешко А.Л., Беякова И.Г.** Цифровые технологии и современные танцевальные практики в контексте коммуникативной функции 248
- Ежова Е.С.** Произведения изобразительного искусства на модной продукции как практика апроприации 260

НАСЛЕДИЕ

- Герасимова И.В.** История вокально-инструментальной капеллы Свято-Успенского Жировицкого монастыря в XVII—XVIII веках 268

ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

- Трифилова Е.С.** Сюжетные миниатюры в оформлении жалованных грамот Василия Яковлевича Чичагова 282
- Желнова Е.Г.** Утверждение образа в живописи итальянского периода Петра Ивановича Соколова 290
- Культурное наследие Северного Кавказа как ресурс межнационального согласия 299

ORBIS LITTERARUM

- Фомин Д.В.** Роман Юрия Олеши «Три толстяка» и его иллюстраторы 300
- Лучшие практики библиотек по сохранению исторической памяти о героях Великой Отечественной войны 315

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

- Ван Ган.** Эволюция китайского керамического искусства в свете культурных и экологических изменений 316
- Казючиц М.Ф.** Критика США в кинопублицистике СССР 1960-х годов 327

Информация

для авторов и рецензентов

- Требования к информации и статьям, предоставляемым для публикации в журнале «Обсерватория культуры» 336

OBSERVATORY
of CULTURE

VOL. 22

3/2025

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ

CONTEXT

- Vavilova Zh.E., Avdoshin G.V.** Philosophical Aspects of the Relations Between the Human and Technology in the Space of Culture.....228
- Value-Based Imperatives of Modern Culture.....237**

CULTURAL REALITY

- Khagba A.A.** Composer Peter Dmitrievich Petrov as an Exponent of National Musical Culture of Abkhazia.....238

IN SPACE OF ART
AND CULTURAL LIFE

- Mileshko A.L., Belyakova I.G.** Digital Technologies and Contemporary Dance Practices in the Context of the Communicative Function.....248
- Ezhova E.S.** Artworks on Fashion Products as a Practice of Appropriation260

HERITAGE

- Gerasimova I.V.** The History of Vocal and Instrumental Capella of the Holy Dormition Monastery in Zhirovichi in the 17th–18th Centuries.....268

NAMES. PORTRAITS

- Trifilova E.S.** Narrative Miniatures in the Design of Charters to Vasily Yakovlevich Chichagov.....282
- Zhelnova E.G.** The Assertion of the Image in the Painting of the Italian Period by Peter Ivanovich Sokolov.....290
- The Cultural Heritage of the North Caucasus as a Resource for Interethnic Harmony.....299**

ORBIS LITTERARUM

- Fomin D.V.** Yury Olesha's "The Three Fat Men" and Its Illustrators300
- Best Practices of Libraries in Preserving the Historical Memory of the Heroes of the Great Patriotic War315**

JOINT OF TIME

- Wang Gang.** The Evolution of Chinese Ceramic Art in the Background of Cultural Ecological Changes.....316
- Kazyuchits M.F.** Criticism of the USA in the Film Journalism of the USSR in the 1960s.....327

*Information
for Authors and Reviewers*

- Requirements to Information and Articles Submitted for Publication in "Observatory of Culture" Journal.....336**

УДК 004:008
ББК 71.122.6
DOI 10.25281/2072-3156-2025-22-3-228-236

Ж.Е. ВАВИЛОВА, Г.В. АВДОШИН

ФИЛОСОФСКИЕ АСПЕКТЫ ОТНОШЕНИЙ ЧЕЛОВЕКА И ТЕХНИКИ В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ

Жанна Евгеньевна Вавилова,

Казанский государственный энергетический университет,
кафедра философии и медиакоммуникаций,
доцент
Красносельская ул., д. 51, Казань, 420066, Россия

кандидат философских наук
ORCID 0000-0002-0247-8257; SPIN 5653-3256
zhannavavilova@mail.ru

Георгий Валерьевич Авдошин,

Казанский государственный энергетический университет,
кафедра философии и медиакоммуникаций,
профессор
Красносельская ул., д. 51, Казань, 420066, Россия

Казанский (Приволжский) федеральный университет,
кафедра религиоведения,
профессор
Кремлевская ул., д. 35, Казань, 420111, Россия

доктор философских наук, доцент
ORCID 0000-0001-6939-8596; SPIN 6837-6910
avdoshing@gmail.com

Реферат. В статье предлагается взгляд на культуру как на пространство, требующее определенной «кибернетической прозорливости», эволюциони-

рующей с развитием средств технической воспроизводимости и помогающей нам ориентироваться в окружающей реальности. Исследуется классическая тема человека и его расширения, в результате которого образуется пространство культуры и техники — мир образцов и парадигм, мир инструментов, двойников, помощников человека. Соотнесение себя с этим миром — один из главных путей развития человека, в ходе которого создается особое виртуальное, т. е. силовое, энергичное поле. На этом основании система «человек — культура» может быть понята как виртуальная реальность. В подобной перспективе жизнь индивида предстает как процесс преобразования, когда он обретает себя в соотношении или даже слиянии с виртуальным образом. При этом для него важно поддерживать баланс между внутренним и внешним, чтобы сохранять себя в качестве субъекта действия. В работе концептуализируются понятия синтетической и синтезированной культуры, а также прослеживается их взаимосвязь с «горячей» и «холодной» виртуальностью, в терминах М. Маклюэна. Тип культуры, позволяющий поддерживать указанный баланс, обозначается как синтетическая культура. Когда же человек «выходит» из себя, забываясь во внешней деятельности, она теряет единство и становится культурой, синтезированной из случайных, в чем-то чуждых ей и человеку элементов. В таковой куль-

туре индивид рискует быть замененным своими двойниками — машинами, перестать быть хозяином дома, который сам же построил, и даже быть изгнанным из него. Попытки обрести этот дом во многом напоминают замыкание в гетто, неизбежное заточение внутри сетевого пространства, что представляет собой симптом синтезированной культуры с «горячим» уровнем виртуальности.

Ключевые слова: теоретическая культурология, синтетическая культура, синтезированная культура, префигуративная культура, виртуальная реальность, виртуальное гетто, холодная и горячая виртуальность, искусственный интеллект, оригинал и копия, техника.

Для цитирования: Вавилова Ж.Е., Авдошин Г.В. Философские аспекты отношений человека и техники в пространстве культуры // Обсерватория культуры. 2025. Т. 22, № 3. С. 228–236. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-3-228-236.

Человек говорит голосовому помощнику Алисе: «Стоп!» или «Хватит!», когда хочет прервать с ним беседу. Есть слова, чтобы заставить робота замолчать, но их нет, чтобы остановить прогресс. Крикнув ему: «Довольно!», человек рискует разделить судьбу раджи из советского мультфильма «Золотая антилопа» (1954) — златолюбца, который алкал богатства, но не ожидал, что в один момент его окажется слишком много и он будет погребен под тем, что мнилось сокровищем, а превратилось в груды черепков. Что недавно было фантазией или тревогой, начинает сбываться — неотвратимо, как лавина на горном склоне. В этой аналогии обнаруживаются важные проблемы, которые мы хотим обсудить в настоящей статье:

- ♦ культура как пространство преобразования человеком себя и мира;
- ♦ человек и техника, сулящая благо, но угрожающая катастрофой;
- ♦ человек и его «допдельгангеры», возникающие в свете виртуальной реальности.

Предполагается рассматривать эти вопросы исходя из акцента на следующем положении о человеке: он — существо двойственное, пребывающее в процессе выстраивания отношений — с миром, с самим собой, с трансцендентной реальностью. Следуя мысли Ф. Ницше, человек — канат «между» [1, с. 9], постоянный переход, материя преобразования. Везде он хочет обнаружить себя, обрести свое «я» — подлинное или, наоборот, неподлинное. С этой целью он создает своего рода зеркала — (виртуальные) реальности, которые, с одной стороны, наделяют его силой, с другой — грозят

отнять его у самого себя, заменив двойником. Эту очень старую философскую проблему мы хотим обсудить в свете современных преобразований человека, вызванных его бурной технической деятельностью. Актуализация этой проблемы в современную эпоху во многом связана с появлением возможности технического воспроизведения произведений искусства; ее осмысление начал В. Беньямин в перспективе влияния данного процесса на культуру [2]. При этом подчеркнем, что наша основная задача — не прогнозы в отношении будущего человека и культуры, но исследование некоторых симптомов настоящего в контексте вечных философских вопросов.

В работах отечественных исследователей последних лет отмечается, что в условиях цифровизации есть смысл изучать не только разнообразные аспекты современной культуры, но и ее трансформации в целом, всесторонне, концептуально [3; 4]. В связи с этим мы предлагаем взгляд на культуру как на пространство, требующее определенной «кибернетической прозорливости», т. е. уже не визуальной чувственности, эволюционирующей с развитием средств технической воспроизводимости как стремление современного цифрового номада выяснить статус окружающей реальности, чтобы легче ориентироваться в ней.

Наши размышления на эту тему были инспирированы двумя недавними событиями — повторным открытием церкви искусственного интеллекта (ИИ) «Путь будущего» ее создателем инженером Э. Левандовски осенью 2023 г. и речью футуролога Ю. Харари на визионерском форуме Frontiers весной 2023 г., посвященной перспективам сосуществования ИИ и человечества. Если Левандовски фактически пребывает в эйфории от того, что каждый из нас в скором времени будет носить с собой «карманного бога», а это, в его представлении, вещь, которая может все видеть, везде находиться, все знать, помогать и направлять нас, — то, что мы обычно говорим о Боге¹, то опасения Харари связаны с тем, что ИИ способен сделать с культурой в ближайшем будущем². По его мнению, раньше ученые не принимали всерьез угроз, живописуемых в массовой культуре, в частности в кинематографе (например, «Терминаторе» или «Матрице»), по той причине, что ИИ должен иметь сознание, определяющее желание поработить человечество, а также уметь оперировать физическими объектами, но сегодня соблюдения этих условий и не требуется. Попробуем разобраться почему.

¹ Is AI a New Religion? // Bloomberg. Live TV. November 23, 2023. URL: <https://www.bloomberg.com/news/videos/2023-11-23/is-ai-a-new-religion> (дата обращения: 14.03.2025).

² Harari Y.N. AI and the future of humanity // Frontiers Forum Live. 2023. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=azwt2pxn3UI> (дата обращения: 14.03.2025).

СПОСОБЫ РЕАЛИЗАЦИИ ЧЕЛОВЕКОМ САМОГО СЕБЯ

Необходимо отметить, что как сотериологические, так и апокалиптические мотивы во взаимоотношениях человека и созданной им техники уже становились предметом изучения философов и культурологов: возможности и угрозы — частая тема работ, посвященных технологиям, в том числе ИИ [5; 6]. В одном из релевантных для нашего обзора трудов, «Сакральная и профанная информационная машина: рассуждение о компьютере как идеологии», Д. Александер пишет, что техника как сфера культуры укоренена в человеческих фантазиях — она всегда представлялась людям трансцендентной, мифической, только одни ее обожествляли, а другие сатанизировали, что автор демонстрирует на материале популярной литературы, посвященной описанию работы компьютера [7]. Однако современная ситуация, по мнению Харари, беспрецедентна тем, что ИИ выработал грозное оружие — возможность создавать знаковые системы, что позволит ему взломать код всей человеческой цивилизации. Он уже генерирует истории, мифы, программы, музыку, изображения. Тем самым ИИ способен достичь небывалой степени близости с людьми: человек всегда жил в коконе культуры, но теперь ее будет генерировать ИИ; за несколько лет ИИ мог бы поглотить всю человеческую культуру, то, что производилось тысячи лет; съесть все это, переварить и начать изливать поток новых культурных творений, новых культурных артефактов³. Созданные и наученные людьми роботы реалистичнее рисуют, грамотнее пишут, а главное — быстрее учатся... То, что человек возводит годами, условный Порфирий Петрович, полицейско-литературный алгоритм, «типичный российский искусственный интеллект второй половины XXI века, окрашенный в контрастные тона нашей исторической и культурной памяти» [8, с. 10], может сгенерировать в течение нескольких минут. Таким образом ИИ «реально становится кибернетическим посредником между живым и цифровым мирами и в то же время обеспечивает трансдисциплинарную интеракцию и обмен данными между самыми разными энвайронментами, организуя и контролируя их функционирование» [9, с. 120].

Что же остается человеку, как не обеспечивать этот квазитворческий процесс — например, энергетически, как это показано в той же «Матрице»? Хотя, по мнению К. Шульмана и Н. Бострома, гипотетически стоимость оборудования для поддержки цифрового разума в скором времени будет гораздо ниже стоимости поддержки человеческого

мозга и тела [10], последние на данный момент исследования подтверждают, что генеративный ИИ представляет собой беспрецедентную нагрузку на существующую глобальную энергетическую инфраструктуру — по крайней мере в сравнении с другими технологиями⁴. Как мы полагаем, судьба индивида в мире техники не такая определенная, ведь морфология человеческого сознания отличается от архитектуры программы, действующей по алгоритму [11, р. 324]. Здесь мы согласны с точкой зрения Э. Юджовского [12], выраженной им в полемике с Д. Чалмерсом по поводу возможности существования зомби, фактически двойников человека, физически, функционально и психологически идентичных ему, но не обладающих сознательным опытом [13, р. 95]. Ситуацию современного человека и его двойников в определенном аспекте отражает образ Вовки из советского мультфильма «Вовка в Тридевятом царстве» (1965). Мальчик приходит в библиотеку за книгами; предложенную книгу «Сделай сам» он отвергает, отдавая предпочтение сказкам, которые сулят возможность царской жизни: «только и делай, что ничего не делай». Библиотекарь создает двойника Вовки: тот попадает в книгу сказок и понимает, что даже в волшебном мире нужно учиться и трудиться. Испытав все тяготы ничегонеделания, Вовка решает попробовать сделать что-то сам: очевидно, финал мультфильма оптимистичен, но неоднозначен. Здесь показан своего рода процесс инициации в современных условиях: уже вкусивший комфорта техногенной цивилизации мальчик «исправляется» путем приобщения к мудрости предков. И становится на путь человека-оператора, человека-деятеля.

Современный человек нарушил грань между собственной деятельностью и техникой и пока еще не вернулся в режим «сделай сам». Опираясь на Платона, выделим «правильный» и «неправильный» варианты технической деятельности человека [14, с. 458–461]. «Правильный» разворачивается в направлении от оригинала к копии (идея кровати — кровать, созданная плотником). «Неправильный» касается отношения «копия — копия копии» (создание копий-картин с кровати-вещи). Путь Вовки — это путь платонического движения в сторону отождествления: Вовка-копия движется к Вовке-оригиналу, к Вовке-образцу, собирает себя, делает сам себя. В конечном итоге Вовка-копия исчезает, потому что он был только инструментом. Этот процесс можно назвать преобразованием. Как пишет Аристотель, «все искусства и всякое умение творить суть способности, а именно: они начала изме-

³ См. прим. 2.

⁴ Powering Intelligence: Analyzing Artificial Intelligence and Data Center Energy Consumption // Electric Power Research Institute. May 28, 2024. URL: <https://www.epri.com/research/products/3002028905> (дата обращения: 14.03.2025).

нения, вызываемого в другом или в самом обладающем данной способностью...» [15, с. 236], т. е. через деятельность человек не только трансформирует реальность, но и себя самого. Современный же индивид перешел в «неправильный» режим технической деятельности, которая занята созданием копий, копированием в самом широком смысле слова. Один из примеров данного процесса — фоторетушь: фотография как отражение реальности переходит в ее трансформацию с помощью инструментов графического редактирования. Проблематичность этого режима человеческой деятельности в том, что копирование означает отдаление человека от самого себя.

Индивид может выступать как субъект или объект или, в нашем случае лучше сказать, как оператор и оперируемый. Когда он действует, одна из главных целей его действий — достижение и постижение высшей реальности. Это открытый тип человека, который обращен к трансцендентному миру. При этом он осуществляет подобное движение через закрытые пространства, например сакральное пространство ритуала. Здесь можно вспомнить мысль исследователя виртуальных реальностей М.А. Пронина, который, характеризуя человека, в качестве «первого шлема» виртуальности называет любое культовое пространство, в первую очередь храмовое [16, с. 137]. В целом, соглашаясь с этим подходом, мы бы тем не менее разграничили типы виртуальности в зависимости от открытости/закрытости человека различным уровням бытия, а также степени его участия в порождении виртуального поля. Человек как силовая энергетическая единица может использовать виртуальную реальность либо как инструмент для восхождения, либо как самоцель, может «преодолевать» образ или «застывать» в образе, поэтому виртуальность пространства культового и компьютерно-опосредованного — как будто два полюса этого силового поля.

Когда индивид выходит из отношений с трансцендентной реальностью, ее место не остается пустым — оно занимает другими, квазитрансцендентными, реальностями, к которым можно, пожалуй, отнести и виртуальную, создаваемую современными техническими средствами, назвав ее экранной виртуальной реальностью. Виртуальность, трактуемая как гетто (об этом ниже), — это вариант конструирования сакральных пространств в обществе, где у человека нет выхода к божественным просторам. Здесь создается область активности и силы (*virtus*), но это, скорее, внешняя человеку сила, и тем более чужеродная, чем более она связана с техникой. Человек, расширяя и осуществляя себя вовне, что, с нашей точки зрения, означает, что расширяется в первую очередь пространство техники, зашел слишком далеко, настолько, что во многом лишается силы и теряет себя. Так техника получает новые полномочия — из инструмента она

становится отдельной, в себе самой имеющей цель сферой. В.В. Розанов в книге «О понимании» точно определил диагноз человека технической цивилизации: он страшно глубоко погрузился в жизнь, он больше не остается наедине с собой. Философ пишет: «Есть глубокая справедливость в мысли, что все, что ни делает человек, он делает для того, чтобы забыться. Он страшится остаться с собою, почувствовать себя, почувствовать свое существование» [17, с. 450]. Отсюда — важность того самого ницшевского образа человека как каната, как пространства «между»: человек — это переход, стремление. И если внутри него нет трансцендентных горизонтов, то остается только «расходовать» себя во внешнем мире. А это, в свою очередь, означает, что он становится не делателем, оператором, но воспринимающим действие, оперируемым. Отсюда — проекты замены человека, киборгизации, трансгуманизм, роботы, вездесущий ИИ.

КУЛЬТУРА СИНТЕТИЧЕСКАЯ И СИНТЕЗИРОВАННАЯ: ПОЛЮСЫ ВИРТУАЛИЗАЦИИ ЧЕЛОВЕКА

Эксплицируем для обсуждения наших вопросов в качестве рабочих концепций две разновидности культуры: синтетическую и синтезированную. Определимся с понятиями: синтетический — основанный на использовании синтеза, а также объединяющий отдельные элементы в единое целое, обобщающий; синтезированный — полученный специально путем синтеза. У «синтетического» более широкая сочетаемость: синтетический каучук или материалы (по сути, синтезированные), синтетические методы, искусства, синтетический учет, строй языка; «синтетический», возможно, означает такой тип, который не синтезировали вовсе, интегральность — его атрибут, а не результат операций с ним. Когда человек выступает субъектом и оператором, такую культуру назовем синтетической; в ней решающая роль принадлежит антропному синтезу. Так как человек — существо многогранное и многоуровневое, то и культура как результат и одновременно среда его жизнедеятельности всегда предполагала сложное устройство. В соответствии с этим приобщение человека к подобной культуре было сложным и многоступенчатым, но ее эволюция протекала наподобие естественной или ощущалась как таковая.

Сейчас формируется (или уже сформировался) новый тип культуры, культуры синтезированной, которая во многом является продукцией, генерируемой ИИ, являющимся, в свою очередь, продуктом культуры. Здесь уместна аналогия с пелевин-

ским определением постмодернизма: «Это когда ты делаешь куклу куклы. И сам при этом кукла» [18, с. 152]. Различие между двумя типами культуры можно продемонстрировать в свете понятия виртуальной реальности. Не вдаваясь в подробности, поскольку это тема для отдельной дискуссии, обратимся к смысловой истории понятия *virtus*. Можно вспомнить, что в античной культуре делался акцент на такое значение *virtus*, как «добродетель», «доблесть»: например, по Цицерону, добродетели римского гражданина — мужество, храбрость, стойкость духа [19, с. 189]. В средневековой философии *virtus* рассматривается, главным образом, в значении «сила», «потенция» в контексте переосмысления аристотелевской *dύναμις* применительно к способности Бога творить сущее (Фома Аквинский [20, с. 20 и далее по тексту], Дунс Скот [21, с. 162] и др.).

В свете же современных подходов смысловые акценты иные. Например, дискурс виртуалистики воскрешает рассуждения о виртуальной реальности на основе идеи полионтичности сущего, зарождение которой прослеживается в античности [22]. Эта идея снова стала актуальной на заре XX в., когда человек начинает открывать новые миры — от мира элементарных частиц до кинематографа, причем на протяжении всего прошлого и нынешнего столетий количество подобных миров увеличивается. Как справедливо показал в своем анализе Н.А. Носов, для древней и средневековой цивилизации данный подход был вполне привычным делом, поскольку большинство философий (буддийская, византийская) строилось на идее сложной многоуровневой реальности, где один уровень («константная реальность» в терминах Носова) порождает другой (собственно «виртуальная реальность») и где между ними происходит постоянное взаимодействие. В Новое время данный подход был вытеснен моноонтологичным пониманием, когда многоплановость и многоуровневость были сведены к одной-единственной природе и ее законам.

Сегодня актуализация проблем виртуальной реальности во многом связана с развитием техники и технологий. Техника (компьютерная, прежде всего) стала своего рода константной реальностью, порождающей в пользователях реальности виртуальные. Пожалуй, отсчет подобного положения дел можно вести с того момента, когда телевизор стал «членом семьи». Тогда как в древности виртуальные реальности порождались прежде всего усилиями самого человека. Точнее сказать, он сам был скорее виртуальной реальностью, порожденной константами (Единое — Ум — Душа у Плотина [23], бог-перводвигатель у Аристотеля [15] и др.).

Учитывая эти особенности, мы хотим выделить два типа виртуальности, обозначив их терминами, заимствованными у М. Маклюэна [24]: техническая виртуальность — «горячая», человеческая — «хо-

лодная». Горячее и холодное — это метафоры, которые часто задействуют исследователи технологий, культурологи, антропологи [25]; ту же оппозицию, например, мы встречаем у К. Леви-Строса в его классификации обществ по степени открытости переманам [26, р. 309]. При том, что сегодня теорию горячих и холодных медиа, безусловно, требуется переосмыслить с точки зрения новейших достижений техники, она, по мнению современных исследователей, вооружила нас важным открытием: разные технические средства действуют на людей по-разному, вызывая в них уникальные реакции [27, р. 102]. Размышляя над отношениями человека и техники, мы приходим к выводу, что в них можно обнаружить и нечто универсальное: уже созданная техника в целом требует от человека меньше участия, она «предлагает» себя в готовом («горячем») виде, тогда как человек без технической поддержки должен сам себя «разогреть», будучи изначально «холодным». Поэтому здесь, помня о первом свойстве виртуальной реальности, обнаруженном Н.А. Носовым, а именно о порожденности (виртуальная реальность порождается активностью другой реальности) [22], можно сделать уточнение, что в случае использования техники уровень активности другой реальности будет выше, чем в случае деятельности одного человека. Разумеется, границы между этими типами виртуальности порой бывают размыты.

Думается, правомерно соотнести холодную виртуальность с синтетической культурой, это виртуальность «сделай сам», а горячую — с культурой синтезированной, это виртуальность «только и делай, что ничего не делай». Человек синтетической культуры работает с ней в открытую: признавая, что есть главная Сила — порождающая реальность, он пытается «наладить» с ней отношения для взаимодействия. Так, Григорий Богослов в известном размышлении о том, какое отношение имеет к человеку взаимодействие человеческой и божественной природ у Христа, говорит: «Господь воплотился, и стал человеком Бог долгий (т. е. снисшедший на землю), чтобы соединиться и стать с ним единым, но и более того, — чтобы и я стал настолько же Богом, насколько Он — человеком» (Слово 29, богословское III, о Сыне, цит. по [28, с. 77]). И в подобном свете, действительно, человек — виртуальная реальность.

В ситуации, когда техника приходит в некотором смысле на смену Богу, в условиях синтезированной культуры виртуальная реальность становится достоянием техники, потому что человек продлевает себя в ней, будучи вынужденным с ней взаимодействовать. Он создает закрытое пространство, где чрезмерная активность оборачивается чрезмерной пассивностью, что мы видим на примере ИИ. Техника из посредника превращается в отдельный мир.

Сегодня исследователи виртуальной реальности пишут о том, что она имеет не общесоциальный, а обособленный, корпоративный характер [29, с. 15]. Если ее будут разделять все, то пропадет оппозиция к реальности; если она останется внутренним миром одиночки, она перестанет быть интерсубъективным пространством. Обособление в гетто, как поиск дома — безопасного замкнутого пространства, где все знакомо, где можно найти если не единомышленников, то хотя бы не врагов себе, вполне закономерно в ситуации, когда сущее понимается в моноонтологическом ключе (учитывая при этом, что генетическая и историческая память человека базируется на идее многомирия: шесть миров в буддизме, представления об ангелах, бесах и т. д.). Уютный мирок для избранных (иными словами, гетто), неизбежное заточение внутри сетевого пространства, представляет собой симптом синтезированной культуры с «горячим» уровнем виртуальности.

Виртуальное гетто — это термин, используемый нами для описания отчуждения и изоляции виртуальных сообществ или групп людей, которые могут быть по разным причинам, в том числе субъективным, ограничены доступом к онлайн-ресурсам или контенту в онлайн-среде. Тем не менее с философской точки зрения виртуальное гетто — более широкое понятие, чем локальное технологическое явление, влияющее на жизнь маргинализированных групп. Оно охватывает безнадежность виртуального общения в целом, отсутствие какой-либо перспективы покинуть периферию бытия, где человек прикован к месту и не может самостоятельно принимать решения о том, что делать, как действовать или с кем общаться [30, р. 87]. Замкнутость в виртуальной реальности балансируется при этом открываемыми ею возможностями. Можно сказать, что, с одной стороны, в ней усиливается «голос обезличенного “другого”», с другой — она предлагает человеку «концентрированный набор решений, которые позволили бы ему ориентироваться в жизненном мире, оставаться открытым к различным стратегиям коммуникации» [31, с. 2354]. Если в реальном гетто личностная идентичность четко задана, то в виртуальной реальности она максимально пластична, ризоморфна; это позволяет человеку формировать новые многочисленные коммуникативные узлы, а именно сообщества, основанные на общих интересах. Помимо ризоморфности и небинарности идентичностей допускается их плюралистичность, т. е. пользователь свободен входить или выходить из многочисленных гетто, трансгрессировать и трансформируясь при этом. В подобных процессах можно увидеть попытку человека вернуться в режим «сделай сам».

В свете дискуссии о прогрессе, запущенном человеком, в который ему же сегодня приходится вписываться, попутно рефлексировав о рисках и пре-

имуществам масштабной технологизации и виртуализации общества, есть смысл также обратиться к работе американского антрополога М. Мид, в частности к ее пониманию типов культуры в зависимости от степени формирования в обществе новых навыков на основе прошлого опыта социума [32]. Для адаптации к изменениям в окружающей среде необходим опыт трех поколений (дети, родители, бабушки и дедушки); то, какое поколение является образцом для поиска ориентиров в будущем, обусловит темпы и характер культурных изменений. По классификации М. Мид, постфигуративные культуры полностью полагаются на прошлое и характеризуются медленными и незаметными изменениями; культуры кофигуративные изменяются со средней скоростью, им присущи некоторые инновации и понимание необходимости совместного обучения старших и младших поколений, а также перенимание опыта сверстников. В нашей терминологии эти варианты хорошо укладываются в понятие синтетической культуры.

Наиболее интересен в свете настоящей дискуссии третий тип культуры — префигуративный, при котором будущее релоцируется в настоящее, а молодежь с ее жаждой мгновенной утопии может преподать урок старшему поколению [32, р. 51]. Здесь родители и дети меняются ролями, первые получают статус цифровых иммигрантов, а вторые — цифровых аборигенов, которые учат старших базовым навыкам выживания в виртуальной реальности. Именно в таких культурах бинарные идентичности легко заменяются ризоморфными — когда молодежь «примеряет» на себя разные роли, руководствуясь общностью опыта, которого никогда не было у старших, — опыта взаимодействия в виртуальной реальности — друг с другом и с ИИ. Это тоже синтез культуры, но не эволюционный, а революционный, «горячий», поэтому здесь мы имеем синтезированную культуру: темпы прогресса таковы, что нужно быстрее «лепить» себя, чтобы не выпасть из общего хода событий. Признаки подобного положения дел мы можем наблюдать, когда индивид для скорости и удобства начинает доверять ИИ важные вопросы выбора — содержания для требуемой преподавателем письменной работы, препарата при тех или иных симптомах болезни, пары для свидания и т. д.

ПОДВЕДЕНИЕ ИТОГОВ

Культура — место, где рождается человек. Культурное пространство — пространство его силовых виртуальных двойников, образов, идей, на которые человек ориентируется в процессе своего постоянного преображения, что составляет одну из важнейших характеристик его

существа. Эти двойники — всевозможные механизмы и машины — суть и орудия, но также и уловки, хитрости (исходя из одного из значений слова «машина»). Они «силовые» именно потому, что дают человеку силу находить, обретать, понимать себя. И в то же время они уловляют его в свои «сети», делая за него его дела.

Для сохранения себя человеку важно поддерживать баланс между внутренним и внешним в своей деятельности, дабы не раствориться в поле виртуальных двойников. Если баланс сохраняется, если внешнее находит отклик внутри человека, то мы имеем дело с синтетической культурой, культурой внутреннего единства ее элементов. Если же баланс нарушается в пользу внешнего, если человек перестает быть наедине с собой, то единство культуры распадается, начиная обеспечиваться «насилованным» комбинированием элементов, т. е. становится синтезированным. В подобной культуре внешние человеку двойники — всевозможные искусственные интеллекты — с одной стороны, помогают человеку, с другой — получают возможность его подменить, сделав одним из внешних элементов в системе культуры. Иными словами, человек создает не только сам себя, но и машину. А она, в свою очередь, — его, когда выполняет делегированные им функции.

Это новый уровень интерпассивности, когда человек перекладывает на ИИ бремя своего выбора — интересной книги, лекарства от боли, новостей, партнера для свидания... Тем самым он перекладывает ответственность (а это экзистенциальная категория) на машину, переходит из режима «сделай сам» в режим «только и делай, что ничего не делай». При этом здесь вопрос: готов ли человек к подобному перекладыванию? Скорее, нет. Ведь неизвестно, готова ли машина нести ответственность за свои действия.

Список источников

1. Ницше Ф. Так говорил Заратустра / сост., ред. и авт. примеч. К.А. Свасьян ; пер. с нем. // Сочинения в 2 т. Москва : Мысль, 1990. Т. 2. С. 5—237.
2. Бенъямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Учение о подоби. Медиаэстетические произведения : сборник статей / пер. с нем. Москва : РГГУ, 2012. С. 190—235.
3. Астафьева О.Н., Никонорова Е.В., Шлыкова О.В. Культура в цифровой цивилизации: новый этап осмысления стратегии будущего для устойчивого развития // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 5. С. 516—531. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-5-516-531.
4. Соколова Н.Л. Цифровая культура или культура в цифровую эпоху? // Международный журнал исследований культуры. 2012. № 3 (8). С. 6—10.
5. Тайсина Э.А. Искусственный интеллект как искусственное слабоумие // Основы экономики, управления и права. 2024. № 3 (42). С. 7—12.
6. Farina M., Lavazza A. Chat GPT in Society: Emerging Issues // Front Artificial Intelligence. 2023. Vol. 6. P. 1130913. DOI: 10.3389/frai.2023.1130913.
7. Alexander J. The Sacred and Profane Information Machine: Discourse about the Computer as Ideology // Archives de Sciences Sociales des Religions. 1990. № 69. P. 161—171.
8. Пелевин В.О. iPhuck 10. Москва : Эксмо, 2017. 416 с.
9. Бохоров К. Сверхъестественное знание как побочный продукт художественного использования искусственного интеллекта // Логос : философско-литературный журнал. 2024. № 1 (158). С. 115—130. DOI: 10.17323/0869-5377-2024-1-115-128.
10. Shulman C., Bostrom N. Sharing the World with Digital Minds // Rethinking Moral Status / ed. by S. Clarke, H. Zohny, J. Savulescu. Oxford : OUP, 2021. P. 306—326. DOI: 10.1093/oso/9780192894076.003.0018.
11. Bostrom N., Yudkowsky E. The Ethics of Artificial Intelligence // The Cambridge Handbook of Artificial Intelligence / ed. by K. Frankish, W.M. Ramsey. Cambridge : Cambridge University Press, 2014. P. 316—334. DOI: 10.1017/cbo9781139046855.020.
12. Yudkowsky E. Zombies! Zombies? // LESS-WRONG : [сайт]. 4 Apr. 2008. URL: <https://www.lesswrong.com/posts/fdEWWr8St59bXLbQr/zombies-zombies> (дата обращения: 17.03.2025).
13. Chalmers D.J. The Conscious Mind : in Search of a Fundamental Theory. New York ; Oxford : Oxford University Press, 1997. 414 p.
14. Платон. Государство // Собрание сочинений в 4 т. Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургского университета ; Издательство Олега Абышко, 2007. Т. 3. Ч. 1. С. 97—493.
15. Аристотель. Метафизика // Сочинения в 4 т. / ред. В.Ф. Асмус. Москва : Мысль, 1976. Т. 1. С. 63—367.
16. Пронин М.А. Виртуалистика в Институте человека РАН. Москва : ИФРАН, 2015. 179 с.
17. Розанов В.В. О понимании : Опыт исследования природы, границ и внутреннего строения науки как цельного знания. Москва : Институт философии, теологии и истории Святого Фомы, 2006. 640 с.
18. Пелевин В.О. Числа. Санкт-Петербург : Азбука, 2017. 288 с.
19. Цицерон М.Т. О старости. О дружбе. Об обязанностях. Москва : Наука, 1974. 247 с.
20. Святой Фома Аквинский. Сумма теологии. Ч. I. Вопросы 1—64. Москва : Издатель Савин С.А., 2006. 817 с.
21. Блаженный Иоанн Дунс Скот. Трактат о Первоначале / пер., вступ. статья и коммент. А.В. Апполонова. Москва : Издательство Францисканцев, 2001. 182 с.
22. Носов Н.А. Виртуальная психология. Москва : Аграф, 2000. 432 с.
23. Плотин. Трактаты 1—11. Москва : Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 2007. 444 с.

24. McLuhan M. Understanding Media. The Extensions of Man. Gingko Press, 2013. 336 p.
25. Starosielski N. Media Hot and Cold. Durham, NC : Duke University Press, 2021. 296 p.
26. Lévi-Strauss C. La Pensée sauvage. Paris : Plon, 1962. 397 p.
27. Li Q. Research on McLuhan's Media Theory // Communications in Humanities Research. 2024. Vol. 36, № 1. P. 100–105. DOI: 10.54254/2753-7064/36/20240043.
28. Лурье В.М. История Византийской философии. Формативный период / при уч. В.А. Баранова. Санкт-Петербург : Аxiōma, 2006. 553 с.
29. Савчук В.В., Таратута Е.Е. Виртуальная реальность как предпосылка медиареальности // Медиареальность: концепты и культурные практики : учебное пособие / науч. ред. В.В. Савчук ; отв. ред. К.А. Очеретяный. Санкт-Петербург : Фонд развития конфликтологии, 2017. С. 9–19.
30. Vavilova Zh.E. Cyber Inclusion vs Isolation : A Way out of the Virtual Ghetto // Dialogue and Universalism. 2023. Vol. 33, № 1. P. 77–90. DOI: 10.5840/du20233315.
31. Миннуллина Э.Б. Трансформация коммуникативной системы эпохи «массовой герменевтики» // Философия в полицентричном мире : VIII Российский философский конгресс. Секция II : сборник научных статей. Москва : Логос ; Новые печатные технологии, 2020. С. 2352–2354.
32. Mead M. Culture and Commitment. Doubleday : American Museum of Natural History ; Natural History Press, 1970. 79 p.

Статья поступила в редакцию 01.11.2024; одобрена после рецензирования 12.03.2025; принята к публикации 15.04.2025.

Philosophical Aspects of the Relations Between the Human and Technology in the Space of Culture

Zhanna E. Vavilova ^{1 a},
Georgy V. Avdoshin ^{1, 2 b}

¹ Kazan State Power Engineering University,
51 Krasnoselskaya Str., Kazan, 420066, Russia

² Kazan (Volga Region) Federal University,
35 Kremlevskaya Str., Kazan, 420111, Russia

^a ORCID 0000-0002-0247-8257; SPIN 5653-3256;
zhannavavilova@mail.ru

^b ORCID 0000-0001-6939-8596; SPIN 6837-6910;
avdoshing@gmail.com

Abstract. *The article proposes a view of culture as a space requiring a certain “cybernetic foresight”, evolving with the development of means of technical reproducibility and helping us to orientate ourselves in the surrounding reality. It explores the classic theme of man and his expansion, resulting in a space of culture and technology — a world of exemplars and paradigms, a world of tools, doppelgangers, and human assistants. Relating oneself to this world is one of the main ways of human development, in the course of which a special virtual, i.e. force, energy field is created. On this basis, the system “man — culture” can be understood as a virtual reality. In this perspective, the life of an individual appears as a process of transformation, when he finds himself in correlation or even merging with the virtual image. At the same time, it is important for him to maintain a balance between the internal and the external in order to maintain himself as a subject of action. The paper conceptualizes the notions*

of synthetic and synthesized culture, and traces their relationship with “hot” and “cold” virtuality, in M. McLuhan's terms. The type of culture that allows maintaining this balance is labelled as synthetic culture. When man “leaves” himself, forgetting himself in external activity, it loses its unity and becomes a culture synthesized from random, somewhat alien elements. In such a culture, the individual runs the risk of being replaced by his or her doppelgangers — machines, of ceasing to be the master of the house he or she has built, and even of being expelled from it. Attempts to get this home in many ways resemble ghettoization, inevitable confinement within the network space, which is a symptom of a synthesized culture with a “hot” level of virtuality.

Key words: theoretical cultural studies, synthetic culture, synthesized culture, prefigurative culture, virtual reality, virtual ghetto, cold and hot virtuality, artificial intelligence, original and copy, technology.

Citation: Vavilova Zh.E., Avdoshin G.V. Philosophical Aspects of the Relations Between the Human and Technology in the Space of Culture, *Observatory of Culture*, 2025, vol. 22, no. 3, pp. 228–236. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-3-228-236.

References

1. Nietzsche F. Thus Spoke Zarathustra, *Sochineniya v 2 t.* [Works in 2 Volumes]. Moscow, Mysl' Publ., 1990, vol. 2, pp. 5–237 (in Russ.).
2. Benjamin W. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, *Uchenie o podobii. Mediaesteticheskie proizvedeniya: sbornik statei* [Doctrine of the Similar: Media Aesthetic Works: collected articles]. Moscow, RGGU Publ., 2012, pp. 190–235 (in Russ.).
3. Astafyeva O.N., Nikonorova E.V., Shlykova O.V. Culture in the Digital Civilization: A New Stage in Understanding

- the Future Strategy for Sustainable Development, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2018, vol. 15, no. 5, pp. 516–531. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-5-516-531 (in Russ.).
4. Sokolova N.L. Digital Culture or Culture in the Digital Age? *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniy kul'tury* [International Journal of Cultural Research], 2012, no. 3 (8), pp. 6–10 (in Russ.).
5. Taisina E.A. Artificial Intelligence as Artificial Dementia, *Osnovy ehkonomiki, upravleniya i prava* [Economy, Governance and Law Basis], 2024, no. 3 (42), pp. 7–12 (in Russ.).
6. Farina M., Lavazza A. Chat GPT in Society: Emerging Issues, *Front Artificial Intelligence*, 2023, vol. 6, 1130913. DOI: 10.3389/frai.2023.1130913.
7. Alexander J. The Sacred and Profane Information Machine: Discourse About the Computer as Ideology, *Archives de Sciences Sociales des Religions*, 1990, no. 69, pp. 161–171.
8. Pelevin V.O. *iPhuck 10*. Moscow, Ehksmo Publ., 2017, 416 p. (in Russ.).
9. Bokhorov K. Supernatural Insight as a By-Product of the Artistic Use of Artificial Intelligence, *Logos: filosofsko-literaturnyi zhurnal* [Logos: Philosophical and Literary Journal], 2024, no. 1 (158), pp. 115–130. DOI: 10.17323/0869-5377-2024-1-115-128 (in Russ.).
10. Shulman C., Bostrom N. Sharing the World with Digital Minds, *Rethinking Moral Status*. Oxford, OUP Publ., 2021, pp. 306–326. DOI: 10.1093/oso/9780192894076.003.0018.
11. Bostrom N, Yudkowsky E. The Ethics of Artificial Intelligence, *The Cambridge Handbook of Artificial Intelligence*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 2014, pp. 316–334. DOI: 10.1017/cbo9781139046855.020.
12. Yudkowsky E. Zombies! Zombies? *LESSWRONG*. 2008, April 4. Available at: <https://www.lesswrong.com/posts/fdEWWr8St59bXLbQr/zombies-zombies> (accessed 17.03.2025).
13. Chalmers D.J. *The Conscious Mind: In Search of a Fundamental Theory*. New York, Oxford, Oxford University Press Publ., 1997, 414 p.
14. Plato. Republic, *Sobranie sochinenii v 4 t.* [Collected Works in 4 Volumes]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Sankt-Petersburgskogo Universiteta, Izdatel'stvo Olega Abyshko, 2007, vol. 3, part 1, pp. 97–493 (in Russ.).
15. Aristotle. Metaphysics, *Sochineniya v 4 t.* [Works in 4 Volumes]. Moscow, Mysl' Publ., 1976, vol. 1, pp. 63–367 (in Russ.).
16. Pronin M.A. *Virtualistika v Institute cheloveka RAN* [Virtuality at the Human Institute of the Russian Academy of Sciences]. Moscow, IFRAN Publ., 2015, 179 p.
17. Rozanov V.V. *O ponimanii: Opyt issledovaniya prirody, granits i vnutrennego stroeniya nauki kak tsel'nogo znaniya* [Toward Understanding: The Experience of Studying the Nature, Boundaries and Internal Structure of Science as a Whole]. Moscow, Institut Filosofii, Teologii i Istorii Svyatogo Fomy Publ., 2006, 640 p.
18. Pelevin V.O. *Chisla* [Numbers]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2017, 288 p.
19. Cicero M.T. *On Moral Duties, On Old Age, On Friendship*. Moscow, Nauka Publ., 1974, 247 p. (in Russ.).
20. Thomas Aquinas. *Summary of Theology*. Moscow, Izdatel' Savin S.A., 2006, part 1, questions 1–64, 817 p. (in Russ.).
21. John Duns Scotus. *A Treatise on God as First Principle*. Moscow, Izdatel'stvo Frantsiskantsev, 2001, 182 p. (in Russ.).
22. Nosov N.A. *Virtual'naya psikhologiya* [Virtual Psychology]. Moscow, Agraf Publ., 2000, 432 p.
23. Plotinus. *Traktaty 1–11* [The Enneads]. Moscow, Greko-Latinskii Kabinet Yu.A. Shichalina Publ., 2007, 444 p.
24. McLuhan M. *Understanding Media. The Extensions of Man*. Gingko Press Publ., 2013, 336 p.
25. Starosielski N. *Media Hot and Cold*. Durham, NC, Duke University Press Publ., 2021, 296 p.
26. Lévi-Strauss C. *La Pensée Sauvage*. Paris, Plon Publ., 1962, 397 p.
27. Li Q. Research on McLuhan's Media Theory, *Communications in Humanities Research*, 2024, vol. 36, no. 1, pp. 100–105. DOI: 10.54254/2753-7064/36/20240043.
28. Lourie V.M. *Istoriya Vizantiiskoi filosofii. Formativnyi period* [The History of Byzantine Philosophy: A Formative Period]. St. Petersburg, Axioma Publ., 2006, 553 p.
29. Savchuk V.V., Taratuta E.E. Virtual Reality as a Pre-requisite of Media Reality, *Mediareal'nost': kontsepty i kul'turnye praktiki: uchebnoe posobie* [Media Reality: Concepts and Cultural Practices: textbook]. St. Petersburg, Fond Razvitiya Konfliktologii Publ., 2017, pp. 9–19 (in Russ.).
30. Vavilova Zh.E. Cyber Inclusion vs Isolation: A Way Out of the Virtual Ghetto, *Dialogue and Universalism*, 2023, vol. 33, no. 1, pp. 77–90. DOI: 10.5840/du20233315.
31. Minnullina E.B. Transformation of Communicative System in the Era of Mass Hermeneutics, *Filosofiya v politsetrichnom mire: VIII Rossiiskii filosofskii kongress. Sektsiya II: sbornik nauchnykh statei* [Philosophy in a Polycentric World: The 8th Russian Philosophical Congress. Section 2: collected articles]. Moscow, Logos; Novye Pechatnye Tekhnologii Publ., 2020, pp. 2352–2354 (in Russ.).
32. Mead M. *Culture and Commitment*. Doubleday, American Museum of Natural History Publ., Natural History Press Publ., 1970, 79 p.

The article was submitted 01.11.2024; approved after reviewing 12.03.2025; accepted for publication 15.04.2025.

ЦЕННОСТНЫЕ ИМПЕРАТИВЫ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

ВСЕРОССИЙСКИЙ НАУЧНЫЙ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ФОРУМ С МЕЖДУНАРОДНЫМ УЧАСТИЕМ

Москва, 10–11 июня 2025 г.

Цели и задачи форума направлены на конструктивное обсуждение фундаментальных и прикладных проблем современной культуры, исследование динамики социокультурных процессов и цивилизационных вызовов, разработку методологических обоснований культурологического ядра в социально-гуманитарной области знания.

Организаторы:

- ◆ Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации.
- ◆ Российское культурологическое общество.
- ◆ Культурный центр ЗИЛ.

Партнеры:

- ◆ Московский государственный лингвистический университет.
- ◆ Российская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского.

Предлагается обсуждение методологии междисциплинарности для научного, экспертного и информационного обеспечения реализации национальных проектов в российских регионах; включение культурологических принципов в систему образования, обучения и воспитания, подготовки кадров в условиях цифровизации, а также внедрения инновационных технологий управления в сферу культуры и искусства, проектного подхода к сохранению культурного наследия и народного творчества.

Программа мероприятий научного форума также включает вопросы согласования методологических подходов, тематического и содержательного наполнения дисциплины «Культурология», релевантных концепции и тематике дисциплины (модуля) «Основы российской государственности».

На мероприятия форума (конференцию, круглые столы и секции) приглашаются ведущие российские специалисты в области культурологии, социально-гуманитарного знания, имеющие опыт исследования и/или решения проблем, вынесенных на обсуждение; представители профильных учреждений культуры, искусства, науки, образования, а также заинтересованные представители бизнес-структур, гражданского общества, средств массовой информации. Приветствуется участие молодых ученых и специалистов в качестве слушателей и участников обсуждения. Участие ведущих специалистов может быть очным и в онлайн-формате.

Дополнительная информация доступна на ресурсах
Российского культурологического общества:
<https://rcsociety.ru/novosti/kulturologicheskij-forum-v-moskve/>

УДК 78.071.1(479.224)
ББК 85.313(5Абх)-8Петров П.Д.
DOI 10.25281/2072-3156-2025-22-3-238-247

А.А. ХАГБА

КОМПОЗИТОР ПЕТР ДМИТРИЕВИЧ ПЕТРОВ КАК ВЫРАЗИТЕЛЬ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ АБХАЗИИ

Адам Анатольевич Хагба,
Адыгейский государственный университет,
Институт искусств,
кафедра музыкального и хореографического искусства,
соискатель
Первомайская ул., д. 208,
Майкоп, Республика Адыгея, 385000, Россия
Министерство обороны Республики Абхазия,
Военный оркестр,
военный дирижер
Кодорское ш., д. 57,
Сухум, 384900, Республика Абхазия
ORCID 0009-0006-1129-9302; SPIN 2156-4550
adamhagba@gmail.com

Реферат. Проблема национальной идентичности представителей академического творчества в приложении к национальной культуре малых народов является особо актуальной в эпоху экономической и политической глобализации, а разработка критериев, позволяющих отнести автора произведения к той или иной национальной культуре, является

средством демаркации «своего» и «чужого» в национальном культурном наследии.

Целью работы является определение национально-культурной принадлежности композитора Петра Дмитриевича Петрова (род. 3 января 1949 г.) путем изучения его жизненного и творческого пути. В качестве методов исследования используется биографический подход и методы культурно-исторического и этнокультурного анализа в применении к музыкальному искусству.

Новизна работы состоит в рассмотрении проблематики национально-культурной идентичности посредством изучения биографии одного из выдающихся абхазских композиторов — П.Д. Петрова.

Основным результатом исследования является разработка критериев, позволяющих отнести деятеля культуры к той или иной национальной культуре вне зависимости от его этнического происхождения.

Областью применения результатов могут выступать документы планирования культурной политики стран и регионов с преобладанием малочисленных этносов, учебные пособия по культурологии и искусствоведению в части, касающейся проблемы культурно-национальной идентичности, а также

сравнительно-типологические исследования подобных процессов в других регионах.

Выводы работы заключаются в том, что национальное искусство не является только частью наследия отдельных этносов, а представляет в некотором смысле метакультуру, существующую в пространстве страны. Для отнесения к национальной культуре деятель искусства не обязательно должен принадлежать к титульному этносу. На примере жизненного и творческого пути абхазского композитора П.Д. Петрова показано, что русский по этнической принадлежности композитор внес существенный вклад в национальную музыкальную культуру Абхазии и может считаться абхазским композитором.

Ключевые слова: П.Д. Петров, абхазский композитор, культурно-национальная идентичность, этническое искусство, национальное искусство, национальная культура, музыкальная культура Абхазии, музыкальное искусство.

Для цитирования: Хагба А.А. Композитор Петр Дмитриевич Петров как выразитель национальной музыкальной культуры Абхазии // Обсерватория культуры. 2025. Т. 22, № 3. С. 238–247. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-3-238-247.

Проблематика национально-культурной идентичности на сегодняшний день является в значительной степени актуальной в связи с общемировыми тенденциями политико-экономической глобализации, оказывающей непосредственное влияние и на культурные процессы в широком масштабе, и на академическую музыкальную культуру в частности [1, с. 82].

Относительно культуры малых народов данные тенденции несут как положительные, так и отрицательные составляющие. Среди первых можно отметить большую доступность средств приобщения к лучшим достижениям мирового искусства, возможность изучать наиболее передовые результаты в разных творческих сферах, способность обмениваться опытом с остальным сообществом, что ведет к созданию некоего подобия культурного метасообщества. По другую сторону находится проблема размывания самобытных культурных пластов, угроза утраты культурно-национальной идентичности [2, с. 113].

Не имея возможности охватить многообразие особенностей той или иной национальной культуры в целом, в данной статье мы предлагаем сосредоточиться исключительно на явлениях художественной культуры и прежде всего — на музыкальном искусстве. Традиционная национальная музыка —

это средство самоидентификации народа наравне с другими элементами культуры, такими как язык и этнические традиции. Как следствие, произведения академической музыки, опирающиеся на традиционные элементы, такие как мелос, особенности ритма и другие, также могут быть объектами национальной культуры.

Здесь, на наш взгляд, необходимо уточнить особенности использования термина «национальное искусство» в контексте проблематики статьи. Данное понятие мы будем применять в том смысле, который вкладывает в него культуролог Афина Леусси в статье «Этнокультурные корни национального искусства» [3], т. е. подразумевая искусство, созданное под влиянием культурных ценностей, присущих народу и обществу, к которому принадлежит автор произведения искусства. Данное влияние может выражаться как в форме, так и в содержании произведения искусства [3, р. 145]. Однако необходимо уточнить контекст применения этого термина, о котором пишет профессор А.Н. Соколова в работе, посвященной взаимоотношению понятий «этническое искусство» и «национальное искусство»: понятие «национальное искусство» указывает на общество, проживающее в тех или иных государственных границах, а не на конкретный этнос, составляющий это общество [4, с. 4]. Следовательно, термин «национальное искусство» будет обозначать такие образцы, которые относятся к культурному наследию той или иной страны, но созданные не обязательно представителем титульного этноса.

ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНОГО В АКАДЕМИЧЕСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Важность сбережения объектов национально-культурного наследия малых народов в свете вышеуказанных явлений становится очевидной, так как это является необходимым фактором их гармоничного развития [5, с. 44]. Данная проблема особо актуальна для национальных республик, входящих в состав или находящихся под влиянием крупных наднациональных государственных образований. Так, в Республике Адыгея важнейшим стимулом для композиторов, создающих новые музыкальные произведения, стала идея самосохранения культуры своего народа [6, с. 31]. При этом возникает необходимость разработки критериев, позволяющих отнести те или иные произведения к определенной национальной культуре, разграничить в ней «свое» и «чужое», о чем пишет в отношении к музыкальному искусству Казахстана В.Е. Недлина [7, с. 25].

Особую актуальность эта проблема приобретает в раках академического искусства в связи с тем, что зачастую деятели профессиональной культуры принадлежат к этносу, отличному как от титульной нации страны проживания, так и, что немаловажно, от собственного национального самосознания. К таким критериям предлагаем отнести следующие: 1) этническая принадлежность деятеля искусства; 2) отношение деятеля искусства к национальной культуре страны; 3) его самоидентификация; 4) наличие общественного признания. Безусловно, приведенные критерии нельзя считать совершенными и исчерпывающими, проблема требует дальнейшей проработки, выходящей за рамки данной статьи.

В связи с перечисленными критериями можно привести немало примеров, когда деятели искусства вносили значительный вклад в национальную культуру, не будучи при этом представителями титульного этноса страны, которой эта культура принадлежит. Рассмотрим ситуации, возникающие в некоторых национальных республиках Средней Азии и Кавказа.

На примере республик Средней Азии видно, что существенный импульс в становлении и развитии академического музыкального искусства происходил с приездом в эти республики композиторов из «центра». Как отмечает С.П. Галицкая, ключевую роль в появлении национальных композиторов в этом регионе играла деятельность представителей русской композиторской традиции [8, с. 50]. Например, выдающийся казахский композитор Евгений Григорьевич Брусиловский «заложили в Казахстане основы композиторского образования, основал кафедру композиции в Алма-Атинской консерватории» [9, с. 141], а также написал множество произведений в различных жанрах [9]. Аналогичные ситуации, связанные с командированными композиторами, возникали в Чувашии [10, с. 160] и Бурятии [11, с. 36] в 1930-х гг., когда они занимались сбором фольклорных материалов, а затем созданием на их основе профессиональных музыкальных произведений.

Аналогичная ситуация возникла в Узбекистане, но там импульс развития национальной композиторской школы придавали композиторы, приехавшие из Чехии в конце XIX в. [12, с. 49].

В национальных республиках Южного федерального округа России история появления профессиональных композиторов тоже связана с именами приезжих композиторов. Так происходило, например, в Республике Адыгея, которую с 1920-х гг. посещали столичные композиторы и музыканты [13, с. 308]. В Республике Дагестан первые профессиональные музыкальные сочинения появились в 1920-е гг., их авторы — также профессиональные «варяги» [14, с. 161].

В Республике Абхазия историческую роль в становлении профессионального музыкального искусства сыграл композитор Константин Владимирович Ковач (1899—1939), который «является автором первого изданного сборника абхазских народных песен... создал первые профессиональные симфонические произведения, основанные на абхазском мелосе — симфоническую сюиту “Песня об озере Рица”, симфонические картины “Ткварчели” и “Твой путь”» [15, с. 18].

Однако при всем сходстве вышеперечисленных фактов есть фундаментальные различия, связанные с тем, что композиторы, приехавшие в Среднюю Азию, длительное время проводили работу по собиранию фольклора, созданию новых произведений, в то время как на Кавказе приоритетной задачей было воспитание национальных композиторских кадров [16, с. 36].

Вследствие одинаковости культурно-исторической обстановки, сложившейся в 1920-х гг. в Абхазии (подробнее об этом см.: Ашхарау А.Г. Музыка и жизнь [17]), и вышеперечисленных культурно-исторических ситуаций в республиках Кавказа и Средней Азии тем не менее существует ряд особенностей, на которых необходимо заострить внимание.

1. В отличие, например, от Республики Адыгея, где на определенном историческом этапе возникает явление, называемое «варяжский синдром», заключающийся в неприятии «инородных» деятелей национальной культуры [18, с. 259], Абхазия, будучи страной с многонациональным населением, с преобладанием титульной нации и культуры, гораздо терпимее и с большим почитанием относилась к деятелям культуры других национальностей, отличной от титульной. Е.Е. Володина отмечает по этому поводу: «Сегодня Абхазия — суверенная страна, но множество влияний различных культурных традиций, порой отнюдь не однородных и даже противоречивых, оказали воздействие на становление уникального и неповторимого комплекса национальной музыкальной культуры» [19, с. 146].

2. Процесс формирования национальной композиторской школы Абхазии (по крайней мере, в симфонической музыке) был прерван в связи с начавшимися сталинскими репрессиями и отъездом из республики в 1936 г. К.В. Ковача, который не оставил после себя учеников или преемников, способных продолжить его дело.

3. Формирование основной части симфонического наследия Абхазии началось уже в 1950-е гг. с появлением плеяды молодых композиторов, не связанных между собой последовательной преемственностью типа «учитель — ученик», характерной для сферы академического музыкального искусства [20, с. 170].

Вопрос о наличии в Абхазии национальной композиторской школы является дискуссионным и выходит за рамки данного исследования.

В связи с вышесказанным становится очевидно, что проблема взаимоотношения этнического происхождения деятеля культуры с национальной культурой, которую он представляет, обретает в Абхазии особую специфику, отличную от культурно-исторических ситуаций в других республиках Кавказа и Средней Азии.

Важно обратить внимание на то, что создать художественно ценное музыкальное произведение, использующее элементы музыкального материала, присущего какому-либо конкретному этносу, может представитель любого этноса. При этом он будет вносить вклад в национальную музыкальную культуру, материал которой использует. Как справедливо замечают Г. Адлер и Т. Беккер, «у каждой нации, несомненно, есть свой особый характер, из которого, с одной стороны, проистекают простые природные продукты — народная музыка, а с другой — те высшие формы искусства, на которые она также оказывает влияние» [21, с. 281].

П.Д. Петров является, на наш взгляд, русским по этническому происхождению, но абхазским композитором по национально-культурной принадлежности. Биографические сведения о нем основываются на монографии А.Г. Ашхарау [17], неопубликованных источниках выдающегося абхазского музыковеда Е.Б. Хербик, а также на материалах личных бесед автора статьи с композитором.

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ БИОГРАФИИ КОМПОЗИТОРА

Петр Дмитриевич Петров (род. 3 января 1949 г.) — один из наиболее значительных деятелей абхазской музыкальной культуры. Среди его особенно ярких заслуг следует отметить, что он является одним из основоположников абхазского симфонизма, автором первой в истории абхазской музыки четырехчастной симфонии, педагогом, воспитавшим не одно поколение музыкантов. Помимо этого, он был членом Союза композиторов СССР, а в настоящее время — член Союза композиторов Абхазии и заслуженный артист Абхазии.

П.Д. Петров родился в Сухум и с самого детства развивался в двуязычной (русско-абхазской) культурной среде, в отличие, например, от Е.Г. Брусиловского, который родился в Ростове-на-Дону, окончил консерваторию и лишь затем приехал в Казахстан и влился в его культуру. Об этом написала выдающийся абхазский музыковед А.Г. Ашхарау: «Русский по происхождению, воспитанный на русской культуре, он с рождения живет в Абхазии и,

как чуткий и восприимчивый музыкант и человек, впитал в себя “абхазство” — весь комплекс национального своеобразия» [17, с. 117].

Отец будущего композитора Дмитрий Петрович Петров был баянистом и преподавателем в музыкальном училище. Несмотря на то что Д.П. Петров не получил музыкального образования, он обладал необычайными способностями, включая абсолютный мелодический и гармонический слух, а также имел развитой эстетический вкус и владел музыкальной грамотой. Это позволяло ему писать переложения для баяна произведений А.Н. Скрябина, П.И. Чайковского, Ф. Листа, Ф. Шопена и многих других авторов.

Мать композитора Надежда Яковлевна Рафаилова была учителем немецкого языка, однако с рождением Петра оставила преподавательскую деятельность и посвятила себя заботе о семье. Дома она часто скрашивала будничную рутину любимым занятием — пением. Надежда Яковлевна любила исполнять как русские народные песни, так и свои родные — татарские.

Влияние отца на музыкальное становление П.Д. Петрова сложно переоценить. С раннего детства маленький Петя любил присутствовать на занятиях отца с учениками, где знакомился с произведениями мировой классической музыки. Он мог часами с интересом наблюдать за тем, как отец обучал учеников премудростям игры на баяне.

Кроме того, важным фактором формирования будущего композитора в этот период являлось то, что отец часто исполнял абхазские произведения, которые перекладывал для баяна. Это позволяло Петру впитывать особенности абхазского мелоса с самого раннего возраста.

Баян стал первым инструментом, который освоил будущий композитор, а отец стал его учителем музыки. По воспоминаниям композитора, Дмитрий Петрович не только обучал сына игре на баяне, но и занимался всесторонним развитием его музыкальных способностей. Так, Петр Дмитриевич рассказывал, что отец запускал на проигрывателе пластинки с музыкальными произведениями и давал сыну задание записывать на бумаге нотами то, что он услышал. Эта эффективная практика позволила П.Д. Петрову уже в детстве начать осваивать профессию и оттачивать свои блестящие музыкальные способности.

Первые музыкальные сочинения — «Вальс», «Марш» и «Польку» композитор написал в возрасте девяти лет во время обучения в детской музыкальной школе. После ее окончания П.Д. Петров поступил в Сухумское музыкальное училище, где обучался игре на фортепиано, а также факультативно занимался композицией под руководством выдающегося абхазского композитора Л.В. Чепелянского.

В годы учебы в училище П.Д. Петров проявил себя не только как талантливый композитор, но и как блестящий пианист-виртуоз. Петр Дмитриевич особенно отмечает концерт, посвященный творчеству Ф. Листа, где он исполнил на фортепиано «Погребальное шествие» и «Долину Обермана», произведения сами по себе сложные, тем более для исполнения в одном концерте.

Важно отметить, что, помимо овладения классическим репертуаром, композитор проявлял интерес к популярной музыке. Еще в 13 лет он вместе с друзьями организовал эстрадный коллектив при абхазском санатории Ракетных войск стратегического назначения (РВСН) Министерства обороны СССР (известном также как санаторий ПВО — противовоздушной обороны), в котором отдыхали военнослужащие, где играл на фортепиано и писал аранжировки.

В 1968 г. П.Д. Петров окончил училище с красным дипломом и поступил в Киевскую консерваторию им. П.И. Чайковского на отделение композиции, где обучался в классе Ю.Я. Ищенко. В студенческие годы композитор сочинил большое количество произведений, некоторые из них были изданы в Киеве и исполнялись на концертных площадках Украины, что говорит об их высоком художественном уровне.

Консерваторские годы были продуктивны не только в творческом отношении. Композитор совмещал обучение с работой концертмейстера в балетной студии, а также преподавателя теории музыки и сольфеджио в вечерней музыкальной школе. С этого времени и до сегодняшнего дня педагогическая деятельность стала неотъемлемой частью жизни П.Д. Петрова. Учась в консерватории, он женился на своей однокурснице из музыкального училища Вере Цалобановой.

В 1974 г. П.Д. Петров завершил обучение в консерватории и переехал в украинский город Черкассы, однако вскоре после переезда его призвали в Советскую армию. Композитор, обладая выдающимся музыкальным талантом, попал на службу в ансамбль песни и пляски войск Краснознаменного Западного пограничного округа. Во время участия в ансамбле способности композитора проявились с различных сторон: он играл на электрооргане и фортепиано, часто вставал за дирижерский пульт, а также создавал для ансамбля аранжировки произведений. Интересно отметить, что во время службы композитора в 1975 г. коллектив занял первое место в конкурсе ансамблей пограничных войск.

В январе 1976 г., после завершения службы в армии, композитор принял одно из ключевых решений в своей жизни: он вместе с семьей вернулся в родной город Сухум. Там он начал работать учителем в Сухумском музыкальном училище. П.Д. Петров преподавал теорию музыки, инструментовку

и работал концертмейстером в хоре, а также играл на литаврах в симфоническом оркестре. За годы этой деятельности, которую П.Д. Петров оставил только в 2021 г., композитор подготовил целую плеяду выдающихся музыкантов, многие из которых успешно продолжили образование в российских учебных заведениях, пополнили ряды педагогов и артистов абхазских музыкальных коллективов. Среди наиболее известных учеников П.Д. Петрова народная артистка России, народная артистка Абхазии Хибла Герзмава; заслуженная артистка России, народная артистка Абхазии Алиса Гицба; заслуженный артист Абхазии Лука Гаделия; выдающийся абхазский певец Алхас Ферзба; директор Государственного камерного оркестра, солистка Государственной хоровой капеллы Абхазии Елена Хагба; выдающийся абхазский музыкальный педагог, общественный деятель, солистка Государственного камерного оркестра Абхазии Вера Хагба и многие другие. Называться учеником П.Д. Петрова удостоен чести и автор статьи.

В 2021 г. произошло еще одно важное событие в жизни композитора и в истории абхазской культуры. П.Д. Петров написал самое крупное произведение после окончания консерватории — симфонию № 1 «Апсны» (посвящена Анатолию Хагбе) для большого симфонического оркестра, которая стала первым четырехчастным симфоническим циклом в музыкальной истории Абхазии.

Необходимо подчеркнуть особое место данного произведения в творческом наследии композитора, а также в профессиональном искусстве Абхазии. Не имея возможности привести подробный музыковедческий анализ произведения с учетом обозначенной цели статьи, тем не менее заметим, что жанр симфонии является одним из наиболее сложных по структуре и глубоким по философскому содержанию в истории музыки. Наличие в музыкальном наследии Абхазии симфонии, выполненной с соблюдением всех элементов, присущих данному жанру, но при этом основанной на национальном мелосе, свидетельствует о весьма высокой стадии развития абхазской академической музыкальной культуры. Для создания и исполнения столь сложного произведения необходимо, помимо композитора, владеющего определенным уровнем техники, также наличие симфонического оркестра и профессионального дирижера, которые будут эту симфонию исполнять. Немаловажно и присутствие подготовленной публики, способной воспринять и осмыслить данное произведение. Все вышеперечисленные факторы в то время в Абхазии счастливо совпали.

Также важным представляется тот факт, что музыка симфонии практически полностью является авторской, но опирающейся на абхазские мелодии с такими характерными чертами, как фригийский лад, натуральная VII ступень доминантовой функ-

ции и др. Композитор использует подлинную народную цитату только в финальной части — тему «Старинной плясовой» из сборника «Песни кодорских абхазцев» К.В. Ковача [22, с. 69]. К ней П.Д. Петров обращается в главной партии финала с исчерпывающим музыкальным развитием средствами блестящей композиторской техники.

Премьера симфонии, состоявшаяся 19 мая 1977 г. под управлением дирижера Анатолия Дмитриевича Хагбы в сухумской филармонии, произвела настоящий фурор в абхазской культурной жизни. Она сразу вошла в репертуар Государственного симфонического оркестра Абхазии, а композитор обрел общественное признание. С тех пор симфоническая музыка является одной из главных в творчестве композитора.

Следующим произведением стала симфоническая поэма «Владимир Харазия», посвященная герою Великой Отечественной войны, отдавшему жизнь за Родину. Затем была написана симфония № 2 для большого симфонического оркестра и другие произведения.

В 1978 г. П.Д. Петров получил рекомендации от бывшего педагога Ю.Я. Ищенко и выдающегося абхазского музыковеда М.М. Хашбы и был принят в члены Союза композиторов СССР, представив симфонию № 1 «Апсны».

Кроме того, в этот период были написаны и другие важные произведения: концерт № 1 для фортепиано с оркестром, два концерта для скрипки с оркестром, «Абхазский танец» и «Абхазское скерцо» для симфонического оркестра, фортепианные пьесы для детей.

Очередным крупным симфоническим произведением стала симфония № 3, написанная в 1982 г., которая посвящена героям, павшим в Великой Отечественной войне. Симфония открыла новый этап в творчестве композитора, который можно назвать периодом зрелости. В это время произведения П.Д. Петрова регулярно исполнялись на пленумах Союза композиторов Грузинской ССР, на концертах Союза композиторов СССР, во время гастролей симфонического оркестра на Кавказе и в Поволжье.

Новая глава в биографии композитора началась во время отечественной войны народа Абхазии в 1992–1993 годах. Ее трагические события отразились на всех аспектах жизни страны. Не обошли они и П.Д. Петрова. В ноябре 1992 г. композитор смог отправить жену и дочь в Киев, а сам остался в оккупированном Сухуме с больной матерью. Тяжелые условия быта в городе и в стране, где не прекращались военные действия, не помешали композитору продолжить создавать прекрасное. По воспоминаниям композитора, к нему домой однажды зашли грузинские националисты. Петр Дмитриевич в это время работал над медленной частью концерта для фортепиано № 2, в основе которой лежала

авторская стилизованная абхазская тема. Прочитав в документах русскую фамилию Петров и увидев, что в квартире нет ничего ценного, налетчики ушли. Композитор впервые в жизни был рад, что не все люди владеют музыкальной грамотой, так как если бы националисты смогли прочесть нотный текст партитуры, они бы поняли, что в ней написана совершенно абхазская музыка, и история жизни П.Д. Петрова, быть может, на этом закончилась.

Помимо концерта композитор в этот период написал еще ряд сочинений, среди которых Камерная симфония № 2, произведения для фортепиано, романсы.

Ущерб, нанесенный стране войной, до сих пор полностью не ликвидирован. Распад симфонического оркестра, сосредоточение государственных ресурсов на более прагматичных областях жизни (продовольствие, жилье, коммуникации и т. д.) надолго отодвинули надежды композитора на исполнение своих симфонических произведений. В связи с этим в послевоенные годы он концентрировал творческую активность на написании фортепианной музыки. Помимо этого, с 1994 по 2003 г. П.Д. Петров создал значительное число камерно-вокальных работ.

В «нулевых» годах композитор активно занимался созданием произведений для детских музыкальных школ, училищ, чем внес существенный вклад в обогащение педагогического репертуара. С 2003 г. он часто обращается к джазовой стилистике, которую органично использует в фортепианной, скрипичной музыке, произведениях для камерного оркестра и для различных ансамблей.

Значительную роль в творчестве композитора и в культурной жизни страны играет его сотрудничество с Государственным камерным оркестром Абхазии, который является преемником Государственного симфонического оркестра. Несмотря на то что коллектив в послевоенные годы испытывал серьезные трудности, которые до конца не устранены и в настоящее время, исполнение абхазской музыки является одной из наиболее приоритетных задач оркестра. Но, к сожалению, в наследии абхазских композиторов не так много музыки, рассчитанной на камерный состав. Тем более важен тот факт, что камерные симфонии № 4–7, а также симфонии № 14–16, написанные в период с 2010 по 2023 г., рассчитаны именно на инструментальный состав Государственного камерного оркестра. Определенные трудности, стоящие перед коллективом, не всегда позволяют исполнять эти произведения, однако их наличие является существенным вкладом в абхазскую музыкальную культуру.

Особое место среди сочинений, созданных П.Д. Петровым для Государственного камерного оркестра, занимает «Попурри на абхазские темы», написанное в 2012 году. Оно состоит из фрагментов произведений композитора за разные годы, осно-

ванных на абхазском мелосе и оркестрованных для камерного состава. «Попурри на абхазские темы» прочно вошло в репертуар Государственного камерного оркестра Абхазии, исполняется на концертах коллектива, в том числе в гастрольных поездках. Сочинение было тепло принято в 2019 г. публикой Москвы, куда Государственный камерный оркестр Абхазии выезжал на гастроли.

Имя П.Д. Петрова известно не только в Абхазии. Музыку композитора исполняли в Республике Адыгея в период, когда Государственным симфоническим оркестром республики руководил А.Д. Хагба; авторские концерты композитора, проводившиеся в Москве и других российских городах, неизменно пользовались успехом у широкой публики.

Одним из последних событий, расширивших географию признания композитора, стало исполнение «Попурри на абхазские темы» 11 сентября 2023 г. в Национальном театре им. Рубена Дарио в Манагуа (Никарагуа).

Ярким мероприятием в музыкальной культуре Абхазии, которое подчеркивает признание заслуг композитора, стало проведение творческого вечера в честь 75-летия со дня рождения П.Д. Петрова 18 апреля 2024 года. На этом вечере были исполнены вокальные и инструментальные произведения в сопровождении Государственного камерного оркестра. Важно отметить, что на концерте были представлены такие произведения, как концерт для скрипки с оркестром № 4 (посвящен Вере Хагбе), Камерная симфония № 6, Рондо для флейты и струнного оркестра (посвящено Анастасии Курочкиной), «Экспромт» для саксофона-альта с оркестром (посвящен Адаму Хагбе) и др. За дирижерским пультом стоял автор статьи.

Важным фактом признания композитора как представителя абхазской национальной культуры можно назвать упоминание его имени в Абхазском биографическом словаре, в котором излагаются краткие сведения о выдающихся деятелях прошлого и современности Абхазии [23, с. 568].

ИТОГИ ДИСКУРСА КУЛЬТУРНО- НАЦИОНАЛЬНОЙ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ

Вклад П.Д. Петрова в абхазскую национальную музыкальную культуру является весьма значительным. Большую часть жизни он провел в родной Абхазии, неустанно пополняя ее музыкальный фонд новыми произведениями и обучая молодых музыкантов на благо страны. Особо подчеркнем, что значительная часть музыкально-

го наследия композитора основана на абхазском мелосе, что само по себе является существенным вкладом в абхазскую национальную музыкальную культуру.

Одной из особенностей творческого наследия является разнообразие стилей, в которых работал композитор. В разные периоды творчества он обращался к сложным звучаниям хроматической тональности и к переменному ритму в камерных симфониях, к джазовой стилистике — в концертах для скрипки, для саксофона-альта, к неоклассицизму — в симфониях последних лет для камерного оркестра.

Кроме того, поражает творческая плодовитость композитора: он является автором более 600 произведений практически во всех жанрах академической музыки (кроме оперы), включая 17 симфоний, симфонические произведения, концерты для различных инструментов с оркестром, два тома прелюдий и фуг для фортепиано, камерные произведения, романсы и т. д. Невероятный объем творческого наследия композитора сам по себе говорит о его неоценимом вкладе в музыкальное искусство Абхазии.

Национальное искусство не является исключительно частью культуры отдельных этносов, а предстает составляющей многонациональной культуры, существующей в пространстве страны. На примере жизненного и творческого пути П.Д. Петрова можно убедиться в истинности нашей гипотезы. «Варяжский синдром» проявляется тогда, когда композиторы на короткий срок приезжают на «национальные окраины», используют народный мелос не в согласии с его внутренним содержанием и потенциалом развития, а сугубо в «европейском одеянии», без учета национальной структуры, фактуры и гармонического наполнения. Как тут не вспомнить знаменитое изречение В.В. Стасова о том, что, надев русский сарафан, ты не становишься русским. Использовать этническую музыку — не означает быть представителем этого этноса. Только проникнув в суть музыкальной этнокультуры, развив ее по законам музыкальной генетики, композитор «заговорит» на близком для сообщества музыкальном родном языке. У П.Д. Петрова получается это свободно и естественно. Поэтому его признают в Республике Абхазия как абхазского композитора, создателя первой национальной симфонии и представителя современной абхазской профессиональной музыкальной культуры.

Еще один важный критерий (возможно, наиболее субъективный) — самоидентификация деятеля искусства как выразителя той или иной национальной культуры. Психологический настрой композитора, его глубокая привязанность и близость к корням постигаемой музыки не может не

рефлексировать у публики, принимающей сочинения П.Д. Петрова за этнические, видящей автора в качестве духовного лидера и представителя народа.

БЛАГОДАРНОСТЬ

Автор выражает благодарность научному руководителю — доктору искусствоведения, профессору А.Н. Соколовой за помощь в подготовке статьи.

Список источников

1. Мироненко Е.С. Понятие «национальное композиторское творчество» и его трансформация на рубеже XX–XXI веков // Южно-Российский музыкальный альманах. 2014. № 2 (15). С. 82–87.
2. Юсупов И.Ф. Национальное искусство как этнический идентификатор личности // Вестник Башкирского университета. 2007. № 1. С. 113–114.
3. Leoussi A.S. The ethno-cultural roots of national art // Nations and Nationalism. 2004. Т. 10, № 1/2. Р. 143–159.
4. Соколова А.Н. Содержание понятия «этническая живопись»: к постановке проблемы // Культура и искусство. 2021. № 9. С. 1–17. DOI: 10.7256/2454-0625.2021.9.36273.
5. Ткачук А.Ю. Фольклор как основа формирования современной музыкальной культуры Бурятии // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 58. С. 43–47. DOI: 10.31773/2078-1768-2022-58-43-48.
6. Соколова А.Н. Историко-культурные предпосылки формирования адыгской композиторской школы // Мир науки, культуры, образования. 2012. № 1 (32). С. 30–32.
7. Недлина В.Е. Культурные детерминанты национального стиля (на примере казахской академической музыки) // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2021. № 3 (4). С. 25–39. DOI: 10.26176/МАЕТАМ.2021.4.3.003.
8. Галицкая С.П. Дмитрий Дмитриевич Шостакович в Узбекистане // Вестник музыкальной науки. 2019. № 1 (23). С. 49–53.
9. Джуванышева Н.Н. История фортепианной школы Казахстана // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 54. С. 139–147. DOI: 10.31773/2078-1768-2021-54-139-147.
10. Владимирова С.В. Обзор творчества чувашских композиторов на примере А. Васильева // Символ науки : международный научный журнал. 2015. № 7. С. 159–163.
11. Русинова О.А. Творческая деятельность российских композиторов в Бурятии: общее и особенное // Вестник Бурятского государственного университета. 2015. № 10. С. 35–40.
12. Махаров Н.Т. Становление узбекской национальной композиторской школы // Проблемы современной науки и образования. 2017. № 35 (117). С. 48–51.
13. Бахтина З.В. У истоков формирования адыгской композиторской школы // Музыкальное искусство и наука в современном мире: теория, исполнительство, педагогика : сборник статей по материалам V Международной научной конференции (Астрахань, 9–10 ноября 2017 г.) / Астраханская гос. консерватория ; глав. ред. Л.В. Саввина ; ред.-сост. В.О. Петров. Астрахань : Триада, 2017. С. 307–311.
14. Абдулаева М.Ш. Музыкальное искусство Дагестана в пространстве диалога культур // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2009. № 5 (31). С. 159–164.
15. Хагба А.А. Симфоническое наследие Абхазии: история формирования и перспективы сохранения // Наследие веков. 2023. № 2 (34). С. 15–30. DOI: 10.36343/SB.2023.34.2.001.
16. Дороней Г.И. Взаимодействие русской и восточной музыкальных культур на этапе становления национальных композиторских школ Кавказа, Средней Азии и Казахстана // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2009. № 8. С. 35–44.
17. Ашхаруа А.Г. Музыка и жизнь. О развитии абхазского профессионального музыкального искусства. Сухум : Дом печати, 2002. 246 с.
18. Соколова А.Н. О музыкальных произведениях М.Ф. Гнесина на адыгейские темы // О культуре и искусстве адыгов. Майкоп : Адыгея, 2002. С. 255–259.
19. Володина Е.Е. К вопросу о теории ладообразования абхазской музыкальной традиции // Взаимопроникновение национальных культур в контексте музыкального искусства : материалы научно-практической конференции в рамках III Международного фестиваля «Звуки дутара» им. Нуры Халмамедова (Москва, 2 ноября 2017 г.). Москва : Ритм, 2017. С. 145–149.
20. Дрожжина М.Н., Царёва Е.С. Фрактальный подход к анализу системы региональной академической музыкальной традиции // Вестник музыкальной науки. 2019. № 4 (26). С. 167–180. DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10038.
21. Adler G., Baker T. Internationalism in Music // The Musical Quarterly. 1925. Vol. 11, № 2. Р. 281–300.
22. Ковач К.В. Песни кодорских абхазцев : сборник этнографических материалов с нотными записями. Сухум : Издание Наркомпроса Абхазии и Академии абхазского языка и литературы, 1930. 72 с.
23. Абхазский биографический словарь / под ред. В.Ш. Авидзба. Москва ; Сухум : Абхазский институт гуманитарных исследований им. Д.И. Гулиа АН Абхазии, 2015. 828 с.

Статья поступила в редакцию 31.07.2024; одобрена после рецензирования 29.01.2025; принята к публикации 15.04.2025.

Composer Peter Dmitrievich Petrov as an Exponent of National Musical Culture of Abkhazia

Adam A. Khagba

Adygea State University,
208 Pervomayskaya Str., Maykop,
Republic of Adygea, 385000, Russia
Ministry of Defence of the Republic of Abkhazia,
57 Kodorskoe Hwy., Sukhum, 384900, Republic
of Abkhazia
ORCID 0009-0006-1129-9302, SPIN 2156-4550;
adamhagba@gmail.com

Abstract. *The problem of the national identity of representatives of academic creativity in relation to the national culture of small peoples is particularly relevant in the era of global economic and political globalization, and the development of criteria that allow to attribute such a representative to one or another national culture is a means of demarcating the “own” and “foreign” in the national cultural heritage.*

The aim of the work is to determine the national-cultural belonging of the composer Peter Dmitrievich Petrov (born January 3, 1949) by studying his life and creative path. The research methods used are the biographical approach and methods of cultural-historical and ethno-cultural analysis as applied to musical art.

The novelty of the work consists in the consideration of the problems of cultural and national identity through the study of the biography of one of the outstanding Abkhaz composers — P.D. Petrov.

The main result of the research is the development of criteria that allow to attribute a cultural figure to one or another national culture regardless of his ethnic origin.

The results can be applied in cultural policy planning documents of countries and regions with a predominance of small ethnic groups, textbooks on cultural studies and art history as they relate to the problem of cultural and national identity, as well as comparative-typological studies of similar processes in other regions.

The conclusions of the work are that national art is not only a part of the heritage of individual ethnic groups, but represents in a sense a meta-culture existing in the space of the country. To be classified as a national culture, an art worker does not necessarily belong to the titular ethnos. On the example of the life and creative path of P.D. Petrov, a composer of Russian origin, it is shown that he can be recognized as an Abkhazian composer for his significant contribution to the national musical culture of Abkhazia.

Key words: P.D. Petrov, Abkhaz composer, cultural and national identity, ethnic art, national art, national culture, musical culture of Abkhazia, musical art.

Citation: Khagba A.A. Composer Peter Dmitrievich Petrov as an Exponent of National Musical Culture of Abkhazia, *Observatory of Culture*, 2025, vol. 22, no. 3, pp. 238–247. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-3-238-247.

References

1. Mironenko E.S. The Concept “National Composer’s Work” and Its Transformation at the Boundary of the 20th—21st Centuries, *Yuzhno-Rossiiskii muzykal’nyi al’manakh* [South-Russian Musical Anthology], 2014, no. 2 (15), pp. 82–87 (in Russ.).
2. Yusupov I.F. National Art as the Ethnic Identifier of a Personality, *Vestnik Bashkirskogo universiteta* [Vestnik of Bashkir State University], 2007, no. 1, pp. 113–114 (in Russ.).
3. Leoussi A.S. The Ethno-Cultural Roots of National Art, *Nations and Nationalism*, 2004, vol. 10, no. 1/2, pp. 143–159.
4. Sokolova A.N. Content of the Concept of “Ethnic Painting”: Articulation of the Problem, *Kul’tura i iskusstvo* [Culture and Art], 2021, no. 9, pp. 1–17. DOI: 10.7256/2454-0625.2021.9.36273 (in Russ.).
5. Tkachuk A.Yu. Folklore as the Basis for Developing the Musical Culture of Buryatia, *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul’tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Art], 2022, no. 58, pp. 43–47. DOI 10.31773/2078-1768-2022-58-43-48 (in Russ.).
6. Sokolova A.N. Historical and Cultural Preconditions of Formation Adygen Composer School, *Mir nauki, kul’tury, obrazovaniya* [The World of Science, Culture and Education], 2012, no. 1 (32), pp. 30–32 (in Russ.).
7. Nedlina V.E. Cultural Determinants of the National Style (on the Example of Kazakh Art-Music), *Muzykal’noe iskusstvo Evrazii. Traditsii i sovremennost’* [Music of Eurasia Tradition and the Present], 2021, no. 3 (4), pp. 25–39. DOI: 10.26176/MAETAM.2021.4.3.00 (in Russ.).
8. Galitskaya S.P. Dmitry Dmitrievich Shostakovich in Uzbekistan, *Vestnik muzykal’noi nauki* [Journal of Musical Science], 2019, no. 1 (23), pp. 49–53 (in Russ.).
9. Dzhuvanysheva N.N. The History of the Piano School of Kazakhstan, *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul’tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Art], 2021, no. 54, pp. 139–147. DOI 10.31773/2078-1768-2021-54-139-147 (in Russ.).
10. Vladimirova S.V. Review of the Chuvash Composers Creativity on the Example of A. Vasiliev, *Simvol nauki: mezhdunarodnyi nauchnyi zhurnal* [Symbol of Science: an international scientific journal], 2015, no. 7, pp. 159–163 (in Russ.).
11. Rusinova O.A. The Creative Activity of Russian Soviet Composers in Buryatia: Common and Different, *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Buryat State University], 2015, no. 10, pp. 35–40 (in Russ.).

12. Makharov N.T. Formation Uzbek National Composers Schools, *Problemy sovremennoi nauki i obrazovaniya* [Problems of Modern Science and Education], 2017, no. 35 (117), pp. 48–51 (in Russ.).
13. Bakhtina Z.V. At the Origins of the Formation of the Adyghe Composer's School, *Muzykal'noe iskusstvo i nauka v sovremennom mire: teoriya, ispolnitel'stvo, pedagogika: sbornik statei po materialam V Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii (Astrakhan', 9–10 noyabrya 2017 g.)* [Musical Art and Science in the Modern World: Theory, Performance, Pedagogy: Proceedings of the 5th International Scientific Conference (Astrakhan, November 9–10, 2017)]. Astrakhan, Triada Publ., 2017, pp. 307–311 (in Russ.).
14. Abdulaeva M.Sh. Musical Art of Dagestan in the Space of Dialogue of Cultures, *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts], 2009, no. 5 (31), pp. 159–164 (in Russ.).
15. Khagba A.A. Symphonic Heritage of Abkhazia: History of Formation and Prospects for Preservation, *Nasledie vekov* [Heritage of the Centuries], 2023, no. 2 (34), pp. 15–30. DOI: 10.36343/SB.2023.34.2.001 (in Russ.).
16. Doropei G.I. Interaction of Russian and Eastern Musical Cultures at the Stage of Formation of National Composer Schools of Caucasus, Central Asia and Kazakhstan, *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Art], 2009, no. 8, pp. 35–44 (in Russ.).
17. Ashkharua A.G. *Muzyka i zhizn'. O razvitii abkhazskogo professional'nogo muzykal'nogo iskusstva* [Music and Life. On the Development of Abkhazian Professional Musical Art]. Sukhum, Dom Pechati Publ, 2002, 246 p.
18. Sokolova A.N. On M.F. Gnesin's Musical Works on Adyghean Themes, *O kul'ture i iskusstve adygov* [About Culture and Art of Adygs]. Maykop, Adygeya Publ., 2002, pp. 255–259 (in Russ.).
19. Volodina E.E. On the Theory of the Formation of the Abkhazian Musical Tradition, *Vzaimoproniknovenie natsional'nykh kul'tur v kontekste muzykal'nogo iskusstva: materialy nauchno-prakticheskoi konferentsii v ramkakh III Mezhdunarodnogo festivalya "Zvuki dutara" im. Nury Khalmamedova (Moskva, 2 noyabrya 2017 g.)* [Interpenetration of National Cultures in the Context of Musical Art: Proceedings of the Scientific and Practical Conference in the Framework of the 3rd International Festival "Sounds of Dutar" Named After Nury Khalmamedov (Moscow, November 2, 2017)]. Moscow, Ritm Publ., 2017, pp. 145–149 (in Russ.).
20. Drozhzhina M.N., Tsareva E.S. Fractal Approach to the Analysis of the System of Regional Academic Musical Traditions, *Vestnik muzykal'noi nauki* [Journal of Musical Science], 2019, no. 4 (26), pp. 167–180. DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10038 (in Russ.).
21. Adler G., Baker T. Internationalism in Music, *The Musical Quarterly*, 1925, vol. 11, no. 2, pp. 281–300.
22. Kovacs K.V. *Pesni kodorskikh abkhaztsev: sbornik etnograficheskikh materialov s notnymi zapisyami* [The Songs of the Kodor Abkhazians: A Collection of Ethnographic Materials with Musical Notations]. Sukhum, Izdanie Narkomprosa Abkhazii i Akademii Abkhazskogo Yazyka i Literatury, 1930, 72 p.
23. Avidzba V.Sh. *Abkhazskii biograficheskii slovar'* [Abkhazian Biographical Dictionary]. Moscow, Sukhum, Abkhazskii Institut Gumanitarnykh Issledovaniy im. D.I. Gulia AN Abkhazii Publ., 2015, 828 p.

The article was submitted 31.07.2024; approved after reviewing 29.01.2025; accepted for publication 15.04.2025.

УДК 793.3:004
ББК 85.32
DOI 10.25281/2072-3156-2025-22-3-248-259

А.Л. МИЛЕШКО, И.Г. БЕЛЯКОВА

ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И СОВРЕМЕННЫЕ ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ В КОНТЕКСТЕ КОММУНИКАТИВНОЙ ФУНКЦИИ

Анастасия Леонидовна Милешко,
независимый исследователь,
Средняя Переяславская ул., д. 27, стр. 1,
Москва, 129110, Россия

кандидат культурологии
ORCID 0000-0002-6486-9595;
SPIN 3898-9377
mil-ana@yandex.ru

Ирина Геннадиевна Белякова,
Российская академия народного хозяйства
и государственной службы
при Президенте Российской Федерации,
общеакадемический факультет,
кафедра языковой подготовки
кадров государственного управления,
заведующая
Вернадского просп., д. 82, стр. 1,
Москва, 119571, Россия

доктор культурологии, доцент
ORCID 0000-0002-8823-5482;
SPIN 8406-6614
ig.belyakova@igsu.ru

Реферат. В статье рассмотрены коммуникативные аспекты результатов внедрения цифровых технологий в практики современной танцевальной культуры. Междисциплинарные эксперименты в области танца и технологий, тенденция к усилению аудиовизуальных эффектов в хореографии и уходу от реальности в виртуальные пространства отражают сложность и противоречивость современного цифрового общества. Это подтверждает необходимость применения культурологической методологии к исследованию воздействия цифровых технологий на современные танцевальные практики. Применение цифровых технологий в сфере профессиональной хореографии привело к трансформациям на разных этапах процесса создания хореографического произведения от составления композиционного плана до репетиционного процесса. Внедрение видеомэппинга и интерактивных систем, VR-технологий позволило выйти на новый уровень художественной коммуникации со зрителем. Платформы для коммуникаций, видеохостинги и социальные сети в сфере массовой культуры и досуговой деятельности способствуют усилению коммуникативных функций танцевальных практик. Приложения для смарт-

фонов и игровые программы для обучения танцам содействуют распространению новых форм танцевальной коммуникации.

Междисциплинарные проекты, объединяющие искусство хореографии и технологии, функционирующие на основе применения нестандартных способов ввода информации, открывают перспективы в исследованиях связей цифрового и реального. Взаимодействия физического тела танцора и технологических агентов направлены на поиск новых форм самовыражения в танце. Ряд экспериментов в хореографии, в ходе которых применяются виртуальная среда и технологии захвата движения, направлен на совершенствование творческих или обучающих процессов, на сохранение культурного хореографического наследия.

В итоге авторы определяют основные направления возможностей применения цифровых технологий в роли инструмента, с помощью которого в танце или хореографической постановке происходит дополнение данных аудиовизуального характера, в том числе путем преобразования кинетических сведений, получаемых в процессе движения исполнителя. Осуществляется также увеличение объемов и качества данных при передаче, накоплении, хранении информации в процессе танцевальной коммуникации; обеспечивается новый уровень интеракции зрителя и танцовщика либо исполнителей между собой.

Ключевые слова: цифровизация, цифровые технологии, танец, виртуальная реальность, сетевые коммуникации, цифровизация искусства, коммуникативная функция искусства, цифровой танец, хореографическое искусство.

Для цитирования: Милешко А.Л., Белякова И.Г. Цифровые технологии и современные танцевальные практики в контексте коммуникативной функции // Обсерватория культуры. 2025. Т. 22, № 3. С. 248–259. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-3-248-259.

Внедрение цифровых технологий обусловило изменения в формах доступа, участия, распространения, создания и производства культурных ценностей практически во всех отраслях культуры. В танцевальном искусстве в цифровую эпоху также происходят существенные преобразования как в обыденной, так и в специализированных областях. Так, О.Л. Девятова, А.А. Пичуева отмечают, что танцевальная культура, подчиняясь современным процессам цифровизации, преобразуется с помощью медиатехнологий, и данные преобразования связаны с усилением визуализации сценического действия, расширением ассоциативно-художественного ряда инновационными

средствами медиаккультуры [1, с. 377]. Ввиду того что в 2023 г. распоряжением Правительства Российской Федерации было утверждено стратегическое направление в области цифровой трансформации отрасли культуры¹, исследования влияния цифровых технологий на различные культурные практики представляют высокий уровень актуальности.

Стремительное развитие средств массовой коммуникации и техническое совершенствование способов передачи информации привело к увеличению как межличностных, так и межгрупповых контактов. Следовательно, в современных условиях возрастает роль коммуникативной функции культуры. По Ю.М. Лотману, культура представляет собой совокупность ненаследственной информации, а также способов ее хранения и организации [2, с. 395]. Соответственно, коммуникации в культуре являются процессами обмена сообщениями посредством знаковых систем.

Развитие информационно-семиотического подхода продолжил в своих исследованиях А.С. Кармин. К основным функциям культуры он относит следующие: адаптивную, коммуникативную, интегративную и функцию социализации. Им подчеркивается, что в рамках коммуникативной функции культурой формируются средства общения людей, она является и условием, и результатом этого общения [3, с. 17]. Рассматривая основные социальные функции культуры, А.Я. Флиер относит к ним обеспечивающее интегрированное существование сообществ людей, социальную коммуникацию, осуществляемую в следующих формах: вербальных устных и письменных; образных художественных; в символических жестах, позах; в поведении церемониального и ритуального характера [4, с. 24].

Язык танца представляет собой знаково-символическую систему, элементами которой являются специфические ритмически организованные движения, обладающие культурным кодом определенной этнической или иной общности, и, следовательно, является средством коммуникации. Цифровое преобразование современных форм коммуникации в культуре характеризуется такими особенностями, как устранение пространственных и временных барьеров, увеличение скорости обмена информацией и ее объемов, проявление аудитории цифровых платформ в роли актора, расширение возможностей взаимодействия между представителями разных культур. Танец выражает собой одну из древнейших невербальных форм общения, которая также подверглась влиянию цифровизации.

¹ Распоряжение Правительства РФ от 11.12.2023 № 3550-р (ред. от 21.10.2024) «Об утверждении стратегического направления в области цифровой трансформации отрасли культуры Российской Федерации на период до 2030 года». URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_464654/dfd99474c5dd3e6c42a28467d5d1eae3bf8a380b (дата обращения: 25.03.2025).

В работах отечественных исследователей затронуты различные аспекты применения цифровых технологий в хореографии: анализ новейших сценографических мультимедийных приемов, особенности цифрового перформанса, перспективы применения технологий в обучении и др. Так, Н.В. Мочаловой подчеркивается, что цифровые репрезентации танца на современном этапе представляют новую эстетику танцевальной культуры, цифровые технологии могут быть встроены в каналы передачи культурных ценностей хореографии и усиливают роль хореографии в развитии коммуникативной культуры личности. Цифровизация хореографических постановок любой культуры расширяет охват аудитории, а также ее информированность и заинтересованность [5, с. 536].

Также, по мнению Ж.В. Пименовой, демонстрация танца в цифровом формате способствует его популяризации как способа художественной коммуникации [6, с. 125]. Данными авторами сделан акцент на цифровизацию постановок и обучающих уроков, трансляцию данной информации в Интернете. Однако цифровизация постановок и распространение обучающих роликов представляет лишь один из аспектов проявления цифровых технологий в хореографии. На современном этапе развития общества одной из главных форм социальной активности индивида становится работа с информацией. Следовательно, рассмотрение культурных феноменов в рамках семиотической парадигмы и в категориях коммуникационной системы позволяет эффективно анализировать процессы цифровизации в культуре.

В современном мире танец стал частью глобальной медиакультуры. Появление таких понятий, как цифровой танец, вирусные танцы, танцевальные мемы, танцевальные игры и tutorиалы, танцевальные челленджи в TikTok, подтверждает необходимость исследований новых явлений в хореографии и ее коммуникационных свойств в рамках культурологических методов и подходов. В рамках информационно-семиотического подхода танец представляет собой информационную систему, с помощью которой может передаваться и храниться социокультурная информация.

Если рассматривать танец в широком понимании как культурную универсалию, как социокультурный феномен, включающий все многообразие практик от профессиональной хореографии до социального, бытового танца, то для танца характерна прежде всего художественная форма коммуникации, в которой пластика тела является средством создания образного текста. Современные технологии позволяют осуществлять качественную оцифровку видеозаписей спектаклей, осуществлять фиксацию постановок в режиме реального времени, а также создавать новые экспериментальные хореографические произведения. В то же время для танца

как формы досуга и формы интеракции индивидов и групп характерны различные типы коммуникации: прямое взаимодействие в социальных танцах и при просмотре постановок, коммуникация с помощью сервисов для проведения видеоконференций в форматах 2D (Skype, Zoom) и 3D (VRChat) или игровых платформ; косвенное общение путем пространства и хранения информации с помощью цифровых медиаплатформ (YouTube, Vimeo, TikTok, Dubsplash и пр.) либо других сервисов.

Таким образом, при анализе внедрения цифровых технологий в хореографию необходимо учитывать и мультимедийные постановки, и опосредованные платформами контакты индивидов во время взаимодействий в Сети при помощи новых технических устройств (современные ПК, смартфоны, VR-гарнитуры и др.), и хореографические эксперименты с привлечением программного обеспечения и непосредственным взаимодействием с ним в качестве общей системы с обратной связью, и создание хореографических композиций с помощью ИИ и пр. Ввиду того что коммуникативные аспекты влияния цифровых технологий на современные танцевальные практики еще не становились ранее предметом специального исследования, рассмотрение некоторых проектов и научных работ, посвященных таким проектам, в данной статье в качестве конкретных примеров будет способствовать достижению *цели исследования*, которая заключается в выявлении роли цифровых технологий в хореографии в контексте коммуникативной функции. В соответствии с данной целью в ходе исследования представляется необходимым решить следующие задачи:

- ♦ определить виды цифровых технологий, применяемых в хореографических проектах;
- ♦ рассмотреть танцевальные практики и художественные танцевальные формы, сложившиеся под влиянием цифровизации;
- ♦ выделить области применения цифровых технологий в хореографии относительно коммуникативной функции.

ТАНЕЦ В УСЛОВИЯХ ЦИФРОВИЗАЦИИ

Определим, что в рамках исследования к цифровым технологиям относятся позволяющие создавать, хранить, обрабатывать и распространять данные в электронном виде с использованием компьютера и компьютерных сетей технологии. В их число входят: искусственный интеллект и машинное обучение; высокоскоростной Интернет; интернет вещей; дополненная реальность и 3D-печать; киберфизические системы и нейротехнологии с принципиально новым механизмом взаимодействия человека и робототехнических

устройств; современные биоинженерные технологии; технологии сервиса сбора и аналитической обработки больших (глобальных) баз данных (Big Data); облачные компьютерные сервисы; «умные» робототехнические комплексы и устройства, а также технологии развития социальных сетей, сложных цифровых технологических платформ и др. [7]. Многие из них активно применяются как при создании хореографических произведений, так и в процессе танцевальной коммуникации в сфере досуга и обучения.

Ввиду того что танец представляет собой культурно обусловленную двигательную активность индивида, одним из ключевых инструментов в работе с цифровым танцем на сегодняшний день являются технологии захвата движения. Для отслеживания движений в режиме реального времени применяются маркерные и безмаркерные системы. В зависимости от типа меток для регистрации тела в пространстве они разделены на оптические маркерные (Vicon) и оптические безмаркерные (Kinect), инерционные, оптоэлектронные (MoCap), мобильные и системы захвата движения в VR [8, с. 30–33]. В маркерных системах специальными датчиками помечены некоторые части заданного объекта (например, тела танцора). Камеры фиксируют данные с маркеров во время движения объекта, распознают и отправляют информацию в компьютер. В безмаркерных системах (без использования специальных датчиков) важные области определяются при помощи анализа характеристик последовательных кадров, вычисления и анализ данных выполняются с применением искусственного интеллекта [9, с. 5–8].

Цифровая революция в конце XX в. оказала влияние на все сферы деятельности человека, включая искусство. Примерно с середины 1990-х гг. происходит стремительное увеличение количества экспериментов с танцами и цифровыми технологиями. В западной литературе в связи с этим возник термин *digital dance*, являющийся, по мнению С. Рубидж, общепризнанным среди исследователей для обозначения танцевальных практик, которые в первую очередь полагаются на цифровые медиа в том, что касается создания и представления эстетики и содержания этих практик. С. Рубидж выделяет несколько типов цифровых технологий, реализованных в *digital dance*: телематика, технология захвата движений, голографические изображения, искусственный интеллект, интерактивные технологии реального времени, работающие с программным обеспечением для отслеживания движений [10]. З. Гюндюз разделяет различные цифровые танцевальные практики, созданные с использованием интерактивных технологий, работающих с программным обеспечением для отслеживания движений в реальном времени, на три типа:

1) хореографические инсталляции (предполагают неструктурированное участие аудитории); 2) смешанные практики, в которых сочетаются элементы постановочного цифрового танца и хореографических инсталляций; 3) постановочный цифровой танец, исполняемый профессионалами [11, р. 18].

В статье Г. Пресиадо-Азанза, А. Акинли приведена авторская классификация технологий, применяемых в хореографическом искусстве на основании анализа 58 избранных танцевальных работ, созданных в период с 2000 по 2018 год. Рассмотренные в работе новые технологии проанализированы в отношении их близости к телу исполнителя (костюмы наиболее приближены к тактильному акту движения тела, проекция может быть отдалена на километр и более). В частности, данными исследователями к технологиям отнесены: дизайн костюмов, видео, световой, звуковой дизайн, трехмерная сценография, робототехника, мультимедийные инсталляции и др. Авторы отмечают, что танец «выходит за рамки тела» танцора, взаимодействующего с танцевальным костюмом, сценой, видео, кодом, проекцией. Исполнители перемещают пространство, освещение и эстетику представления так же, как они перемещают свое физическое тело [12, р. 38].

Когда танцор взаимодействует с интерактивной системой, он должен учитывать тот факт, что программа определенным образом обрабатывает информацию, полученную путем считывания кинетических показателей его (танцора) тела. З. Гюндюз отмечает, что в процессе создания постановочного цифрового танца на исполнителя могут накладываться определенные ограничения, связанные с работой интерактивной системы: для корректного взаимодействия с технической системой исполнитель вынужден двигаться медленнее и в рамках определенного заданного пространства. Это может вынуждать танцора выполнять физически менее сложные движения по сравнению с хореографией, созданной без использования интерактивных технологий [11, р. 69]. Различные типы ограничений, создаваемых интерактивной системой, по мнению З. Гюндюз, являются неотъемлемой частью понимания того, как функционирует технология именно как исполнительский элемент в хореографии постановочного цифрового танца, как новый тип партнера-танцора [11, р. 74].

Таким образом, делается акцент на том, что цифровые технологические устройства в данном случае могут выступать в роли субъекта коммуникации. С одной стороны, такая позиция может быть объяснена тем, что в постановках с интерактивными системами с искусственным интеллектом танцор взаимодействует с непредсказуемым технологическим агентом. Несмотря на то что традиционно в гуманитарных науках коммуникация представляет собой процесс обмена информацией между индивидами, современные интерактивные системы на

основе ИИ могут адаптироваться к пользователю, определенным образом корректируя свое взаимодействие с ним. И такие системы могут демонстрировать случайное поведение, не соответствующее драматургии постановки, в таком случае взаимодействие танцора с технологическим агентом может носить импровизационный характер. С другой стороны, если рассматривать художественное произведение (здесь цифровой постановочный танец) как посредника в коммуникации между зрителем и автором (исполнителем), в таком случае технологии помогают усилить эстетический эффект постановки, выражающей идею сложности взаимодействия между человеком-исполнителем и технологией.

В то же время, если рассматривать тело исполнителя, взаимодействующего с системой в режиме реального времени как форму воплощения определенного художественного образа, при таком подходе человек образует единое целое с системой, происходит как бы слияние, и интерактивная среда становится продолжением тела.

Исследуя новые коммуникативные грани танцовщика и пространства сцены, дополненного цифровой реальностью, Э. Маллис применяет термин «интерактивное танцевальное представление» для обозначения постановок, в которых движения, жесты и действия танцора считываются сенсорными устройствами, переводятся в цифровую информацию, обрабатываются компьютерной программой и выводятся в виде выходных данных, которые формируют среду исполнения в реальном времени. Таким образом, танцор, по мнению Э. Маллиса, испытывает технологически усиленную артикуляцию движения и находится под влиянием окружающей среды, которую создает его движение, и поскольку причинно-следственная связь между движением и воздействием окружающей среды проявляется мгновенно, зритель может легко оценить это взаимодействие. Такое переплетение тела танцора, интерактивной платформы и окружающей атмосферы создает общую иннервируемую среду, в которой коммуникация тела и интерактивных технологий выходит на первый план [13].

Отметим, что данное взаимодействие происходит в рамках танцевальной профессиональной постановки и имеет конечной целью художественную коммуникацию со зрителем. Соответственно, в профессиональных постановках цифровые алгоритмы помогают, прежде всего, усилить эстетическое воздействие на аудиторию. С. Рубидж также определяет интерактивные цифровые медиа как сложные системы структурирования, которые позволяют артистам проектировать интеграцию и наложение множества элементов танцевальной среды в режиме реального времени. Это привело к развитию новых способов хореографического исполнения, создающего и моделирующего обстановку, в которой выступают танцоры. Таким образом, по мнению С. Ру-

бидж, современные технологии позволяют зрителю и исполнителю не только вносить вклад в интерпретацию произведения, но и иметь отношение к авторству оцифрованных танцевальных событий в момент исполнения. Хореографы в сотрудничестве с интерактивными художниками создают новый вид хореографической практики — «перформативной» или «хореографической» инсталляции [14, р. 14].

Понятие компьютерной хореографии и проблемы компьютеризации постановочного процесса исследуют О.В. Грызунова, Ю.Н. Петухов. Ими выделено несколько направлений использования компьютеров в сфере сочинения хореографии, намеченных еще в 1960–1990-х гг. инженерами и хореографами. Среди них — появление алгоритмов, которые могут обрабатывать и создавать танцы без творческого участия человека, а также обеспечивая фиксацию хореографии на компьютерных носителях; применение компьютерных технологий как средства стимуляции воображения хореографа; создание программ, генерирующих взаимосвязи между хореографией, освещением, музыкой в режиме реального времени [15, с. 14].

Однако исследователи в итоге оставляют открытым вопрос о совместимости компьютерных технологий с хореографическим искусством, выразительным средством которого является тело человека. Интерес ряда авторов к вопросу о проявлениях тела человека в соединении с техническими устройствами — от «выхода за пределы тела» исполнителя при помощи цифровой среды до включения зрителя в процесс создания хореографического произведения — отражает феноменологические аспекты танца. Тело исполнителя в сочетании с технологической системой проявляется как инструмент художественной коммуникации, средство передачи эстетической информации.

Таким образом, мы видим, что в профессиональных постановках цифровые технологии в качестве технологического агента могут выступать в роли условного субъекта коммуникации, цифровые интерактивные системы в соединении с телом человека являются средством художественной коммуникации, а также могут быть инструментом, усиливающим суггестивное воздействие на зрителя (в том числе создавать эффект погружения или партиципаторный эффект).

В качестве примера интерактивной постановки с высокой степенью погружения участников можно привести экспериментальный иммерсивный хореографический проект Ж. Жобена Look@Dance VR, представленный на фестивале в Санкт-Петербурге в 2019 году. В процессе данного перформанса взаимодействуют пять зрителей-участников в форме полнорупового погружения в виртуальную реальность на специальном полигоне. При помощи VR-очков зрители переносятся в пространство города, горный

или пустынный пейзаж, у каждого зрителя-участника есть аватар, в точности повторяющий его движения. Внутри виртуального мира партнеры могут взаимодействовать с объектами и другими аватарами. Таким образом, тела пользователей становятся интерфейсом между реальным и виртуальным мирами².

Виртуальная реальность, полностью отделяющая пользователя от реальной, основана на создании изображений и звуков при помощи компьютера, VR-шлема, наушников и другого специального оборудования. В зависимости от оборудования и программного обеспечения пользователи испытывают различную степень погружения в виртуальное пространство, от низкого в дополненной реальности до высокого, в котором виртуальные элементы определяют реальную среду [16].

На основании рассмотренных выше проектов и исследований мы можем выявить несколько тенденций в применении цифровых технологий в сфере профессионального хореографического искусства: конструирование интерактивных практик, в которых тело исполнителя (иногда и зрителя) взаимодействует с цифровой средой в режиме реального времени, создание суггестивного эффекта с помощью технологий, усиливающих восприятие визуальных образов на зрителя (видеомэппинг, трекинг, голография, видео-арт и т. д.), усиление эффекта погружения зрителя путем применения интерактивных панелей, технологий VR, AR, XR. В целом можно предположить, что внимание хореографов к экспериментам по взаимодействию тела исполнителя с цифровой средой вызвано общими тенденциями интереса современных исследователей к теме преодоления разрыва между физическим и цифровым миром. К тому же бурное развитие информационно-коммуникационных технологий (ИКТ) расширило границы повседневных коммуникаций, связанных с эстетической формой досуга. К таким формам в контексте нашего исследования мы можем отнести различные танцевальные взаимодействия в сетях, обучающие записи на платформах, игровые формы танцевального взаимодействия.

ТАНЦУЮЩЕЕ ТЕЛО КАК ИСТОЧНИК ЦИФРОВЫХ ДАННЫХ

Ранее нами было отмечено, что в рамках культурологии танец может быть рассмотрен как особая информационная система, предназначенная для хранения и передачи социокультурной информации. Соответственно, мы можем услов-

но выделить несколько сегментов информации, которую возможно передавать и воспринимать в процессе взаимодействия посредством танца: семантический, кинетический (кинестетический), эмотивный. Несмотря на то что все сегменты связаны между собой и представляют знаково-символическое содержание танца, в различных экспериментальных практиках активно применяется извлечение кинетической информации, которая возникает во время движения исполнителя с помощью специальных датчиков либо систем компьютерного зрения или технологий захвата движения. Таким образом, цифровые технологии позволяют извлекать кинетическую информацию (движения тела исполнителя) из танцевальной фразы и применять эти данные с совершенно разными целями и в разных формах.

Так, при помощи цифровых мультимедийных средств У. Форсайтом был создан ряд проектов, в которых хореограф пытался передать основные принципы импровизации, а также визуализировать пространственные, временные и другие характеристики движений танцоров. В результате создания проекта «Технологии импровизации: инструмент для аналитического взгляда на танец» получилась подборка из почти 65 коротких демонстраций, в большинстве которых используется интерактивная форма аннотации, чтобы показать пути передвижения тел исполнителей в пространстве и относительно друг друга [17, р. 68].

В 2005 г. У. Форсайт создал проект, используя видеоаннотации для разъяснения принципов хореографии и с целью помочь зрителям познакомиться с организационными структурами в танце, который он поставил в 2000 году под названием *One Flat Thing, reproduced* [17, р. 70]. В итоге в 2009 г. был представлен интерактивный творческий проект *Synchronous Objects for One Flat Thing, reproduced*, переосмысливающий выразительные возможности информации в танце и демонстрирующий переход от танца к данным, а затем к объектам. По сути, объектами данного проекта являются визуализации, анимация и интерактивное программное обеспечение, воссоздающие хореографическую информацию в танце через данные³.

В виртуальной среде пользователь коммуницирует или производит действия с помощью своего цифрового образа — аватара, который может быть уникально созданной копией владельца с учетом индивидуальных черт либо выбран из предложенных системой платформы или игры. Таким образом, в танцевальных виртуальных практиках (профессиональных, игровых, сетевых) аватар может

² Проект Look@Dance VR. URL: <https://rutube.ru/video/69d90ec7f9b7906541c55bf0ae400622/> (дата обращения: 25.03.2025).

³ Проект *Synchronous Objects for One Flat Thing, reproduced*. URL: <https://synchronousobjects.osu.edu> (дата обращения: 25.03.2025).



Рис. Исполнитель Виктория Кохалми в проекте Ирины Деминой KLOF. cyberographies of folk. Фото Филиппа Вайнриха. 2022

полностью отражать кинетику индивида. По мнению Д. Стратт и Р. Сиснерос, визуализация тела и движений танцора или хореографа посредством его цифрового аватара в режиме реального времени может способствовать саморефлексии и развитию импровизационных техник. По нашему мнению, в каком-то смысле такая визуализация представляет собой условную форму автокоммуникации. Технологии позволяют хореографу рассмотреть собственный телесный образ в качестве наблюдателя (зрителя, адресата), а также фиксировать примеры движений и в дальнейшем работать с ними.

Д. Стратт и Р. Сиснерос описывают интерактивную систему WhoLoDancE Choreomorphy, работающую на основе технологий захвата движения, как механизм, позволяющий усиливать рефлексию в процессе танцевальной импровизации в образовательном, хореографическом контексте. Такой инструмент облегчает хореографические процессы обучения и создания новых партитур движений, поскольку его творческие компоненты и игровые образы способствуют исследованию пространства и тела [18, р. 75].

И.И. Ирхен, Е.С. Урсоленко подчеркивают, что появившиеся в европейской практике медиапроекты по оцифровке хореографии, такие как WhoLoDancE и Terpsihore, нацелены не только на сохранение хореографического наследия путем создания полноценной цифровой базы традиционной культуры, но

и на развитие кросс-культурного диалога [19, с. 53].

Идея смешения различных танцевальных техник в одном произведении или даже танцевальном стиле сама по себе не нова, однако если человеку необходимо в течение долгого времени осваивать различные стили и особенности их исполнения, то алгоритму может быть достаточно для этого всего несколько часов. Некоторые хореографические эксперименты И. Деминой созданы с помощью таких алгоритмов. Взаимодействие танцующего человеческого тела и его виртуальной проекции, алгоритма, обученного на образцах народного танца, показано в ее проекте KLOF. cyberographies of folk (рисунок). С помощью технологий захвата движения и машинного обучения И. Демина в своих постановках исследует потенциал диалога между

традиционной (аналоговой) и цифровой хореографией. В данных экспериментах технологии захвата движения и машинного обучения используются с целью изучения новых возможностей создания «гибридных» танцевальных словарей [20].

Таким образом, мы видим, что при разных подходах технологии могут быть рассмотрены как субъект коммуникации и как средство художественной коммуникации. В исследованиях в области HCI (human-computer interaction) также активно применяется танец в качестве источника эмпирических данных для функционирования различных технических устройств. Интерес к данным экспериментам вызван прежде всего особенностями восприятия и передачи человеком различного рода информации в процессе танцевальной коммуникации (аудитальной, тактильной, визуальной и др.), а также особой информационной структурой феномена танца, неразрывно связанной с телесностью и активными проявлениями эстетической информации.

Цифровые эксперименты с сенсорной информацией в хореографии, позволяющей создавать не только визуальные образы, но и производить различные звуковые эффекты, известны еще с 2000-х гг., когда были впервые созданы проекты с преобразованием кинетических данных исполнителей с помощью технологий захвата движения и искусственно-го интеллекта в звук. В 2022 г. исследователями из

Массачусетского технологического института принята попытка создания интерфейса, позволяющего раскрыть новые творческие, нетрадиционные возможности танцоров для агентности. Проект *Tapis Magique* — это хореомузыкальный интерактивный ковер, способный считывать давление, положение тела и движения человека и на основе этого генерировать определенные запрограммированные звуки, соединяя таким необычным образом тактильно-физический и иммерсивно-цифровой мир. Данный прибор применили для постановки хореографического перформанса, в процессе танца исполнитель создавал музыкальное сопровождение путем взаимодействия танцора с тканью [21].

Другим экспериментом, соединяющим при помощи цифровых технологий тело танцора с технологическим устройством и с фортепиано, является представленная на концерте в Токио в 2017 г. оригинальная система на основе искусственного интеллекта (ИИ). С помощью нее танцор К. Морияма управлял фортепиано, двигаясь определенным образом, при этом генерируя музыкальное сопровождение на инструменте. Специальные сенсорные датчики четырех типов, прикрепленные к телу танцора, передавали сигналы цифровой системе с оригинальной базой данных, с помощью которой ИИ мгновенно формировал мелодии и далее отправлял MIDI-данные на пианино⁴, где они преобразовывались в музыку. По мнению представителей компании Yamaha, создавших данную систему, это выступление является свидетельством устойчивого прогресса в поиске новых форм художественного самовыражения [22].

На основе фиджитал-технологий, объединяющих цифровое и реальное пространство, российским исследовательским центром «Октава Дизайн и Маркетинг» в 2023 г. был представлен проект для создания музыкальных произведений в реальном времени «Танцгенератор». Данный программно-аппаратный комплекс создает музыку, используя алгоритмы обработки голоса в реальном времени и алгоритмы компьютерного зрения, определяющего танцевальные движения людей в зале. В реализации интерактивного проекта применена последовательность компьютерного зрения, обработки голоса в реальном времени, а также алгоритмы генерации музыки и обработки видео, оригинальные синтезаторы и скрипты [23]. В данных экспериментальных проектах присутствует идея применения танцующего тела как поставщика данных, на основе которых создается аудиальная информация. В то же время мы видим не просто извлечение, но соединение образа танцующего человека и музыкального сопровождения в качестве основной идеи произведения.

На базе алгоритмов захвата движения создается игровой хореографический контент (танцевальные программы, танцевальные караоке), приложения для обучения танцам. Буквально в последнее десятилетие появилось большое количество мобильных приложений для обучения танцам. Освоить можно практически любое популярное направление: хип-хоп (*LearnHipHopDance*, *LearnHipHopDancewithBriceJohnson*) и брейкданс (*BreakdanceStep-by-Step*, *BboyStepbyStep: HowtoDanceHD*), сальса (*Pocket Salsa*), румба (*DancetheRumba*), зумба (*ZumbaDance*) и степ (*TapApp*). Через приложение можно получить обратную связь: программа распознает характер движений с помощью специальных маркеров и оценит тренировку⁵.

Развитие VR-технологий привело к созданию приложений, в которых пользователь может взаимодействовать с другими людьми в виртуальном пространстве с помощью VR-гарнитуры, в том числе танцевать (например, в *VRChat*) в определенных тематических сообществах. Учеными из Университета Аалто проведено исследование некоторых аспектов танцевального опыта в социальной виртуальной реальности, в рамках которого была опрошена группа участников танцевальных сообществ (танцоров-любителей) в *VRChat* и выявлены ключевые темы и проблемы, характерные именно для танцевальных взаимодействий в VR-пространстве. В ходе эксперимента были обнаружены технические проблемы, связанные с сенсорным восприятием, а также получены данные об индивидуальном восприятии и особенностях самопрезентации в VR-среде. Многие из участников исследования отметили, что свобода самопрезентации облегчала им общение с другими участниками *VRChat*, некоторые отмечали, что взаимодействие с другими людьми через аватар помогло уменьшить чувство тревоги и застенчивости [24].

Ввиду того что одни и те же технологии могут быть применены к разным практикам, технологии захвата движения применяются в игровых танцах при формировании интерактивных сред в хореографических постановках, при создании экспериментальных гибридных постановок и др. В связи с этим, на наш взгляд, целесообразно выделить несколько областей применения цифровых технологий в хореографии относительно коммуникативной функции без уточнения наименований конкретных алгоритмов и устройств. В современных условиях различные ИКТ применяются в следующих областях деятельности, связанных с феноменом танца.

1. Хранение, фиксация и передача информации в профессиональной сфере танца осуществляется с помощью современных алгоритмов и систем

⁴ MIDI (Musical Instrument Digital Interface) — специальный стандарт цифровой звукозаписи для обмена данными между электронными музыкальными инструментами.

⁵ 12 мобильных приложений для обучения танцам. URL: <https://hendrixstudio.ru/12-luchshix-mobilnyix-tancevalnyix-prilozhenij/> (дата обращения: 25.03.2025).

захвата движения. Созданы медиапроекты по оцифровке хореографии, направленные на сохранение хореографического наследия.

2. Социальные сети, платформы для коммуникаций, видеохостинги способствуют развитию коммуникативных функций танцевальных практик. С использованием данных средств происходит быстрая передача информации, распространяется развлекательный и обучающий танцевальный контент с возможностью обратной связи. Благодаря массовому характеру коммуникации в социальных сетях, на платформах и видеохостингах танцевальные коммуникации могут обладать свойствами диатопности, диахронности, мультиплицирования и др.

3. Создание суггестивного эффекта в рамках художественной коммуникации с помощью применения технологий видеопроекции и мэппинга в хореографии.

4. Различные мобильные приложения и игровые программы для постижения танцев (обучение и потребление игрового контента) способствуют распространению игровых форм коммуникации, в которых танцевальное взаимодействие выполняет множество функций от психофизической профилактики (оздоровительной) до катарсиса.

5. VR-технологии создают эффект погружения танцора в виртуальную среду путем применения специальных программ и интерфейсов. Применение в VR-технологиях возможности изменения физических свойств аватара, а также замещение сенсорных стимулов обеспечивают свободу самопрезентации в виртуальном пространстве.

6. В области профессиональной хореографии «смешанные» технологии (программы, преобразующие кинетические данные движения танцора в звуки или изображения и транслирующие данные виды информации в реальном времени) способствуют созданию новых танцевальных практик, функционально связанных с техническими средствами. Подобные гибриды и преобразования для конечного пользователя — это возможность взаимодействовать с технологией и внедрять новый опыт в процессы художественной коммуникации.

Важно также отметить, что в пространстве виртуальной реальности индивид может воспринимать свои движения и движения других участников, коммуницирующих с ним, при помощи танца с определенными искажениями в восприятии своего тела и тела другого субъекта коммуникации. Так как при высокой степени погружения в виртуальную реальность происходит замещение сенсорных стимулов, поступающих по визуальному, аудиальному и проприоцептивному каналам, тело самого человека становится инструментом погружения, а движения пользователя влияют на перемещение его аватара в виртуальном пространстве [25, с. 670].

Таким образом, при взаимодействии индивидов в виртуальном или сетевом пространстве танцевальная

коммуникация происходит в рамках традиционной модели: адресант — сообщение — адресат. Однако трансформация канала коммуникации привносит некоторые изменения в характер взаимодействия: отсутствие тактильного контакта; возможность появления технических шумов и искажений при восприятии собственного тела; риск изменения физических свойств аватара в виртуальной среде; вероятность прихода сообщений к адресату с задержкой во времени. Получатель может сам контролировать объемы и скорость поступающей информации (например, в танцевальных туториалах, когда можно остановить или продолжить просмотр).

Применение цифровых технологий способствует сохранению культурного наследия, благодаря более точному воспроизведению кинетической информации, а также способствует усовершенствованию творческой работы хореографа. С одной стороны, применение технологий социальных сетей (выбор аватара, возможность монтажа танцевального ролика) усиливает положительное качество свободы самопрезентации, с другой — эти технологии могут способствовать потере идентичности, возникновению проблем при восприятии, связанных с техническими шумами, в том числе с коммуникативными барьерами.

В заключение отметим, что в силу стремительного развития технологий и большого количества экспериментов, связанных с их применением в танцевальных постановках, невозможно учесть в рамках данной работы все виды используемых программ и устройств. Тем не менее на основании рассмотренных проектов нами выявлены основные направления в области влияния ИКТ на танцевальные практики, согласно которым цифровые технологии выступают в роли инструмента, помогающего в танце или хореографическом представлении:

- ♦ происходит дополнение аудио- или визуальной информации о постановке, в том числе путем преобразования данных кинетического характера, получаемых в процессе движения исполнителя;

- ♦ обеспечивается новый уровень интеракции зрителя и танцовщика либо исполнителей между собой;

- ♦ растет скорость процессов обмена и передачи информации, а также происходит увеличение объемов и качества данных при передаче, накоплении, хранении информации (системы баз данных паттернов танцевальных движений, сбережение хореографического культурного наследия, обучение и пр.).

Авторы выражают признательность И. Деминой за предоставленный иллюстративный материал.

Список источников

1. Девятова О.Л., Пичуева А.А. Танцевальная культура в цифровую эпоху. Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 4. С. 372—380. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-4-372-380.

2. Лотман Ю.М. Семиосфера. Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 1999. 703 с.
3. Кармин А.С. Основы культурологии. Морфология культуры : учебник для студентов вузов. Санкт-Петербург : Лань, 1997. 507 с.
4. Флиер А.А. Социальные функции культуры // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2012. № 4 (48). С. 19–25.
5. Мочалова Н.В. Цифровые технологии в хореографии и их роль в развитии коммуникативной культуры личности // Международный форум KAZAN DIGITAL WEEK — 2021 : сборник материалов (Казань, 21–24 сент. 2021 г. Казань : Научный центр безопасности жизнедеятельности, 2021. Ч. 1. С. 533–537.
6. Пименова Ж.В. Танцевальная коммуникация в эпоху цифровых технологий // Научный вестник Московского государственного технического университета гражданской авиации. 2015. № 215. С. 122–126.
7. Егорова М.А. Цифровые технологии (в праве) // Большая российская энциклопедия : научно-образовательный портал. URL: <https://bigenc.ru/c/tsifrovye-tekhnologii-v-prave-a80897> (дата обращения: 25.03.2025).
8. Иванова М.Д., Муравьев С.В., Клоян Г.З., Никитин В.Н., Шитоев И.Д. Системы захвата движений: медикотехническая оценка современного этапа развития технологии. Обзор литературы // Спортивная медицина : наука и практика. 2023. Т. 13, № 1. С. 28–40. DOI: 10.47529/2223-2524.2023.1.9.
9. Белоус А.Н., Рыбкин С.В. Алгоритмы функционирования и классификация систем захвата движения // Международный студенческий научный вестник. 2019. № 2. С. 1–9. URL: <https://eduherald.ru/ru/article/view?id=19588> (дата обращения: 25.03.2025).
10. Rubidge S. Dance Criticism in the Light of Digital Dance. Keynote paper at Taipei National University of the Arts // Seminar on Dance Criticism and Interdisciplinary Practice. 2004. URL: <http://www.sensedigital.co.uk/writing/CritIntDiscTaiw.pdf> (дата обращения: 25.03.2025).
11. Gündüz Z. Digital dance: (dis)entangling human and technology. [Thesis, fully internal, Universiteit van Amsterdam]. Rozenberg Publ., 2012. 221 p.
12. Preciado-Azanza G., Akinleye A. Dancing the digital age: a survey of the new technologies in the choreographic process // Journal of Genius and Eminence, January 2020. P. 37–52.
13. Mullis E. Dance, Interactive Technology, and the Device Paradigm // Dance Research Journal. December 2013. Vol. 45, № 3. P. 111–124. DOI: 10.1017/S0149767712000290.
14. Rubidge S. Digital Technology in Choreography: Issues and Implications. 2012. P. 1–16. URL: https://www.academia.edu/67199279/Digital_Technology_in_Choreography_Issues_and_Implications (дата обращения: 25.03.2025).
15. Грызунова О.В., Петухов Ю.Н. Понятие компьютерной хореографии и современные направления компьютеризации постановочного процесса // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2022. № 6. С. 6–18.
16. Волинов М.М., Китов А.А., Горячкин Б.С. Виртуальная реальность: виды, структура, особенности, перспективы развития // E-Scio. 2020. № 5. С. 795–812. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/virtualnaya-realnost-vidy-struktura-osobennosti-perspektivy-razvitiya> (дата обращения: 25.03.2025).
17. deLahunta S., Jenett F. Making digital choreographic objects interrelate: a focus on coding practices // Performing the Digital. 2017. P. 63–80. URL: <http://www.jstor.org/stable/j.ctv1xxsxb.5> (дата обращения: 25.03.2025).
18. Strutt D., Cisneros R. Virtual relationships: the dancer and the avatar // Theatre and Performance Design. 2021. Vol. 7, iss. 1–2. P. 61–81. DOI: 10.1080/23322551.2021.1925468.
19. Ирхен И.И., Урсоленко Е.С. Технология «Motion Capture» как феномен сохранения кипрско-го танцевального фольклора // Philharmonica. International Music Journal. 2020. № 1. С. 50–56. DOI: 10.7256/2453-613X.2020.1.31758.
20. KLOF. cyberographies of folk. URL: <https://www.irinademina.com/klof-cyberographies-of-folk> (дата обращения: 25.03.2025).
21. Day J. Project Tapis Magique: A Choreomusical Interactive Carpet. URL: <https://www.media.mit.edu/projects/tapis-magique/overview/> (дата обращения: 25.03.2025).
22. News Releases. Yamaha Artificial Intelligence (AI) Transforms a Dancer into a Pianist. URL: https://archive.yamaha.com/en/news_release/2018/18013101 (дата обращения: 25.03.2025).
23. «Октава ДМ» показала «Танцгенератор» — фиджитал-разработку, превращающую движение в звук. URL: <https://samesound.ru/soft/173264-oktava-dm-pokazala-tancgenerator-fidzhital-razrabotku-prevrashhayushhuyudvizhenie-v-zvuk> (дата обращения: 25.03.2025).
24. Piitulainen R., Hämäläinen P., Mekler E.D. Vibing Together: Dance Experiences in Social Virtual Reality // CHI'22 : Proceedings of the 2022 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems. 2022. № 188. P. 1–18. DOI: 10.1145/3491102.3501828.
25. Варламов А.В., Яковлева Н.В. Искажения в восприятии человеком собственного тела во время погружения в компьютерную виртуальную реальность с использованием технологии Full-Body Tracking // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Психология и педагогика. 2022. Т. 19, № 4. С. 670–688. DOI: 10.22363/2313-1683-2022-19-4-670-688.

*Иллюстративный материал
предоставлен авторами статьи*

Статья поступила в редакцию 27.11.2024; одобрена после рецензирования 24.03.2025; принята к публикации 15.04.2025.

Digital Technologies and Contemporary Dance Practices in the Context of the Communicative Function

Anastasia L. Mileshko ^{1 a},
Irina G. Belyakova ^{2 b}

¹ Independent scientist

² Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, 82 Vernadskogo Ave., bld. 1, Moscow, 119571, Russia

^a ORCID 0000-0002-6486-9595; SPIN 3898-9377; mil-ana@yandex.ru

^b ORCID 0000-0002-8823-5482; SPIN 8406-6614; ig.belyakova@igsu.ru

Abstract. *The article considers the communicative aspects of the results of the introduction of digital technologies in the practices of contemporary dance culture. Interdisciplinary experiments in the field of dance and technology, the tendency to enhance audiovisual effects in choreography and the departure from reality into virtual spaces reflect the complexity and contradictory nature of contemporary digital society. This confirms the need to apply cultural methodology to the study of the impact of digital technologies on contemporary dance practices.*

The application of digital technologies in the field of professional choreography has led to transformations at different stages of the process of creating a choreographic work from the composition plan to the rehearsal process. The introduction of video mapping and interactive systems, VR-technologies allowed to reach a new level of artistic communication with the audience. Communication platforms, video hosting and social networks in the sphere of mass culture and leisure activities contribute to strengthening the communicative functions of dance practices. Smartphone applications and game programmes for dance education promote new forms of dance communication.

Interdisciplinary projects that bring together the art of choreography and technologies that function through the use of non-standard modes of input open up perspectives for research into the relationship between the digital and the real. The interactions between the dancer's physical body and technological agents aim to find new forms of expression in dance. A number of experiments in choreography that use virtual environments and motion capture technologies aim to improve creative or training processes and to preserve cultural choreographic heritage.

As a result, the authors identify the main areas of potential for the application of digital technologies as a tool for adding audiovisual data to a dance or choreographic production, including by transforming the kinetic information obtained during the movement of the performer. It also increases the volume and quality of data in the transmission,

accumulation and storage of information in the process of dance communication; it provides a new level of interaction between the spectator and the dancer or performers.

Key words: digitalization, digital technologies, dance, virtual reality, network communications, digitalization of art, communicative function of art, digital dance, choreographic art.

Citation: Mileshko A.L., Belyakova I.G. Digital Technologies and Contemporary Dance Practices in the Context of the Communicative Function, *Observatory of Culture*, 2025, vol. 22, no. 3, pp. 248–259. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-3-248-259.

References

1. Devyatova O.L., Pichueva A.A. Dance Culture in the Digital Age, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2022, vol. 19, no. 4, pp. 372–380. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-4-372-380 (in Russ.).
2. Lotman Yu.M. *Semiosfera* [Semiosphere]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPb Publ., 1999, 703 p.
3. Karmin A.S. *Osnovy kul'turologii. Morfologiya kul'tury: uchebnik dlya studentov vuzov* [Fundamentals of Cultural Studies. Morphology of Culture: textbook]. St. Petersburg, Lan' Publ., 1997, 507 p.
4. Flier A.Ya. Social Functions of Culture, *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts], 2012, no. 4 (48), pp. 19–25 (in Russ.).
5. Mochalova N.V. Digital Technologies in Choreography and Their Role in the Development of the Communicative Culture of the Personality, *Mezhdunarodnyi forum KAZAN DIGITAL WEEK – 2021: sbornik materialov* (Kazan', 21–24 sent. 2021 g. [International Forum KAZAN DIGITAL WEEK – 2021: Proceedings (Kazan, September 21–24, 2021)]. Kazan, Nauchnyi Tsentr Bezopasnosti Zhiznedeyatel'nosti Publ., 2021, part 1, pp. 533–537 (in Russ.).
6. Pimenova Zh.V. Dancing Communication During an Era of Digital Technologies, *Nauchnyi vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta grazhdanskoi aviatsii* [Civil Aviation High Technologies], 2015, no. 215, pp. 122–126 (in Russ.).
7. Egorova M.A. Digital Technologies (in Law), *Bol'shaya rossiiskaya ehntsiklopediya: nauchno-obrazovatel'nyi portal* [The Great Russian Encyclopaedia: scientific and educational portal]. Available at: <https://bigenc.ru/c/tsifrovye-tekhnologii-v-prave-a80897> (accessed 25.03.2025) (in Russ.).
8. Ivanova M.D., Muravev S.V., Kloyan G.Z., Nikitin V.N., Shitoev I.D. Motion Capture Systems: Medical and Technical Assessment of the Current Stage of Technology Development. Literature Review, *Sportivnaya meditsina: nauka i praktika* [Sports Medicine: Research and Practice], 2023, vol. 13, no. 1, pp. 28–40. DOI: 10.47529/2223-2524.2023.1.9 (in Russ.).

9. Belous A.N., Rybkin S.V. Operating Algorithms and Classification of Motion Capture Systems, *Mezhdunarodnyi studentcheskii nauchnyi vestnik* [European Student Scientific Journal], 2019, no. 2, pp. 1–9. Available at: <https://eduherald.ru/ru/article/view?id=19588> (accessed 25.03.2025) (in Russ.).
10. Rubidge S. Dance Criticism in the Light of Digital Dance. *Taipei National University of the Arts: Seminar on Dance Criticism and Interdisciplinary Practice*. 2004, July. Available at: <http://www.sensedigital.co.uk/writing/CritIntDiscTaiw.pdf> (accessed 25.03.2025).
11. Gündüz Z. *Digital Dance: (Dis)Entangling Human and Technology*. [Thesis, Fully Internal, Universiteit van Amsterdam]. Rozenberg Publ., 2012, 221 p.
12. Preciado-Azanza G., Akinleye A. Dancing the Digital Age: A Survey of the New Technologies in the Choreographic Process, *Journal of Genius and Eminence*, 2020, January, pp. 37–52.
13. Mullis E. Dance, Interactive Technology, and the Device Paradigm, *Dance Research Journal*, 2013, December, vol. 45, no. 3, pp. 111–124. DOI: 10.1017/S0149767712000290.
14. Rubidge S. *Digital Technology in Choreography: Issues and Implications*. 2012, pp. 1–16. Available at: https://www.academia.edu/67199279/Digital_Technology_in_Choreography_Issues_and_Implications (accessed 25.03.2025).
15. Gryzunova O.V., Petukhov Yu.N. The Concept of Computer Choreography and Modern Directions of Computerization of the Staging Process, *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi* [Bulletin of Vaganova Ballet Academy], 2022, no. 6, pp. 6–18 (in Russ.).
16. Volynov M.M., Kitov A.A., Goryachkin B.S. Virtual Reality: Types, Structure, Features, Development Prospects, *E-Scio*, 2020, no. 5, pp. 795–812. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/virtualnaya-realnost-vidy-struktura-osobennosti-perspektivy-razvitiya> (accessed 25.03.2025) (in Russ.).
17. deLahunta S., Jenett F. Making Digital Choreographic Objects Interrelate: A Focus on Coding Practices, *Performing the Digital*, 2017, pp. 63–80. Available at: <http://www.jstor.org/stable/j.ctv1xxsxb.5> (accessed 25.03.2025).
18. Strutt D., Cisneros R. Virtual Relationships: The Dancer and the Avatar, *Theatre and Performance Design*, 2021, vol. 7, issue 1–2, pp. 61–81. DOI: 10.1080/23322551.2021.1925468.
19. Irkhen I.I., Ursolenko E.S. Motion Capture Technology as a Way to Preserve Cyprian Folk Dance, *Philharmonica. International Music Journal*, 2020, no. 1, pp. 50–56. DOI: 10.7256/2453-613X.2020.1.31758 (in Russ.).
20. KLOF. *Cyberographies of Folk: Dance Performance Bringing Folkdances into Dialogue with Artificial Intelligence*. Available at: <https://www.irinademina.com/klof-cyberographies-of-folk> (accessed 25.03.2025).
21. Day J. *Project Tapis Magique: A Choreomusical Interactive Carpet*. Available at: <https://www.media.mit.edu/projects/tapis-magique/overview/> (accessed 25.03.2025).
22. News Releases. *Yamaha Artificial Intelligence (AI) Transforms a Dancer into a Pianist*. Available at: https://archive.yamaha.com/en/news_release/2018/18013101 (accessed 25.03.2025).
23. “Oktava DM” pokazala “Tantsgenerator” — fidzhital-razrabotku, prevrashchayushchuyu dvizhenie v zvuk [“Octava Design and Marketing” Introduced the Digital System “Dancer”, Based on Phygital Technology for Creating Musical Works in Real Time]. Available at: <https://samesound.ru/soft/173264-oktava-dm-pokazala-tancgenerator-fidzhital-razrabotku-prevrashhayushchuyu-dvizhenie-v-zvuk> (accessed 25.03.2025).
24. Piitulainen R., Hämäläinen P., Mekler E.D. VIBing Together: Dance Experiences in Social Virtual Reality, *CHI’22: Proceedings of the 2022 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*. 2022, no. 188, pp. 1–18. DOI: 10.1145/3491102.3501828.
25. Varlamov A.V., Yakovleva N.V. Distortions of Body Perception During Immersion in Computer Virtual Reality Using Full-Body Tracking, *Vestnik Rossiiskogo universiteta družhby narodov. Seriya: Psikhologiya i pedagogika* [RUDN Journal of Psychology and Pedagogics], 2022, vol. 19, no. 4, pp. 670–688. DOI: 10.22363/2313-1683-2022-19-4-670-688 (in Russ.).

The article was submitted 27.11.2024; approved after reviewing 24.03.2025; accepted for publication 15.04.2025.

Е.С. ЕЖОВА

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА НА МОДНОЙ ПРОДУКЦИИ КАК ПРАКТИКА АПРОПРИАЦИИ

Екатерина Сергеевна Ежова,

Российский государственный гуманитарный университет,
кафедра истории и теории культуры,
соискатель

Миусская пл., д. 6, Москва, 125047, Россия

ORCID 0009-0008-8090-3504; SPIN 9108-8040

katerina_yezh@mail.ru

Реферат. Данная статья посвящена анализу цитирования фрагментов картин на модной продукции как практики апроприации. Актуальность проблематики выражается в рассмотрении такого цитирования через призму заимствования и введения ее в научный контекст, а также в наметившейся тенденции к нейтральному подходу к таким практикам, который реализуется через диалог вовлеченных сторон. Именно такая форма может позволить индустрии моды работать с искусством на более глубоком уровне и создавать продукцию с высокой символической ценностью. Мода и апроприация рассматриваются как сложные и многогранные культурные концепты. Предлагается несколько подходов исследователей к пониманию тесных взаимосвязей моды и искусства, которые показывают их исторический контекст и развитие. Апроприация также рассматривается с нескольких точек зрения как культурная и художественная. Основная разница между ними видится в акторах, под которыми понимаются культуры и/или группы и авторы. В качестве примера предлагается недавняя коллаборация марки Who Decides War, приглашенной компанией H&M, с фондом художника Ж.-М. Баскии. Показано, как подобная практика используется для выстраивания агента-

ми индустрии моды параллели между дизайнерами и художниками, манерой их работы, поставленными целями для увеличения символической ценности своей продукции. Такие параллели указывают и на то, что агенты индустрии моды могут прибегать к практике апроприации искусства, сочетая ее культурное и художественное воплощение.

Ключевые слова: мода, дизайнер, модная продукция, искусство, художник, произведение искусства, культурная апроприация, художественная апроприация, искусствоведение.

Для цитирования: Ежова Е.С. Произведения изобразительного искусства на модной продукции как практика апроприации // Обсерватория культуры. 2025. Т. 22, № 3. С. 260–267. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-3-260-267.

З аинтересованность индустрии моды в искусстве имеет давнюю историю и воплощается множеством манифестаций, одной из которых является прямое цитирование фрагментов картин на одежде и аксессуарах. Именно этот частный случай пересечения моды и искусства как двух полей культуры и является предметом данной статьи. Представляется логичным сначала рассмотреть моду как сложный и многогранный феномен культуры, прежде чем выделить существующие у исследователей точки зрения на взаимоотношения моды и искусства как двух полей культуры. Далее мы обратимся к понятию «апроприация» и подходам к ее проблематике. Приведенные положения призваны заложить основу для рассмотрения цитирования произведений искусства на модной продукции как практику апроприации.

МОДА КАК СОЦИОКУЛЬТУРНОЕ ЯВЛЕНИЕ

Мода как явление представляет собой крайне сложный концепт, который можно применить ко многим аспектам жизни. Существующие интерпретации и понимание моды не только расходятся между собой, но могут и прямо противоречить друг другу. «Оценки этого явления (а стремление оценить, как правило, предшествует стремлению понять) диаметрально расходятся: попросту говоря, по одним оценкам, мода — это зло, по другим — благо. Одни утверждают, что мода — продукт и источник социального неравенства и алитарности, другие, напротив, что она — результат и фактор развития социального равенства и демократии. Одни настаивают на том, что мода заведомо вредна для художественного творчества, другие — что она действует на него благотворно» [1, с. 5–6].

Историк моды В. Стил говорит о моде как об очень сложном концепте, потому что существует огромное количество ее видов не только на одежду, но и на идеи или имена [2, р. 6–7]. По сути она представляет собой общий механизм, применимый ко многим аспектам современной жизни. В. Стил отмечает, что одной из центральных характеристик моды является ее изменчивость во времени. Мода также затрагивает многие аспекты жизни, включая искусство, бизнес, потребление, технологии, внешний вид, идентичность, современность, глобализацию, социальные перемены, политику и окружающую среду. В данной статье под модой понимается ее вестиментарное воплощение, а под модной продукцией — изделия, выпущенные индустрией моды и включающие одежду и аксессуары.

Мода как социокультурный феномен долго оставалась за рамками серьезного академического исследования. Предпринимаемые подходы представляли моду как что-то поверхностное и несерьезное. Философ и социолог Ж. Липовецкий отмечает, что «схема социальных различий, предложенная как ключ к пониманию моды как в области костюма, так и в области вещей и всей современной культуры, совершенно не способна объяснить главного: логику изменчивости, громадные организационные и эстетические перемены, которые принесла с собой мода» [3, с. 11]. Он предложил всеобъемлющий подход к пониманию моды, этого причудливого переменчивого царства воображения, показывая, что именно ценности и культурные смыслы современности, культивирующие уважение к новому и индивидуальности, сыграли основополагающую роль. В труде «Империя эфемерного» Ж. Липовецкий выделяет отдельный параграф о связи

моды и искусства — «Мода как один из видов искусства», в котором говорит о том, что начиная с появления высокой моды, а именно Ч. Ворта, кутюрье позиционировал себя как творец, создающий свои шедевры — модели одежды [3, с. 93]. Именно с Ч. Вортом исследователь связывает становление моды на путь постоянной изменчивости.

С философской точки зрения мода исследуется Л. Свендсеном в труде «Философия моды», где отмечается, что если изучить данный феномен, то станет возможным познать себя и совершённые поступки [4, с. 4]. Л. Свендсен видит в росте значения моды как исторического явления главную черту современности — отход от традиций и постоянную потребность в новом. Следовательно, понимание современного мира возможно и через понимание моды. Отдельная глава «Мода и искусство» посвящена их связи. Она интересна тем, что автор предпринимает попытку проследить, как дизайнеры старались утвердиться в качестве полноценных художников. Одной из таких заметных попыток, по его мнению, стало увеличение концептуальной одежды в 1980-х гг. — предложенные модели демонстрировали ряд отличий от обычной одежды, что их уподобляло современным произведениям искусства, «когда создают одежду, более пригодную для демонстрации в галереях и в музеях» [4, с. 137].

Однако, помимо презентации моделей как произведений искусства, одежда должна продаваться, обеспечивая марку финансовой поддержкой. «Мода всегда находится где-то посередине между искусством и капиталом, склоняясь к первому, чтобы нивелировать второй» [4, с. 138–139]. Именно это положение представляется важным, так как в нем отражается двойственность индустрии моды, постоянно балансирующей между творческой и коммерческой составляющей.

Моду как особый культурный институт рассматривает историк и теоретик моды Э. Уилсон в работе «Облаченные в мечты» [5]. Исследователь утверждает, что мода пародирует себя и возводит мимолетное в культ, высмеивая притязания доминирующей культуры, которая осуждает моду. Она представляет собой набор разных дискурсов, и одновременно с этим она и есть один огромный дискурс [5, с. 25]. Исследователь утверждает, что феномен моды крайне сложен и многосторонен: «Мода существенно важна для мира модерна, зрелищ и массовых коммуникаций. Это своего рода соединительная ткань нашего культурного организма» [5, с. 26].

И наконец, сборник статей «Мода и искусство» под редакцией А. Гецци и В. Караминас подробно вскрывает пласт пересечения моды и искусства [6]. В частности, стоит выделить статью В. Стил «Мода» [6, р. 13–27]. Отмечается, что со времен П. Пуаре дизайнеры обращались к искусству за творческим вдохновением, а художники стреми-

лись к сотрудничеству с ними. В XX в. многие художники поняли провокативную силу одежды в создании идентичности и возвышении своей работы до уровня глобального бренда. Мода и искусство стали разговаривать на одном языке, и создание одежды стало проходить внутри сарториального дискурса, который обращался к искусству как к воплощению перформативной практики [6, р. 2]. В. Стил говорит о том, что, как и искусство, мода богата технически и концептуально, однако их различия проявляются именно при сотрудничестве дизайнеров и художников [6, р. 24–25], что можно объяснить утилитарностью вещей и художественных произведений.

Непосредственному обращению индустрии моды к картинам посвящена работа Е.С. Черняк «С картины на подиум», в которой автор предпринимает попытку выделить основные течения в истории обращения модных домов и дизайнеров к искусству [7]. Е.С. Черняк задается вопросом, является ли платье предметом одежды или инсталляцией, позволяющей нам сказать, что платье таким образом приравнивается к современному произведению искусства или к актуальной форме подачи художниками своих произведений, когда зрители ощущают многопространственность работы. Собственно, художники изображают трехмерные объекты в двухмерном пространстве, мода же делает обратное — двухмерные изображения обретают объем.

АПРОПРИАЦИЯ: КУЛЬТУРНЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЗАИМСТВОВАНИЯ

Подобно моде, апроприация тоже представляет собой крайне сложный и многогранный концепт. «Апроприация чаще всего понимается как заимствование, использование в своих целях артефактов, идей, ценностей, созданных другими людьми или принадлежащих определенной этнической, культурной, религиозной общности» [8]. В данном определении проявляется понятие культурной апроприации, которая, по словам исследователя Р. Роджерса, как раз и подразумевает в широком смысле использование одной культурой символов, артефактов, ритуалов и технологий другой культуры, и такая апроприация неизбежна при контакте двух культур [9]. Именно эта практика заимствования проявляется при ассимилировании и эксплуатации большими культурами малых, что зачастую подразумевает маргинализацию последних. Такое доминирование как раз и сообщает «культурной апроприации» негативную коннотацию в современном социокультурном контексте.

Следовательно, в культурологическом плане этнокультурный или групповой ракурс стал определяющим для понимания культурной апроприации. Вопрос о том, что является группой, привел к наличию определенных характеристик, выделяющих малую культуру или группу. По словам автора С. Скафиди, на общественное признание той или иной группы влияет множество характеристик, таких как размер этой группы, ее географическая концентрация или распространение, историческое значение, экономическое и политическое влияние. Одной из самых важных черт, отделяющих признанную культурную группу от непризнанной или невидимой, является степень коммодификации, поскольку, будучи обществом потребления, наш опыт и ассоциации формируются через приобретение [10, р. 6]. Индустрия моды, в свою очередь, ориентирована на потребителя и превращает в товар символические ценности искусства, перенося их на свою продукцию.

Постепенно, как отмечает культуролог А.Ю. Демшина, под термином «культурная апроприация» стало пониматься «любое использование культурных символов и элементов субъектов, не принадлежащих к культуре-донору» [8]. Об этом говорит и исследователь Д. Кримп, отмечая, что сама по себе стратегия присвоения больше не служит выражению определенной позиции относительно современной культуры. Методы присвоения и цитирования распространяются на все аспекты культуры «от цинично просчитанных продуктов моды и индустрии развлечений до идейных критических проектов современного искусства» [11, с. 163]. В его пространстве исследователи выделяют художественную апроприацию, которая подразумевает использование образов, созданных другими авторами. Дж. Янг пишет о том, что почти все художники так или иначе прибегали к апроприации, когда заимствовали идеи, мотивы и сюжеты у других авторов [12, р. 6]. Если в случае с культурной апроприацией речь шла о взаимоотношении культуры-апроприатора и культуры-донора, то, перемещаясь в пространство искусства, речь идет о взаимоотношении двух творческих единиц, и художественное заимствование будет регулироваться авторским правом и общественным мнением [8]. Именно изучение проблематики заимствования помогает увидеть искусство как контекст, что в свою очередь расширяет понимание многогранности этого поля культуры и его дискурса [13, с. 278].

Как отметил историк искусства Б. Бухло, апроприация проявляется наиболее сильно именно в моде [14, р. 178]. Апроприация как стратегия инновации предметов потребления раскрывает ее первостепенную функцию передачи видимости исторической идентичности через ритуализированное потребление. Б. Бухло добавляет, что каждый акт

апроприации — это обещание трансформации. Общим можно выделить то, что исследователи рассматривают как искусство апроприирует утилитарные объекты. Например, об этом говорят художники М. Дюшан [15] и Э. Уорхол [16], в то время как мы смотрим на данную ситуацию по-другому: утилитарные объекты замещают произведения искусства (картины). Из этого следует, что индустрия моды может использовать как культурную апроприацию, когда заимствует образы других культур, так и художественную апроприацию, когда цитирует образы авторов, т. е. художников.

Исследователь Ф. Пьянкаццо отмечает, что апроприация модой символов, стилей и терминологии относится к колониальным практикам, которые все еще существуют и стали составной частью наследия системы моды, но которые нужно вывести из отрасли в академическое поле [17]. Использование предметов и символов других культур может быть рассмотрено как дань уважения культурному разнообразию. Однако такое употребление часто противоречиво, особенно если оно касается религии или культурных символов этнических групп в коммерческих целях, а истинное значение таких символов искажается. Индустрия моды может обращаться к данным символам, ссылаясь на вдохновение или чествование, например традиционно предпочитая помещать моду в фантазийные миры. «Когда речь идет о меньшинствах или религиозных верованиях, культурные отрасли должны встречаться с людьми лицом к лицу и учитывать то влияние, которое они оказывают на общество, поскольку модные дома все еще могут продвигать свое повсеместное признание, даже если культурно интегрированные тренды начинаются как уличные» [17]. Дизайнеры все же продолжают иногда переходить границы культур, и их обвиняют в расизме и культурной апроприации.

Вопрос критики индустрии моды относительно культурной апроприации поднимает Л. Чумо, который говорит, что одной из тенденций в этой отрасли является вовлечение традиционной одежды, символов и дизайна маргинальных культур ради получения прибыли и часто без их разрешения [18, р. 66]. Данная тенденция представляет собой угрозу, так как может способствовать созданию стереотипов и сведению богатых культурных идентичностей просто к модным направлениям. Культурная апроприация в индустрии моды может также способствовать уничтожению оригинального значения и ценности культурных элементов, чья коммодификация только ухудшает ситуацию с расстановкой сил. Маргинальные сообщества часто не имеют доступа к тем экономическим благам, которые образуются из их же культурных символов. Однако ситуация начинает меняться, потому что многие дизайнеры хотят сотрудничать с художниками из раз-

ных культур с полным уважением к используемым символическим ценностям.

Стоит также отметить, что социокультурные настроения и установки не статичны, и их модификация маркируется визуальными практиками современности. Как отметили исследователи Н.А. Соколова и К.Г. Антонян, культуры подвижны и находятся в процессе постоянной коммуникации и обмена, переоценки своих символов и традиций [19]. «Визуальные практики дают возможность фиксировать симптомы ценностного сдвига и переосмысления границ культурных идентичностей, а концепция культурной апроприации — наметить границы культурных миров, находящихся в процессе самоопределения» [19, с. 155]. Тем не менее исследователи указали на актуальность вопросов присвоения копирайта или авторства, традиций и артефактов. Это приводит к необходимости определения национальных и этнических границ, что, в свою очередь, часто порождает конфликтность идентичностей. Применительно к индустрии моды данный вопрос крайне актуален в плане идентичности марки, под которой понимается ДНК бренда — его история, источники уникальности, а также ценности [20, р. 160].

Конфликт может возникнуть, когда идентичность модного бренда идет в разрез с идентичностью художника, чьи работы было решено воспроизвести на модной продукции. Следовательно, апроприация в визуальных практиках современности может принести модным брендам как выигрыш относительно затрат времени и средств для нахождения нужного готового визуального образа, так и стать ловушкой в плане чуждой для себя идентичности. Для того чтобы этого избежать, модные марки тесно сотрудничают с искусствоведческим сообществом.

Из вышесказанного следует важность и актуальность партнерства или диалога для понимания взаимоотношений между индустрией моды и сферой искусства. Так, Л.С. Московчук охарактеризовала границы между культурной апроприацией и культурным признанием [21]. «Использование методологии диалогической этики позволяет рассматривать обращение с культурным наследием как коммуникативный акт, в котором обе стороны (культура-донор и культура-апроприатор) должны соблюдать определенные этические принципы, чтобы избежать или преодолеть негативные последствия межкультурного взаимодействия» [21, с. 55]. Автор справедливо замечает, что именно громкие публичные споры поднимают вопрос ценности культурного наследия, хотя эту задачу могут выполнять в позитивном ключе случаи сотрудничества сторон при практике заимствования. Этика диалога же решает вопросы с помощью равноправной коммуникации.

ПРАКТИКА АПРОПРИАЦИИ НА ПРИМЕРЕ ЗАИМСТВОВАНИЯ ОБРАЗОВ Ж.-М. БАСКИИ

Рассмотрим использование произведений искусства на модной продукции как практику апроприации на недавнем примере обращения марки H&M к наследию художника Ж.-М. Баскии [22]. Это была коллаборация внутри коллаборации, потому что, следуя своей традиции приглашения дизайнеров, H&M обратились к бренду Who Decides War. Обдумывая мужскую линию одежды, H&M начала переговоры с фондом художника, который недавно сотрудничал с создателями бренда Who Decides War Э. Бравадо и Т. Д'Аморе над выставкой работ Ж.-М. Баскии King Pleasure [23], которая была организована в 2022 г. сестрами художника и посвящена в основном мало экспонируемым произведениям [24]. Дизайнеры Who Decides War отдали предпочтение менее известным работам мастера.

С точки зрения апроприативной практики Who Decides War под эгидой H&M выступает апроприатором, а фонд художника — донором, при этом отношения строятся между двумя авторами — дизайнерами бренда и живописцем. Фонд же выступает гарантом сохранности наследия Ж.-М. Баскии и продвижения его творчества. Из описания сотрудничества следует, что бренд Who Decides War уже имел опыт работы с наследием мастера в рамках институционального проекта, что говорит о более глубоком понимании агентом моды образов художника.

В искусствоведческом плане исследователь М. Нюридсани, говоря о Ж.-М. Баскии, утверждает, что он — напряжение, это пламя, ликование и гнев, элегантность, смешанная с примитивизмом, резаные раны, ритуальные насечки на коже, растушевывание, рисование линиями-прочерками наотмашь, надписи-граффити, полыхание, порывистость и грациозная пластичность. «Баския живет улицей, сжигает себя наркотиками, но не стоит обманываться на его счет: он отлично знает, чего хочет, и понимает, что делает» [25, с. 616]. Это описание художника, предложенное М. Нюридсани, ценно, так как оно выделяет в ярких определениях не только основные мотивы и образы его работ, но и указывает нам на личность художника — его целеустремленность, амбициозность и поиск самовыражения через язык улицы.

М. Шнейерсон отмечает, что когда Ж.-М. Баския стал более уверен в себе, то стал лихорадочно создавать фантастические образы — образы, которые были навеяны гаитянскими и пуэрториканскими корнями художника [26, с. 142]. Дж. Бёрджер называет творчество художника откровением. «Когда вы стал-

киваетесь с его работой — или когда она сталкивается с вами, — происходит нечто, не имеющее отношение к высокой культуре или жизни важных персон. Вы просто начинаете видеть насквозь любую вещь — визуальную, вербальную и акустическую, — которая захлестывает нас каждую минуту. Видеть вещь разбитой на части, уничтоженной — это откровение» [27, с. 460]. Из этих положений следует, что за образами Ж.-М. Баскии стоят яркое самовыражение, уверенность в себе, отсылки к своим корням и вера в истину.

В своем обзоре коллаборации журналист Vogue Л. Боррелли-Перссон пишет, что дизайнеры добились баланса между произведением искусства и своими собственными стилистическими чертами. «Подобно Баскии, который снова и снова что-то добавлял к своей картине, Бравадо известна своими добавлениями к предметам одежды. Подобно Баскии, Бравадо и Д'Аморе работают для более высокой цели: “Мы действительно хотели, чтобы это говорило об опыте чернокожих художников”» [22]. Отмечается также, что дизайнеры использовали те работы Ж.-М. Баскии, в которых он делал отсылки к художникам, сильно на него повлиявшим.

Таким образом, дизайнеры желали, чтобы потребители, которых заинтересуют фрагменты работ Ж.-М. Баскии, захотели бы узнать больше о данных художниках, что подчеркивает многослойный характер этой коллаборации. Э. Бравадо и Т. Д'Аморе говорят, что они хотели показать, возможно, самого известного художника и рассказать историю тех людей, которые повлияли на него и то, как Баския повлиял на дизайнеров, и «как мы будем продолжать оказывать влияние и продолжать продвигать черное искусство и культуру» [22]. Отсюда следует, что в данной коллаборации дизайнеры работали в манере, схожей с приемами художника, делали акцент на этнокультурную особенность и взаимовлияние в искусстве и моде. Это выстраивает четкую параллель между интенциями и целями дизайнеров и художником. Следовательно, данная коллаборация представляет собой пример применения индустрией моды практики художественной апроприации с этнокультурной составляющей.

В заключение отметим, что сложное и многогранное устройство и понимание индустрии моды и искусства через призму апроприации дали возможность увидеть сферы их пересечения, когда модные бренды выходят за рамки своего культурного поля, как это делает в свою очередь и искусство, и заимствуют готовые визуальные формы с помощью практики апроприации. Широко обсуждаемая и исследуемая в критическом аспекте культурная апроприация в последнее время открывается если не в положительном, то, по крайней мере, в нейтральном для себя аспекте благодаря диалогу апроприатора и донора. Это находит свое выражение именно в индустрии моды, когда бренды/дизайнеры выстраивают конструктивный диалог и обоюдовыгодное партнер-

ство с художественной институцией/мастером. Такое сотрудничество обеспечивает бренды доступом к экспертному сообществу, а институцию — новым контекстом для творчества живописца и, соответственно, ранее неохваченной аудиторией. Сама же практика заимствования позволяет брендам найти готовые визуальные выражения своих интенций и целей, выстраивая параллель между собой и личностью и намерениями художника. Это повышает символическую ценность модной продукции, добавляя ее в пространство искусства.

Список источников

1. Гофман А.Б. Мода и люди : новая теория моды и модного поведения. 3-е изд. Санкт-Петербург : Питер, 2004. 208 с.
2. Fashion. The Whole Story / general ed. M. Fogg, foreward by V. Steele. London : Thames & Hudson. 2013. 576 p.
3. Липовецкий Ж. Империи эфемерного : мода и ее судьба в современном обществе / [пер. с фр. Ю. Розенберг]. Москва : Новое литературное обозрение, 2012. 335 с.
4. Свендсен Л. Философия моды / пер. с норв. А. Шипунова. Москва : Прогресс-Традиция, 2007. 256 с.
5. Уилсон Э. Облаченные в мечты: мода и современность / [пер. с англ. Е. Демидовой, Е. Кардаш, Е. Ляминной]. Москва : Новое литературное обозрение, 2012. 287 с.
6. Fashion and Art / ed. by A. Geczy and V. Karaminas. London ; New York : BERG. 2013. 224 p.
7. Черняк Е.С. С картины на подиум : как модельеры современности вдохновляются шедеврами мирового искусства. Москва : БуксМАрт, 2022. 255 с.
8. Демшина А.Ю. Апроприация (заимствование) в художественной культуре конца XX — XXI века // XXII Международные Лихачевские научные чтения «БРИКС как новое пространство диалога культур и цивилизаций» (Санкт-Петербург, 12—13 апр. 2024 г.) : [материалы конференции]. 2024. URL: <https://www.lihachev.ru/chten/2024/sec2/demshina-2024/> (дата обращения: 21.02.2025).
9. Rogers R.A. From Cultural Exchange to Transculturation: A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation // Communication Theory. 2006. Vol. 16, № 4. P. 474—503. DOI: 10.1111/j.1468-2885.2006.00277.x.
10. Scafidi S. Who Owns Culture?: Appropriation and Authenticity in American Law. Brunswick : Rutgers University Press, 2005. 203 p.
11. Кримп Д. На руинах музея / [пер. с англ. И. Аксенова, К. Саркисова]. Москва : V-A-C press, 2015. 431 с.
12. Young J.O. Cultural Appropriation and the Arts. Oxford : Blackwell Publishing. 2008. 168 p.
13. Кокина П.О. Апроприация в современном искусстве: истоки и проблемы феномена // Молодой ученый. 2020. № 52 (342). С. 278—284. URL: <https://moluch.ru/archive/342/73581/> (дата обращения: 21.02.2025).
14. Buchloh B. Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke // D. Evans. Appropriation. London : Whitechapel Gallery, Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2009. P. 178—188.
15. Duchamp M. Apropos of “Readymades” // D. Evans. Appropriation, London : Whitechapel Gallery, Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2009. P. 40.
16. Warhol A. Interview with Gene R. Swenson // D. Evans. Appropriation. London : Whitechapel Gallery, Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2009. P. 41.
17. Piancazzo F. Developments of Cultural Appropriation in Fashion: An In-Progress Research // Fashion Communication in the Digital Age : Proceedings of the FACTUM 23 Conference. Pisa : Springer, Cham, 2023. P. 136—143. DOI: 10.1007/978-3-031-38541-4_13.
18. Chumo L. Cultural Appropriation in the Fashion Industry: A Critical Examination of Trends and Implications // International Journal of Arts, Recreation and Sports. 2023. Vol. 1, iss. 2. P. 62—73. DOI: 10.47941/ijars.1519.
19. Соколова Н.А., Антонян К.Г. Культурная апроприация в визуальных практиках современности : [глава 3.1] // Семиозис и культура: современные культурные практики : монография. Сыктывкар : Сыктывкарский государственный университет им. Питири-ма Сорокина, 2021. С. 148—157.
20. Corbellini E., Saviolo S. Managing Fashion and Luxury Companies. Bergamo : Rizzoli Etas, 2019. 270 p.
21. Московчук Л.С. Культурная апроприация как этическая проблема в контексте сохранения культурного наследия // Наследие веков. 2022. № 1. С. 54—62. DOI: 10.36343/SB.2022.29.1.005.
22. Borrelli-Persson L. H&M Teams Up With the Estate of Jean-Michel Basquiat and Who Decides War for a Collaboration Within a Collaboration // Vogue. June 19, 2024. URL: <https://www.vogue.com/article/handm-teams-up-with-the-estate-of-jean-michel-basquiat-and-who-decides-war-for-a-collaboration-within-a-collaboration> (дата обращения: 21.02.2025).
23. Parris N. H&M Honors Jean-Michel Basquiat’s Legacy via an Exclusive Collaboration With Who Decides War // Fashion Times. June 20, 2024. URL: <https://www.fashiontimes.com/hm-basquiat-who-decides-war-11625> (дата обращения: 21.02.2025).
24. Aton F. H&M Collaborates with Jean-Michel Basquiat Estate for New Clothing Line // ARTnews. June 20, 2024. URL: <https://www.artnews.com/art-news/news/h-and-m-jean-michel-basquiat-estate-clothing-line-1234710341/> (дата обращения: 21.02.2025).
25. Нюрдсани М. Уорхол / [пер. с фр. Е.А. Макаровой]. Москва : Палимпсест ; Этерна, 2019. 659 с.
26. Шнейерсон М. Бум: Бешеные деньги, мегасделки и взлет современного искусства / [пер. с англ. А. Ли-сицыной]. Санкт-Петербург : Азбука, сор., 2021. 638 с.
27. Бёрджер Дж. Портреты / [пер. с англ. А. Степанова]. Санкт-Петербург : Азбука, сор., 2017. 476 с.

Статья поступила в редакцию 15.07.2024; одобрена после рецензирования 19.02.2025; принята к публикации 15.04.2025.

Artworks on Fashion Products as a Practice of Appropriation

Ekaterina S. Ezhova

Russian State University for the Humanities,
6 Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russia
ORCID 0009-0008-8090-3504; SPIN 9108-8040;
katerina_yezh@mail.ru

Abstract. *This article analyzes the “fragment citation” of paintings on fashion goods as a practice of appropriation. The relevance of the issue is to examine such copying through the prism of borrowing and put it into scientific discourse, as well as to consider the emerging trend towards a neutral approach to such practices, carried out through a dialogue between the parties involved. It is this form that can allow the fashion industry to work with art on a deeper level and create products with high symbolic value. Fashion and appropriation are considered as complex and multifaceted cultural concepts. The researchers propose several approaches to understand the close relationship between fashion and art, which show their historical context and development. Appropriation is also examined from several perspectives as cultural and artistic ones. The main difference between them is in the actors, understood as cultures or groups and authors. One example is the recent collaboration between the fashion brand Who Decides War, invited by H&M, and the Estate of J.-M. Basquiat. It is shown how this practice, used by fashion agents, builds the parallels between designers and artists, the differences in their work style, and the goals they set to increase the symbolic value of their products. Such parallels also indicate that fashion agents can resort to the practice of art appropriation, combining its cultural and artistic embodiment.*

Key words: fashion, designer, fashion products, art, artist, artwork, cultural appropriation, artistic appropriation, art studies.

Citation: Ezhova E.S. Artworks on Fashion Products as a Practice of Appropriation, *Observatory of Culture*, 2025, vol. 22, no. 3, pp. 260–267. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-3-260-267.

References

1. Gofman A.B. *Moda i lyudi: novaya teoriya mody i modnogo povedeniya* [Fashion and People: A New Theory of Fashion and Fashion Behaviour]. St. Petersburg, Piter Publ., 2004, 208 p.
2. Fogg M., Steele V. (eds.) *Fashion. The Whole Story*. London, Thames & Hudson Publ., 2013, 576 p.
3. Lipovetsky J. *Empires of the Ephemeral: Fashion and Its Fate in Modern Society*. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2012, 335 p. (in Russ.).
4. Svendsen L. *Fashion: A Philosophy*. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2007, 256 p. (in Russ.).
5. Wilson E. *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2012, 287 p. (in Russ.).
6. Geczy A., Karaminas V. (eds.) *Fashion and Art*. London, New York, BERG Publ., 2013, 224 p.
7. Chernyak E.C. *S kartiny na podium: kak model'ery sovremennosti vdokhnovlyayutsya shedevrami mirovogo iskusstva* [From Painting to Catwalk: How Modern Fashion Designers Are Inspired by Masterpieces of World Art]. Moscow, BukSMArt Publ., 2022, 255 p.
8. Demshina A.Yu. Appropriation (Borrowing) in Artistic Culture of the Late 20th – 21st Century, XXII Mezhdunarodnye Likhachevskie nauchnye chteniya “BRICS kak novoe prostranstvo dialoga kul'tur i tsivilizatsii” (Sankt-Peterburg, 12–13 apr. 2024 g.) [The 22nd International Likhachev Scientific Readings “BRICS as a New Space for Dialogue Among Cultures and Civilizations” (St. Petersburg, April 12–13, 2024)]. 2024. Available at: <https://www.lihachev.ru/chten/2024/sec2/demshina-2024/> (accessed 21.02.2025) (in Russ.).
9. Rogers R.A. From Cultural Exchange to Transculturation: A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation, *Communication Theory*, 2006, vol. 16, no. 4, pp. 474–503. DOI: 10.1111/j.1468-2885.2006.00277.x.
10. Scafidi S. *Who Owns Culture?: Appropriation and Authenticity in American Law*. Brunswick, Rutgers University Press Publ., 2005, 203 p.
11. Crimp D. *On the Museum's Ruins*. Moscow, V-A-C Press Publ., 2015, 431 p. (in Russ.).
12. Young J.O. *Cultural Appropriation and the Arts*. Oxford, Blackwell Publishing, 2008, 168 p.
13. Kokina P.O. Appropriation in Contemporary Art: Origins and Problems of the Phenomenon, *Molodoi uchenyi* [Young Scientist], 2020, no. 52 (342), pp. 278–284. Available at: <https://moluch.ru/archive/342/73581/> (accessed 21.02.2025) (in Russ.).
14. Buchloh B. Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke, *D. Evans. Appropriation*. London, Whitechapel Gallery Publ., Cambridge, Massachusetts, The MIT Press Publ., 2009, pp. 178–188.
15. Duchamp M. Apropos of “Readymades”, *D. Evans. Appropriation*. London, Whitechapel Gallery Publ., Cambridge, Massachusetts, The MIT Press Publ., 2009, pp. 40.
16. Warhol A. Interview with Gene R. Swenson, *D. Evans. Appropriation*. London, Whitechapel Gallery Publ., Cambridge, Massachusetts, The MIT Press Publ., 2009, pp. 41.
17. Piancazzo F. Developments of Cultural Appropriation in Fashion: An In-Progress Research, *Fashion Communication in the Digital Age: Proceedings of the FACTUM 23 Conference*. Pisa, Springer Publ., Cham Publ., 2023, pp. 136–143. DOI: 10.1007/978-3-031-38541-4_13.
18. Chumo L. Cultural Appropriation in the Fashion Industry: A Critical Examination of Trends and Implications, *International Journal of Arts, Recreation and Sports*, 2023, vol. 1, issue 2, pp. 62–73. DOI: 10.47941/ijars.1519.
19. Sokolova N.A., Antonyan K.G. Cultural Appropriation in Visual Practices of Modernity, *Semiozis i kul'tura: sovremennost'*

- mennye kul'turnye praktiki: monografiya* [Semiosis and Culture: Modern Cultural Practices: monograph]. Syktyvkar, Syktyvkarskii Gosudarstvennyi Universitet im. Pitirima Sorokina Publ., 2021, pp. 148–157 (in Russ.).
20. Corbellini E., Saviolo S. *Managing Fashion and Luxury Companies*. Bergamo, Rizzoli Etas Publ., 2019, 270 p.
 21. Moskovchuk L.C. Cultural Appropriation as an Ethical Problem in the Context of Cultural Heritage Preservation, *Nasledie vekov* [Heritage of Centuries], 2022, no. 1, pp. 54–62. DOI: 10.36343/SB.2022.29.1.005.
 22. Borrelli-Persson L. H&M Teams up with the Estate of Jean-Michel Basquiat and Who Decides War for a Collaboration Within a Collaboration, *Vogue*, June 19, 2024. Available at: <https://www.vogue.com/article/handm-teams-up-with-the-estate-of-jean-michel-basquiat-and-who-decides-war-for-a-collaboration-within-a-collaboration> (accessed 21.02.2025).
 23. Parris N. H&M Honors Jean-Michel Basquiat's Legacy via an Exclusive Collaboration with Who Decides War, *Fashion Times*, June 20, 2024. Available at: <https://www.fashiontimes.com/hm-basquiat-who-decides-war-11625> (accessed 21.02.2025).
 24. Aton F. H&M Collaborates with Jean-Michel Basquiat Estate for New Clothing Line, *ARTnews*, June 20, 2024. Available at: <https://www.artnews.com/art-news/news/h-and-m-jean-michel-basquiat-estate-clothing-line-1234710341/> (accessed 21.02.2025).
 25. Nuridsany M. *Warhol*. Moscow, Palimpsest Publ., Ehterna Publ., 2019, 659 p. (in Russ.).
 26. Shnayerson M. *Boom: Mad Money, Mega Dealers, and the Rise of Contemporary Art*. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2021, 638 p. (in Russ.).
 27. Berger J. *Portraits*. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2017, 476 p. (in Russ.).

The article was submitted 15.07.2024; approved after reviewing 19.02.2025; accepted for publication 15.04.2025.

НОВАЯ КНИГА К 80-ЛЕТИЮ ПОБЕДЫ



Песни, рожденные войной и Победой : из фондов Российской государственной библиотеки / Российская государственная библиотека, отдел нотных изданий и звукозаписей ; авт. проекта, сост. А.А. Семенюк ; сбор материала С.В. Ногтикова. Москва : Пашков дом, 2025. 71, [2] с. : ил.

Путеводитель включает 30 избранных популярных песен, созданных в дни Великой Отечественной войны и последующее время, посвященных военным годам и победе над врагом.

Замечательные песенные мелодии тех лет, созданные В. Соловьёвым-Седым, М. Блантером, Б. Мокроусовым, А. Новиковым, М. Табачниковым, принадлежат к непреходящим ценностям советского музыкального искусства и хорошо известны и любимы всеми поколениями россиян. Представлены их первые или наиболее ранние издания.

В путеводителе дается краткая информация об истории песен, иллюстративный материал, представляющий нотные страницы, наиболее информативные и красочные титульные листы. Ряд произведений из золотого музыкального фонда доступны в аудиоформате по QR-кодам. Путеводитель может служить вспомогательным и наглядным материалом в деле патриотического воспитания молодежи.

Подробная информация:

Российская государственная библиотека,
Издательство «Пашков дом»
119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5
Тел.: +7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70, доб. 26-46
E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru
Сайт: www.rsl.ru/pashkovdom

УДК 783(091)(476)"16/17"
ББК 85.313(4Бен)5
DOI 10.25281/2072-3156-2025-22-3-268-281

И.В. ГЕРАСИМОВА

ИСТОРИЯ ВОКАЛЬНО- ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ КАПЕЛЛЫ СВЯТО-УСПЕНСКОГО ЖИРОВИЦКОГО МОНАСТЫРЯ В XVII—XVIII ВЕКАХ

Ирина Валерьевна Герасимова,
Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н.А. Римского-Корсакова,
кафедра древнерусского певческого искусства,
доцент
Театральная пл., д. 3А, Санкт-Петербург, 190068, Россия

Российская национальная библиотека,
Центр восточнославянских исследований,
научный сотрудник
Садовая ул., д. 18, Санкт-Петербург, 191069, Россия

Псковский государственный университет,
кафедра философии и теологии,
доцент
Ленина пл., д. 2, Псков, 180000, Россия

кандидат искусствоведения, кандидат исторических наук
ORCID 0000-0003-4740-4750; SPIN 1882-1351
bazylek@yandex.ru

Реферат. В статье описывается история вокально-инструментальной капеллы Жировицкого монастыря в XVII—XVIII вв. на основе нарратив-

ных и документальных источников. Нарративные источники представлены пятью списками рукописных некрологов базилианских монахов второй половины XVII — первой трети XVIII в. на латинском и польском языках, не копирующих, но дополняющих информацию друг о друге. Наиболее известными в Речи Посполитой церковными деятелями, композиторами и регентами первой половины XVII в., служившими в обители, были Феодосий Боровик и Елисей Ильковский. Анализ документа позволил выявить целый пласт регентов, уставщиков и переписчиков церковных книг и нот, певцов, инструменталистов, служивших в монастыре. Ротация монахов раз в четыре года из одной обители базилианского ордена в другую позволяла им постоянно совершенствовать навыки певца и инструменталиста, перенимая лучший опыт. Документальные источники представлены инвентарями и визитациями Жировиц, содержащими описи книг, нот и инструментов клироса Свято-Успенского собора. Расширение репертуара шло за счет включения латинских обрядов — месс, нешпоров, литаний, а также светских жанров — арий и симфоний. В статье впервые полностью приводится историческая заметка «Жировицкая

капелла» с переводом на русский язык, повествуя об основании инструментальной капеллы монастыря в 1703 году. Анализ документа показал, что обучение игре на инструментах было ситуативным: учителем становился тот, кто умел играть: ксендз, регент капеллы, приглашенный магистр или бродячий музыкант. В вокально-инструментальную капеллу в первой четверти XVIII в. входили: флейты, гобои, фagот, скрипки, трубы и позитив. На протяжении XVIII в. капелла пополнялась новыми инструментами: клавишными (фортепиано, клавикорд); струнными (альт, басетля, скрипка); духовыми (труба, тромбон, валторна, флейта, фagот, кларнет) и ударными. В это же время был куплен орган с педалями «на тринадцать голосов».

Ключевые слова: Свято-Успенский Жировицкий монастырь, вокально-инструментальная капелла, церковно-певческое искусство, Ирмологион, певческие книги, восточнославянское хоровое барокко, музыкальное искусство.

Для цитирования: Герасимова И.В. История вокально-инструментальной капеллы Свято-Успенского Жировицкого монастыря в XVII–XVIII веках // Обсерватория культуры. 2025. Т. 22, № 3. С. 268–281. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-3-268-281.

Свято-Успенский Жировицкий ставропигиальный мужской монастырь (далее — Жировицкий монастырь) — наиболее древний и известный монастырь Беларуси, основанный, предположительно, во второй половине XVI в. в имении шляхтича Александра Солтана в Слонимском повете Гродненского воеводства на месте чудесного обретения Жировицкой иконы Божией Матери. В 1609 г. Жировицкий монастырь перешел из православной в грекокатолическую конфессию, а с октября 1613 г. относился к созданному по образцу иезуитского униатского ордена св. Василия Великого. Первым униатским игуменом монастыря был Иоасафат Кунцевич (1580/84—1623), впоследствии канонизированный униатской церковью как святой мученик. Вновь православным монастырь стал после упразднения унии в Российской империи в 1839 году.

О музыкальной культуре Жировицкого монастыря в XVII в. известно прежде всего в связи с ирмологионами — рукописными книгами, по которым пели в монастыре в это время. Е.Ю. Шевчук рассмотрела певческую монодическую жировицкую традицию по двум ирмологионам середины XVII в., отметив большой удельный вес в них греко-балканского репертуара [1]. Л.Ф. Костюковец ввела в научный оборот Жировицкую херувимскую песнь по Ирмологиону конца

XVII в., созданному в России, и опубликовала двуголосную партесную обработку [2]. В статье И.В. Герасимовой, посвященной иезуитскому напеву Херувимской песни с разными названиями, Жировицкая партесная гармонизация была поставлена в контекст других названий напева и версий гармонических обработок XVII — первой половины XVIII в., в том числе и авторских аранжировок [3].

Информацию о литургических практиках в Жировицком монастыре в XVIII в. привел Д. Челка в монографии, посвященной процессу латинизации униатской церкви после Замоиского собора 1720 г. [4, с. 173—182]. Несколько фактов о церковно-певческой практике рассматриваемого монастыря привела Б. Лоренс в статье о музыке в базилианских обителях в XVIII в. [5]. О.В. Дадимова выявила ряд сведений о музыкальной культуре Жировицкого монастыря в XVIII в. в коллекции Павла Доброхотова, ученого, православного епископа, который в XIX в. вывез из Вильно большую часть униатского архива Литовской провинции в Россию [6, с. 179]. Затем после его смерти коллекция Доброхотова была распределена между несколькими учреждениями [7].

Цель настоящей статьи — воссоздать историю вокально-инструментальной капеллы Жировицкого монастыря в XVII—XVIII вв. по документальным и нарративным источникам. В работе использованы материалы, хранящиеся в Научно-историческом архиве Санкт-Петербургского Института истории РАН (НИА СПб ИИ РАН) и Российской национальной библиотеке (РНБ). Находящиеся в них документы позволяют реконструировать деятельность вокально-инструментальной капеллы Жировицкой обители. Дополнительно привлекаются другие источники из библиотек и архивов стран, ранее входивших в Речь Посполитую. Собранные сведения представляют церковно-певческую среду Жировицкого монастыря в развитии как живую подвижную структуру, состоящую из регента, певцов, инструменталистов, уставщиков и переписчиков богослужебных книг, а также ревнителей церковного устава, благотворителей и жертвователей на церковное пение в среде духовенства.

Одним из основных источников по истории церковного пения грекокатолических монастырей Речи Посполитой являются некрологи умерших базилиан, записанные в рукописных помянниках. По времени некрологи посвящены монахам, умершим во второй половине XVII в. и первой трети XVIII века. Чаще всего списки не копируют друг друга, а дополняют. В настоящее время насчитывается четыре таких списка — три на польском и один на латинском языке, два из них находятся в Санкт-Петербурге — в РНБ и НИА СПб ИИ РАН [8; 9]. Последний список имеет чистовую копию, отложившуюся там же [10]. Третья рукопись, происходящая из фонда Хельмской капитулы и хранящаяся в Польше в Хельме

(Katafalk zakonny, 1680–1718. XVIII w. Archiwum Państwowe w Lublinie, Oddział w Chelmie. Sygn. 749), была частично опубликована [11; 12]. Латинский список, входящий в рукопись Льва Кишки, находится в историческом архиве Львова [13, л. 239–486]. Он был издан в шести выпусках журнала «Записки чина св. Василия Великого» за 1924–1926 гг. [14]. Все списки помянников, за исключением экземпляра Хельмской капитулы, были изучены и приводятся в статье по рукописным подлинникам.

ЦЕРКОВНО-ПЕВЧЕСКАЯ СРЕДА ЖИРОВИЦКОГО МОНАСТЫРЯ В XVII ВЕКЕ

Исследователь Ю.Я. Ясиновский изучил изданные материалы Хельмского списка и привел в статье все сведения из него, касающиеся церковно-певческой культуры Речи Посполитой [15]. Многие униатские монахи пели на клиросе и учились «компоновать» партесы в иезуитских коллегиях и академиях, и в некрологах часто не упоминаются все таланты почившего. Возможный пример — композитор и регент Жировицкой обители Боровик. В некрологе Томаша Шеверовского (1646/47–1699) — регента вокально-инструментальной капеллы киевского митрополита Киприана Жоховского было сказано, что его музыка производила настолько глубокое впечатление на окружающих, что даже в самих Жировицах «стародавние партесы Боровика, славного регента, стали восприниматься как будничные, обыденные» [12, с. 277].

К сожалению, никаких нот этого времени не сохранилось, вследствие чего нельзя даже допустить, были это партесные обработки или концерты.

Рассмотрим, кто же такой Боровик. Речь, скорее всего, здесь идет о Феодосии Боровике (1592–1652), литвине, знаменитом ученом, проповеднике, настоятеле Жировицкого монастыря в 1650–1652 гг., поставленном на эту должность во время Виленской конгрегации 1650 года. В акте о принятии о. Феодосия в жировицкие мещане от 6 марта 1652 г. написано, что ему на тот момент было шестьдесят лет [16, л. 27 об.]. Таким образом оказывается возможным посчитать предполагаемый год его рождения — 1592. Эта дата соотносится и с другими сведениями из униатских рукописей.

Биография Феодосия Боровика реконструируется прежде всего по латинскому помяннику [13, л. 407]. В пятнадцать лет, примерно в 1607 г., юноша принял монашеские обеты с именем Феодосий. Затем он числился проповедником в виленском Свято-Троицком униатском монастыре, потом жил в Новогрудке, где опубликовал книгу по исто-

рии Новогрудского братства. Во время «резиденции» в Жировицкой обители, где он, вероятно, мог служить в качестве регента, Боровик написал книгу «История или повесть об образе Марии Жировицкой», изданную в Вильно в 1922 году.

В «Библиографии польской» отражено данное издание, а также два его переиздания в Вильно в базилианской монастырской типографии в 1628 и в 1629 гг. [17, с. 280]. В переизданиях о. Феодосий назван профессором закона св. Василия в Вильно. Далее в некрологе отмечается, что он дослужился до префекта (ректора) базилианской школы, «так как его продвигали добродетели, мудрость, скромность, постоянство, другие образцы порядочности» [13, л. 407]. Возможно, имелась в виду школа при Виленском Свято-Троицком монастыре. О его композиторском таланте пока не найдено документальных свидетельств, кроме упоминания фамилии Боровик в некрологе Т. Шеверовского. Известно также, что в Вильне в 1640-е гг. он был личным секретарем иезуита Альберта Виук-Кояловича (1609–1677), профессора в 1641–1645 гг. и впоследствии ректора Виленской иезуитской академии [18, с. 138–139]. В конце жизни Феодосий в качестве настоятеля обители приехал в Жировицы на постоянное жительство, свидетельством чему и стало принятие его в жировицкие мещане в 1652 году.

В Жировицком монастыре во второй половине XVII в. жил еще один знаменитый певец и церковный композитор — Елисей Ильковский (ум. 1669), бывший «протопсалт Киево-Печерской лавры» при православном Киевском митрополите Петре Могиле (1596–1647) [19; 20, с. 118]. В латинском некрологе он был охарактеризован следующим образом: «весьма знаменитый композитор музыки Слонимского повета; руководитель капеллы при Петре Могиле» [13, л. 338 об. — 339]. После смерти патрона инок Елисей перешел из православной в грекокатолическую конфессию и в 1668–1669 гг. до самой кончины проживал в Жировицком монастыре. Николай Дилецкий в трактате «Мусикийская грамматика» указывает на «концерты и фантазии» Елисея Законника (инока закона или ордена св. Василия Великого) или, по позднейшим редакциям трактата, «Елисея монаха» как, например, для подражания [21, с. 36–37]. В русских певческих рукописях лишь однажды встретилась атрибуция «Елисея монаха» в партии дисканта из утраченного четырехголосого комплекта голосов перед гармонизацией Киевской литургии [22, ф. 189–195]. Тексты этой литургии представляют собой никоновскую редакцию. Если предположить, что этот цикл Киевской литургии мог принадлежать Елисею Ильковскому, то текст ее был отредактирован в московской церковно-певческой практике во второй половине XVII в. (рис. 1).

Кроме Елисея Ильковского, певчий монастыря Иоанн Колбек в 1661 г. написал нотолиней-

ную книгу Ирмологион, в которой собрал различные локальные и инонациональные напевы Киевской митрополии. С 1661 по 1672 г. в монастыре пел музыкант и уставщик Виктор Чарнецкий, прибывший из Бытенского монастыря. «Регентом музыки и кантором» в это время был Иларион Скражинский, умерший в обители в 1664 г. [23; 24, р. 29].

О том, как пели в Жировицком монастыре в Свято-Успенском соборе, оставил воспоминание и царский стольник П.А. Толстой (1645–1729) в своем походном дневнике 7 января 1699 года. Он писал: «Был я в той церкви во время Литургии, служил обедню поп униатской на большом престоле в олтаре з дьяконом словенским языком. Поют там по-киевски, пели при мне во время тое Литургии партес на хорах на 8 голосов. В той же церкви много поделано пред святыми иконами престолов римских. Братья же в том монастыре 50 человек, все униаты» [25, с. 247].

В последней четверти XVII в. на протяжении многих лет уставщиком и регентом хора в Жировицах был Теофил Кишчиц. Монах являлся выдающимся писцом рукописей и, «пока глаза ему позволяли», создавал певческие книги на церковнославянском языке. Умер он в восьмидесятилетнем возрасте. В помяннике приведен 1703 г. как время его смерти [8, л. 110 об.; 9, л. 74 об. — 75] (рис. 2).

В описи монастыря, созданной в декабре 1704 г., Теофил проходит как живой насельник обители [8, л. 47 об. — 48]. В этой же описи регентом хора указывается Александр Горбачевич [8, л. 47 об.]. Среди насельников упоминается Игнатий Карпович — ревнитель церковной службы. Заметив, что певцы часто опускают в литургии, названной на латинский манер «Мессой», псалмы — 1-й антифон — 102-й псалом «Благослови [душе моя Господа]», 2-й антифон — 145-й псалом «Хвали душе моя [Господа]», 3-й антифон «Блаженная» (!)¹ и 33-й псалом «Благословлю Господа», он специально следил за ходом службы и требовал исполнения указанных псалмов [26, л. 47].

В этой же описи мы можем почерпнуть сведения о том, какими книгами пользовались базилиане на клиросе Успенского собора в рубрике «книги, принадлежащие хору» (xięgi do choru nalezące) [26, л. 28 об.] (рис. 3). В ней учтен устав печатный в кожаном переплете с застежкой — «хорошо потрепанный», устав рукописный, два трефолая печатных, два октоиха печатных и два рукописных, минея большая печатная, две триоди постные и две цветные — все печат-

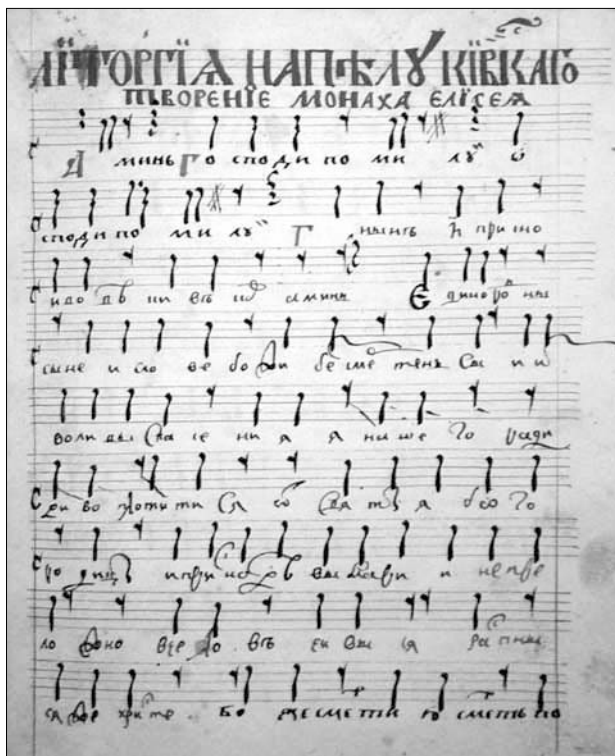


Рис. 1. Партия дисканта Киевской литургии Елисея монаха. Библиотека Ново-Валаамского монастыря (Хейнявеси, Финляндия). Val. 103. Fol. 189r

ные, издание Марковых глав², два рукописных ирмологиона и один печатный, три полуустава больших новых печатных, один — рукописный, Апостол новый печатный и старая псалтирь. Не исключено, что некоторые из приведенных в описи рукописных книг были переписаны о. Теофилом.

Согласно уставу ордена св. Василия, единожды за четыре года проходила ротация монахов из одного монастыря ордена в другой, поэтому базилиане могли за свою жизнь несколько раз побывать «на резиденции» в Жировицах на различных служениях. Во второй половине XVII — начале XVIII в. в монастыре проживали следующие певцы и уставщики, выявленные в помянниках: Варсонофий Садовский (ум. 1718) — капеллан и уставщик конца XVII — начала XVIII в., Йоиль Подлесский (ум. 1700) — уставщик и переписчик богослужебных книг, в частности служебников [15]. О певце Протасии Охримовиче, закончившем жизнь в обители (ум. 1706), повествуют несколько источников.

В одном из помянников сообщается, что он «был басистом и хорошим дискантом лет до восемнадцати, а потом стал главным басом натуральным» [9, л. 79 об.]. В другом помяннике выявилась дополнительная информация о том, что Протасий — вокалист

¹ Здесь имеются в виду «Блаженны» — заповеди блаженства, данные Иисусом Христом в Нагорной проповеди (Мф. 5:3–10).

² Богослужебные уставные указания о совпадении неподвижных праздников с днями годового и седмичного подвижного циклов.

и музыкант, главный бас обители был «мучительно убит» (ciężką zabity) в двадцать пять лет [8, л. 116]. Алексей Серкеевич — дискант и архидиакон при дворе митрополита Антония Селявы (1583—1655), после смерти которого, приняв монашеские обеты, немалое время прожил в Жировицком монастыре (ум. 1710) [15]. В обители несколько лет пробыл «добрый певец» Яцек Календа (ум. 1726), приехавший в Жировицы в 1696 г. сразу после прохождения «новициата» [8, л. 76]. Вероятно, здесь речь шла лишь о первой ступени подготовительного периода новициата, длившегося один год и шесть недель, а затем, после принесения монашеских обетов, шла вторая ступень новициата, занимавшая три года и проходившая в школах при монастырях [27, с. 36—37].

ОСНОВАНИЕ
ЖИРОВИЦКОЙ ВОКАЛЬНО-
ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ
КАПЕЛЛЫ

Музыкальные инструменты появились в Жировицком монастыре только в 1703 году. Точная дата стала известна благодаря информационной справке под названием «Жировицкая капелла» (Capella Zyrowicka) приведенной законниками в одной из монастырских рукописей [16, л. 30—30 об.]. Краткую цитату из нее привела М. Такала-Рошенко, обсуждая инструменты в грекокато-

Таблица

Информационная справка «Жировицкая капелла» на польском языке с переводом на русский язык

Capella Zyrowicka	Жировицкая капелла
Az do roku 1703 Zyrowice inszey Kapelli nie miały oproc głosistów, kturych zawsze miały. W roku i zas 1703, w którym obrany protoarchimandryto l[ego] m[i]ł[os]ć x[ię]d[zi] Leon Kiszka, Sekretarz Consulter potym Zakonu, Szkoły Zyrowieckie erygował. Naprzod Puzytyw do Kapelli darował l[ego] m[i]ł[os]ć x[ię]d[zi] Bogusław Kazimierz Wołk, pleban Mirski bywszy, w roku 1703 20 Feb[ruary], zaraz potym jak mu l[ego] m[i]ł[os]ć x[ię]d[zi] Biskup Wilenski Mirsko Plebanie odebrał. Roku 1706 wziowszy rzędy klasztorne x[ię]d[zi] Benedykt Sienkiewicz y tręby kupił, y skrypcow dwoie.	Вплоть до 1703 г. в Жировицах не было другой капеллы, кроме хористов, которые были всегда. В 1703 же г., когда был избран протоархимандритом^a Его Милость ксендз Леон Кишка, впоследствии – секретарь-консультант ордена^b, он инициировал Жировицкие школы. Сначала позитив в капеллу подарил Его Милость ксендз Богуслав Казимир Волк, бывший Мирским плебаном 20 февраля 1703 г., сразу после того, как Его Милость ксендз виленский бискуп отобрал у него Мирскую плебанию^c. В 1706 г. ксендз Бенедыкт Сенкевич и трубы купил, и две скрипки.
A Muzycy sie iacis natenczas nawineli, miedzy ktoremi pierwszy był Pan Jan Lorens, ktory na puzytywiech, i na skrzypcach grał, y na trombie. Juz od tego czasu tręmby bydz uzywaniu poczęły, bo az do tego 1706 roku nie miał Chor Zyrowicki tych instrumentow y nie zażywał chiba pro solenitatę desławszy u kogo trembaczow. W roku zas 1712 y 1713 Wo: Stefan Grozorowski regens Kapelli y trembacz dobry y chłopcow dwoch Łukasza s Marszuka y Siemionka Baturke z Staiek y spiewac y trombic zaprawił y nauczył dzielno skutecznością swoją aplikacyę do uczenia. // л. 30 об. Y sam tenże na flecie nauczył się grac od iakiegos podroznego muzykanta y chłopiętt nauczył w roku 1715.	Тут же появились какие-то музыканты, первым из которых был пан Ян Лоренс, который играл на позитиве, и на скрипке, и на трубе. И с этого момента начали использовать трубы, поскольку вплоть до 1706 г. у Жировицкого хора не было этих инструментов и не существовало практики только pro solenitatę [для торжественного случая] брать у кого-то трубачей со стороны. А в 1712 и 1713 гг. Стефан Грозоровский – регент капеллы и неплохой трубач двух мальчиков Лукашку с Маршука и Семенка Батурку из Стаек взял и петь, и трубить научил, умело приложив свои знания к их обучению. И сам тоже на флейте играть научился у какого-то бродячего музыканта и мальчиков научил в 1715 г.
Tenze potym z ochoty swoiey hoboie y bason kupił. Denique w roku 1716 naięty magister Michał Symonowicz y x[ię]d[zi] Stefana, y chłopcow na hobojach basonie wycwiczył, kturzy konsequentzne oduczając, kapelle utrzymuię. Instrumenta zas częścią x[ię]d[zi] Stefan zobwiący kupował, częście od Ich M[i]ł[os]ćcow darowizne dostały ruznych.	Потом он же по своему желанию купил гобой и фагот. Denique [наконец], в 1716 г. приглашенный магистр Михал Симонович и ксендза Стефана, и мальчиков на гобоях, фаготе натренировал, которые konsequentzne [последовательно, надлежащим образом] обучившись, составили основу капеллы. Инструменты же частью ксендзу Стефану пришлось купить, а частью от Их Милостей даром разные достались.

^a Протоархимандрит — глава грекокатолического ордена св. Василия.
^b Секретарь-консультант ордена св. Василия — помощник протоархимандрита.
^c Мирская плебания — городской католический приход св. Николая в г. Мире Новогрудского деканата Гродненской диоцезии, плебан — ксендз прихода.

лической церковно-певческой традиции Киевской митрополии XVII в. [28, р. 110–111] (рис. 4). Приведем полностью эту заметку на польском языке с переводом на русский язык (табл.).

Справка нам повествует о том, что хотя в XVII в. Жировицкая капелла и не имела инструменталистов, но приглашала их на торжественные богослужения. Этот факт подтверждается свидетельством 1684 г. священника Петра Каминского, описавшего местные литургические практики: «Во время процессии бьют в котлы на хорах и размашисто играют на дудах, маринах — триумфальное богослужение» [24, р. 30].

Инструментальная капелла сложилась в Жировицком монастыре в 1703–1716 годах. Ее регентом не позднее 1712 г. служил Стефан Грозоровский, бывший в сане иеромонаха. Постепенно в капелле появлялись струнные и духовые деревянные и медные инструменты. Обучение было ситуативным: учителем становился тот, кто умел на них играть — ксендз, регент капеллы, приглашенный магистр или бродячий музыкант. Неизвестно, кто играл на позитиве, привезенном в монастырь в 1703 г. из Мирского католического костела св. Николая. Однако можно предположить, что многие из иноков, кто окончил или учился в иезуитских коллегиях и академиях, обучались там игре на органе. В вокально-инструментальную капеллу в первой четверти XVIII в. входили флейты, гобои, фагот, скрипки, трубы и позитив.

Рассмотрим, кто работал в капелле в 1710–1720-х годах. В 1710-х гг. в монастыре какое-то время был на резиденции о. Митрофан Зениховский (ум. 1724), отмеченный в помяннике как уставщик, писец на русском и польском языках, переписчик хоровых книг: полуустава, постной и цветной триодей, октоиха, псалтири, а им написанные метрические и приходно-расходные книги хранились в Жировицкой библиотеке [8, л. 68]. Примерно в это же время восемь лет прожил в обители о. Иеремия Герасимович — органист, уставщик, «хорист и вокалист изысканный» [8, л. 69].

Во множестве монастырей ордена, в том числе и в Жировицах, в конце XVII — первой четверти XVIII в. служил «на разных должностях хора» Кароль Матусевич (ум. 1724) — вокалист, уставщик и переписчик церковных хоровых книг. Выучившись «в совершенстве» петь по ирмологиону — одноголосной певческой книге Киевской митрополии, он обучал этому искусству других певцов и написал за свою жизнь «восемь или девять экземпляров» этой нотированной книги [8, л. 71 об.]. Возможно, среди его учеников был о. Пахомий Петух (ум. 1727), служивший по несколько лет в разных обителях ордена — «достойный певец», переписчик церковных книг на русском и польском языках,

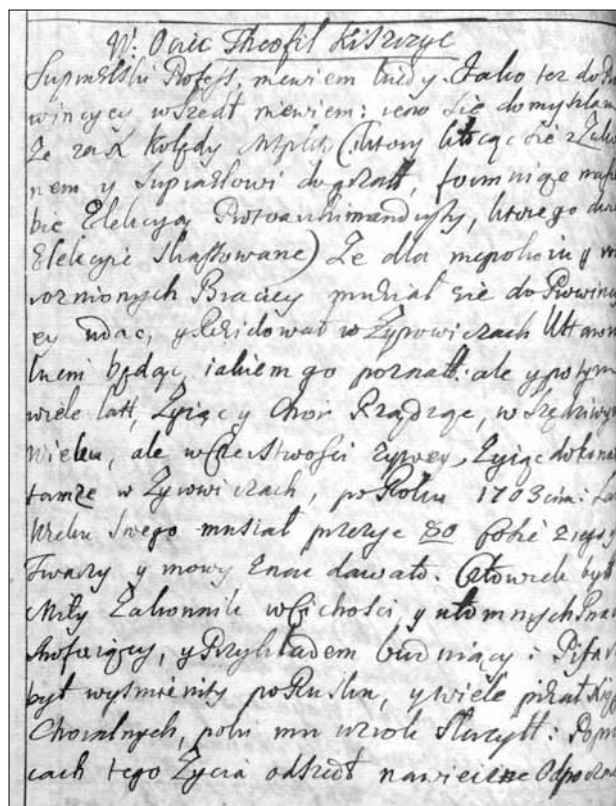


Рис. 2. Фрагмент биографии о. Теофила (Кишчица). РНБ. Основное собрание рукописной книги. Pol. F.I. 47. Л. 110 об.

в том числе и нотных ирмологионов [8, л. 80 об. — 81]. Писал ирмологионы и другие церковные книги иеромонах Виталий Василевский (ум. 1710), побывавший во многих обителях, в том числе и в Жировицах [8, л. 116 об.].

В конце 1710-х гг. на резиденции в Жировицах находился о. Богдан Черканович (ум. 1724) — вокалист, «тенор изысканный», и инструменталист, впоследствии организовавший и возглавивший вокально-инструментальную капеллу в Ушачах [8, л. 73 об. — 74]. Можно предположить, что работа в Жировицкой капелле стала для музыканта полезным опытом, который он воспроизвел в другой обители ордена. В 1720-х гг. среди резидентов-капелланов числился о. Моисей Пясецкий (ум. 1723) — «и вокалист, и трубач» [8, л. 64 об.].

Последние годы своего пути доживал в Жировицах вокалист и трубач с многолетним опытом работы в различных вокально-инструментальных капеллах ордена Филофей Вежицкий (ум. 1730) [8, л. 139–139 об.]. Посвященный ему некролог в рукописи из РНБ был составлен дважды; во второй зачеркнутой записи (рис. 5) он был назван музыкантом «вокальным и инструментальным», служившим только в тех монастырях, в которых имелись капеллы: в Вильно, Жировицах, Минске, Боруни и Хельме. Дважды в жиз-

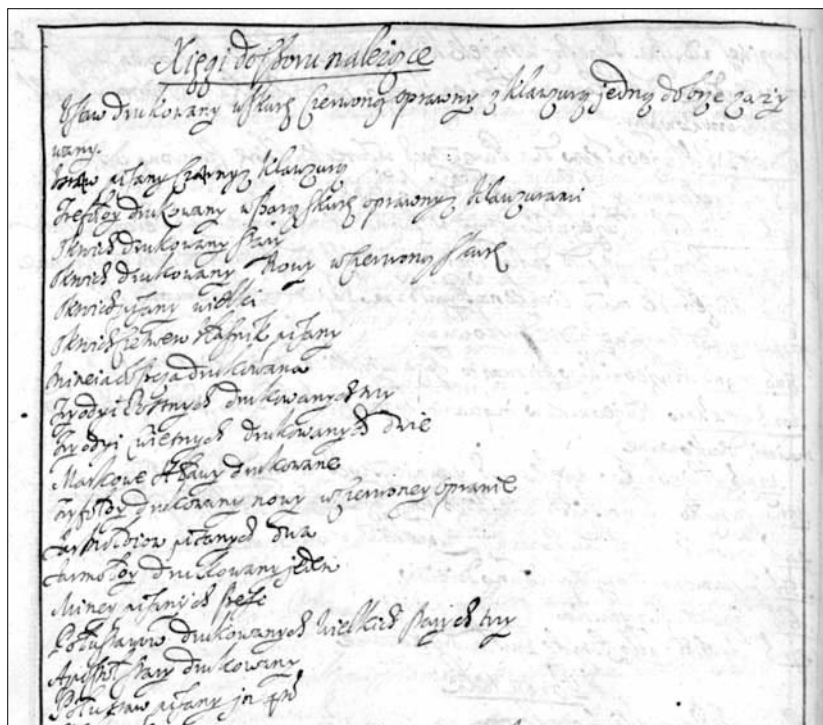


Рис. 3. Фрагмент описи церковных книг Жировицкого монастыря. Конец XVII в. НИА СПб ИИ РАН. Колл. 52. Оп. 1. Д. 328. Л. 28 об.

ни он направлялся на служение в Жировицы и за свое мастерство был назван «магистром капеллы» [8, л. 141 об.].

РАЗВИТИЕ ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИРОВИЦКОЙ КАПЕЛЛЫ В XVIII ВЕКЕ

Священник Д. Челка в исследовании, посвященном вопросу латинизации униатской церкви в Киевской митрополии, привел факты задействования инструменталистов Жировицкой капеллы в XVIII в. не только в богослужении. В большие праздники и перед ночными службами на Рождество и Пасху (называемыми на латинский манер «вигилии») капелла поднималась на балюстраду звонницы собора и около двух часов играла церковные и светские мелодии. Каждое открытие и закрытие Жировицкой иконы Божией Матери специальными портретами сопровождалось возгласом трубы, колокола и барабанов [4, с. 177].

В 1730 г. 8 сентября произошло исключительное по значимости событие в монастыре: по благословению Папы Римского состоялась коронация чудотворной Жировицкой иконы. За неделю

до этой церемонии с утра и вечером по полчаса звонили колокола, а затем следующие полчаса с балкона Успенского собора играл оркестр [4, с. 179]. Само торжество длилось семь дней. Коронация начиналась с праздничного шествия в присутствии обоих гетманов Великого княжества Литовского и множества знати. Затем была проведена Божественная литургия с участием хора и инструментального ансамбля, завершила все коронация иконы под общее пение молитвы Пресвятой Богородице «Под Твою милость». Празднества в Жировицах посетили около 140 тыс. паломников. Вокально-инструментальная капелла обители принимала самое активное участие и в богослужениях, и в праздничных мероприятиях [4, с. 180; 5, с. 55].

Записи об отдельных певцах и инструменталистах Жировицкой капеллы во второй половине XVIII в. выявились как в документальных, так и в нарративных

источниках. О.В. Дадимова обнаружила в актах монастыря, что в 1753 г. в «бурсе» (учебная группа) при Жировицкой капелле состояло три юноши — «хлопцы-бурсаки»: Карпович, Мараш и Трёмбачик (в переводе с польск. — маленький трубач) [6, с. 179]. Б. Лоренс отметила, что к середине XVIII в. в шести униатских монастырях Киевской митрополии имелась должность префекта музыки. В Жировицах в 1754 г. ее занимал Онуфрий Обжондкевич [5, с. 52].

В Жировицком помяннике за 1755 г., хранящемся в Библиотеке академии наук Литвы им. Врублевских в Вильнюсе, приводятся имена 13 почивших жировицких «спеваков»: Лукаша, Миколая, Миколая, Поликарпа, Онуфрия, Афанасия, Афанасия, Василия, Иоанна, Иоанна, Тимофея, Александра, Михаила [29, л. 27]. Пока эти сведения не удалось каким-либо образом расшифровать.

Среди актов Жировицкого монастыря имеется документ под названием Sota Zakonników Powiatu Slonimskiego klasztoru Zyrowickiego («Сотня законников Слонимского повета Жировицкой обители»), датирующийся 1795 г. [30, л. 1 об. — 2 об.]. В этой описи перечисляются певцы, инструменталист и регент вокально-инструментальной капеллы Гаспар Бухольц, шляхтичи капелланы Петр Бернардский шестидесяти пяти лет, Антоний Хорновский тридцати лет, Елиаш Соколовский пятидесяти шести лет, Даниил Гуссаревский восемнадцати лет, Матеуш

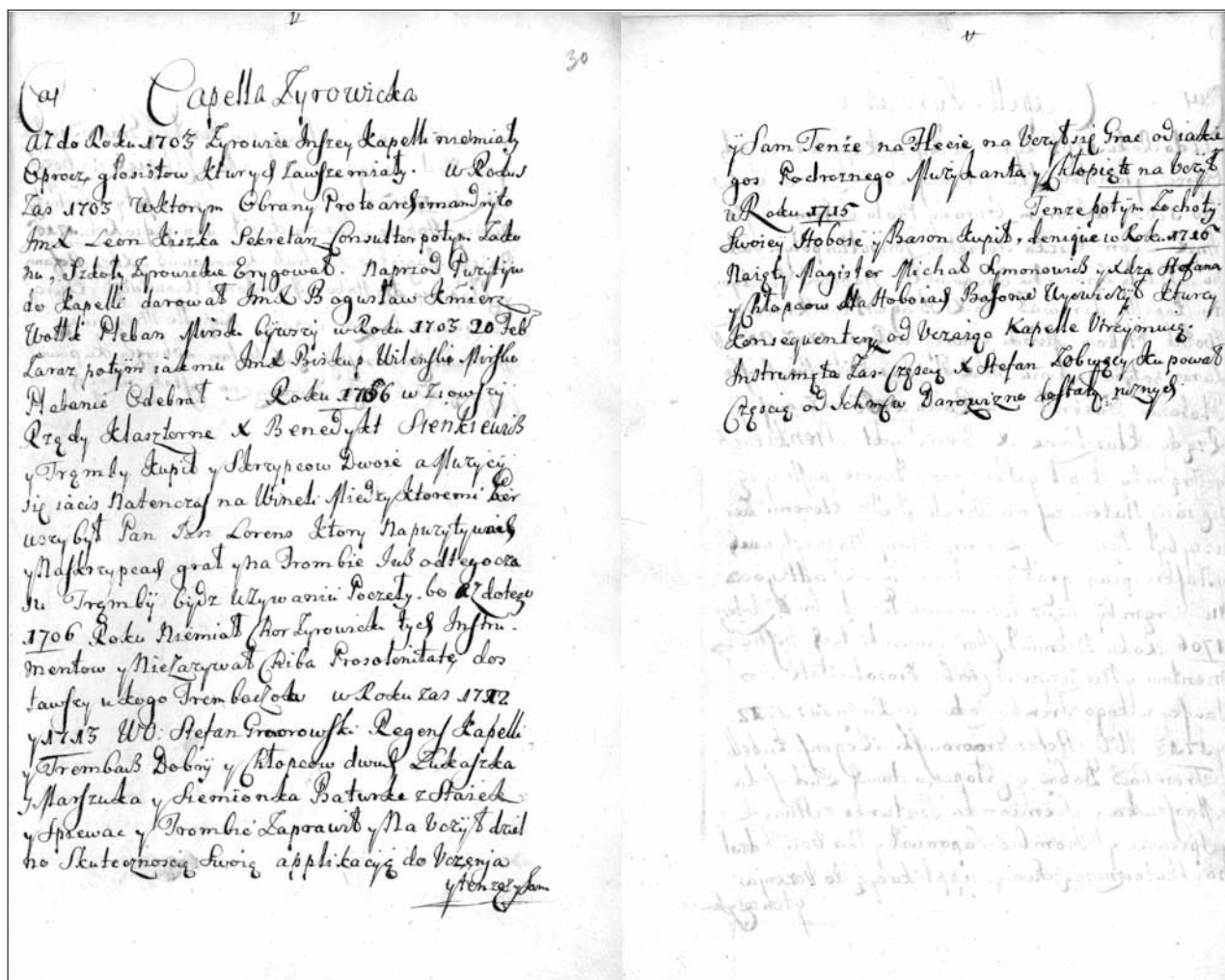


Рис. 4. Историческая справка «Жировицкая капелла». НИА СПб ИИ РАН. Колл. 52. Оп. 1. Д. 164. Л. 30–30 об.

Хорновский семнадцати лет и трубач — Базыль Сташкевич, сын Дамиана шестидесяти четырех лет.

В инвентарях монастыря можно встретить описание принадлежащих капелле книг нот и инструментов. Это списки за 1731, 1772 и 1800 годы. В инвентаре 1731 г. специальный раздел посвящен описанию богослужебных книг [31, л. 15–16 об.]. В основном представлены печатные издания. Например, из семи Евангелий лишь одна книга являлась рукописной. В списке фигурируют два печатных Апостола, два печатных служебника большого формата, изданных в Вильно, два печатных типикона. Среди певческих нотированных книг упоминаются печатные октоихи, постная и цветная триоди, минея общая и минея месячная, восемь книг рукописных большого формата. В описаниях книг встречаются два рукописных и два печатных ирмологиона, осмогласник — возможно, имелся в виду тот же ирмологион, но под другим названием. В описи присутствуют печатные издания литургии, названные в перечне на латинский манер мшалы —

виленские и супрасльские. Особо выделены католические мессы и грекокатолические праздники — мшалы латинские, мшалики латинские реквиальные (defuncti), печатная служба св. Иосафату и рукописная Божьему Телу и другим праздникам [31, л. 15–16 об.].

В инвентаре 1772 г. доля латинских и светских нот заметно увеличилась [32, л. 19 об. — 20]. Данный список опубликовала в переводе на русский язык О.В. Дадиева [6, с. 186]³. В нем были приведены как вечерни (нешпоры), так и литургии (мессы) на русском и латинском языках. Вечерни делились на субботные, воскресные, постные, «на Божье Рождество». Литургии проводились праздничные, траурные, реквиальные, хоральные, повседневные, «на Божье Рождество». Ноты католической мессы подразделялись на латинские и реквиаль-

³ В монографии О.В. Дадиевой приведены неправильные листы из описи нот: НИА СПб ИИ РАН. Колл. 52. Оп. 1. Д. 296. Л. 1 об. — 2.

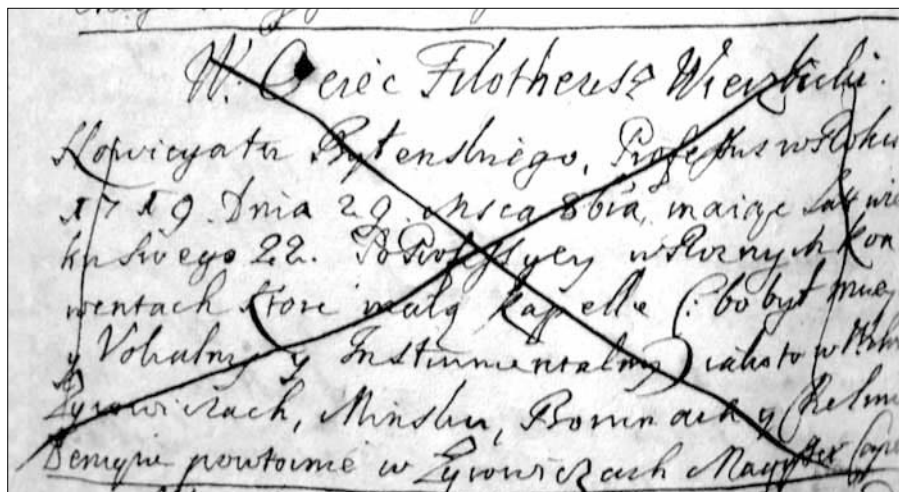


Рис. 5. Фрагмент второго зачеркнутого некролога, посвященного памяти о. Филофея (Вежбицкого). РНБ. Основное собрание рукописной книги. Pol. F.I. 47. Л. 139–139 об.

Часть инструментов уже помечаются как старые. Первым в описи следует «орган с педалями на тринадцать голосов». На хоре лежала пара старых валторн, пара труб, две пары старых и три пары новых флейт, два старых кларнета, фагот, две пары литавр, десять старых скрипок со смычками, альт со смычком, одна скрипка-четвертушка, басетля (басоля) со смычком, шесть скрипок. В описи упоминаются также одно старое и одно новое фортепиано и старый клавикорд.

ные латинские. Выделяются в описи такие разделы, как «жалостные причастны», исполнявшиеся, вероятно, в поминальные субботы и в реквиальных литургиях. К латинским обрядам принадлежали имевшиеся в монастыре ноты литании Господу Иисусу и Пресвятой Богородице. В описи упомянуто четырнадцать праздничных «громadных» арий, исполнявшихся, вероятно, солистами в сопровождении инструментального ансамбля на большие двенадцатые праздники, другие светские произведения, в том числе десять симфоний. Ответ на вопрос, что же подразумевалось под «симфониями» в то время, можно найти в работе Ю.С. Бочарова, рассмотревшего это название в нотных изданиях эпохи барокко. Он выяснил, что данным термином в XVI — первой половине XVIII в. чаще всего назывались сборники инструментальных пьес различных жанров [33, с. 19]. В следующей описи 1800 г. уже не стали расписывать, какие ноты имелись на клиросе, и привели только общую цифру: «бумаг нотных со всеми литаниями, ариями, симфониями и так далее штук двести десять» [34, л. 7 об.].

В рассматриваемой описи 1772 г., кроме книг, были зафиксированы музыкальные инструменты, появившиеся в монастыре за полвека существования вокально-инструментальной капеллы [32, л. 18 об. — 19] (рис. 6.).

В храме с начала XVIII в. стоял орган на три меха. В капелле числилось восемь скрипок и одна маленькая скрипка четвертушка, альт, басетля — старинный смычковый инструмент, нечто среднее между виолончелью и контрабасом, две трубы, два гобоя, тромбон («пузан»), фагот, три валторны и литавры — «котлы». В следующей выявленной описи инструментов 1800 г. можно обнаружить, что количество инструментов в капелле заметно увеличилось, расширился их состав [34, л. 7 об. — 8].

ВЫВОДЫ

Таким образом, рассмотренные в работе документальные и нарративные источники позволили восстановить историю создания вокально-инструментальной капеллы, ведущей начало с 1703 г., обнаружить и ввести в научный оборот имена ее регентов в XVII—XVIII вв., певцов и инструменталистов, узнать численность капеллы в разные годы. Для XVII в. — это композитор Феодосий Боровик, регент и переписчик книг Теофил Кишчиц. В начале XVIII в. в обители служили регенты Александр Горбачев и Стефан Грозоровский, в это же время появился орган, на котором играл музыкант и певец Иеремия Герасимович.

На основании списков некрологов удалось реконструировать ранее неизвестные факты о жизни музыкантов Жировицкого монастыря и литургические особенности отправления богослужений, такие как сокращения литургии, отправление реквиальных литургий по умершим, сосуществование римских и византийских обрядов. Сохранились воспоминания о богослужении в Жировицкой обители в конце XVII в. и 1730 года — времени коронации Жировицкой иконы Божией Матери, позволяющие в подробностях представить себе церковно-певческую культуру униатских монастырей, в том числе традиции отправления церковных праздников.

Репертуар церковных песнопений в монастыре постепенно расширялся в сторону светских произведений (арий), инструментальных пьес (симфоний), капелла пополнялась новыми типами инструментов. Обязательная ротация монахов внутри монастырей базилианского ордена обеспечивала быстрое распространение навыков написания певческих книг, нот, пения и игры на инструментах и замыслов по созданию инструментальных ансамблей в других обителях.

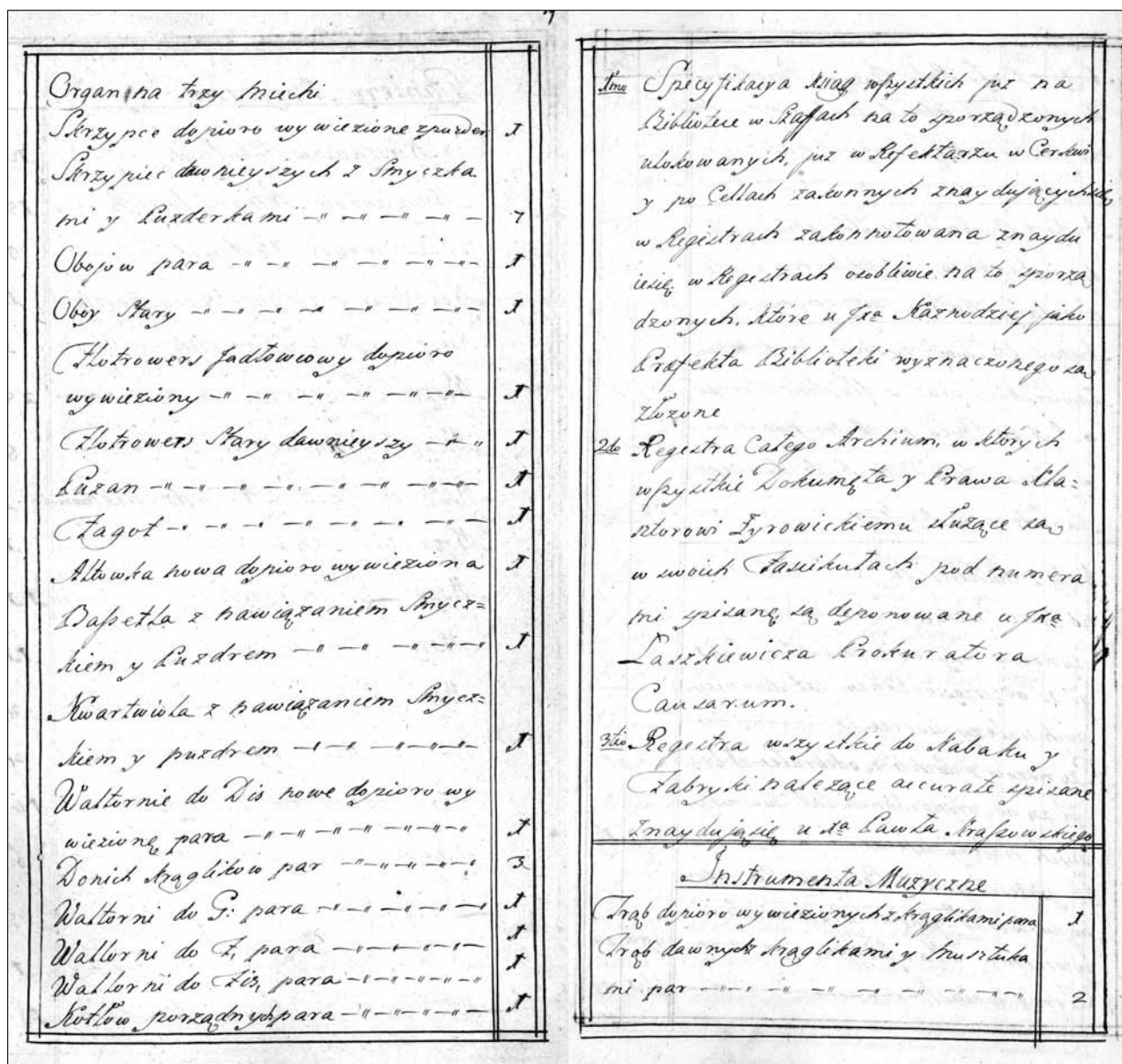


Рис. 6. Описание инструментов Жировицкой капеллы. 1772. НИА СПб ИИ РАН. Колл. 52. Оп. 1. Д. 296. Л. 18 об. – 19

Список источников

1. Шевчук Е.Ю. Певческая традиция Жировицкого монастыря // Православная энциклопедия. Москва : Православная энциклопедия, 2008. Т. XIX. С. 271—273.
2. Костюковец Л.Ф. Жировицький монастир і Херувимська пісня Жировицького напіву // Калофонія. Наук. зб. з історії церковної монодії та гимнографії / ред.: Кр. Ганнік, Н. Сиротинська, Ю. Ясіновський, А. Ясіновський. Львів : УКУ, 2008. С. 92—97.
3. Gerasimova I. Transfer and adaptation of West European musical technologies and East European church singing traditions in Russia (last third of the 17th — first half of the 18th century) // Creating Liturgically : Hymnography and Music. Proceedings of the Sixth International Eastern Finland, 8—14 June 2015. Joensuu : UEF, 2017. P. 263—288.
4. Ciołka D. Latynizacja kościoła unickiego w Rzeczypospolitej po synodzie zamojskim. Białystok : Libra, 2014. 320 s.
5. Lorens B. Muzyka w działalności duszpasterskiej bazylianów w Rzeczypospolitej w XVIII wieku // Muzyka. 2019. Vol. 2. S. 49—69.
6. Дадіомова О.В. Музыкальная культура городов Белоруссии в XVIII веке. Минск : Навука і тэхніка, 1992. 205 с.
7. Морозова Н.А. Предварительный список рукописей, принадлежавших библиотеке Жировичского монастыря // Славянская письменность Великого кня-

- жества Литовского : характерные черты и специфические особенности : сборник статей / [сост. Н.А. Морозова]. Вильнюс : Институт литовского языка, 2014. С. 205–224.
8. *Dipticha patrum et fratrum Ord. S. Baz. M. Congregationis <...> 1668–1738, napisana w 1758* // Российская национальная библиотека (РНБ). Ф. 550. Основное собрание рукописной книги. Pol. F.I.47. 150 л.
9. *Katalog zmarłych osób w zakonie Bazylego Wielkiego, 1681–1721. XVIII w.* // Научно-исторический архив Санкт-Петербургского института истории Российской Академии наук (НИА СПб ИИ РАН). Ф. 52: Коллекция еп. Павла (Доброхотова). Оп. 1. Д. 324. 107 л.
10. *Dyptichi albo pominnik <...> zeszytych z tego świata w zakonie Sw. Bazylego Wielkiego <...> 1681–1721, XVIII w.* // Научно-исторический архив Санкт-Петербургского института истории Российской Академии наук (НИА СПб ИИ РАН). Ф. 52. Коллекция еп. Павла (Доброхотова). Оп. 1. Д. 363. 47 л.
11. *Балик Б. Катафальк чернечий Василян 17–18 ст.* // *Analecta OSMB (Записки Чина Святого Василя Великого)*. Vol. 8. Romæ, 1973. С. 67–98.
12. *Балик Б. Катафальк чернечий Василян 17–18 ст.* // *Analecta OSMB (Записки Чина Святого Василя Великого)*. Vol. 12. Romæ, 1985. С. 269–310.
13. Рукопис кийського унійного митрополита Лева Кишки. Кін. XVII – поч. XVIII в. // Центральный державний історичний архів України, м. Львів (ЦДІАУ). Ф. 201: Греко-католицька мітрополічна консисторія, м. Львів. Оп. 4. Д. 421. 472 л.
14. *Пидгайко В.Г., Тимошенко Л.В. Кишка* // Православная энциклопедия. Москва : Православная энциклопедия, 2014. Т. XXXV. С. 216–219.
15. *Ясіновський Ю. Матеріали до біографічного словника співців та музик давньої України* // Каллофонія. Наук. зб. з історії церковної монодії та гімнографії / ред.: Кр. Ганнік, Н. Сиротинська, А. Ясіновський, Ю. Ясіновський. Львів : УКУ, 2004. Вып. 2. С. 272–274.
16. *Zawadzki A. Dyariusz. Collectanea historyca o klasztorze Żyrowickim z spraw i relacy ludzi wiadomych starych, roznnych latt. 1713 г. Копія XVIII в.* // Научно-исторический архив Санкт-Петербургского института истории Российской Академии наук (НИА СПб ИИ РАН). Ф. 52: Коллекция еп. Павла (Доброхотова). Оп. 1. Д. 164. 41 л.
17. *Estreicher K. Bibliografia Polska. Stólecie XV–XVIII. Kraków : Drukarnia Uniwersytetu Jagellońskiego, 1894. Т. II [Bi–Bz]. 502 s.*
18. *Петрушевич А.С. Дополнение ко сводной галицко-русской летописи с 1600 по 1700 год, изданной во Львове 1874 года.* Львов : Тип. Ставропигийского института, 1891. 939 с.
19. *Мицько І. Єлисей Ільковський* // Лавра. 1999. № 4. С. 53–54.
20. *Могила П. Собственноручныя записки Петра Могилы* // Архив юго-западной России. Киев : Тип. Г.Т. Корчак-Новицкого, 1887. Ч. I. Т. VII. С. 66–206.
21. *Герасимова И.В. Профессиональная церковно-певческая среда Вильны XVII века и творчество композитора Николая Дилецкого* // Вестник РАМ им. Гнесиных. 2008. № 2. С. 31–42.
22. Концерты и гармонизации на четыре голоса. Партия дисканта. 1689–1692 гг. // Библиотека Ново-Валаамского монастыря (Хейнавеси, Финляндия). Val. 103. 225 fol.
23. *Pietnoczka B. Muzycy bazylianie (матеріали до біографічного словника співців і музик давньої України)* // Каллофонія. Наук. зб. з історії церковної монодії та гімнографії / ред.: Кр. Ганнік, Н. Сиротинська, А. Ясіновський, Ю. Ясіновський. Львів : УКУ, 2012. Вып. 6. С. 274–282.
24. *Кузьминский И. История церковной музыки через призму деятельности украино-белорусских митрополитов и епископов XVII века* // Journal of the International Society for Orthodox Church Music. 2018. Vol. 3. P. 22–38.
25. Путешествие стольника П.А. Толстого по Европе 1697–1699 / изд. подгот. Л.А. Ольшевская, С.Н. Травников. Москва : Наука, 1992. 380 с.
26. *Cum visitationibus et inventariis monasteris <...> Anno 1704. Т. III.* // Научно-исторический архив Санкт-Петербургского института истории Российской Академии наук (НИА СПб ИИ РАН). Ф. 52: Коллекция еп. Павла (Доброхотова). Оп. 1. Д. 328. 225 л.
27. *Климов С.М. Базилиане : [история ордена св. Василия Великого (базилиан)]*. Могилев : МГУ, 2011. 147 с.
28. *Takala-Roszczenko M. The “Latin” within “Greek”: The Feast of the Holy Eucharist in the Context of Ruthenian Eastern Rite Liturgical Evolution in the XVI–XVIIIth centuries.* Joensuu : UEF, 2013. 288 p.
29. Синодик-помянник Жировицкий. 1-я пол. XVIII в. // Lietuvos mokslų akademijos vrublevskių biblioteka (LMABV). F. 19–91. 44 л.
30. *Sota Zakonników Powiatu Slonimskiego klasztoru Żyrowickiego 1795 г.* // Научно-исторический архив Санкт-Петербургского института истории Российской Академии наук (НИА СПб ИИ РАН). Ф. 52: Коллекция еп. Павла (Доброхотова). Оп. 1. Д. 161. 10 л.
31. *Sprzęt cerkwie Żyrowickiej, connotowany podczas wizyty diebus Juny. Anno 1731* // Научно-исторический архив Санкт-Петербургского института истории Российской Академии наук (НИА СПб ИИ РАН). Ф. 52: Коллекция еп. Павла (Доброхотова). Оп. 1. Д. 295. 21 л.
32. *Inwentarz klasztoru Żyrowickiego w roku 1772 dnia 17, octobris spisany* // Научно-исторический архив Санкт-Петербургского института истории Российской Академии наук (НИА СПб ИИ РАН). Ф. 52. Коллекция еп. Павла (Доброхотова). Оп. 1. Д. 296. 21 л.

33. Бочаров Ю.С. Симфония в контексте музыкальной терминологии XVI — первой половины XVIII века // Старинная музыка. 2021. № 2 (92). С. 12–19.
34. Inwentarz cerkwi i klasztoru Żyrowickiego <...> roku 1800, miesiąca kwietnia, dnia 5 // Научно-исторический архив Санкт-Петербургского института исто-

рии Российской Академии наук (НИА СПб ИИ РАН). Ф. 52: Коллекция еп. Павла (Доброхотова). Оп. 1. Д. 291. 68 л.

*Иллюстративный материал
предоставлен автором статьи*

Статья поступила в редакцию 12.07.2024; одобрена после рецензирования 19.02.2025; принята к публикации 15.04.2025.

The History of Vocal and Instrumental Capella of the Holy Dormition Monastery in Zhirovichi in the 17th—18th Centuries

Irina V. Gerasimova

¹ St. Petersburg State Conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov,

3A Teatralnaya Sq., St. Petersburg, 190068, Russia

² National Library of Russia, 18 Sadovaya Str., St. Petersburg, 191069, Russia

³ Pskov State University, 2 Lenin square, Pskov, 180000, Russia

ORCID 0000-0003-4740-4750; SPIN 1882-1351; bazylek@yandex.ru

Abstract. *The article describes the history of the vocal and instrumental chapel of the Zhirovichi Monastery in the 17th—18th centuries based on narrative and documentary sources. Narrative sources are five lists of manuscript obituaries of Basilian Monks from the second half of the 17th to the first third of the 18th century in Latin and Polish, which do not copy, but supplement information about each other. The most famous in the Polish-Lithuanian Commonwealth churchmen, composers and regents of the first half of the 17th century who served in the monastery were Theodosius Borovik and Yelisey Ilkovsky. The analysis of the document has allowed us to identify a whole layer of regents, statute-makers and copyists of church books and notes, singers, instrumentalists who served in the monastery. The rotation of monks every four years from one monastery of the Basilian Order to another allowed them to constantly improve their skills as singers and instrumentalists, adopting the best practices. Documentary sources are inventories and visits carried out to Zhirovichi, containing inventories of books, sheet music and instruments of the choir of the Holy Dormition Cathedral. The repertoire was expanded by the inclusion of Latin rites — masses, nespohoras, litanies, as well as secular genres — arias and symphonies. For the first time the article contains a historical note “Zhirovitskaya Kapelle” with translation into Russian,*

which tells about the foundation of the instrumental chapel of the monastery in 1703. The analysis of the document showed that teaching to play instruments was situational: the teacher was the one who could play: the priest, the regent of the chapel, a visiting master or a travelling musician. In the first quarter of the 18th century the vocal and instrumental a cappella included: flutes, oboes, bassoon, violins, trumpets and positivo. During the 18th century the chapel was enriched with new instruments: keyboard (piano, clavichord); strings (viola, basset, violin); wind instruments (trumpet, trombone, French horn, flute, bassoon, clarinet) and percussion instruments. At the same time an organ with pedals “for thirteen voices” was purchased.

Key words: Holy Dormition Monastery in Zhirovichi, vocal and instrumental chapel, church singing art, Irmologion, singing books, East Slavonic choral baroque, musical art.

Citation: Gerasimova I.V. The History of Vocal and Instrumental Capella of the Holy Dormition Monastery in Zhirovichi in the 17th—18th Centuries, *Observatory of Culture*, 2025, vol. 22, no. 3, pp. 268—281. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-3-268-281.

References

1. Shevchuk E.Yu. Singing Tradition at the Zhirovichi Monastery, *Pravoslavnyaya ehntsiklopediya* [Orthodox Encyclopedia]. Moscow, Pravoslavnyaya Ehntsiklopediya Publ., 2008, vol. xix, pp. 271—273 (in Russ.).
2. Kostyukovets L.F. Zhirovichi Monastery and Zhirovichi-Style of the Cherubic Hymn Setting, *Kalofoniya. Nauk. zb. z istorii tserkovnoi monodii ta gimnografii* [Calophonia. Scientific Collection on the History of Church Monody and Hymnography]. Lvov, UKU Publ., 2008, issue 4, pp. 92—97 (in Ukr.).
3. Gerasimova I. Transfer and Adaptation of West European Musical Technologies and East European Church Singing Traditions in Russia (Last Third of the 17th — First Half of the 18th Century, *Creating Liturgically: Hymnography and Music. Proceedings of the Sixth International Conference on Orthodox Church Music. University of Eastern Finland, June 8—14, 2015*. Joensuu, UEF Publ., 2017, pp. 263—288.
4. Ciołka D. *Latynizacja Kościoła Unickiego w Rzeczypospolitej po Synodzie Zamojskim*. Białystok, Libra Publ., 2014, 320 p.

5. Lorens B. Music in the Basilian Monks' Pastoral Work in the 18th-Century Polish-Lithuanian Commonwealth, *Muzyka* [Music], 2019, vol. 2, pp. 49–69 (in Pol.).
6. Dadiomova O.V. *Muzykal'naya kul'tura gorodov Belorussii v XVIII veke* [Musical Culture of Belarusian Cities in the 18th Century]. Minsk, Navuka i Tehkhnik Publ., 1992, 205 p. (in Russ.).
7. Morozova N.A. A Preliminary List of Manuscripts Belonging to the Library of the Zhirovichi Monastery, *Slavyanskaya pis'mennost' Velikogo knyazhestva Litovskogo: kharakternye cherty i spetsificheskie osobennosti: sbornik statei* [Slavic Writing of the Grand Duchy of Lithuania: Distinctive and Specific Features: collected articles]. Vilnius, Institut Litovskogo Yazyka Publ., 2014, pp. 205–224 (in Russ.).
8. Dipticha Patrum et Fratrum Ord. S. Baz. M. Congregationis <...> 1668–1738, Written in 1758, *Rossiiskaya natsional'naya biblioteka* [National Library of Russia], coll. 550, Main Manuscript Collection, Pol. F.I.47, 150 p.
9. Catalogue of the Deceased Persons from the Order of Basil the Great, 1681–1721. 18th Century, *Nauchno-istoricheskii arkhiv Sankt-Peterburgskogo instituta istorii Rossiiskoi Akademii nauk* [Scientific and Historical Archive of the St. Petersburg Institute of History of the Russian Academy of Sciences], coll. 52, Collection of Bishop Paul (Dobrokhoto), aids 1, fol. 324, 107 p. (in Pol.).
10. Dyptych or the Remembrance <...> of the Departed from the Order of St. Basil the Great <...> 1681–1721, 18th Century, *Nauchno-istoricheskii arkhiv Sankt-Peterburgskogo instituta istorii Rossiiskoi Akademii nauk* [Scientific and Historical Archive of the St. Petersburg Institute of History of the Russian Academy of Sciences], coll. 52, Collection of Bishop Paul (Dobrokhoto), aids 1, fol. 363, 47 p. (in Pol.).
11. Balyk B. The Basilian Monastic Catafalque of the 17–18 Century, *Analecta OSMB (Zapiski China Syatogo Vasiliya Velikogo)* [Transactions of the Order of Saint Basil the Great], vol. 8, Romae, 1973, pp. 67–98 (in Ukr.).
12. Balyk B. The Basilian Monastic Catafalque of the 17–18 Century, *Analecta OSMB (Zapiski China Syatogo Vasiliya Velikogo)* [Transactions of the Order of Saint Basil the Great], vol. 12, Romae, 1985, pp. 269–310 (in Ukr.).
13. The Manuscript of Lev Kiszka, the Metropolitan of Kiev. Late 17th – Early 18th Centuries, *Tsentrāl'nii derzhavnyi istorichnyi arkhiv Ukraïni, m. L'viv* [Central State Historical Archives of Ukraine, Lvov], coll. 201, Greek Catholic Metropolitan Consistory, Lvov, aids 4, fol. 421, 472 p. (in Ukr.).
14. Pidgaiko V.G., Timoshenko L.V. Kiszka, *Pravoslavnaia ehntsiklopediia* [Orthodox Encyclopedia]. Moscow, Pravoslavnaia Ehntsiklopediia Publ., 2014, vol. xxxv, pp. 216–219 (in Russ.).
15. Yasinovsky Yu. Materials for a Biographical Dictionary of Singers and Musicians of Ancient Ukraine, *Kalofoniia. Nauk. zb. z istorii tserkovnoi monodii ta gimnografii*. [Calophonia. Scientific Collection on the History of Church Monody and Hymnography]. Lvov, UKU Publ., 2004, issue 2, pp. 272–274 (in Ukr.).
16. Zawadzki A. Dyariusz. Collectanea Historyca on the Zirovichi Monastery, 1713. 18th-Century Copy, *Nauchno-istoricheskii arkhiv Sankt-Peterburgskogo instituta istorii Rossiiskoi Akademii nauk* [Scientific and Historical Archive of the St. Petersburg Institute of History of the Russian Academy of Sciences], coll. 52, Collection of Bishop Paul (Dobrokhoto), aids 1, fol. 164, 41 p. (in Pol.).
17. Estreicher K. *Bibliografia Polska. Stolecie XV–XVIII* [Bibliography of Poland. 15th–18th Centuries]. Kraków, Drukarnia Uniwersytetu Jagellońskiego Publ., 1894, vol. II [Bi–Bz], 502 p.
18. Petrushevich A.S. *Dopolnenie ko svodnoi galitsko-russkoi letopisi s 1600 po 1700 god, izdannoi vo L'vove 1874 goda* [Addendum to the Consolidated Galician-Russian Chronicle from 1600 to 1700, Published in Lviv in 1874]. Lviv, tip. Stavropigiiskogo Instituta Publ., 1891, 939 p.
19. Mitsko I. Yelisey Ilkovsky, *Lavra*, 1999, no. 4, pp. 53–54 (in Ukr.).
20. Mogila P. Notes by Peter Mogila, *Arkhiv yugo-zapadnoi Rossii* [Archive of Southwestern Russia]. Kiev, tip. G.T. Korchak-Novitskogo Publ., 1887, part I, vol. VII, pp. 66–206 (in Russ.).
21. Gerasimova I.V. Professional Church Singing Environment of the 17th-Century Vilna and an Art of Composer Nikolay Diletsky, *Vestnik RAM im. Gnesinykh* [Gnesin Russian Academy of Music Herald], 2008, no. 2, pp. 31–42 (in Russ.).
22. Four-Part Concertos. Discanto Part. 1689–1692, *Biblioteka Novo-Valaamskogo monastyrya* (Kheinaresi, Finlandiya) [Valamo Monastery Library (Heinaresi, Finland)], val. 103, 225 p. (in Russ.).
23. Pietnoczka B. The Basilian Musicians (Materials for a Biographical Dictionary of Singers and Musicians of Ancient Ukraine), *Kalofoniia. Nauk. zb. z istorii tserkovnoi monodii ta gimnografii* [Calophonia. Scientific Collection on the History of Church Monody and Hymnography]. Lvov, UKU Publ., 2012, issue 6, pp. 274–282 (in Ukr.).
24. Kuzminskyi I. The History of Church Music Seen Through the Activities of Ukrainian-Belarusian Metropolitans and Bishops in the Seventeenth Century, *Journal of the International Society for Orthodox Church Music*, 2018, vol. 3, pp. 22–38 (in Russ.).
25. Olshevskaia L.A., Travnikov S.N. (eds.) *Puteshestvie stol'nika P.A. Tolstogo po Evrope 1697–1699* [Travelling of Stolnik P.A. Tolstoy Across Europe 1697–1699]. Moscow, Nauka Publ., 1992, 380 p.
26. Cum Visitationibus et Inventariis Monastiris <...> Anno 1704, vol. III., *Nauchno-istoricheskii arkhiv Sankt-Peterburgskogo instituta istorii Rossiiskoi Akademii nauk* [Scientific and Historical Archive of the St. Petersburg Institute of History of the Russian Academy of Sciences], coll. 52, Collection of Bishop Paul (Dobrokhoto), aids 1, fol. 328, 225 p.
27. Klimov S.M. *Baziliane: istoriia ordena sv. Vasiliya Velikogo (baziliane)* [Basilians: The History of the Order of St. Basil the Great (Basilians)]. Mogilev, MGU Publ., 2011, 147 p.
28. Takala-Roszczenko M. *The "Latin" Within "Greek": The Feast of the Holy Eucharist in the Context of Ruthenian*

- Eastern Rite Liturgical Evolution in the XVI–XVIIIth Centuries*. Joensuu, UEF Publ., 2013, 288 p.
29. Commemoration Book of the Zhirovichi Monastery. First Half of the 18th Century, *Lietuvos mokslų akademijos vrublevskių biblioteka* [Wroblewski Library of the Lithuanian Academy of Sciences], coll. 19–91, 44 p. (in Russ.).
 30. The Monks of the Zhirovichi Monastery. 1795, *Nauchno-istoricheskii arkhiv Sankt-Peterburgskogo instituta istorii Rossiiskoi Akademii nauk* [Scientific and Historical Archive of the St. Petersburg Institute of History of the Russian Academy of Sciences], coll. 52, Collection of Bishop Paul (Dobrokhoto), aids 1, fol. 161, 10 p. (in Pol.).
 31. Inventory of the Zhirovichi Monastery Property in 1731, June, *Nauchno-istoricheskii arkhiv Sankt-Peterburgskogo instituta istorii Rossiiskoi Akademii nauk* [Scientific and Historical Archive of the St. Petersburg Institute of History of the Russian Academy of Sciences], coll. 52, Collection of Bishop Paul (Dobrokhoto), aids 1, fol. 295, 21 p. (in Pol.).
 32. Inventory of the Zhirovichi Monastery Property in 1772, October 17, *Nauchno-istoricheskii arkhiv Sankt-Peterburgskogo instituta istorii Rossiiskoi Akademii nauk* [Scientific and Historical Archive of the St. Petersburg Institute of History of the Russian Academy of Sciences], coll. 52, Collection of Bishop Paul (Dobrokhoto), aids 1, fol. 296, 21 p. (in Pol.).
 33. Bocharov Yu.S. Sinfonia in the Context of Musical Terminology from the 16th to the Mid-18th Century, *Starinaya muzyka* [Early Music Quarterly], 2021, no. 2 (92), pp. 12–19 (in Russ.).
 34. Inventory of the Zhirovichi Monastery Property <...> 1800, April 5, *Nauchno-istoricheskii arkhiv Sankt-Peterburgskogo instituta istorii Rossiiskoi Akademii nauk* [Scientific and Historical Archive of the St. Petersburg Institute of History of the Russian Academy of Sciences], coll. 52, Collection of Bishop Paul (Dobrokhoto), aids 1, fol. 291, 68 p. (in Pol.).

The article was submitted 12.07.2024; approved after reviewing 19.02.2025; accepted for publication 15.04.2025.

НОВАЯ КНИГА К 80-ЛЕТИЮ ПОБЕДЫ



Страницы Победы: Ленинка в 1941–1945 годах : Хроника. Документы.

Воспоминания / Российская государственная библиотека. Москва : Пашков дом, 2025. 244, [3] с. : ил.

На страницах большеформатного иллюстративного издания представлена многогранная летопись Государственной библиотеки СССР имени В.И. Ленина (ныне Российская государственная библиотека) в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов, приводятся архивные документы, письма с фронта и на фронт, воспоминания сотрудников библиотеки, чьи судьбы переплетаются с судьбой всего советского народа.

В книге использовано около 500 иллюстраций архивных фотографий и документов. В специальном разделе книги «Вспомним всех поименно» приведены имена почти двухсот сотрудников библиотеки, ушедших из ее стен в народное ополчение и Красную армию, 42 из них не вернулись с войны.

Подробная информация:

Российская государственная библиотека,

Издательство «Пашков дом»

119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5

Тел.: +7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70, доб. 26-46

E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru

Сайт: www.rsl.ru/pashkovdom

УДК 091.31(091)(47)"17"
ББК 85.145.83(2)51
DOI 10.25281/2072-3156-2025-22-3-282-289

Е.С. ТРИФИЛОВА

СЮЖЕТНЫЕ МИНИАТЮРЫ В ОФОРМЛЕНИИ ЖАЛОВАННЫХ ГРАМОТ ВАСИЛИЯ ЯКОВЛЕВИЧА ЧИЧАГОВА

Елена Сергеевна Трифилова,

Российская государственная библиотека,
отдел рукописей,
сектор комплектования, экспертизы
и описания рукописей,
главный архивист
Воздвиженка ул., д. 3/5,
Москва, 119019, Россия

ORCID 0009-0004-3498-3217;
SPIN 8609-9881
estrifilova@gmail.com

Реферат. Вопрос об использовании сюжетных миниатюр в оформлении грамот на имущественные пожалования в XVIII в. до настоящего времени в исследовательской литературе не поднимался. Процесс создания подобных документов регламентировался специальным указом, но касался преимущественно грамот на дворянское достоинство. В нем был установлен формуляр документа, а также предусмотрены обязательные элементы его оформления с подробным описанием. Предпосылалось использование «украшений приличных по службе», но без конкретизации требований. Специ-

альных распоряжений относительно оформления грамот на имущественные пожалования в указе нет.

В ходе научного описания грамот на движимое и недвижимое имущество, пожалованное адмиралу Василию Яковлевичу Чичагову за победу в Ревельском и Выборгском сражениях (1790), было установлено, что такого рода грамоты в целом оформлялись по тем же правилам, что и грамоты на дворянское достоинство. «Украшениями приличными по службе» в данном случае являются сюжетные миниатюры, включенные в композицию рамки. При детальном изучении миниатюр возник вопрос о существовании в XVIII в. практики использования символов и аллегорических изображений в оформлении официальных документов.

Ключевые слова: жалованные грамоты, миниатюра, адмирал В.Я. Чичагов, Русско-шведская война 1788–1790 гг., источник, теория и история искусства, искусствоведение, изобразительное искусство.
Для цитирования: Трифилова Е.С. Сюжетные миниатюры в оформлении жалованных грамот Василия Яковлевича Чичагова // Обсерватория культуры. 2025. Т. 22, № 3. С. 282–289. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-3-282-289.

Вопрос об использовании сюжетных миниатюр в оформлении грамот на имущественные пожалования в XVIII в. до настоящего времени в исследовательской литературе не поднимался. Он впервые был поставлен автором данной статьи в ходе работы над составлением научного описания грамот на движимое и недвижимое имущество, пожалованное адмиралу Василию Яковлевичу Чичагову (1726–1809).

В собрании отдела рукописей Российской государственной библиотеки (далее ОР РГБ) хранятся две грамоты на пожалованные В.Я. Чичагову за победу в Ревельском [1] и Выборгском [2] сражениях Русско-шведской войны 1788–1790 гг. земли в Могилевском наместничестве. Оба документа поступили в Московский публичный и Румянцевский музеи в 1873 г. от частного лица [3, с. 58].

Грамоты были созданы в Санкт-Петербурге в Герольдмейстерской конторе, которая, помимо составления дворянских гербов, гербовников и ведения учета дворянских родов [4, с. 8], изготавливала грамоты на пожалованные имения. Эта функция Герольдмейстерской конторы упомянута в именном указе 1803 г. [5, 454–455]. Оформление дипломов на дворянское достоинство было регламентировано специальным сенатским указом [6, с. 465], в котором оговаривались размеры документов¹, переплет² и наличие вислых печатей, через которые пропускался шнур из золотых и черных шелковых нитей с битью в кистях, а также некоторые элементы художественного оформления.

К последним относилась рамка на титульном листе с изображением гербов «Российских царств и княжеств», расположенных в порядке их перечисления в императорском титуле, а над рамкой — изображение двуглавого орла «в сиянии», с гербом Москвы на груди и цепью ордена Святого Андрея Первозванного. «Прочие страницы должны иметь наверху Имя Её Императорского Величества в золотом картуше на красном поле, увенчанное Императорскою короною и обрисоваться разными украшениями, приличными по службе, за которое тот таковое достоинство получил» [6, с. 465]. Отметим, что в указе речь идет только об оформлении дипломов на дворянский титул, порядок оформления дипломов на имущественные пожалования специально не оговорен.

Первая грамота была дана В.Я. Чичагову на ключи Понятовский и Красницкий за победу в Ревельском сражении (2 мая 1790). Она датирована

4 сентября 1790 г. и имеет размеры 48,3 × 34,2 см. Вторая — на Ключ Мошковский за победу в Выборгском сражении и датирована 13 марта 1791 года. Ее размеры составляют 50,5 × 36,5 см (рис. 1). Размеры обеих грамот не соответствуют регламенту.

Оба документа написаны на пергамене. У грамоты за Ревельское сражение сохранился переплет из картона, обложенного золотым глазетом. Листы проложены зеленой тафтой. Утрачены шнур с кистями и красновосковая вислая печать, о былом наличии которых свидетельствуют сохранившаяся на фальце перфорация, следы красновосковой мастики на пергамене и запись о запечатывании грамоты в Коллегии иностранных дел за подписью секретаря. У грамоты за Выборгское сражение утрачены переплет, шнур и печать. Об их существовании свидетельствуют те же признаки, что и на предыдущем документе.

Художественное оформление грамот только отчасти соответствует требованиям указа. В композицию рамки на титульном листе в обоих случаях включены изображения гербов 34 административных образований (в порядке их упоминания в императорском титуле). Полный императорский титул написан золотом. В середине верхней линейки рамки изображен двуглавый орел, а над ним (в картуше) помещен портрет Екатерины II Алексеевны с цепью ордена Андрея Первозванного на груди и лентой ордена Св. Георгия I степени через правое плечо. На остальных листах текст заключен в орнаментированную рамку, на верхней линейке которой помещен картуш с вензелем Екатерины II на красном поле. Наличие этих элементов также оговорено упомянутым указом.

Помимо обязательных элементов оформления указ предусматривает наличие «разных украшений приличных по службе», не оговаривая при этом их содержание. В грамотах В.Я. Чичагову такими элементами оформления являются миниатюры с видами крепостей, бытовыми и военными сценками, включенные в композицию рамки.

В грамоте за Выборгское сражение [2, л. 1 об.] содержатся миниатюры со следующими сюжетами: на левой линейке рамки, окружающей текст, — военный флот на городском рейде (корабли носовой частью развернуты в сторону моря); на правой линейке — военный флот выходит в море; внизу — сцена жатвы у крепостных стен. На л. 2 на левой линейке рамки — изображение Минервы; на правой — Марса с мечом, обвитым лавровой ветвью, в поднятой правой руке; внизу помещена сцена морского сражения (рис. 2).

При описании последней миниатюры возникли трудности с идентификацией флага, поднятого над крепостью. Он представляет собой красное полотнище с белым косым крестом и не является ни флагом Выборга, ни флагом одной из противоборствующих сторон, ни флагом какого-либо другого города или

¹ Согласно указу размеры документа должны составлять 9,5 вершков в длину и 6,5 вершков в ширину (т. е. 41,8 × 28,6 см).

² Переплетные крышки дипломов на дворянское достоинство должны быть обложены золотым глазетом с вышитым шелком и золотом государственным гербом.



Рис. 1. Жалованная императорская грамота адмиралу [Василию Яковлевичу] Чичагову на Мошковский ключ Могилевского наместничества за победу в Ревельском сражении 2 мая 1790 г. Санкт-Петербург. 4 сентября 1790 г. Пергамен. 50,5 × 36,5 см. Отдел рукописей Российской государственной библиотеки [1]

государства. В результате проведенного исследования автором было установлено, что это сигнальный флаг, обозначающий направление движения корабля «промеж Норда и Оста», т. е. на северо-восток. Вероятно, таким образом художник обозначил местоположение Выборгской крепости, географические координаты которой составляют 60° 42' 33" северной широты и 28° 44' 39" восточной долготы [7, с. 406].

Сюжеты остальных миниатюр также вызвали ряд вопросов. Так, на миниатюре с изображением жатвы у крепостных стен (рис. 3) жнецы одеты в широкие брюки, жилеты поверх рубаш и широкополые шляпы с закругленной тульей, что в целом больше соответствует костюму европейского, чем русского крестьянина. Сельскохозяйственные сюжеты одних миниатюр диссонируют с военно-морской тематикой других изображений и грамоты в целом. Если предположить, что они использованы в качестве аллегории времени года, когда происходило сражение, то следует отметить явное несоответствие видов работ сезону, т. к. сюжет жатвы является аллегорией месяца августа, а Выборгское сражение состоялось 22 июня (3 июля) 1790 года.

В миниатюрах с военно-морскими сюжетами также наблюдаются некоторые несоответствия. В оформлении грамоты за Выборгское сражение все корабли показаны со свернутыми парусами, независимо от совершаемых ими маневров: остановки на рейде, выхода в море или процесса сражения. На миниатюрах грамоты за Ревельское сражение, наоборот, паруса на всех кораблях подняты. Наибольшее недоумение вызывает вид корабля, идущего под полными парусами против ветра (рис. 4). Учитывая тот факт, что автор миниатюр использовал изображение сигнального морского флага для обозначения географических координат Выборгской крепости, допустить намеренную или случайную небрежность в изображении деталей не представляется возможным. Это же обстоятельство ставит под сомнение бессмысленное копирование миниатюр при оформлении грамот. Одновременно возникает вопрос о правомочности использования отвлеченных сюжетов или аллегорий в оформлении официальных документов.

В тоже время известно, что в русской культуре XVIII в. был периодом преобладания классицистических тенденций, тесно связанных с античной традицией. И.Ф. Буслаев по этому поводу заметил: «Аллегория и символ примиряли здравый смысл с античными представлениями, которым XVIII в. давал новое свое собственное значение» [8, с. 111]. В предисловии к статье, посвященной циклу иллюстраций к стихотворениям Г.Р. Державина, И.Ф. Буслаев сделал обзор литературы, содержащей символы, аллегории и их толкования, которые могли быть использованы при иллюстрировании стихотворений.

Из его обзора следует, что подобная литература в России была разнообразной, но издавалась она в основном на иностранных языках, реже в переводе. Программы рисунков, по выражению И.Ф. Буслаева (и часть самих рисунков для стихотворений Г.Р. Державина), составляли его друзья А.Н. Оленин, В.В. Капнист и А.Н. Львов [8, с. 106]. По мнению И.Ф. Буслаева, источником аллегорических сюжетов для державинских стихотворений стала переведенная Н.М. Амбодиком-Максимовичем (1744–1812) книга И.Ф. Копиевского (ок. 1651–1714) «Символы и эмблемата...» [9], напечатанная в Амстердаме в 1705 г. в типографии Я. Тессинга [8, с. 102]. Интересно цитируемое И.Ф. Буслаевым по одной из записок объяснение А.Е. Олениным назначения иллюстраций к державинским произведениям: «...домолвить карандашом то, что словами стихотворец не мог или не хотел сказать» [8, с. 108]. При этом смысл иллюстраций А.Н. Оленина трактуется безошибочно по той причине, что автор сам снабдил свои рисунки необходимыми комментариями. Например, иллюстрацию к оде «На шведский мир» он прокомментировал следующим обра-

зом: «В начале представлена российская Минерва, затворяющая храм Януса и тем исполняющая надпись медали, изображенной при конце оды с означением слов: соседственный и вечный» [10, с. 309].

На использование языка символов и аллегорий в официальном издании обратила внимание сотрудник Государственного исторического музея Н.П. Финягина при изучении Российского атласа 1792 г. [11]. Исследовательница разработала трехступенчатую классификацию картушей на основе их назначения, сюжета и стиля, а также констатировала наличие в картушах аллегорических изображений, заметив, что «смысл, который вкладывали авторы в свои композиции, по большей части остается неясен нашим современникам. В лучшем случае мы улавливаем общую идею изображения и, не понимая смысловой нагрузки, которую несут отдельные детали композиции, склонны воспринимать их как “просто” художественные элементы» [11, с. 6].

Н.П. Финягина также упомянула о существовании «немногих известных нам текстовых описаний картушей географических карт» [11, с. 6] и в качестве примера привела комментарии И.Д. Шумахера к титульному листу «Атласа России», адресованные его автору — обер-секретарю Сената И.К. Кириллову. Исследовательница пришла к выводу, что «старинные карты, украшенные сюжетными картушами, несут целый слой информации, которая нуждается в расшифровке», и сделать это могут «историки-картографы, вооружившись знанием истории искусств и аллегорий XVI—XVIII вв.» [11, с. 7].

Заметим, что грамоты В.Я. Чичагова создавались в тот же период, что и атлас, и иллюстрации к произведениям Г.Р. Державина. Следовательно, мы можем допустить возможность существования некоторых общих тенденций в оформительском искусстве рассматриваемого времени. Попробуем рассмотреть миниатюры грамот В.Я. Чичагова в этом аспекте. Поскольку мы не располагаем сопроводительными записками к сюжетам миниатюр жалованных грамот, то можем опираться лишь на существовавшие в то время сборники символов и эмблем, а это преимущественно упомянутые выше «Символы и эмблемата» И.Ф. Копиевского [9] и практически полностью дублирующие их «Избранные эмблемы и символы...» Н.М. Амбодика, изданные в 1801 г. [12].

Ни в одном из указанных сочинений нам не удалось найти идентичных изображений, однако отдельные элементы оформления обнаружились довольно быстро. Например, образ колоса или снопа из колосьев трактуется непосредственно как жатва или как символ древнеримской богини Цереры [12, с. XLVII]. Последняя известна в античной мифологии не только как покровительница плодородия и урожая, но и как посредница между миром живых и мертвых, способная насыщать



Рис. 2. Сигнальный флаг «Гнать промеж Норда и Оста». Миниатюра жалованной императорской грамоты адмиралу [Василию Яковлевичу] Чичагову на ключи Понятовский и Красницкий Могилевского наместничества за победу в Выборгском сражении 22 июня 1790 г. [2, л. 2] внизу. Отдел рукописей Российской государственной библиотеки

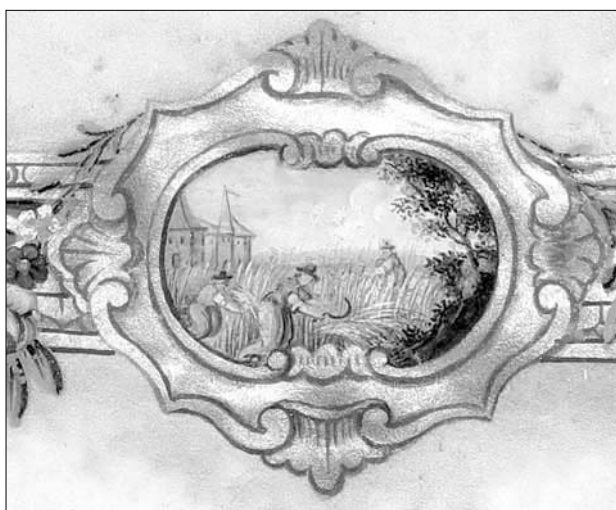


Рис. 3. «Жатва». Миниатюра жалованной императорской грамоты адмиралу [Василию Яковлевичу] Чичагову [2, л. 1 об.] внизу. Отдел рукописей Российской государственной библиотеки

на людей безумие. Костюмы жнецов, по всей видимости, намекают на шведов, которые пожинают плоды своего «безумного» плана. Напомним, что причиной Выборгского сражения, а также предшествовавших ему Ревельского и Красногорского, стало намерение шведского командования в ходе кампании 1790 г. высадить десант на восточном побережье Финского залива с последующим наступлением на Санкт-Петербург. Для достижения этой цели шведскому флоту ставилась задача уничтожения по частям ревельской и кронштадтской эскадр, однако уже на начальном этапе реализации данно-



Рис. 4. «Ветры, на идущий корабль дующие». Миниатюра жалованной императорской грамоты адмиралу [Василию Яковлевичу] Чичагову [1, л. 2] внизу. Отдел рукописей Российской государственной библиотеки

го плана (в Ревельском и Красногорском сражениях) шведы потерпели поражение от русской эскадры под командованием В.Я. Чичагова.

Изображение корабля в обеих книгах трактуется как символ счастья, безопасности, доброй надежды и успеха, но только в том случае, если у него подняты паруса. Как уже было отмечено, на миниатюрах грамоты за Ревельское сражение все корабли изображены с поднятыми парусами, а в грамоте за Выборгское сражение — со свернутыми. Гипотетически собранный парус может символизировать несчастье, неудачу, отчаяние. Если наше предположение верно, то на миниатюрах грамоты за Выборгское сражение может быть изображен шведский флот, терпящий поражение, а в грамоте за Ревельское сражение — российский флот, одерживающий победу. На эту мысль наводит и изображение корабля, идущего под полными парусами против ветра. В данном случае маневр совершается перед Петропавловской крепостью, над угловой башней которой развевается Андреевский флаг. Аналогичный сюжет в сборнике эмблем и символов имеет название «Ветры, на идущий корабль дующие» и трактуется как «тщетно мне они сопротивляются» [12, с. 67, № 515].

Фигурки Минервы и Марса на боковых линейках рамки полностью соответствуют тематике войны. Только одна деталь требует пояснения: увитый лавром меч в поднятой правой руке Марса. Данный элемент И.Ф. Копиевский объясняет так: «Аз к миру и к войне» [9, с. 7, № 15]. Аналогичную трактовку приводит и Н.М. Амбодик: «Нужен для войны и мира. Обеими славиться хорошо» [12, с. 4].

С этой точки зрения не менее любопытным становится и цикл миниатюр грамоты за Ревельское сражение. Напомним, что оно состоялось 2 (13) мая 1790 года. Шведская эскадра под командованием герцога Зюдерманландского атаковала стоящую на рейде русскую эскадру под командованием адмирала В.Я. Чичагова. После двухчасового сражения шведы отступили, потеряв два линкора и более 720 человек пленными.

В оформлении этой грамоты снова видим знакомые сюжеты, расположенные в следующей последовательности: на л. 1 об. слева — молотьба, справа — сбор сена граблями, внизу — вид крепости. На л. 2 слева — флот на рейде, справа — флот уходит с рейда, внизу — вид Петропавловской крепости с Андреевским флагом на угловой круглой башне [1, с. 2].

Как видно, сюжеты миниатюр почти не имеют отличий. Снова, помимо военных сюжетов, встречаются сценки, связанные с циклом осенних сельскохозяйственных работ. Снова костюм работников похож на европейский: бриджи, куртки и шляпы с круглой тульей. Снова наблюдается несоответствие видов работ сезону: молотьба цепями (происходящая летом) в поле, заросшем высокой зеленой травой (рис. 5). В издании «Избранных эмблем...» 1811 г. заросшее травой поле имеет название «Зеленая, из земли проникающая» и имеет жутковатое толкование: «смертию своей живет» или «надлежит умереть, чтоб снова ожить и воскреснуть» [12, с. 22]. Связанные прутья или сложенные снопы, которые видны на заднем плане, также имеют объяснение: «всему есть свое время» или «дни наши суть сочтены» [12, с. 42, № 317].

Сам процесс молотьбы обладает несколькими трактовками с приблизительно одинаковым смыслом: «не пожинающему, но сеющему принадлежит. Non metentis, fed ferentis» [9, с. 107, № 317] или «молотьба обогащает», «печаль бывает полезна» [12, с. 13, № 82].

Любопытна миниатюра, на которой работники собирают граблями нескошенную траву. «Эмблемы и символы» толкуют грабли как «рассыпанное вместе собирают», но поскольку собирать нечего, то подобное «причесывание» нескошенной травы граблями может обозначать тщетность работы, ее бессмысленность. Возможно, это намек (с определенной долей сарказма) на шведов, пытавшихся вернуть утраченные в ходе Северной войны (1700–1721) территории, на которых был

построен Санкт-Петербург, о чем может свидетельствовать изображение Петропавловской крепости в нижнем медальоне.

Если миниатюры первого листа грамоты посвящены рассказу о планах противника, то второй лист повествует о заслугах награждаемого. Все три миниатюры имеют приблизительно одинаковый сюжет: корабли с поднятыми парусами и развевающимися на ветру вымпелами, подходящие к крепости — на миниатюре слева, уходящие в море от крепости — на миниатюре справа, стоящие на рейде Петропавловской крепости — внизу. Корабль с распушенными парусами трактуется как «искусство управляет счастьем» или «проворство и хитрость повелевают всем», или «наука предохраняет от бури и ненастья» [12, с. 53 № 408]. Множество кораблей, развернутых по направлению к морю, символизируют уверенность — «до конца дойду» [9, с. 68, № 523]. В нижней миниатюре видим тот самый сюжет, когда корабль идет против ветра.

Если выстроить все смысловые значения изображений в порядке расположения миниатюр в обеих грамотах, то получается краткий пересказ исторических событий в несколько патетическом ключе. Причем миниатюры грамоты за Выборгское сражение являются логическим продолжением «повествования» миниатюр грамоты за Ревельское сражение. Шведы, желая вернуть утраченные территории (сбор нескошенной травы граблями), становятся жертвой своего «безумного» плана напасть на Санкт-Петербург (жатва у крепостных стен). План заранее обречен на неудачу (снопы и колосья в трактовке «дни наши суть сочтены»).

Дважды потерпев поражение под Ревелем и Красногорском (корабли с собранными парусами перед крепостными стенами), они направляют свой флот к Выборгу (сигнальный флаг на крепостной стене, указывающий направление норд-ост), где происходит последнее сражение, в котором шведская эскадра терпит поражение (корабли с собранными парусами обстреливают крепость), потому что крепость находится под защитой Екатерины II (Минерва) и В.Я. Чичагова (Марс). Шведам суждено пережить позорное поражение и смириться (молотьба в значении «печаль бывает полезна», «надлежит умереть, чтобы воскреснуть»). Поднятый увитый лавром меч в правой руке Марса повествует о победе и наступлении мира.

Стоит упомянуть и о рамке титульного листа. В грамоте за Выборгское сражение она представляет собой прямоугольник с двойным абрисом, поле которого заполнено плетеным орнаментом, а стыки линеек оформлены розетками. В грамоте за Ревельское сражение 1791 г. линейки рамки титульного листа образованы собранными пальмовыми листьями, нижние стыки которых украшены листьями аканта. Акант — один из древнейших сим-



Рис. 5. Молотьба. Фрагмент миниатюры жалованной императорской грамоты адмиралу [Василию Яковлевичу] Чичагову [1, л. 1 об.] справа. Отдел рукописей Российской государственной библиотеки

волов, который активно используется в архитектуре, искусстве и книжной миниатюре. Листья аканта одновременно считались аллегорией жизни, роста и в то же время осознания греха, боли и сострадания к ближнему [13]. В комплексе с пальмовыми листьями, которые «...почитаются знаком победы, одоления, изобилия, плодородия, продолжение царств, или Империи» [12, л. XLVIII], эти элементы, вероятно, следует понимать как прославление непоколебимой, способствующей процветанию страны, но при этом гуманной и сострадательной власти Екатерины II.

К тому же верхнюю линейку рамки украшает портрет императрицы в обрамлении ветвей лавра. Лавровая ветвь, также являющаяся одним из древ-

нейших символов, стала активно использоваться после Великой французской революции (1789). Во Франции лавровые ветви были включены в герб Французской Республики, они часто встречаются на портретах Наполеона и его маршалов. Лавр в одинаковой степени признавался эмблемой славы и во Франции, и в России, и в Англии, и в Латинской Америке [14, с. 219]. В нашем случае композиция из лавровых ветвей, пальмовых листьев и листьев аканта может являться своеобразной хвалебной речью в адрес императрицы.

Подводя итоги, отметим, что в жалованных грамотах В.Я. Чичагова использованы простые сюжеты с довольно однообразной трактовкой. Весь изобразительный ряд несет определенную смысловую нагрузку. Его задача передать с помощью символов и аллегорий описание событий, заслуг и личных качеств награждаемого, т. е. то, что нельзя по регламенту поместить в текст самой грамоты. Иногда это повествование получает саркастический или назидательный оттенок.

Что касается возможности использования символических и аллегорических сюжетов в оформлении официальных документов, сейчас мы можем только отметить, что их наличие не противоречит законодательству и общим тенденциям в культуре и искусстве России XVIII века.

Поскольку мы рассмотрели оформление только двух жалованных грамот, делать какие-либо обобщающие выводы преждевременно. В тоже время очевидны перспективы дальнейших исследований, которые требуют ответа на ряд конкретных вопросов: является ли оформление грамот В.Я. Чичагова исключением или это обычная для XVIII в. практика; как менялось с течением времени оформление такого рода документов (шло ли оно по пути усложнения или наоборот, упрощения сюжетов); каким образом статус награждаемого мог влиять (и влиял ли) на выбор сюжетов; какие еще источники аллегорических изображений (помимо названных в статье сборников) могли использоваться; кто занимался составлением сюжетов миниатюр (непосредственно художник или эта обязанность возлагалась на другого человека)? Кроме того, интересно было бы установить имена художников, работавших над оформлением официальных документов. Наконец, возникает вопрос об использовании символических и аллегорических сюжетов в оформлении подобного рода документов в допетровский период.

Список источников

1. Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ). Ф. 920 : Грамоты, патенты, дипломы и частно-правовые акты. Ед. хр. 2. 2 л.

2. Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ). Ф. 920: Грамоты, патенты, дипломы и частно-правовые акты. Ед. хр. 3. 2 л.
3. Отчеты Московского Публичного и Румянцевского музеев за 1864—1875 г. Москва : Университетская типография (М. Катков), 1877. 151 с.
4. Лукомский В.К. О геральдическом искусстве в России. Санкт-Петербург : Сириус, [1911]. 36 с.
5. О правилах для единообразного и успешнейшего течения дел по Герольдии. № 20608 от 4 февраля 1803 г. // Полное собрание законов Российской империи. Собрание I. Т. 27. Санкт-Петербург : Типография 2 Отделения Собственной ЕИВ канцелярии, 1830. С. 454—455.
6. О писании дипломов на разные достоинства и о делах в них внешних украшений. № 13774 от 20 марта 1772 г. // Полное собрание законов Российской империи. Собрание I. Т. 19. Санкт-Петербург : Типография 2 Отделения Собственной ЕИВ канцелярии, 1830. С. 465.
7. Книга Устав морской... [Санкт-Петербург] : Санкт-Петербургская типография, 13 апреля 1720. [3], 1—9, [6], 1—162 с., 163—402 л., 403—432, 1—14 с.
8. Буслаев Ф.И. Мои досуги : собранные из периодических изданий мелкие сочинения Федора Буслаева : в 2 ч. Москва : Синодальная типография, 1886. Ч. 2. 480 с.
9. Symbola et emblemata : Символы и Эмблемата указом и благоповедением Его Освященного Величества, Высочайшего и Пресветлейшего Императора Московского Государя Царя и Великого Князя Петра Алексеевича, всея Великия и Малыя и Белья России и иных Многих Держав и Государств и Земель Восточных, Западных и Северных самодержца, и Высочайшего монарха напечатаны. Amstelaedami : Apud Henricum Westenium, 1705. 292 с.
10. Державин Г.Р. Сочинения Державина / с объяснительными примечаниями [и предисл.] Я. Грота. Т. 1 : Стихотворения : Ч. 1 : 1864. Л., [2], 812 с.
11. Финягина Н.П. Сюжетные картуши Российского атласа 1792 г. Москва : ГИМ, 2006. 127 с.
12. Избранные эмблемы (!) и символы на русском, латинском, французском, немецком, и аглинском языках объясненные / Прежде в Амстердаме, а потом в граде Св. Петра 1788 года, с приумножением изданные, Статским советником Нестором Максимовичем Амбодиком. Новым исправленным изданием печатанно. Санкт-Петербург : Императорская типография, 1811. [8], LXX, 109, [3], 70 с.
13. Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : [в 10 т.]. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. Т. 1 : А. 574 с.
14. Похлебкин В.В. Словарь международной символики и эмблематики. Москва : Центрполиграф, 2007. 541 с.

*Иллюстративный материал
предоставлен автором статьи*

Статья поступила в редакцию 17.12.2024; одобрена после рецензирования 19.02.2025; принята к публикации 15.04.2025.

Narrative Miniatures in the Design of Charters to Vasily Yakovlevich Chichagov

Elena S. Trifilova

Russian State Library, 3/5 Vozdvizhenka Str.,
Moscow, 119019, Russia
ORCID 0009-0004-3498-3217; SPIN 8609-9881;
estrifilova@gmail.com

Abstract. *The issue of using narrative miniatures in the design of charters in the 18th century has not been raised in the research literature so far. The process of creating such documents was regulated by a special decree, but it mainly concerned the letters of nobility. It established the document's form, as well as the mandatory elements of its design with a detailed description. It prescribed the use of "decorations appropriate to the service", but without specifying the requirements. The decree does not contain any special instructions regarding the design of letters for property grants.*

In the course of the scientific description of the letters for movable and immovable property granted to Admiral Vasily Yakovlevich Chichagov for the Victory in the Battles of Reval and Vyborg (1790), it was founded that such letters were generally issued according to the same rules as the letters of nobility. "Decorations appropriate to the service" in this case are narrative miniatures included in the composition of the frame. A detailed study of miniatures raises the question of the existence in the 18th century of the practice of using symbols and allegorical images in the design of official documents.

Key words: charters, miniature, Admiral V.Ya. Chichagov, Russo-Swedish War of 1788–1790, source, theory and history of art, art history, fine arts.

Citation: Trifilova E.S. Narrative Miniatures in the Design of Charters to Vasily Yakovlevich Chichagov, *Observatory of Culture*, 2025, vol. 22, no. 3, pp. 282–289. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-3-282-289.

References

1. *Manuscripts Department of the Russian State Library*, coll. 920: Private Law Acts, item 2, 2 p.
2. *Manuscripts Department of the Russian State Library*, coll. 920: Private Law Acts, item 3, 2 p.
3. *Otchety Moskovskogo Publichnogo i Rumyantsevskogo muzeev za 1864–1875 g.* [Reports of the Moscow Public and Rumyantsev Museums for 1864–1875]. Moscow, Universitetskaya Tipografiya (M. Katkov) Publ., 1877, 151 p.
4. Lukomsky V.K. *O geraldicheskom khudozhestve v Rossii* [About Heraldic Art in Russia]. St. Petersburg, Sirius Publ., 1911, 36 p.
5. On the Rules for a Uniform and Successful Practice of Heraldry, no. 20608, February 4, 1803, *Polnoe sobranie zakonov Rossiiskoi imperii. Sobranie I. T. 27* [The Complete Collection of Laws of the Russian Empire. Collection I. Vol. 27]. St. Petersburg, Tipografiya 2 Otdeleniya Sobstvennoi EIV Kantselyarii Publ., 1830, pp. 454–455 (in Russ.).
6. On the Different Artistic Design of Diplomas and Their External Decorations, no. 13774, March 20, 1772, *Polnoe sobranie zakonov Rossiiskoi imperii. Sobranie I. T. 19* [The Complete Collection of Laws of the Russian Empire. Collection I. Vol. 19]. St. Petersburg, Tipografiya 2 Otdeleniya Sobstvennoi EIV Kantselyarii Publ., 1830, p. 465 (in Russ.).
7. *Kniga Ustav morskoi...* [Book Charter of the Navy...]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskaya Tipografiya Publ., 1720, April 13, [3], 1–9, [6], 1–162 p., 163–402 p., 403–432, 1–14 p.
8. Buslaev F.I. *Moi dosugi: sobrannye iz periodicheskikh izdaniy melkie sochineniya Fedora Buslaeva: v 2 ch.* [My Leisure Time: Collected Essays from Periodicals: in 2 parts]. Moscow, Sinodal'naya Tipografiya Publ., 1886, part 2, 480 p.
9. *Symbola et Emblemata: Symbols and Emblemata, Published by Decree of His Majesty, the Most Imperial and Most Serene Emperor of Moscow, the Sovereign Tsar and Grand Duke Peter Alexeevich, of all Great and Little and White Russia and Other Many Powers and States and Lands of the East, West and North, the Autocrat, and the Highest Monarch.* Amstelaedami, Apud Henricum Westenium Publ., 1705, 292 p. (in Russ.).
10. Derzhavin G.R. *Sochineniya Derzhavina* [Derzhavin's Works]. Vol. 1: Poems: Part 1: 1864, I, [2], 812 p.
11. Finyagina N.P. *Syuzhetnye kartushi Rossiiskogo atlasa 1792 g.* [Plot Cartouches of the Russian Atlas of 1792]. Moscow, GIM Publ., 2006, 127 p.
12. *Selected Emblems (!) and Symbols in Russian, Latin, French, German, and English Languages.* Previously Printed in Amsterdam, and Then Published in St. Petersburg in 1788 by State Counsellor Nestor Maximovich Ambodik. St. Petersburg, Imperatorskaya Tipografiya Publ., 1811, [8], lxx, 109, [3], 70 p. (in Russ.).
13. Vlasov V.G. *Novyi ehntsiklopedicheskii slovar' izobrazitel'nogo iskusstva* [New Encyclopaedic Dictionary of Fine Arts]. St. Petersburg, Azbuka-Klassika Publ., 2004, vol. 1: A, 574 p.
14. Pokhlebkin V.V. *Slovar' mezhdunarodnoi simvoliki i ehmbematiki* [Dictionary of International Symbols and Emblems]. Moscow, Tsentrpoligraf Publ., 2007, 541 p.

The article was submitted 17.12.2024; approved after reviewing 19.02.2025; accepted for publication 15.04.2025.

Е.Г. ЖЕЛНОВА

УТВЕРЖДЕНИЕ ОБРАЗА В ЖИВОПИСИ ИТАЛЬЯНСКОГО ПЕРИОДА ПЕТРА ИВАНОВИЧА СОКОЛОВА

Елена Геннадьевна Желнова,
Московская государственная
картинная галерея народного художника СССР
Ильи Глазунова,
экспозиционно-выставочный отдел,
начальник
Волхонка ул., д. 13, Москва, 119019, Россия
Российский государственный педагогический
университет им. А.И. Герцена,
кафедра искусствоведения
и педагогики искусства,
соискатель
Реки Мойки наб., д. 48, Санкт-Петербург, 191186, Россия
ORCID 0000-0001-6883-4552; SPIN 4091-9713
alena_zhelnova@mail.ru

Реферат. В настоящей статье рассматриваются важные компоненты академического метода работы над исторической картиной во второй половине XVIII в.: изучение опыта художников разных времен, стилей и направлений, а также копирование их картин. На примере работ исторического живописца, воспитанника и пенсионера Императорской академии художеств (ИАХ) П.И. Соколова (1753–1791) исследуется, как практика копирования эталонных произведений (современных ему и более ранних) повлияла на выбор сюжетов и на формирование приемов композиционного решения в живописи мастера. В задачи исследования входил поиск произведений, послуживших источником вдохновения для художника при создании его собственных работ, содержавших узнаваемые для современников черты. Источниковой базой служат как изобразительные источники, так и письменные. Хранящиеся в фонде ИАХ Российского государственного исторического архива рапорты и «Итальянский журнал» П.И. Соколова, часть ко-

торого автор данной статьи публиковал ранее, относятся к отчетной документации русских пенсионеров. Показано, что первым этапом обращения к эталонным произведениям для П.И. Соколова была академическая практика создания копии в учебных целях, следующим — изучение произведений в годы пенсионерства художника (1773–1778). Работа в мастерских ведущих европейских мастеров П. Батони и Ш.-Ж. Натуара, знакомство с их творческой манерой также сыграли свою роль в формировании индивидуального художественного почерка живописца. Впоследствии выбор поколениями учеников ИАХ в качестве образцов для копирования картин П.И. Соколова показывает, что художнику удалось создать эталонные произведения по всем канонам исторической живописи классицизма.

Ключевые слова: теория и история искусства, искусствоведение, изобразительное искусство, П.И. Соколов, историческая живопись, Императорская академия художеств, XVIII в., копирование, творческий метод, образец, сюжет.

Для цитирования: Желнова Е.Г. Утверждение образа в живописи итальянского периода Петра Ивановича Соколова // Обсерватория культуры. 2025. Т. 22, № 3. С. 290–298. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-3-290-298.

Одним из важных факторов, формирующих основные направления исторической живописи в России второй половины XVIII в., было изучение опыта мастеров разных эпох, стилей и направлений, в частности практика копирования европейских образцов. Русские художники на всем протяжении своего творческого пути не только создавали их «дословные»

копии, но и часто обращались к ним в процессе поиска необходимых элементов композиции для собственных картин. Цитирование произведений великих мастеров стало важной частью стратегии академического искусства эпохи классицизма, в рамках которой оно наделялось важной функцией универсального образца воплощения законов гармонии и красоты [1, с. 15].

В настоящей статье рассмотрим, какую роль сыграла практика копирования и изучения образцовых произведений западноевропейской живописи в творчестве воспитанника Императорской академии художеств (далее — ИАХ), русского исторического живописца П.И. Соколова (1753–1791), созданных в период его обучения в Италии (1773–1778).

Путь к совершенствованию мастерства воспитанников ИАХ определялся целой системой высокозначимых ориентиров: от обращения к оригиналу для копирования (к которому за годы работы порой прибегали неоднократно) до поиска наиболее верного изображения натурщиков [1, с. 15]. Первым этапом на этом пути становилась академическая практика копирования. Копия, созданная в учебных целях, была призвана приблизить ученика ИАХ к пониманию языка эталонного образца, способствовать овладению секретами ремесла, в частности и навыками цитирования [1, с. 15].

В современном отечественном искусствоведении практика копирования рассматривается как неотъемлемая часть академического метода и как важное звено процесса обучения художников (в отличие от советского периода, когда считалось, что копирование произведений в ИАХ было следствием замкнутости и ограниченности системы художественного образования). Как заметила О.С. Евангулова, к копированию обращались все западноевропейские живописцы, поэтому аналогичную практику русских художников следует расценивать как черту современного им метода, а не как проявление беспомощности и отсталости [2, с. 35]. М.А. Пожарова выявила аналогию между композицией с античной геммы в иллюстрации «Зевс и Фетида» (издание Левеска де Гравеля «Собрание античных резных камней», Париж, 1732–1737) и живописным ее воплощением на полотне «Зевс и Фетида» А.П. Лосенко [3, с. 94–95]. Подобные аналогии форм и положения фигур не были редкостью для русской исторической живописи второй половины XVIII века. В.В. Бабияк отмечал, что копирование (как начальная степень освоения основ рисунка с натуры) готовило учеников к изображению трехмерных объектов, позволяя изучать произведения и проникнуться пониманием рождения образа [4, с. 50].

Иначе говоря, задача копирования заключалась в некоей транскрипции всех особенностей и тонкостей изображения. Именно благодаря следованию данным традициям художники смогли сохранить и транспортировать на родину античные универса-

лий, лежавшие в основе всего академического искусства [5, с. 192–193]. Композиционные решения исторических живописцев базировались на общепринятых правилах, при этом они не исключали обращения к оригиналам европейских и русских художников. Изобразительными источниками для воспитанников ИАХ служили издания гравюр с живописи и графики, привезенные в Россию, а также увражи античных гемм. Они использовались как в Европе, так и в России для изучения античных произведений с точки зрения композиций и рисунка [3, с. 75–109]. Кроме европейских изданий, в ИАХ хранился рукописный каталог резных камней, составленный И.И. Бецким [3, с. 109].

Выбор образцов для подражания, который формировался у учеников во время обучения в ИАХ, закладывал основы всего направления творчества русских художников и сопровождал их на протяжении всей жизни. В копейных классах постигал основы живописи и П.И. Соколов, изучая различные техники, «прочитывая» по слоям процесс создания лучших произведений этого жанра. В годы своего обучения в ИАХ (1763–1773) он выполнил копии с гравюры К. Ванлоо, «представляющую Медею и Ипполита» [6, с. 144], картин «Испанский пастух с флейтой» и «Весталка с жертвенным сосудом» Дженовезе и «Баталия» неизвестного автора [7, с. 71]. Данные произведения не сохранились, однако сведения о них в источниках показывают, что П.И. Соколов копировал разных художников разных стилей.

Следующим этапом освоения и отработки художественного мастерства в ИАХ была практика пенсионерства. Выбор места дальнейшего обучения лучших выпускников академии являлся значимым моментом, поскольку оно давало им важнейшие художественные впечатления и формировало творческие интересы [8, с. 111]. В период своего пенсионерства (1773–1778) П.И. Соколов продолжил постигать основы практического метода работы с натурой, разрабатывал композиции собственных произведений, вдохновляясь картинами европейских художников, адаптируя полученные знания и художественные образы в исторической живописи. Важными источниками, характеризующими эти процессы, являются рапорты и «Итальянский журнал» художника [9, л. 11–28]. Названные документы хранятся в фонде Императорской академии художеств (№ 789) Российского государственного исторического архива (РГИА). Они относятся к формам обязательной отчетности русских пенсионеров перед ИАХ и содержат информацию об увиденных ими произведениях живописи, скульптуры, мозаики и архитектуры; их описания; личные оценки и замечания. Фрагменты «Итальянского журнала», информационная ценность которого несколько недооценена отечественными историками искусства, впервые были опубликованы нами [10].

Из первого рапорта П.И. Соколова от 5 января 1774 г. мы узнаем, что художник «обучался под смотрением господина Батония и господина Натуара, упражняясь в рисовании с натуры и некоторых статуях, в рисовании с картин Доменикино и компоновании разных эскизов» [11, л. 1]. Ш.-Ж. Натуар (1700–1777) с 1751 по 1775 г. был директором Французской академии в Риме (в 1775 г. на этот пост был назначен Ж.-М. Вьен). Более конкретных данных о непосредственном взаимодействии П.И. Соколова и Ш.-Ж. Натуара в настоящее время нет, однако следует сказать, что важное место в учебной программе академии занимало изучение Античности, затем следовало копирование произведений старых мастеров, и лишь потом — подражание природе [12, с. 302]. Значимыми для копирования считались работы Рафаэля, Доменикино (Доменико Дзампьеро), А. Карраччи, болонцев Г. Рени и Гверчино, П. да Кортоне, впоследствии этот перечень был дополнен именами Л. Джордано, Тициана и других мастеров неаполитанской и венецианской живописи [12, с. 302].

П.Д. Батони (1708–1787) работал в неоклассическом направлении европейской живописи XVIII в. и пользовался славой у ее знатоков [13, с. 100]. Он считался самым знаменитым представителем римской школы, «которому не было равных среди современников» [14, р. 18]. Живописец Б. Уэст, прибывший в Рим в 1760 г. писал: «Когда я приехал в Рим, итальянские художники ни о чем другом не думали, ни на что не смотрели, как только на работы Помпео Батони» [15, с. 15].

Искусство П. Батони теснейшим образом было связано с идеями современников: историка античного искусства И.И. Винкельмана (1717–1768) и художника, теоретика искусств А.Р. Менгса [16, с. 79]. Однако в отличие от А.Р. Менгса, П. Батони был скорее живописцем, чем философом: его картины были менее глубоки по содержанию, но в них заключалась естественность, превозносившая прекрасное [14, р. 18–19]. В стиле П. Батони соединились черты классицизма и эпохи Возрождения. Он смягчил стиль рококо не только классической строгостью, но в особенности — обращением к подлинному величию Ренессанса и мастерам раннего барокко [15, с. 15].

Н.Н. Коваленская считала, что влияние П. Батони на русских пенсионеров с точки зрения просветительского классицизма нельзя считать полностью соответствующим данному стилю, поскольку, будучи сторонником новых идей, он в своих произведениях сохранял живописность в портретах, уступая в других жанрах изобразительного искусства линейно-пластическому стилю [17, с. 97]. Тем не менее совершенствование мастерства П.И. Соколова под руководством П. Батони и Ш.-Ж. Натуара не могло не найти отражения в его живописи, а изу-

чение и копирование классического наследия определили важный этап в становлении его творческой индивидуальности.

В следующем рапорте от 29 июня 1774 г. П.И. Соколов сообщал в ИАХ: «Не упуская, хожу во Французскую академию рисовать с натуры и пользуюсь советами лучших господ пенсионеров, рисую с работ Караччия, также получаю наставления от профессора Батония» [11, л. 38–38 об.]. Таким образом, мы видим, что первыми для копирования и изучения художником были выбраны работы болонских академистов Доменикино и А. Карраччи. В 1774 г. П.И. Соколов также копировал два полотна А. Локатели («Аполлон и Нимфа» и «Меркурий, усыпляющий Аргуса») и головы «для учения колеров» с картин Рембрандта и П.П. Рубенса [17, с. 399].

Пребывание П.И. Соколова в качестве пенсионера ИАХ в Риме сопровождалось посещением картинных галерей, церквей и монастырей, частных коллекций произведений искусства и осмотром достопримечательностей [18, с. 248]. Всестороннее знакомство с художественной жизнью Европы расширяло творческие интересы молодых русских художников, яснее определяло для них цели и задачи искусства [8, с. 118]. Работы Г. Рени, Гверчино, Доменикино и П. Батони П.И. Соколов описывал гораздо чаще и только с положительной характеристикой. Исходя из этого можно сделать вывод, что творчество данных художников было особенно ему близко. Интересно, что в своих воспоминаниях о П.И. Соколове его современник, исторический живописец, пенсионер ИАХ в Италии (1773–1778) И.А. Акимов сравнивал его с мастером эпохи Возрождения Л. Джордано: «Он имел большие способности к достижению имени хорошего художника, и был бы отличен, ежели бы держался скоротечности в работах и свободности, свойственной руке Джордано, для которой был рожден» [19, с. 351]. Л. Джордано был гораздо более авторитетной фигурой в академической сфере [13, с. 100].

Комиссионер ИАХ И.Ф. Рейфенштейн сообщал, что «счастливые способности П.И. Соколова, его пламенная любовь к своему искусству, побуждавшая его во время пребывания в Риме упорно изучать великие произведения древнего и нового искусства вровень с совершенствованием себя изучением натуры, обратили на него внимание итальянцев и сделали его любимцем корифея римской школы того времени — Помпео Батони» [7, с. 70]. И.А. Акимов, правда, полагал, что П.И. Соколов «слепо пленился манерой Помпео Батони, нимало таланту его не соответственной, и потому сделался робок в произведениях» [19, с. 351].

С нашей точки зрения, увлечение манерой живописи П. Батони прежде всего показывает, что П.И. Соколов стремился совершенствоваться и хотел достичь такого же высокого уровня мастерства, как

и его наставник. При этом сравнение итальянских произведений П.И. Соколова с работами П. Батони демонстрирует разницу их подходов к построению композиции и работе над колоритом. Так, живопись П.И. Соколова более нежная, цвета не настолько яркие и контрастные, как у П. Батони, а силуэты фигур более плавные. Сформировавшиеся методы постижения художественной науки в мастерской П. Батони и во Французской академии в Риме, в равной степени с полученными впечатлениями от знакомства с эталонными произведениями искусства, были направлены на развитие склонности к анализу и художественному видению образа. Так формировалось творческое восприятие, внимание к деталям, композиции, колориту и другим важным художественным приемам, которые могли быть применены художником в собственных произведениях.

В 1774 г. П.И. Соколов начал в Риме работу над первой исторической картиной «Меркурий и Аргус» (1776, Государственный Русский музей, Ж-4976). В рапорте он сообщал: «Имею честь императорской академии художеств донести, что я начал писать композицию, представляющую Аргуса с Меркурием, старался сколько можно, чтоб вместе с сим рапортом прислать, но не мог успеть, ибо имел затруднение в рисовании этюдов, по окончании буду стараться верно переслать» [11, л. 38]. Разрабатывая идею, образ и композиционный строй картины «Меркурий и Аргус», П.И. Соколов сделал немало количество набросков и рисунков с натуры, многие из которых хранятся в фондах Государственного Русского музея (далее — ГРМ) и Научно-исследовательского музея Российской академии художеств.

Картина написана на сюжет из античной мифологии. Характер образно-пластического языка, композиционный строй работы не содержат чрезмерной динамики: художник обращается к законам построения классицистической композиции, к которым «традиционно относилось членение картинного пространства на планы, выделение композиционного центра, компоновка групп по принципу их замыкания в некую устойчивую геометрическую фигуру, учет диагонально-осевых связей, знание линейной перспективы, фронтальная демонстрация действия (вдоль картинной плоскости), его подчеркнутая “театрализация”» [4, с. 188]. Используя классическую композицию, мастер соединяет всех персонажей мифа: зритель видит заснувшего Аргуса и Меркурия, позади которых стоит освобожденная Ио.

Художник мастерски противопоставляет двух героев и показывает два типа красоты мужского тела. Р.М. Байбунова отмечала, что изображение обнаженного тела в эпоху Просвещения станет одной из приоритетных тем в искусстве и войдет в практику художественного обучения как уже установленный эталон [20, с. 119]. При этом использование драпировки при изображении обнаженной

натуры будет распространенным приемом, нужным живописцу не только для того, чтобы «прикрыть» наготу, но и чтобы смягчить визуальный переход от обнаженного тела к элементам природы: земле, камню или дереву [16, с. 83]. Поза (опущенная голова и расслабленные руки Аргуса) создает у зрителя ощущение, что перед ним — спящий человек.

В данной картине обнаруживаются многие аналогии с произведениями художников разных времен и стилей. Выбор ее сюжета мог быть обусловлен несколькими факторами, в том числе и рекомендацией, полученной П.И. Соколовым от одного из его римских педагогов. И.Ф. Рейфенштейн писал, например, что художнику пришлось исправить некоторые части картины по совету П. Батони и других знатоков [17, с. 136]. Однако нельзя сказать, что в этом произведении нашел отражение стиль П. Батони или Ш.-Ж. Натуара. Так, Н.Н. Коваленская считала, что в данном произведении нельзя установить большого влияния П. Батони, отмечая при этом, что не близка картина и к работам Ш.-Ж. Натуара, второго руководителя П.И. Соколова, поскольку в творчестве французского мастера еще сильнее заметны остатки рокайльной манерности [17, с. 136].

«Меркурий и Аргус» П.И. Соколова в полной мере воплощает новые идеалы композиции и трактовки сюжета в соответствии с идеями классицизма. Как мы писали выше, в творчестве П. Батони были еще сильны переходные от рококо к классицизму элементы. А.Б. Макроусов отмечал, что «постбаторочная холодноватость» и отстраненность персонажей в картинах П. Батони искупается тонкостью настроения и характера, «неожиданно проглядывающего» сквозь статuarные позы, а также точностью деталей [21, с. 24].

Больше точек соприкосновения Н.Н. Коваленская видела у П.И. Соколова со стилем Ж.-М. Вьена [17, с. 136], который, как уже говорилось, в 1775 г. сменил Ш.-Ж. Натуара на посту директора Французской академии в Риме и являлся одним из крупнейших представителей нового неоклассического направления в европейском искусстве. Это влияние на стиль, как полагала Н.Н. Коваленская, в большей степени сказалось в следующей картине П.И. Соколова — «Дедал привязывает крылья Икару» (1777, Государственная Третьяковская галерея (далее ГТГ), Инв. 5821) [17, с. 136]. Влиянием же на выбор сюжета могло стать и обращение к работе А. Локателли «Меркурий, усыпляющий Аргуса», которую художник копировал непосредственно перед написанием своего произведения [17, с. 399]. При этом, рассматривая произведения А. Локателли на одноименный сюжет, мы не найдем схожей композиции, заимствования фигур, элементов пейзажа и колорита.

Очевидно, что П.И. Соколов, вдохновившись работами европейских мастеров, разработал и создал

самостоятельное произведение, отражавшее его собственные идеи, а также идеалы и художественные предпочтения эпохи. Например, он не стал писать образ пугающего великана, лишь противопоставив его изображению Меркурия, в положение тела которого А.А. Карев вслед за Н.Н. Коваленской видел сходство с Аполлоном Сауроктоном [13, с. 100]. Разумеется, П.И. Соколов изучал античные статуи, это зафиксировано в «Итальянском журнале» художника [9, л. 14–28]. Однако даже если он и обращался к античным прототипам при написании этого полотна, то не переносил на него подобные образы, что подтверждает наличие подготовительного рисунка с натуры для фигуры Меркурия (ГРМ Р-39245).

Положения фигур Меркурия и Аргуса обнаруживают сходство с положением фигур в зарисовках натурщиков, которые художник выполнял во время работы над картиной. Похожее положение фигуры Аргуса мы встречаем и у И.А. Акимова в картине «Самосожжение Геркулеса» (1782, ГТГ), и у итальянского мастера П. да Кортоны в работе «Наказание Геркулеса» (1635, Музей искусства Лихтенштейна). Однако приемы изобразительной техники и характер образно-пластического языка отличают трактовку Аргуса П.И. Соколова от трактовки Геркулеса П. да Кортоны и И.А. Акимова: первый не использует пастозных мазков и мягче вписывает фигуру в окружающее пространство.

Аналогии, выявленные в картине «Меркурий и Аргус», показывают, что при ее создании П.И. Соколов обращался ко многим художественным источникам наравне с натурной работой. Ему блестяще удалось воплотить в данном произведении эстетическое кредо эпохи, следуя по пути планомерного творческого поиска идеального художественного образа. В результате П.И. Соколов добился такого эффекта, что его римские педагоги и комиссионер ИАХ И.Ф. Рейфенштейн не нашли ничего, что нужно было бы дополнить, усилить или изменить. Картина «Меркурий и Аргус» понравилась современникам. Об этом свидетельствуют письма И.Ф. Рейфенштейна и тот факт, что в ИАХ это полотно стало образцом для копирования. Так, в 1824 г. гравер Ф.И. Иордан получил большую золотую медаль за программу «Меркурий усыпляет Аргуса» с картины П.И. Соколова [22, с. 431]. Ее выбор в качестве образца для копирования последующими поколениями учеников ИАХ показывает, что мастеру удалось создать эталонное произведение по всем канонам живописи классицизма.

В 1776 г. перед началом работы над новой исторической картиной «Дедал привязывает крылья Икару» (1777, ГТГ) П.И. Соколов по совету И.Ф. Рейфенштейна копировал «некоторые головы для учения колеров с мастеров (Рембрандт, П.П. Рубенс и прочие) у одного купца находящиеся», а между тем упражнялся «в компоновании разных эскизов, из которых по усмотрению намерен произвести картину», а также

не переставал «вести журнал все, что примечания достойно» [9, л. 29 об.]. В августе 1776 г. П.И. Соколов сообщал в ИАХ о намерении писать новую картину, в ноябре приступив к работе над полотном [15, с. 162]. Уже на начальном этапе создания оно произвело впечатление на И.Ф. Рейфенштейна, который писал, что «картина только набросана и в этом виде показывает настолько исправности в рисунке и стиле», что он «надеется, что в ней будут видны новые успехи П.И. Соколова, после отправки Меркурия скопировавшего несколько колоритных голов» [7, с. 74].

В основе сюжета картины «Дедал привязывает крылья Икару» лежит легенда об афинском строителе и художнике Дедале. П.Н. Петров отмечал, что сюжет, вполне академический, любимый в Риме, трактовался почти всеми талантливыми и менее одаренными художниками с целью показать себя сильными в рисовании нагого тела [7, с. 74]. Среди художников, обращавшихся к этой теме, в первую очередь стоит вспомнить А. Карраччи, Дж. Чезаре, П.П. Рубенса, А. Ван Дейка и Ж.-М. Вьена.

О работе над живописным полотном «Дедал привязывает крылья Икару» И.Ф. Рейфенштейн сообщал в ИАХ, что картина «сочинена счастливо» и П.И. Соколов «выбрал из трех композиций, различных между собой на этот сюжет ту, которую хвалили и где действие выражено с большею простотою и наивною. Перенеся рисунок уже на полотно, он еще раз выправил его по замечаниям г. Батони» [7, с. 74]. Являясь прекрасным примером классицистической композиции, картина П.И. Соколова отличается образной упрощенностью и камерностью, аллегоричностью и идеализацией [16, с. 190]. Ее главные персонажи, согласно канону классицизма, размещены на втором плане. Их позы, а также наличие постаментов, покрытого тканью, напоминают натурные академические постановки.

Строгая классическая композиция строится на пересечении нескольких диагоналей, которые образуют руки персонажей и крылья как их продолжение. Акцент на силуэте позволил художнику апеллировать локальными тональными и цветовыми пятнами, что укрупнило фигуры и придало им эффект монументальности. Яркая вспышка света, освещающая фигуру юноши, выделяет главного персонажа этого мифа. П.И. Соколова интересуют анатомические различия взрослого и юного тела, поэтому он усиливает акцент не на мускулатуре, а на карнации тел: нежной, светло-розоватой коже мальчика и темной, исполненной коричневатыми оттенками — взрослого мужчины.

В картине «Дедал привязывает крылья Икару» Н.Н. Коваленская увидела влияние Ж.-М. Вьена, одного из педагогов П.И. Соколова, написавшего в 1754 г. полотно на ту же тему [17, с. 136]. Она отмечала, что это влияние отразилось прежде всего в композиции: та же строго построенная группа, обе

фигуры помещены в узком барельефном пространстве, параллельном холсту [17, с. 136]. При этом композиция, выбранная П.И. Соколовым, значительно разнится с картиной Ж.-М. Вьена: у русского мастера фигуры помещаются на расстоянии друг от друга так, что каждая из них является самостоятельным художественным образом; в картинной плоскости они расположены согласно канонам произведения, написанного в стиле классицизм. Композицию Ж.-М. Вьена, напротив, отличают сгруппированность фигур, сложные динамические повороты, скорее напоминающие приемы искусства барокко.

Если же мы обратимся к анализу колорита картины П.И. Соколова, то заметим, что в сравнении с предыдущим его полотном «Меркурий и Аргус», а также с произведением Ж.-М. Вьена «Дедал и Икар», эта работа написана в значительно более мягких тонах и полуоттенках. В картине «Дедал привязывает крылья Икару» нет контрастных теней, ярких цветовых акцентов, глубокого красного тона и плотных холодных теней в пейзажном фоне, а колорит придает ощущение спокойствия. И.Ф. Рейфенштейн писал в ИАХ об этой работе, что ее «колорит мягкий, который близко подходит к натуре» [7, с. 75]. П.И. Соколов использует нежные оттенки розового, оливкового, голубого и коричневого цветов. Выбор таких цветов и полутонов скорее напоминает произведения рококо и встречается в живописи П. Батони и Ш.-Ж. Натуара.

При этом если в фигуре Меркурия на полотне П.И. Соколова «Меркурий и Аргус» (1776, ГРМ) Н.Н. Коваленская и А.А. Карев видели сходство с Аполлоном Сауроктоном, то в данной работе фигура Икара находит прямые аналогии со скульптурой «Наливающий Сатир» (81–96 гг. н. э., Вилла Гетти, Лос-Анджелес). Единственным различием обеих фигур является лишь то, что П.И. Соколов на своем полотне изобразил поднятой вверх левую руку Икара (у скульптурного Сатира вверх поднята правая рука), что, вероятно, было гораздо более выгодно с точки зрения композиции.

В картине «Дедал привязывает крылья Икару» П.И. Соколов предстает как зрелый мастер. Н.Н. Коваленская отмечала, что работа знаменует собой тот сдвиг к рационалистической ясности и идеальной простоте, который был представлен в западноевропейском искусстве Ж.-М. Вьеном, П. Батони и А.-Р. Менгсом [17, с. 137]. Картина П.И. Соколова стала в ИАХ образцом высочайшего уровня мастерства и эталоном произведения, созданного по законам классической композиции. Искусство компоновки, мягкость письма, безупречная форма изображения и строго выдержанный рисунок выделяли эту картину среди других, благодаря чему в ИАХ это полотно П.И. Соколова использовалось для копирования.

Стоит отметить, что внимательное рассмотрение композиции картины И.А. Акимов «Самосож-

жение Геркулеса» (1782, ГТГ), созданной спустя пять лет после «Дедала, привязывающего крылья Икару» П.И. Соколова, абсолютно убеждает в том, что И.А. Акимов обращался к указанной работе П.И. Соколова как к источнику вдохновения и подражания. Например, И.А. Акимов подобно П.И. Соколову располагает обе фигуры фризово-образно; при этом справа у него помещена довольно схожая с ними мужская фигура, изображенная более развернутой в фас к зрителю. Движение ткани, которую держит в руке над собой Геркулес, плавно спускающейся слева от его фигуры, повторяет композиционное расположение крыльев за спиной у Дедала на картине П.И. Соколова. В левом нижнем углу И.А. Акимов также помещает второстепенный атрибут, помогающий раскрывать содержание картины. Пейзаж в картине И.А. Акимова (такой же низкий горизонт, небо с надвигающимися облаками) и его колористическое оформление тоже несут в себе отпечаток «цитирования» названной работы П.И. Соколова. Таким образом, можно сделать вывод, что картина П.И. Соколова могла служить одним из источников вдохновения для И.А. Акимова.

В 1820 г. полотно П.И. Соколова «Дедал привязывает крылья Икару» копировал ученик третьего возраста Н.М. Тверской; другая копия была исполнена П.И. Мейером [23, с. 224]. Произведение П.И. Соколова (наравне с впечатлениями от античной скульптуры) вдохновило создание одной из первых работ П.В. Басина «Фавн Марсий учит юношу Олимпия игре на свирели» (1821, ГРМ), написанной им в Италии [24, с. 71]. В 1885 г. за картину «Дедал и Икар» (находится в частном собрании. — Е. Ж.), выполненную по академической программе, Ф.Ф. Бухгольц получил вторую золотую медаль. Важно отметить, что постановка фигур Дедала и Икара в картине Ф.Ф. Бухгольца практически повторяет композицию П.И. Соколова.

«Итальянские» произведения П.И. Соколова можно поставить в один ряд с современными ему работами западноевропейских мастеров. Многоплановость источников вдохновения давала художнику широкую возможность адаптации и синтеза различных учебных практик. Такая вариативность определяла широту диапазона выбора сюжета, поиск лучшей композиции и воплощение полученных знаний в исторической картине. Знакомство с большим количеством памятников от Античности до современного искусства сыграло важную роль в эволюции взгляда П.И. Соколова на стиль и задачи его художественных произведений. Все это сформировало у него определенную концепцию художественного вкуса и технических возможностей воплощения образа.

Подводя итог сказанному, отметим, что академическая традиция исторической живописи предполагала соблюдение целого ряда положений, начиная от процесса создания композиции

до окончания работы над живописным полотном. Одной из важных составляющих работы П.И. Соколова над исторической картиной была не только работа с натуры, но и (в равной степени) обращение к эталонному образцу, что имело в своей основе изучение и копирование произведений других художников, а также использование в композиции уже сложившихся устойчивых иконографических норм. Сам факт подобного цитирования подчеркивал не только почетное следование классике, но и общность и значимость правил, по которым работали античные мастера, великие художники новой Европы и которые теперь вполне усвоены отечественными живописцами [13, с. 93]. В свою очередь, вдохновляясь композициями «пензионерских работ» П.И. Соколова или копируя их, последующие поколения учеников ИАХ ретранслировали отдельные заимствованные элементы в своих работах. Таким образом, русское искусство второй половины XVIII в. обогащалось современными тенденциями и развивалось в контексте общеевропейского искусства.

Список источников

1. Евангулова О.С., Карев А.А. Свое чужое. Особенности цитирования в русском изобразительном искусстве XVIII века // Academia. 2021, № 1. С. 11–22. DOI: 10.37953/2079-0341-2021-1-11-22.
2. Евангулова О.С. Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ. Москва : Памятники исторической мысли, 2007. 285 с.
3. Пожарова М.А. Французские гравированные узоры XVIII века как фактор развития европейской художественной теории // М.А. Пожарова. Европейские концепции искусства в русской культуре XVIII века : очерки. Москва : БуксМАрт, 2022. С. 75–109.
4. Бабияк В.В. Русский учебный рисунок. Петербургская академическая художественная школа конца XVIII — начала XX века : учебно-методическое пособие... Санкт-Петербург : Гиппократ, 2004. 292 с.
5. Чубаков А.В. Традиции копирования в Императорской академии художеств // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 2. С. 192–197. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-2-192-197.
6. Молева Н., Белютин Э. Педагогическая система Академии художеств XVIII века. Москва : Искусство, 1956. 519 с.
7. Петров П.Н. Художественные и исторические заметки П.Н. Петрова. Санкт-Петербург : политехническое заведение А. Баумана, 1862. Т. 2. 97 с.
8. Николаева А.Г. Пензионеры Академии художеств в царствование Екатерины Второй // Научные труды : научное издание. Санкт-Петербург, июль / сентябрь, 2019. Вып. 50 (юбил.). Художественное образование. Сохранение культурного наследия. С. 102–132.
9. Академия художеств Министерства императорского двора. 1776 г. Рапорты от пензионеров академических // Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 705. Л. 11–31 об.
10. Желнова Е.Г. Базилики и церкви Рима глазами пензионера Императорской академии художеств Петра Соколова // Искусство Евразии [электронный журнал]. 2020. № 2 (17). С. 255–263. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.016.
11. Академия художеств Министерства императорского двора. 1774 г. Рапорты, полученные от пензионеров академических и письма от некоторых персон об оных же пенсионерах // Российский государственный исторический архив. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 635. Л. 1–38 об.
12. Хлопина Е.Ю. Римский филиал Французской Академии и Ж.-Л. Давид // Итальянский сборник. Москва : Памятники исторической мысли, 2003. Вып. 3. С. 299–317.
13. Карев А.А. Классицизм в русской живописи. Москва : Белый город, 2003. 319 с.
14. Anofrio B. Elogio di Pompeo Girolamo Batoni. In Roma : Nella stamperia Pagliarini, 1787. (Reprint, 2024). 72 p.
15. Живопись и скульптура в Риме во второй половине XVIII в. : каталог выставки. Санкт-Петербург : Государственный Эрмитаж, 2011. 240 с.
16. Каганович А.Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. [Москва] : [Академия художеств СССР], [1963]. 320 с.
17. Коваленская Н.Н. Русский классицизм : живопись, скульптура, графика. Москва : Искусство, 1964. 703 с.
18. Крюкова О.С. Италия в эпистолярном и мемуарном наследии русских художников // Труды членов Российского философского общества. Москва : Московский философский фонд, 2004. Вып. 7. С. 247–262.
19. Акимов И.А. Краткое историческое известие о некоторых российских художниках // Северный вестник. 1804. Ч. 1, № 3. С. 351.
20. Байбунова Р.М. «Без добрых дел блаженства нет...». Просветительская деятельность Академии художеств в XVIII веке. Москва : БуксМАрт, 2021. 208 с.
21. Мокроусов А.Б. Помпео Батони // Искусство. 2008. № 1 (562). С. 24–25.
22. Кондаков С.Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914. Санкт-Петербург : Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1915. Т. 2 : Часть биографическая. 454 с.
23. Живопись XVIII века : каталог собрания Государственной Третьяковской галереи. Москва : Государственная Третьяковская галерея, 2015. Т. 2. 408 с.
24. Моисеева С.В. «...К лучшим успехам и славе Академии» : живописные классы Санкт-Петербургской Академии художеств. Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2014. 216 с.

Статья поступила в редакцию 06.06.2024; одобрена после рецензирования 11.03.2025; принята к публикации 15.04.2025.

The Assertion of the Image in the Painting of the Italian Period by Peter Ivanovich Sokolov

Elena G. Zhelnova

Moscow State Art Gallery of the People's Artist of the USSR Ilya Glazunov,
13 Volkhonka Str., Moscow, 119019, Russia
Herzen University, 48 Moika River Emb.,
St. Petersburg, 191186, Russia
ORCID 0000-0001-6883-4552; SPIN 4091-9713;
alena_zhelnova@mail.ru

Abstract. *This article examines important components of the academic method of working on historical painting in the second half of the 18th century: studying the experience of artists of different times, styles and trends, as well as copying their paintings. On the example of works by the historical painter, student and pensioner of the Imperial Academy of Arts P.I. Sokolov (1753–1791) it is investigated how the practice of copying “reference” works (contemporary and earlier) influenced the choice of subjects and the formation of compositional techniques in the master’s painting.*

The research objectives included the search for works that served as a source of inspiration for the artist when creating his own works, containing features recognizable to his contemporaries. The source base includes both pictorial and written sources. The reports and P.I. Sokolov’s “Italian Journal” kept in the Imperial Academy of Arts collection of the Russian State Historical Archive, part of which the author of this article published earlier, belong to the reporting documentation of Russian pensioners.

It is shown that the first stage of P.I. Sokolov’s appeal to “reference” works was the academic practice of creating a copy for educational purposes, and the next stage was the study of works during the years of the artist’s retirement (1773–1778). Working in the workshops of the leading European masters P. Batoni and Ch.-J. Natoire, familiarity with their creative manner also played a role in the formation of the painter’s individual artistic style. Later, the choice of generations of Imperial Academy of Arts students as models for copying the paintings of P.I. Sokolov shows that the artist managed to create reference works according to all the canons of historical painting of classicism.

Key words: theory and history of art, art history, fine arts, P.I. Sokolov, historical painting, Imperial Academy of Arts, 18th century, copying, creative method, sample, plot.

Citation: Zhelnova E.G. The Assertion of the Image in the Painting of the Italian Period by Peter Ivanovich Sokolov, *Observatory of Culture*, 2025, vol. 22, no. 3,

pp. 290–298. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-3-290-298.

References

1. Evangulova O.S., Karev A.A. Own Borrowed. Peculiarities of Citation in Russian Fine Arts of the 18th Century, *Academia*, 2021, no. 1, pp. 11–22. DOI: 10.37953/2079-0341-2021-1-11-22 (in Russ.).
2. Evangulova O.S. *Russkoe khudozhestvennoe soznanie XVIII veka i iskusstvo zapadnoevropeiskikh shkol* [Russian Artistic Consciousness of the 18th Century and the Art of Western European Schools]. Moscow, Pamyatniki Istoricheskoi Mysli Publ., 2007, 285 p.
3. Pozharova M.A. French Engraved Ouvrages of the 18th Century as a Factor in the Development of European Art Theory, *Pozharova M.A. Evropeiskie kontseptsii iskusstva v russkoi kul'ture XVIII veka: ocherki* [M.A. Pozharova. European Concepts of Art in Russian Culture of the 18th Century: essays]. Moscow, BukSMart Publ., 2022, pp. 75–109 (in Russ.).
4. Babiyak V.V. *Russkii uchebnyi risunok. Peterburgskaya akademicheskaya khudozhestvennaya shkola kontsa XVIII – nachala XX veka: uchebno-metodicheskoe posobie...* [Russian Academic Drawing. St. Petersburg Academic Art School Late 18th – Early 20th Century: textbook]. St. Petersburg, Gippokrat Publ., 2004, 292 p.
5. Chubakov A.V. Traditions of Copying in the Imperial Academy of Arts, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2017, vol. 14, no. 2, pp. 192–197. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-2-192-197 (in Russ.).
6. Moleva N., Belyutin E. *Pedagogicheskaya sistema Akademii khudozhestv XVIII veka* [Pedagogical System of the Academy of Arts of the 18th Century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1956, 519 p.
7. Petrov P.N. *Khudozhestvennye i istoricheskie zametki P.N. Petrova* [Artistic and Historical Notes by P.N. Petrov]. St. Petersburg, Politekhnikheskoe Zavedenie A. Bauman Publ., 1862, vol. 2, 97 p.
8. Nikolaeva A.G. Pensioners of the Russian Imperial Academy of Fine Arts During the Reign of Catherine the Great, *Nauchnye trudy* [Scientific Papers], 2019, no. 50, pp. 102–132 (in Russ.).
9. Academy of Arts of the Ministry of the Imperial Court. 1776. Reports from the Pensioners of the Academy of Arts, *Rossiiskii gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv* [Russian State Historical Archive], coll. 789, aids 1, part 1, fol. 705, pp. 11–31 verso.
10. Zhelnova E.G. Roman Basilicas and Churches in Terms of Pensioner of the Imperial Fine Art Academy Petr Sokolov, *Iskusstvo Evrazii* [The Art of Eurasia], 2020, no. 2 (17), pp. 255–263. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.016 (in Russ.).
11. The Academy of Arts of the Ministry of the Imperial Court. 1774. Reports Received from Academic Pensioners and Letters from Some Persons About These Pensioners, *Rossiiskii gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv* [Russian

- State Historical Archive], coll. 789, aids 1, part 1, fol. 635, pp. 1–38 verso.
12. Khlopina E.Yu. Roman Branch of the French Academy and J.-L. David, *Ital'yanskii sbornik* [Italian Collection]. Moscow, Pamyatniki Istoricheskoi Mysli Publ., 2003, issue 3, pp. 299–317 (in Russ.).
 13. Karev A.A. *Klassitsizm v russkoi zhivopisi* [Classicism in Russian Painting]. Moscow, Belyi Gorod Publ., 2003, 319 p.
 14. Anofrio B. *Elogio di Pompeo Girolamo Batoni*. In Roma, Nella Stamperia Pagliarini Publ., 1787, (Reprint, 2024), 72 p.
 15. *Zhivopis' i skul'ptura v Rime vo vtoroi polovine XVIII v.: katalog vystavki* [Painting and Sculpture in Rome in the Second Half of the 18th Century: exhibition catalogue]. St. Petersburg, Gosudarstvennyi Ehrmitazh Publ., 2011, 240 p.
 16. Kaganovich A.L. *Anton Losenko i russkoe iskusstvo serediny XVIII stoletiya* [Anton Losenko and Russian Art of the Middle of the 18th Century]. Moscow, Akademiya Khudozhestv SSSR Publ., 1963, 320 p.
 17. Kovalenskaya N.N. *Russkii klassitsizm: zhivopis', skul'ptura, grafika* [Russian Classicism: Painting, Sculpture, Graphics]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964, 703 p.
 18. Kryukova O.S. Italy in the Epistolary and Memoir Heritage of Russian Artists, *Trudy chlenov Rossiiskogo filosofskogo obshchestva* [Proceedings of the Members of the Russian Philosophical Society]. Moscow, Moskovskii Filosofskii Fond Publ., 2004, issue 7, pp. 247–262 (in Russ.).
 19. Akimov I.A. Brief Historical Report About Some Russian Artists, *Severnyi Vestnik*, 1804, part 1, no. 3, p. 351 (in Russ.).
 20. Baiburova R.M. “Bez dobrykh del blazhenstva net...”. *Prosvetitel'skaya deyatelnost' Akademii khudozhestv v XVIII veke* [“There Is No Bliss Without Good Deeds...”. Enlightenment Activity of the Academy of Arts in the 18th Century]. Moscow, BukSMart Publ., 2021, 208 p.
 21. Mokrousov A.B. Pompeo Batoni, *Iskusstvo* [Art], 2008, no. 1 (562), pp. 24–25 (in Russ.).
 22. Kondakov S.N. *Yubileinyi spravochnik Imperatorskoi Akademii khudozhestv. 1764–1914* [Jubilee Directory of the Imperial Academy of Arts. 1764–1914]. St. Petersburg, Tovarishchestvo R. Golike i A. Vil'borg Publ., 1915, vol. 2, 454 p.
 23. *Zhivopis' XVIII veka: katalog sobraniya Gosudarstvennoi Tret'yakovskoi galerei* [Painting of the 18th Century: Catalogue of the Collection of the State Tretyakov Gallery]. Moscow, Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya Galereya Publ., 2015, vol. 2, 408 p.
 24. Moiseeva S.V. “...K luchshim uspekham i slave Akademii”: *zhivopisnye klassy Sankt-Peterburgskoi Akademii khudozhestv* [“...To the Best Successes and Glory of the Academy”: Painting Classes of the St. Petersburg Academy of Arts]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2014, 216 p.

The article was submitted 06.06.2024; approved after reviewing 11.03.2025; accepted for publication 15.04.2025.

НОВАЯ КНИГА К 80-ЛЕТИЮ ПОБЕДЫ



Саур-Могила: от легенды к подвигу / Российская государственная библиотека ; Донецкая республиканская универсальная научная библиотека имени Н.К. Крупской ; составители: Э.Б. Алиева, И.А. Говорова, В.Г. Юшковец ; под общей редакцией В.Г. Юшковец. Москва : Пашков дом, 2025. 195, [2] с. : ил.

Книга посвящена Саур-Могиле – знаменитой высоте 277,9, которая на протяжении многих веков была форпостом южнорусской степи, защищающим Донбасс от захватчиков. Орды древних кочевников, полки гитлеровской армии, вооруженные формирования Украины терпели поражение у легендарного кургана благодаря беспрецедентному героизму его защитников.

В издании прослеживается историческая преемственность ратных подвигов, которыми богата местность вокруг Саур-Могилы. Читатель получит представление о древней истории стратегической высоты, легендах, связанных с ее происхождением и названием, узнает детали боевых сражений за овладение курганом в 1943 и 2014 гг., ознакомится с именами героев, защищавших курган в разные исторические периоды.

Подробная информация:

Российская государственная библиотека,
Издательство «Пашков дом»
119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5
Тел.: +7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70, доб. 26-46
E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru
Сайт: www.rsl.ru/pashkovdom

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ СЕВЕРНОГО КАВКАЗА КАК РЕСУРС МЕЖНАЦИОНАЛЬНОГО СОГЛАСИЯ

XI МЕЖДУНАРОДНЫЙ НАУЧНЫЙ ФОРУМ

11–14 сентября 2025 г.,
санаторий «Жемчужина моря»
(ул. Мира, д. 20, с. Кабардинка, г. Геленджик)

Основным организатором форума является Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачёва (Институт наследия) в лице его Южного филиала при финансовой поддержке Министерства культуры Российской Федерации, при участии Российского культурологического общества.

Научная программа XI форума:

- ◆ Молодежная научная конференция «Государственная политика, культурное наследие и художественная жизнь: перспективные исследования молодых ученых»,
ответственный модератор А.Н. Соколова.
- ◆ Всероссийская научная конференция «Традиционная художественная культура народов России в контексте цивилизационной идентичности»,
ответственный модератор Ю.А. Закунов.
- ◆ Круглый стол № 1 «Государственная культурная политика: стратегические задачи и региональные особенности их реализации»,
ответственный модератор Н.Б. Зиновьева.
- ◆ Круглый стол № 2 «Художественная жизнь и межкультурные взаимодействия в полиэтничном регионе»,
ответственный модератор Е.Ю. Третьякова.
- ◆ Круглый стол № 3 «Религиозное наследие в современном мире и проблемы межконфессионального согласия»,
ответственный модератор А.А. Гуцалов.
- ◆ Специальная сессия № 1 «Культурный код победителя в войне с фашизмом в визуальном искусстве (кино, театр, живопись, скульптура)»,
ответственный модератор А.М. Сиюхова.
- ◆ Специальная сессия № 2 «Научно-техническое наследие Юга России как ресурс развития туризма (к Десятилетию науки и технологий)»,
ответственный модератор А.Н. Еремеева.
- ◆ Специальная сессия № 3 «Тема триумфа СССР в послевоенной архитектуре и градостроительстве»,
ответственный модератор В.В. Бондарь.

Заявки на участие в работе форума принимаются только в электронной форме. Размещение заявки осуществляется по ссылке: https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSeXtDq_oFYyHjzG_ks6-HgafhHNnKa5MIYaZDyr9WJsChF7oQ/viewform, регистрация и авторизация не обязательны.

Заявки принимаются до 20 июля 2025 г. До 1 сентября 2025 г. участники будут оповещены о результатах отбора и о решении по включению заявки в программу работы форума.



Информация актуализируется на сайте Южного филиала Института наследия:
<http://sbricur.com>.

Официальный электронный адрес для переписки с участниками:
forum.knsk@gmail.com.

УДК 75.056:821.161.1(092)Олеша Ю.К.
ББК 85.157.53(2)6 + 83.3(2=411.2)6-8Олеша Ю.К.
DOI 10.25281/2072-3156-2025-22-3-300-314

Д.В. ФОМИН

РОМАН ЮРИЯ ОЛЕШИ «ТРИ ТОЛСТЯКА» И ЕГО ИЛЛЮСТРАТОРЫ

Дмитрий Владимирович Фомин,

Российская государственная библиотека,
Центр по исследованию проблем развития библиотек
в информационном обществе,
ведущий научный сотрудник,
Воздвиженка ул., д. 3/5, Москва, 119019, Россия

Российская академия художеств,
Научно-исследовательский институт теории
и истории изобразительных искусств,
отдел искусства XX–XXI веков
ведущий научный сотрудник,
Пречистенка ул., д. 21, стр. 5, Москва, 119034, Россия

кандидат исторических наук
ORCID 0000-0002-9931-6288; SPIN 4789-4929
dfomin13@yandex.ru

Реферат. В статье рассматриваются иллюстрации отечественных художников к знаменитому роману-сказке Ю.К. Олеси «Три толстяка», написанному 100 лет назад, — от рисунков к первой публикации (1928) до оформления изданий последних лет. Автор видит свою задачу в том, чтобы напомнить о некоторых забытых или недооцененных работах, подробнее охарактеризовать графические циклы, которые можно назвать наиболее удачными и значительными. Предпринимается попытка выявить наметившиеся тенденции изобразительного прочтения романа-юбиляра, обратить внимание на общие места

и разночтения в его трактовке. Сказка по-прежнему входит в круг детского чтения, постоянно переиздается, и накопленный опыт ее изобразительного истолкования может представлять интерес для современных графиков, издателей, библиотекарей, книговедов, искусствоведов, для рядового читателя. Вопросы, связанные с иллюстрированием «Трех толстяков», уже частично затрагивались в книге литературоведа Б.Е. Галанова, в статьях и монографиях об отдельных художниках и об истории детской книги в целом, в рецензиях на новые издания сказки. Однако эти публикации не закрывают тему, а наоборот — стимулируют ее дальнейшее исследование, дают ценный материал для анализа и обобщений. Автор подчеркивает сложность романа Ю.К. Олеси для визуального воплощения, опасность слишком буквального перевода метафорического языка писателя в зрительный ряд. Работы двух первых иллюстраторов сказки оказали заметное влияние на их последователей. Если М.В. Добужинский стоял у истоков игрового, буффонного, преимущественно комического прочтения сюжета, то В.И. Козлинский делал акцент на теме восстания, на социальном конфликте персонажей. Обе эти линии нашли интересное продолжение в работах художников второй половины XX века. Наиболее оригинальными и убедительными из них представляются иллюстрационные циклы Б.М. Калаушина, В.Н. Горяева, М.А. Бычкова, получившие признание читателей и критиков, довольно часто переиздаваемые и в XXI веке.

Ключевые слова: Ю.К. Олеша, «Три толстяка», иллюстрация, книжная графика, литературные сказки, М.В. Добужинский, В.И. Козлинский, Б.М. Калаушин, В.Н. Горяев, М.А. Бычков, изобразительное искусство, искусствоведение.

Для цитирования: Фомин Д.В. Роман Юрия Олеши «Три толстяка» и его иллюстраторы // Обсерватория культуры. 2025. Т. 22, № 3. С. 300–314. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-3-300-314.

Двойной юбилей — 125 лет со дня рождения писателя Юрия Карловича Олеши (1899–1960) и 100-летие его самого известного произведения — романа для детей «Три толстяка» — отмечался в 2024 году. Правда, уже законченный роман (О.Э. Мандельштам назвал его «хрустально-прозрачной прозой, насквозь пронизанной огнем революции» [1, с. 121]) несколько лет ждал выхода в свет. Рукопись отвергалась издательствами «в силу сомнительной репутации жанра... из-за испуга редакторов и рецензентов перед самой формой сказки...» [2, с. 92], хотя автору удалось ее блестяще обновить. Долгожданная первая публикация превзошла все ожидания начинающего литератора: «Книга была по-королевски издана в 1928 году “Землей и фабрикой” — в количестве семи тысяч экземпляров, на роскошном кремовом верже, с двадцатью пятью цветными вклейками художника М. Добужинского, которому текст переслали в Париж» [3, с. 230] (рис. 1).

С тех пор роман Ю.К. Олеши переиздавался сотни раз, к нему обращались многие художники, очень разные и по стилистической ориентации, и по методам интерпретации текста. Едва ли возможно в рамках небольшой статьи подробно проанализировать почти столетний опыт иллюстрирования «Трех толстяков». И все же попробуем взглянуть на издательскую судьбу романа-юбилера, на трансформацию его героев в отечественной книжной графике с позиций сегодняшнего дня. Попытаемся выявить наметившиеся тенденции изобразительного прочтения сказки, найти в ее разнообразных графических изложениях определенные закономерности и точки пересечения, общие места и разночтения, характерные приметы исторического времени.

Стоит сразу сказать, что создание иллюстраций к «Трем толстякам» — задача исключительно трудная, с ней далеко не всегда в полной мере справляются даже очень талантливые, опытные, высокопрофессиональные графики. Дело в том, что эта сказка при всей ее популярности и общепонятности — произведение крайне непростое по языку, стилистике, образному строю. «Самые неожиданные сравнения, самые яркие краски, где горят блики горячего южного солнца, сошлись, сме-

шались здесь, чтобы образовать этот праздничный стиль» [3, с. 228], — отмечал писатель И.А. Рахтанов. «Три толстяка» — сочинение экспериментальное, во многом опередившее свое время, вобравшее в себя опыт новаторских исканий не только в области изящной словесности, но и в сфере зрелищных и изобразительных искусств. По мнению историка детской литературы И.Н. Арзамасцевой, в тексте «можно... обнаружить фрагменты в стиле кубизма, конструктивизма, импрессионизма, примитивизма и других стилей» [4, с. 15], поэтому правомерны самые разнообразные его визуальные истолкования. Художнику, который отважился иллюстрировать «Трех толстяков», предстоит стать соавтором писателя, наделенного уникальной способностью, по выражению В.Б. Шкловского, «дать через слово прикосновение к сущности мира» [3, с. 302], ощутить вместе с ним «молодость пера, невоздержанность таланта, которому всего мало и все по плечу» [3, с. 228], вступить в творческое соревнование с «королем метафор».

Казалось бы, роман, изобилующий образными описаниями героев, вещей, мест действия, так и просится быть переведенным в зрительный ряд, ведь автор дает художникам множество «подсказок». «Удивительная, прославленная точность в передаче... облика предмета отличает прозу Юрия Олеши... великолепные сравнения... запоминаются нами именно как *зрительный*, мгновенно вспыхивающий перед взором читателя образ» [5, с. 58], — подчеркивает литературовед М.О. Чудакова. Однако иллюстратору следует относиться к таким подсказкам очень осторожно. Искусствоведы резонно предупреждали художников: «Будучи воспроизведенным буквально, описанное Олешей теряет свою поэтическую многозначность» [6, с. 155]; «...лобовая графическая транскрипция образов Олеши... обречена на неудачу. Всякий иллюстратор... романа прежде всего сталкивался с необходимостью найти к нему свой оригинальный ход» [7, с. 36]. Блистательные метафоры автора действительно тускнеют, лишаются смысла и образной мощи от чересчур прямолинейного, банального прочтения.

Однако ни трудности изобразительной интерпретации образного мира писателя, ни чрезвычайно высокая планка, заданная первым иллюстратором романа, не остановили многих замечательных графиков, а скорее вдохновили их на интереснейшие творческие поиски. Неизвестно, как оценивал сам Ю.К. Олеша иллюстрированные издания сказки, вышедшие при его жизни. Но участвуя в подготовке экранизаций романа, Юрий Карлович не был сторонником строгого следования тексту, предлагал дополнить и изменить собственный сюжет. Можно предположить, что и в работах иллюстраторов автор ценил верность не букве, а духу сказки, способность обогатить ее новыми яркими красками.



Рис. 1. Обложка книги Ю.К. Олеши «Три толстяка». Художник М.В. Добужинский (Москва ; Ленинград : Земля и фабрика, 1928)

В иллюстрациях к «Трем толстякам» всегда четко выражается не только сюжет и стиль романа, индивидуальность и эстетические пристрастия художника, но и характер времени, когда создавались иллюстрации, доступная ему степень творческой свободы. Вероятно, нечто подобное можно сказать почти о любом произведении классической литературы. Но в тексте Ю.К. Олеши нет указаний на конкретное время и место действия, перемешаны историко-культурные приметы разных стран и эпох. Это дает иллюстраторам полное право переносить в сказку свои впечатления от той реальности, которая окружает их здесь и сейчас. Речь идет не о поверхностном, внешнем осовременивании сюжета, а о способности художника точно воспроизводить дух и характер своей эпохи, ее мечты и иллюзии, ее отношение к революционной романтике, готовность к протесту, склонность к веселой игре или даже предугадывать эстетику времени, еще не наступившего.

Так, в рисунках М.В. Добужинского в полной мере воплотилась свобода искусства 1920-х гг., в котором даже самая официозная тема могла трактоваться в весьма эксцентричном или шутиливом клю-

че. Тем более что художника-эмигранта совершенно не волновали вердикты строгих советских теоретиков детской книги. Уже совсем другое, разительно изменившееся время, страшный период «усиления классовой борьбы» угадывается в экспрессивных гравюрах В.И. Козлинского 1935 г., напоминающих политические плакаты. Гнетущая, тревожная атмосфера предвоенных лет проявилась в литографиях В.М. Конашевича, напечатанных в книге 1940 г., а «оттепельные» настроения и искания — в нарядных, динамичных рисунках Б.М. Калаушина 1959 года. Некоторые композиции Д.А. Трубина для архангельского издания сказки 1988 г. напоминают злободневные «перестроечные» карикатуры: расставленные повсюду уродливые памятники трем толстякам пришли в полную негодность; скоро они упадут, не выдержав собственного веса. В офортах А.Г. Антонова 2014–2015 гг. (пока неопубликованных, но показанных на нескольких выставках) ощущается некая растерянность перед временем, которое не оправдало возлагавшихся на него надежд. Сказка дает повод и для постмодернистских игр с языками разных культур. Например, в библиофильском издании фирмы «Арбор» 2021 г. график и сценограф А.К. Дмитриев остроумно стилизует портреты героев под рекламные цирковые плакаты начала XX в., а сюжетные иллюстрации выстраивает как эффектные театральные мизансцены.

Многие мастера, бравшиеся за иллюстрирование романа, делали ставку прежде всего на яркое, полнозвучное колористическое решение цикла. Ведь «Три толстяка» — повествование красочное; описывая тот или иной предмет, автор почти всегда считает нужным обозначить его цвет. Конечно, иллюстратор не обязан педантично переводить такие описания в зрительный ряд; его задача — создать сходное ощущение, используя, быть может, другие образы и краски. Да и монохромные прочтения сказки могут быть содержательными, выразительными. Например, иллюстрации В.И. Козлинского к изданию 1935 г., судя по сохранившимся в архивах эскизам, задумывались как цветные, но «Советский писатель» выпустил книгу в черно-белом варианте (красный цвет появляется лишь на нескольких страницах). Искусствовед Ю.Я. Герчук назвал эти «лаконичные, почти по-плакатному броские и угловато-гротескные» [8, с. 63] ксилографии явлением очень своеобразным, нетипичным для середины 1930-х гг.: «Совершенно лишённые характерной для тогдашней гравюры ювелирности, они странным образом предвосхищают некоторые черты графики... поколения художников 1960-х годов» [8, с. 63]. В то же время, отмечает другой исследователь, иллюстрации «вызывают... воспоминания о революционном авангарде 1910-х: это кубистические приемы и пространственные решения композиций, экспрессионистский надрыв в... столкнове-

нии черного и белого... прямые ассоциации с плакатами «Окон РОСТА»» [9, с. 81]. Обобщенные, динамичные, насыщенные визуальными метафорами ксилографии как бы связывают две далекие друг от друга эпохи, синтезируя их выразительные средства, служат наглядным доказательством существующей между ними преемственности (рис. 2).

Иллюстрации откровенно публицистичны, в них постоянно сказывается опыт работы художника в сатирической графике. На первый план выходит тема восстания: на форзаце гвардейцы палят из пушек и ружей, а на нахзаце Суок, Тибул и Просперо разряжают свои пистолеты в ненавистных толстяков. В подобных сценах черно-белое решение представляется оправданным, подчеркивает жесткую однозначность конфликта. Однако в гравюрах В.И. Козлинского отражены и другие сюжетные линии сказки; избранная графическая манера прекрасно подошла и для воплощения рискованной цирковой эксцентрики. Причем, как и у писателя, линии эти взаимодействуют, часто сливаются, создавая «ощущение бесшабашного балагана революции» [9, с. 81].

Рисунки В.М. Конашевича к роману Ю.К. Олеши производят несколько странное, двойственное впечатление. Безусловно, перед нами работа вполне достойная, высокопрофессиональная, и все же она не может полностью удовлетворить читателя, хорошо знакомого с творчеством мастера. Это — «не совсем привычный Конашевич. Здесь он приглушенный, полужадушенный. <...> Рука Конашевича узнаваема, но ею словно бы кто-то водит. Игривая, затейливая манера... стала «правильной», скучноватой» [10]. Вероятно, если бы художник не опасался обвинений в формализме, он проиллюстрировал бы сказку иначе: гораздо более ярко, раскованно, изобретательно. Пожалуй, полосные литографии можно упрекнуть в некоторой холодности, излишней строгости и статичности, но художник дает читателю именно то, чего тот не найдет у других иллюстраторов. М.В. Добужинский в своих рисунках к «Трем толстякам» «почти никогда... не дает зрителю остановиться, посмотреть в лицо, в душу своих героев; они проносятся перед ним, как в калейдоскопе, неизменно поражая глаз своей вызывающей необычностью, своей причудливой красочностью» [11, с. 64]. Зато возможность спокойного,



Рис. 2. Иллюстрация к роману Ю.К. Олеши «Три толстяка». Художник В.И. Козлинский (Москва : Советский писатель, 1935. С. 125)

обстоятельного знакомства с персонажами книги предоставляют страничные рисунки к изданию 1940 года. Отсутствие цвета не слишком мешает этому знакомству, позволяет сосредоточиться на главном. Эксцентричная, карнавальная линия романа отчасти нашла отражение в легких перовых рисунках, играющих в книге роль заставок.

В 1928–1940 гг. «Три толстяка» выдержали четыре издания, а в годы Великой Отечественной войны и в первое послевоенное десятилетие, до 1956 г. не печатались ни разу. Конечно, после смерти «кремлевского горца» роман о борьбе с тиранией стал издаваться гораздо чаще. Нетрудно заметить, что интерес к нему со стороны издателей и художников возрастал как раз в те переломные периоды советской истории, когда на горизонте возникал «призрак свободы», появлялись поводы надеяться на скорые благотворные перемены. Искусствовед Э.З. Ганкина удивлялась тому, насколько «роман... созвучен нашим шестидесятым годам, с их возродившимся интересом к искусству революционной эпохи, к театру масок и символов, к духу народных шествий и празднеств» [7, с. 38]. Но свежие, оригинальные графические версии «Трех толстяков» стали появляться уже во второй половине 1950-х годов.

Роман предоставляет иллюстраторам столько возможностей откровенно высказаться о времени и о себе, проявить фантазию и чувство юмора, что некоторые графики обращались к нему неоднократно. В их числе — Б.М. Калаушин, зарекомендовав-

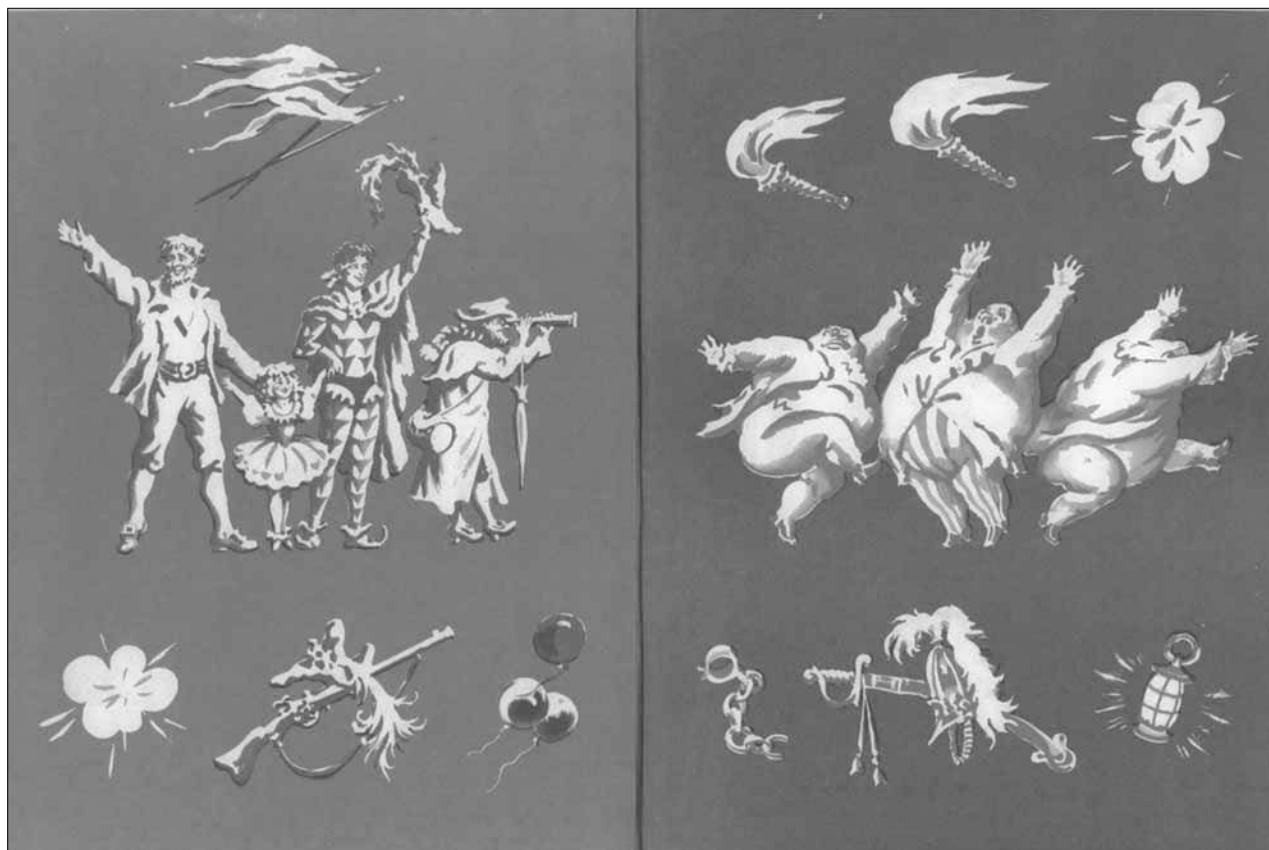


Рис. 3. Форзац книги Ю.К. Олеши «Три толстяка». Художник Б.М. Калаушин (Ленинград : Детгиз, Ленинградское отделение, 1959)

ший себя как художник, который «понимает законы цельного и яркого оформления книги, особенно дошкольной, обладает и фантазией, и декоративным даром» [11, с. 203]. Эти качества проявились в иллюстрациях к «Трем толстякам», начатых еще в студенческие годы. Рисунки к сказке Ю.К. Олеши — дипломная работа художника; в 1959 г. они, видимо в переработанном виде, были изданы Детгизом.

В графической манере Б.М. Калаушина есть что-то от народного искусства, даже от наивного и непосредственного детского творчества, и в то же время эта наивность обманчива, в каждом рисунке «видна рука профессионального художника, быстрая линия... порой капризна, порой гротескна. Калаушин хранит ленинградские традиции высокой культуры оформления книги» [12, с. 77]. Влияние М.В. Добужинского в «Трех толстяках» очень заметно, но это не подражание мэтру, а содержательный диалог с ним. Молодой иллюстратор ведет образительное повествование в стилистике вполне самобытной, более условной и декоративной, чем у знаменитого предшественника. Правда, он избирает сходную цветовую гамму, но работает гуашью, а не акварелью. И все же при внимательном просмотре книги 1959 г. можно найти в ней немало цитат из первого издания сказки, пусть и не буквальных: иногда та же сцена, которую изобразил М.В. Добу-

жинский, показывается с другой точки, дополняется новыми героями и деталями, получает свое продолжение или переосмысление.

Очень по-разному решена двумя графиками ключевая сцена, где Тибул идет по проволоке над площадью Звезды. Первый иллюстратор сказки сосредоточил все свое, да и зрительское внимание на образе ловкого и отважного циркача, едва наметив крохотные фигурки суесящихся внизу зрителей. Художника периода оттепели высыпавшие на балконы, выглядывающие в окна, бурно обсуждающие происходящее обыватели интересуют ничуть не меньше, чем канатоходец, их изображение становится смысловым и композиционным центром листа. Образ толпы очень важен в издании 1959 г.: по страницам то и дело проносятся группы возмущенных или испуганных, озадаченных или ликующих горожан. Их поведение взаимосвязано с приключениями главных героев.

«Три толстяка» в интерпретации Б.М. Калаушина — повествование динамичное, жизнерадостное, карнавальное, веселое, с множеством смешных персонажей и ситуаций. «Калаушин подхватывает метафоричность прозы писателя, по-своему перелагая ее на язык изображений. И вот секретари с перьями в руках и за ушами приобретают сходство с птицами, готовыми вспорхнуть и улететь» [12, с. 80].

«У солдат усы до плеч, ноги Раздватриса длинны, как жерди, букли причесок придворных вздыбливаются рогами» [12, с. 78], да и положительные герои подчас изображаются с иронией. Макет очень четко выстроен; используются выразительные возможности всех элементов книжного ансамбля. На черном фоне суперобложки беснуются посаженные в клетку толстяки. Эффектно смотрится трехцветный форзац с изображениями главных героев и предметов-символов (рис. 3). Шмуцтитуты украшены чем-то вроде щитов и заселены фигурками статистов. Буквицы в начале каждой главы включаются в композиции заставок, обыгрываются сюжетно.

В 1978 г. был опубликован новый вариант «Трех толстяков» с рисунками Б.М. Калаушина. В целом оформительская концепция не претерпела существенных изменений, но книга приобрела более яркий, цельный, нарядный вид. Цикл пополнился рядом рисунков; страницы, в прежней редакции остававшиеся пустыми, покрылись изображениями; черно-белые композиции наполнились цветом. Пронизывающее книгу движение стало еще более стремительным, ощутимым. Работа художника многократно воспроизводилась, сопровождая издания романа на разных языках, стала проводником в образный мир Ю.К. Олеши для многих отечественных и зарубежных читателей.

В 1956 г. вышли в свет «Три толстяка» с рисунками В.Н. Горяева. Художник в каком-то смысле продолжил преимущественно социальную, сатирическую линию интерпретации романа, начатую В.И. Козлинским: акцентировал тему восстания, опирался на свой опыт политического карикатуриста, но избрал иную стилистику и технику. Рецензенты встретили этот цикл прохладно, сочли, что ему недостает обобщенности, что он распадается на две неравноценные части: «повествовательность станковых по своему типу литографий для полосных иллюстраций явно бледнела перед безудержной экспрессией перовых рисунков в тексте» [11, с. 170]. Критиковались в основном скучноватые, старомодные, часто статичные страничные композиции. «Другое дело разбросанные в тексте книги рисунки, похожие на мимолетные, как будто... сделанные с натуры в толпе, на улицах и площадях города Трех толстяков зарисовки разноликих сказочных героев» [13, с. 123]. Их выгодно отличали социальная заостренность образов, броская выразительность «колючего», порой откровенно гротескного графического языка, смелые обобщения метких жизненных наблюдений, выбор неожиданных ракурсов.

После выхода книги роман Ю.К. Олеши долго «не отпускал» иллюстратора, по-прежнему тревожил его воображение и требовал нового воплощения. В 1969 г. издательство «Детская литература» выпустило «Трех толстяков» в сопровождении



Рис. 4. Фронтиспис книги Ю.К. Олеши «Три толстяка». Художник В.Н. Горяев (Москва : Детская литература, 1969)

второго варианта рисунков В.Н. Горяева, ставшего значительным событием в отечественном искусстве книги. Художник использует здесь некоторые находки первой версии, по-прежнему тяготеет к жесткой сатире, гротеску, эксцентрике, пытается актуализировать сказочный сюжет, связать его с нынешними социальными проблемами. И в то же время перед нами — абсолютно иной, гораздо более условный цикл, отразивший новый этап пластических поисков мастера. «Горяев искал в глубинах самого романа тот образный язык, который мог бы стать органичным для книги. И он нашел для себя язык поэтического символа» [7, с. 37], лаконичный и многозначный. Смысл и настроение каждой сцены раскрывается теперь не через мимику персонажей или их предметное окружение, а через пластику гибких, подвижных тел, соотношение объемов и пятен, игру контуров, символику красок. Безжалостно избавляясь от «безличной, равнодушной штриховки», преодолевая нервную дробность рисунка, график приходит к необходимости «осмыслить и осознать множественность внутренних колебаний линии» [14, с. 5]. Точная, единственно возможная полоса «наполняет объемы, определяет пространственные отношения, тонко и конкретно

характеризует сложнейшие повороты формы» [15, с. 355], моделирует и удерживает в равновесии всю композицию, становится для него одним из главных выразительных средств.

Но главную роль в «Трех толстяках», по замыслу иллюстратора, играет цвет, использованный не в натуралистическом, а в символическом плане, не только дополняющий линейный рисунок, но наделенный правом оценивать героев, маркировать смысл, эмоциональный накал каждой сцены. «Черный, как ночь, цвет гвардии Трех толстяков... Синий, загадочный и таинственный, выбран для... Гаспара Арнери... Наконец, легкие, воздушные цвета... принадлежат наследнику Тутти и... Суок» [13, с. 127]. «Но доминирующий цвет в книге — золотисто-желтый. Это цвет радости, жизни, солнца» [16] (рис. 4).

Издание 1969 г. обрело стилистическое и архитектурное единство, которого не хватало версии 1956 года. Десятки разноформатных рисунков, выполненных тушью и акварелью, четко, логично, ритмично размещены в пространстве книги, тесно взаимосвязаны друг с другом и с внешними элементами оформления. Горяевская графика артистична, афористична, абстрагирована от лишних деталей. «Ни чистый и звонкий интенсивный цвет, ни... экспериментальные фактурные приемы... не лишают ее легкости существования в страничном развороте, в наборной полосе рядом со шрифтом» [7, с. 38]. Этот цикл довольно часто переиздается, но, к сожалению, иногда — в обесцвеченном виде, не позволяющем оценить смелость и новаторство замысла мастера.

Неоднократно обращался к «Трем толстякам» и известный московский график Л.В. Владимирский. Впервые сказка с его черно-белыми рисунками вышла еще в 1958 г. в Киеве на украинском языке, затем последовал целый ряд публикаций на русском языке с цветными иллюстрациями, которые не раз переделывались и до сих пор нередко воспроизводятся. Но, на наш взгляд, ни один вариант нельзя признать бесспорной удачей художника, привыкшего оформлять сказки иного рода, книги для самых маленьких читателей. Видимо, роман Ю.К. Олеши — не совсем его литературный материал, отсюда и досадное «непопадание» в стилистику иллюстрируемого произведения, несовпадение творческих установок писателя и графика. Художника нельзя упрекнуть в невнимании к тексту, в отсутствии фантазии и изобретательности, он старательно выстраивает сложные, красочные многофигурные композиции. Но в случае с «Тремя толстяками» всего этого оказывается недостаточно. Быть может, мастера подводит излишняя серьезность, он не чувствует иронии авторской интонации, театральной условности повествования. Между тем сказка давно канула бы в Лету, «если бы, кро-

ме революционного сюжета, там не было бы другого — странного, изысканного и ни на что не похожего» [1, с. 121].

Из иллюстрационных циклов 1960-х гг. стоит упомянуть работу С.В. Калачева, опубликованную в 1968 г. в Новосибирске. Она строится на чередовании черно-белых и цветных рисунков. Монохромные развороты насыщены движением, действием, множеством фигур. Цветные носят более спокойный, камерный характер, часто представляют собой портреты персонажей (иногда — групповые), позволяют внимательно присмотреться к действующим лицам. Гротескный контурный рисунок дополняется сочными заливками туши или равномерной акварельной раскраской. Художник не углубляется в детали, создает яркие образы, обходясь минимумом графических средств. Особенно удаются ему массовые сцены. Вероятно, некоторые решения иллюстратору подсказала экранизация романа, осуществленная в 1966 г. А.В. Баталовым и И.С. Шапиро.

Композиции Е.В. Ракузина к изданию, выпущенному в 1976 г. «Советской Россией», — еще одна попытка интерпретировать роман в технике гравюры на дереве. Вряд ли ее можно признать вполне удачной: иллюстрации часто перегружены, излишне затемнены, почти все эпизодические персонажи очень похожи друг на друга. Если В.И. Козлинский акцентировал внимание читателя на политической злободневности фабулы, то Е.В. Ракузин подчеркивает моменты архетипические, пытается «состарить» сюжет. И все же художник сумел выразить некоторые важные особенности текста: его принадлежность к сказочному жанру, близкое родство с памятниками фольклора, с сочинениями романтиков, с произведениями Ш. Перро, Х.К. Андерсена, Э.Т.А. Гофмана.

Наверное, самый счастливый период в издательской судьбе «Трех толстяков» — 1980–1990-е гг., когда роман окончательно утвердился в статусе классического произведения детской литературы, к тому же оказался удивительно созвучен умонастроениям читателей. На излете советской власти его стали наперебой печатать центральные и периферийные издательства; почти ежегодно выходило по несколько иллюстрированных изданий сказки. Ее интересные трактовки нередко предлагали художники, жившие и работавшие в российской провинции или в других республиках СССР. Характерная тенденция этого времени — обогащение и усложнение графического языка детской книги. Наверное, язык этот не всегда был хорошо понятен ребенку, зато постепенно готовил его к восприятию серьезного, «взрослого» искусства.

Например, в изящных рисунках В.Я. Кременецкой, выполненных пером и акварелью (Нижний Новгород, 1991), есть и романтический сказочный

город, и образ непредсказуемой толпы. Но в первую очередь перед нами — своего рода пантомима, героев ярче всего характеризуют их движения, а те из них, что изображены на шмуцтитулах, выражают себя в танце (рис. 5). Д.А. Трубин избирает гораздо более радикальный способ остранения персонажей: ради усиления характерности деформирует их тела, сплющивает или раздувает их. Человеческие фигуры в его иллюстрациях по размерам и очертаниям напоминают массивные шкафы, холодильники, сундуки, футляры для музыкальных инструментов, к которым приделаны головы, тонкие ручки и ножки.

В.П. Змеев (Кишинев, 1987) работает в минималистском ключе: яркими пятнами акварели обозначает лишь очень немногие фигуры, предметы, детали интерьера, предоставляя зрителю возможность самостоятельно домыслить и заполнить остальное пространство. Рисунки Е. Селивановой (Алма-Ата, 1991) напоминают детские аппликации из цветной бумаги или лоскутное шитье. Композиции, как в комиксах, разделены на несколько секторов, в каждом развивается свой сюжет. Например, на рисунке к главе «Площадь Звезды» в верхней части видны лишь ступни идущего по проволоке Тибуба, а остальной лист разбит на пять прямоугольников и отдан портретам изумленных обывателей (так иллюстрируется короткая фраза «Толпа ахнула»).

Но самым значительным, резонансным событием тех лет с точки зрения нашей темы стал выход в свет «Трех толстяков» с рисунками М.А. Бычкова, вернее, двух очень непохожих друг на друга изданий с его иллюстрациями. Как и у Б.М. Калаушина, замысел этот родился у художника еще в студенческие годы. Но дипломная работа вскоре перестала удовлетворять самого автора. Он понял, что сказку надо иллюстрировать иначе (тоньше, изобретательнее) и продолжал обдумывать возможные варианты ее прочтения.

«Три толстяка» 1986 г. — не первая книга с рисунками М.А. Бычкова, но первая, которую он с полным правом называет своим авторским проектом. Позднее художник скажет в одном из интервью: «Я не рисую иллюстрации, я создаю пространство, населенное персонажами сказки. Это пространство само по себе сказочно... В нем можно существовать мысленно. Я в нем живу» [17, с. 86]. Попадая в пространство бычковских «Трех толстяков», читатель любого возраста чувствует себя вовлеченным в веселую и увлекательную игру, становится участником грандиозного праздника, затеянного с барочной избыточностью и расточительностью. Цикл выполнен тушью, цветными карандашами и угольным карандашом, но в напечатанном виде многие рисунки можно принять за акварели. Как отмечает иллюстратор, у Ю.К. Олеши «...повествование построено на достаточно зримых метафорах, а ритм — живой,



Рис. 5. Иллюстрация к роману Ю.К. Олеши «Три толстяка». Художник В.Я. Кременецкая (Нижний Новгород : Волго-Вятское книжное издательство, 1991. С. 115)

бегущий, очень динамичный. Такой текст... просил-ся на легкий, прозрачный рисунок пером» [18].

Простыми графическими средствами создается мир на редкость притягательный и гармоничный, его совершенство гасит, растворяет в себе конфликты героев. Даже отрицательные персонажи показаны часто с добродушной иронией, а не в сатирическом свете. На одном из первых рисунков доктор Гаспар распахивает окно и восхищается открывшимся видом, не может оторвать от него глаз. Такое же чувство восторженного принятия сказочной реальности, изумления от метаморфоз привычных вещей и ситуаций испытывает, похоже, сам художник, а вслед за ним и читатель. Книга наполнена светлой радостью, эйфорией, беззаботным весельем и озорством, чистыми и яркими красками, динамикой. «Кажется... герои так и движутся по страницам... А сколько удивительных деталей! Хочется рассматривать и одежду, и обувь, и оружие, и то, как устроена карета или повозка циркачей, и буквально каждую травинку и листик... Будьте уверены: все нарисовано абсолютно точно, в согласии с природой, временем и замыслом писателя» [19, с. 17–18], — отмечал поэт М.Д. Яснов. Действительно, несмотря на быстрый темп развития действия, рисунки рассчитаны на подробное, неспешное разглядыва-



Рис. 6. Иллюстрация к роману Ю.К. Олеши «Три толстяка». Художник М.А. Бычков (Москва : Советская Россия, 1989. С. 82)

ние. Иллюстратор предпочитает обобщениям развернутые метафоры, ему интересны и дороги подробности.

Город, где живут персонажи, как и в романе, фантазийный, романтический, и в то же время в нем угадываются отдельные черты Одессы, где обитал писатель, а иногда и Ленинграда, где живет художник. Место действия «ослепляет сказочной яркостью, ожиданием чудесных событий и превращений, напоминает “картину — огромную, в раме неба”, каким виделся город... самому Олеше» [20, с. 51], преобразует предметы и события. Здесь не может происходить ничего заурядного, прозаического. Даже сохнувшее на веревке белье из бытовой приметы превращается в поэтический символ. В столь нарядных и торжественных декорациях не кажется чрезмерным появление почти в каждой композиции фантастических цветов или экзотических бабочек. Пано́рама города, показанная с высоты птичьего полета, не была бы столь живой, волнующей, если бы не крохотные фигурки женщины в окне, катящего бочку водовоза, бегущей по мосту собаки.

«Три толстяка» с рисунками М.А. Бычкова — книга удивительно цельная, остроумно и изобретательно выстроенная от первой до последней стра-

ницы. Иллюстратор и дизайнер в одном лице «из множества разнообразных элементов книжного оформления... построил образ волшебного мира Олеши. Изобразительный ряд включен в общее движение текста, образует с ним единое целое. Художнику удалось передать атмосферу произведения Олеши, особую пластику его языка» [6, с. 156]. Сам М.А. Бычков особенно гордится тем, что впервые применил в этой книге новаторский прием «плавающих колонцифр». Номера страниц прикрепляются к какому-нибудь небольшому рисунку, символизирующему содержание каждой главы (например, к изображению воздушного шара или тележки цветочницы) и вместе с ним свободно перемещаются по страницам; на каждом развороте они располагаются по-своему.

Издание 1986 г. имело громкий успех, получило признание в профессиональной среде художников книги. Но всего через несколько лет, в 1989 г. М.А. Бычков предложил совершенно иной вариант прочтения романа. График согласился исполнить заказ издательства «Советская Россия», когда у него родилась новая концепция книги. Смена читательского адреса (это издание предназначалось подросткам) потребовала и иных выразительных средств: художник обходится без плавных контурных линий, работает только карандашами, причем в раскованной, импульсивной, немного нервной манере. Второй цикл уже не передает состояния ничем не омраченной радости, безудержной веселости; он гораздо строже, жестче первого. Героев ожидают нешуточные испытания, заостряются гротескные характеристики некоторых образов, появляются злободневные политические намеки (гориллы в офицерских фуражках). Мелькают на страницах и современные бытовые реалии от небоскребов до кроссовок, видимо, они должны помочь подросткам идентифицировать себя с героями. На этот раз мир, созданный фантазией художника, не столь уютен, но и он по-своему гармоничен, просто гармония здесь — более сложная, чтобы ощутить ее, требуется приложить определенные усилия (рис. 6).

В XXI в. роман переиздается с прежней интенсивностью, но зрительный ряд большинства этих публикаций производит печальное впечатление, имеет привкус приторного китча, свидетельствует о серьезном падении оформительской культуры. Похоже, многие нынешние иллюстраторы и не пытаются найти изобразительные параллели индивидуальной интонации того или иного писателя. Вместо этого они подгоняют сюжет даже не под собственную манеру рисунка, а под некий усредненный стандарт, замешанный на штампах американской анимации и компьютерной графики, примитивном юморе, неестественно ярких красках, на утрировании объемности предметов. Только такой язык, убеждены маркетологи, понятен современным детям.

Конечно, попадаются среди недавних изданий «Трех толстяков» книги совсем другого художественного уровня, и это не только воспроизведения лучших работ прошлых лет. Например, черно-белые гротескные рисунки А.Ю. Храмцова (Москва, 2017) продолжают экспериментальную линию интерпретации романа. В некоторых композициях само пространство живо реагирует на происходящие события, легко видоизменяется. Фигура скованного Просперо обладает такой мощной энергетикой, что вокруг него образуется нечто вроде сферической перспективы. Иногда на одном листе объединяются объекты, увиденные с разных точек зрения; есть в цикле интересные визуальные метафоры.

Даже в не самых удачных иллюстрациях попадаются любопытные приметы нашего времени. Так, странная психология любителя селфи, человека, считающего любое событие состоявшимся, только если оно зафиксировано гаджетом, причем на первом плане находится он сам, нашла отражение в иллюстрациях Н.П. Салиенко к изданию «Махона» 2007 года. Некоторые листы этой серии напоминают кадры, снятые кинокамерой или планшетом, оставленными без присмотра. Потеснив героев сказки, в объектив то и дело заглядывают то сонные обыватели, то наглые гвардейцы, то любопытные обезьяны.

К нынешнему юбилею санкт-петербургское издательство «Дом детской книги» вновь выпустило «Трех толстяков» в оформлении М.А. Бычкова. За основу взята первая редакция цикла, но она дополнена новыми иллюстрациями, изменилось и общее дизайнерское решение. Можно считать, что это — еще одна версия прочтения сказки.

Сопоставляя иллюстрационные циклы разных художников к одному произведению, стоит обратить внимание на существенные различия в графических трактовках образов главных героев. В случае с владыками сказочного государства автор едва ли может многим помочь иллюстратору. Как считает литературовед В.О. Перцов, «...если уж кто риторичен и схематичен в... сказке, то это герои, давшие ей название... Все они на одно лицо и так же безлики, как и их министры...» [2, с. 89]. Тем не менее художники прочно усвоили главные особенности сатирических образов Ю.К. Олеши: правители — существа фантастически толстые; почти все время они заняты поглощением пищи, редко и неохотно отвлекаясь на другие дела.

М.В. Добужинский соединил трех героев, представил их «неким сырым, бесформенным тестом... подобием переспевших груш, сказочными великанами, но какими-то расплывшимися, обмякшими» [13, с. 121]. Вслед за ним многие иллюстраторы стали изображать трех толстяков в виде единого персонажа, вернее, трех тел, то ли сросшихся, почти как сиамские близнецы, то ли просто всег-

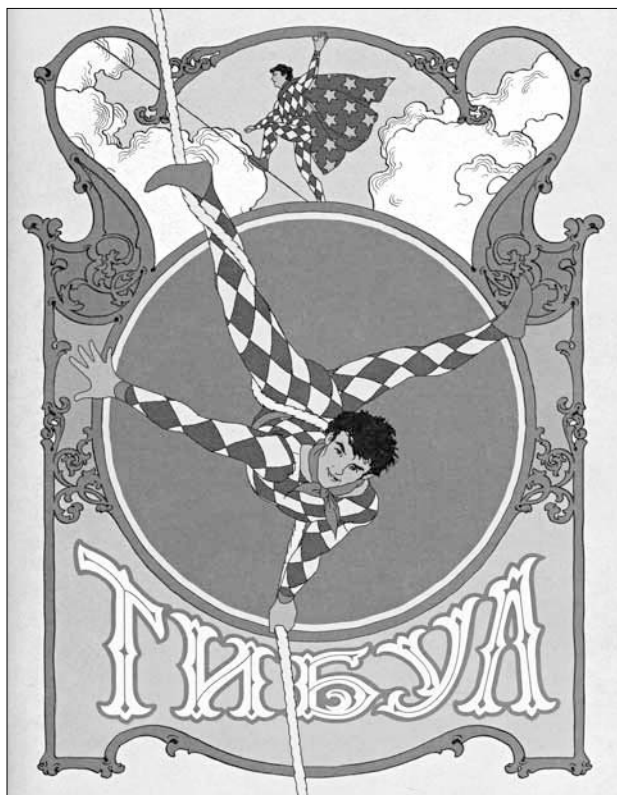


Рис. 7. Иллюстрация к роману Ю.К. Олеши «Три толстяка». Художник А.К. Дмитриев (Москва : Арбор, 2021. С. 21)

да держащихся рядом. Примеру мэтра последовали Л.В. Владимирский в своем первом обращении к сказке, С.В. Калачев, С.Г. Терещенко (Сыктывкар, 1990), Л.П. Дурасов (Москва, 1997), Н.И. Гордиенко (Москва, 2002), А.К. Дмитриев. Но были и другие интерпретации этих образов. У В.И. Козлинского толстяки — типичные буржуи, какими их рисовали советские карикатуристы и плакатисты: шарообразные, во фраках и цилиндрах, с неизменными сигарами в зубах. А у Б.М. Калаушина это — старомодные комические персонажи скорее театральной сцены, чем политической арены. У многих иллюстраторов правители отличаются друг от друга лишь наличием растительности на головах и на лицах.

Существенное разнообразие в иконографию трех толстяков внес В.Н. Горяев. В книге 1956 г. тучные правители были представлены как отвратительные чревоугодники, достойные беспощадной кисти О. Домье или резца Ф. Гойи. В новой версии иллюстраций угнетатели трудового народа «изображены злее, жестче. Мы видим... колючее, треголовое чудовище, многорукое и многоногое, с когтистыми конечностями, которые смахивают на загребущие клешни, крючки, рычаги» [13, с. 126]. На другом рисунке три бледные круглые физиономии вызывают ассоциации с шариками мороженого или теннисными мячами, а на верхней крышке переплета — со светофором. Попадая на обложку или переплет,



Рис. 8. Иллюстрация к роману Ю.К. Олеши «Три толстяка».
Художник А.Г. Антонов. 2015 (Публикуется впервые)

толстяки (по воле художников) почему-то нередко трансформируются в предметы неодушевленные: их головы превращаются в разноцветные воздушные шары, карнавальные маски, натюрморты из съеденных продуктов и т. д.

Любопытно сравнить рисунки на переплетах двух изданий сказки с рисунками М.А. Бычкова. В книге 1986 г. испуганное трехглавое существо стоит, подняв вверх все шесть рук, сдавшись на милость вооруженным революционерам-пигмеям. Но художник проявляет благородство по отношению к пленным, заботится о том, чтобы они выглядели респектабельно, нарядно, даже величественно: наделяет их исполинским ростом, украшает одеяние множеством изящных бантиков, ленточек, кружев. В издании 1989 г. график не церемонится с проигравшими, а, вслед за Б.М. Калаушиным, сразу же сажает их в клетку. Одетые богато, но несколько несуразно, они уже не надменные сановники эпохи барокко, а типичные «рвачи и выжиги», чиновники и бюрократы конца 1980-х гг. с переко-

шенными от злобы лицами и вздыбленными волосами. А.Г. Антонов окончательно демифологизирует толстяков, показывая их в момент спортивной тренировки. В них нет ничего демонического, фантастического, раблезианского. Это — люди самые заурядные, довольно неуклюжие, но успевшие вовремя занять вакантные места хозяев жизни.

К образу Гаспара Арнери часто примешиваются всевозможные исторические аллюзии, ведь типаж рассеянного, неприспособленного к практической жизни чудака-ученого существовал во все времена. Например, у В.М. Конашевича доктор напоминает средневекового алхимика, а у В.Н. Горяева (в обеих версиях), Е.В. Ракузина, И.А. Петелиной — ученого мужа эпохи Возрождения. В.И. Козлинский придает этому персонажу сходство с советским академиком 1930-х гг., а М.А. Бычков (во втором варианте цикла) — с современным интеллигентом в джинсах и просторном свитере. У Л.В. Владимирского Ар-

нери — благообразный, энергичный сутулый старичок, этаким хлопотливый добрый волшебник, у А.К. Дмитриева он так ловко управляет с дымящимися колбами, что вызывает ассоциации с фокусником, а у А.Ю. Храмцова — с опытным хирургом, оперирующим сломанную куклу. Изображенный Д.А. Трубиным угрюмый бородатый коротышка в цилиндре имеет мало общего с представительным, улыбчивым, гладко выбритым джентльменом в пенсне, нарисованным В.Я. Кременецкой.

Изображения других положительных героев сказки часто бывают довольно поверхностными. Рисуя Тибула, иллюстраторы, как правило, воздают должное его ловкости, смелости, находчивости, но оставляют без внимания другие качества, не менее важные, но более сложные для визуального выявления (рис. 7). Рыжеволосый оружейник Просперо воспринимается многими художниками через призму избитых клише, напоминает то оперный типаж благородного разбойника, то плакатного пролетария, легко разрывающего свои цепи, у В.Н. Горяева он

«соединяет в себе черты римского гладиатора и русского силача-богатыря» [7, с. 37]. Наверное, особенно сложен для изобразительного воплощения образ Суок. Далеко не каждому иллюстратору удастся органично, убедительно соединить трудносовместимые его грани: показать одновременно впечатлительного ребенка, отважного борца и опытную актрису. Совместить в облике героини черты доброй и отзывчивой, преданной своим товарищам, готовой ради них на любые подвиги девочки и жеманной куклы, роль которой она вынуждена играть. Рисую ее, особенно важно соблюдать чувство меры: не впадать в слащавость и сентиментальность, и в то же время избегать решений слишком аскетичных, сухих.

Однако в выборе сюжетов особых разночтений не наблюдается: практически все художники (опять же вслед за первым иллюстратором сказки) отдают предпочтение кульминационным моментам действия. Почти никто из них не отказывается от изображения таких эффектных сцен, как, например, полет над городом продавца воздушных шаров и его приземление на кухне трех толстяков или опасные приключения Суок, проникшей ночью в дворцовый зверинец. Кроме того, внимание графиков неизменно привлекают коллизии и персонажи, вроде бы не слишком важные с точки зрения развития фабулы, зато очень яркие и выразительные. Как правило, иллюстраторы не упускают возможности посмеяться над несурзным Раздватрисом или заинтриговать читателя появлением зловещих тайных агентов, вливающих сонное зелье в ухо спящего наследника Тутти. В разных изданиях романа они принимают облик то вездесущих сотрудников спецслужб, то заговорщиков в монашеских рясах, то неуловимых ниндзя.

Не проходят художники и мимо самой, наверное, шокирующей, даже отталкивающей сцены, наглядно демонстрирующей, что любая революция неизбежно связана с насилием, не обходится без невинных жертв. Правда, в роли жертвы выступает не живой человек, а несчастная кукла наследника. М.В. Добужинский подчеркнул бессмысленную жестокость этого эпизода: мы видим только начищенные до блеска сапоги со шпорами и сабли, одна из них вонзается прямо в грудь распростертой на траве куклы. Некоторые художники, чтобы не травмировать детскую психику, пытались как-то смягчить безобразную сцену, внушить читателю, что расправа совершается не совсем всерьез, все это не более чем игра. У А.Г. Антонова гвардейцы смотрят на свою жертву с некоторым удивлением, как будто сами не понимают, что происходит (рис. 8).

Тема восстания тесно связана в романе с цирковой линией, поскольку именно циркачи являются самыми активными и бесстрашными бунтарями. Этот симбиоз дает художникам законный повод вдоволь поиронизировать над сакральной для со-

ветского искусства революционной темой, разбавить надоевшую патетику клоунадой, что опять же раньше и лучше других сделал первый иллюстратор сказки. «Революция свершается у М.В. Добужинского легко и весело, напоминает скорее долгожданный праздник, чем изнурительное сражение; ее торжество было бы невозможно без лицедейства и волшебства. Даже самые драматичные эпизоды оснащены комичными и трогательными деталями...» [21, с. 62]. Почти во всех иллюстрационных циклах финальная сцена победы мятежников производит неоднозначное впечатление, поскольку в ликующую толпу вклиниваются паяцы в их шутовских одеяниях.

История графических интерпретаций романа Ю.К. Олеши достойна более детального и обстоятельного исследования, но основные ее контуры видны уже сейчас. Несомненно, работы первых иллюстраторов «Трех толстяков» оказали заметное влияние на художников следующих десятилетий, заложили определенные традиции изобразительного прочтения сказки. Однако эти традиции несколько не помешали графикам второй половины XX в. выразить собственное видение описанных автором героев и ситуаций, понять и оценить их с позиций своего времени. Иллюстраторы искали и часто успешно находили графические эквиваленты стилистики романа, метафор и гипербола писателя, иногда в самом построении книжного ансамбля сказывалась пронизывающая сказку игровая стихия. Наверное, не случайно самые интересные, созвучные первоисточнику иллюстрации создали мастера, которые обращались к роману многократно, успели сжиться с ним, обдумать и испробовать разные, иногда — совсем непохожие друг на друга варианты его истолкования. «Желание повторить удачное решение — самый большой враг развития художника, — утверждал В.Н. Горяев. — Удача неповторима. Понявший это находится в постоянном поиске, и он прав...» [14, с. 4].

Если в советский период художественный язык иллюстраторов романа постепенно усложнялся с каждым десятилетием, то в XXI в. наблюдается, увы, обратная тенденция: примитивизация и вульгаризация выразительных средств невольно обедняет, искажает и литературную первооснову книги. Хочется надеяться, что явление это временное. В отличие от многих других произведений советской литературы, оставшихся в своем времени, сказка Ю.К. Олеши и по сей день входит в круг детского чтения, постоянно переиздается, активно обсуждается. Она жива и любима, «она по-прежнему удивляет. “Три толстяка” не стали скучными, хотя и стали классикой. И сегодня образы и сравнения, изобретенные писателем, кажутся свежими и сильными» [10]. А значит, должны появиться новые, неожиданные графические прочтения этой книги,

достойно представляющие и наше время, и автора. «Быть может, у следующего, пока нам неведомого иллюстратора “Трех толстяков” мы найдем... оригинальное воплощение... пока еще не воплощенных поэтичнейших сюжетов... <...> Славная задача для художника-иллюстратора Олеши — отыскивать краски, равные словам» [13, с. 132–133].

Трудно представить себе историю отечественной детской книги без этой мудрой, веселой, нестареющей сказки и ее разнообразных изобразительных интерпретаций. Задача издателей и художников — сделать так, чтобы она продолжала оставаться понятной, увлекательной для следующих поколений юных и взрослых читателей.

Список источников

1. Шубинский В.И. Старая книжная полка. Секреты знаковых книг. Санкт-Петербург : Дом детской книги, 2019. 270 с.
2. Перцов В.О. Мы живем впервые : о творчестве Ю. Олеши. Москва : Советский писатель, 1976. 239 с.
3. Воспоминания о Юрии Олеши : [сборник] / [сост. О. Суок-Олеша и Е. Пельсон]. Москва : Советский писатель, 1975. 304 с., 5 л. ил.
4. Арзамасцева И.Н. От зрелища к слову: Сказка Ю. Олеши «Три толстяка» как памятник русского авангарда 20-х гг. // Детская литература. 1994. № 3. С. 13–16.
5. Чудакова М.О. Мастерство Юрия Олеши. Москва : Наука, 1972. 100 с.
6. Петинова Е. О книге и ее художнике // Ю. Олеши. Три толстяка : роман для детей / худож. М. Бычков. Ленинград : Художник РСФСР, 1986. С. 155–156.
7. Ганкина Э.З. «Три толстяка» вчера и сегодня // Детская литература. 1970. № 7. С. 35–38.
8. Герчук Ю.Я. Советская книжная графика. Москва : Знание, 1986. 124 с.
9. Золотинкина И.А. О книжной ксилографии 1930-х годов: Владимир Козлинский // Трауготовские чтения — 2020 : материалы X Научно-практической конференции (Санкт-Петербург, 28–29 февр. 2020 г.) / под ред. А.К. Кононова. Санкт-Петербург : Политехника сервис, 2021. С. 71–93.
10. Захаров К. О трех «Трех толстяках» // Российская государственная детская библиотека // Библиогид : интернет-журнал. URL: <https://bibliogid.ru/knigi/podrobno-o-knige/2308-o-trjokh-trjokh-tolstyakakh> (дата обращения: 21.03.2025).
11. Ганкина Э.З. Русские художники детской книги. [Москва] : [Советский художник], [1963]. 278 с., 9 л. ил.
12. Фрегер Е. Вихрь в стране Трех Толстяков // Детская литература. 1979. № 8. С. 76–80.
13. Галанов Б.Е. Платье для Алисы : Художник и писатель. Диалоги. Москва : Книга, 1990. 300 с.
14. Горяев В. Записки из недавнего прошлого // Творчество. 1990. № 8. С. 4–8.
15. Митурич М. На выставке В.Н. Горяева // Советская графика. 1979/80. Москва : Советский художник, 1981. С. 353–355.
16. Война В. Писатель — художник — книга // Московский художник. 1968. № 11 (268). С. 4.
17. Бычков М. «...Напрячь белое пространство, выстроить режиссуру книги — создать гармонию» // Новая детская художественная литература в издании, рекламе, критике и чтении : информационно-библиографический альманах. Санкт-Петербург : Ленинградская областная детская библиотека, 2006. Вып. 3. С. 85–87.
18. Михаил Бычков: «Книга должна быть такой, чтобы ребенок мог в любой момент к ней обратиться — и ощутить, что мир гармоничен» / беседовала О. Виноградова. URL: <https://bibliogid.ru/archive/kontekst/stati-o-detskoj-literature/2247-mikhail-bychkov-kniga-dolzhna-byt-takoj-chtoby-rebjonok-mog-v-lyuboj-moment-k-nej-obratitsya-i-oshchutit-cto-mir-garmonichen> (дата обращения: 21.03.2025).
19. Яснов М. Заповеди Михаила Быčkova // Мурзилка. 2003. № 5. С. 17–18.
20. Петинова Е. Соответствуя слову // Детская литература. 1987. № 9. С. 51–53.
21. Фомин Д.В. Тема революции в детской книге 1920-х годов // Библиотекословение. 2018. Т. 67, № 1. С. 61–68. DOI: 10.25281/0869-608X-2018-67-1-61-68.

*Иллюстративный материал
предоставлен автором статьи*

Статья поступила в редакцию 11.09.2024; одобрена после рецензирования 28.11.2024; принята к публикации 15.04.2025.

Yury Olesha's "The Three Fat Men" and Its Illustrators

Dmitry V. Fomin

Russian State Library, 3/5 Vozdvizhenka Str.,
Moscow, 119019, Russia
Russian Academy of Arts, 21/5 Prechistenka Str.,
Moscow, 119034, Russia
ORCID 0000-0002-9931-6288; SPIN 4789-4929;
dfomin13@yandex.ru

Abstract. *The article deals with the illustrations by Russian artists to the famous fairy-tale novel "The Three Fat Men" by Yu.K. Olesha, written 100 years ago — from the drawings for the first publication (1928) to the design of recent editions. The author sees his task in recalling some forgotten or underestimated works, to characterize in detail the graphic cycles that can be called the most successful and significant. An attempt is made to identify emerging trends in the visual reading of the anniversary novel, to draw attention to common places and differences in its interpretation. The fairy tale is still a part of children's reading circle, is constantly reprinted, and the accumulated experience of its pictorial interpretation may be of interest for modern graphic artists, publishers, librarians, book historians, art critics, and for the average reader. The issues related to the illustration of "The Three Fat Men" have already been partially addressed in the book by the literary critic B.E. Galanov, in articles and monographs about individual artists and the history of children's books in general, in reviews of new editions of the fairy tale. However, these publications do not close the topic, but on the contrary — stimulate its further research, provide valuable material for analysis and generalizations. The author emphasizes the complexity of Yu.K. Olesha's novel for visual embodiment, the danger of too literal translation of the writer's metaphorical language into visuals. The works of the first two illustrators of the fairy tale had a noticeable influence on their followers. While M.V. Dobuzhinsky was at the origin of a playful, buffoonish, predominantly comic reading of the story, V.I. Kozlinsky emphasized the theme of rebellion and the social conflict of the characters. Both of these lines found an interesting continuation in the works of artists of the second half of 20th century. The most successful and significant of them are the illustration cycles by B.M. Kalaushin, V.N. Goryaev, M.A. Bychkov, which were recognized by readers and critics and are often reprinted in the 21st century.*

Key words: Yu.K. Olesha, The Three Fat Men, illustration, book graphics, literary fairy tales, M.V. Dobuzhinsky, V.I. Kozlinsky, B.M. Kalaushin, V.N. Goryaev, M.A. Bychkov, fine arts, art history.

Citation: Fomin D.V. Yury Olesha's "The Three Fat Men" and Its Illustrators, *Observatory of Culture*, 2025,

vol. 22, no. 3, pp. 300–314. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-3-300-314.

References

1. Shubinsky V.I. *Staraya knizhnaya polka. Sekrety znakomykh knig* [Old Bookshelf. Secrets of Familiar Books]. St. Petersburg, Dom Detskoi Knigi Publ., 2019, 270 p.
2. Pertsov V.O. *My zhivem v pervye: o tvorchestve Yu. Oleshi* [We Live for the First Time: On the Works of Yu. Olesha]. Moscow, Sovetskii Pisatel' Publ., 1976, 239 p.
3. Suok-Olesha O., Pelson E. (eds.) *Vospominaniya o Yurii Oleshe* [Reminiscences About Yury Olesha]. Moscow, Sovetskii Pisatel' Publ., 1975, 304 p., 5 p. ill.
4. Arzamastseva I.N. From Spectacle to Word: Yu. Olesha's Fairy Tale 'The Three Fat Men' as a Monument of the Russian Avant-Garde of the 20s, *Detskaya literatura* [Children's Literature], 1994, no. 3, pp. 13–16 (in Russ.).
5. Chudakova M.O. *Masterstvo Yuriya Oleshi* [Yury Olesha's Mastery]. Moscow, Nauka Publ., 1972, 100 p.
6. Petinova E. About the Book and Its Artist [M. Bychkov], *Yu. Olesha. Tri tolstyaka: roman dlya detei* [Yu. Olesha. The Three Fat Men: A Novel for Children]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1986, pp. 155–156 (in Russ.).
7. Gankina E.Z. "The Three Fat Men" Yesterday and Today, *Detskaya literatura* [Children's Literature], 1970, no. 7, pp. 35–38 (in Russ.).
8. Gerchuk Yu.Yu. *Sovetskaya knizhnaya grafika* [Soviet Book Graphics]. Moscow, Znanie Publ., 1986, 124 p.
9. Zolotinkina I.A. About the Book Woodcut of the 1930s: Vladimir Kozlinsky, *Traugotovskie chteniya — 2020: materialy X Nauchno-prakticheskoi konferentsii (Sankt-Peterburg, 28–29 fevr. 2020 g.)* [Traugot Readings — 2020: Proceedings of the 10th Scientific and Practical Conference (St. Petersburg, February 28–29, 2020)]. St. Petersburg, Politekhnik Servis Publ., 2021, pp. 71–93 (in Russ.).
10. Zakharov K. About the Three Editions of "The Three Fat Men", *Bibliogid: internet-journal*. Available at: <https://bibliogid.ru/knigi/podrobno-o-knige/2308-o-trjokh-trjokh-tolstyakakh> (accessed 21.03.2025) (in Russ.).
11. Gankina E.Z. *Russkie khudozhniki detskoi knigi* [Russian Artists of Children's Book]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1963, 278 p., 9 p. ill.
12. Freger E. Whirlwind in the Land of the Three Fat Men, *Detskaya literatura* [Children's Literature], 1979, no. 8, pp. 76–80 (in Russ.).
13. Galanov B.E. *Plat'e dlya Alisy: Khudozhnik i pisatel'. Dialogi* [A Dress for Alice: The Artist and the Writer. Dialogues]. Moscow, Kniga Publ., 1990, 300 p.
14. Goryaev V. Notes from a Recent Past, *Tvorchestvo* [Creativity], 1990, no. 8, pp. 4–8 (in Russ.).
15. Miturich M. At the Exhibition of V.N. Goryaev, *Sovetskaya grafika. 1979/80* [Soviet Graphics. 1979/80]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1981, pp. 353–355 (in Russ.).

16. Voina V. Writer — Artist — Book, *Moskovskii khudozhnik* [Moscow Artist], 1968, no. 11 (268), p. 4.
17. Bychkov M. "To Fill the White Space, to Build the Book's Direction — to Create Harmony", *Novaya detskaya khudozhestvennaya literatura v izdanii, reklame, kritike i chtenii: informatsionno-bibliograficheskii al'manakh* [New Children's Fiction in Publishing, Advertising, Criticism and Reading: an information and bibliographic almanac]. St. Petersburg, Leningradskaya Oblastnaya Detskaya Biblioteka Publ., 2006, issue 3, pp. 85–87 (in Russ.).
18. Vinogradova O. *Mikhail Bychkov: "Kniga dolzhna byt' takoi, chtoby rebenok mog v lyuboi moment k nei obratit'sya i oshchutit', chto mir garmonichen"* [Mikhail Bychkov: The Book Should Be Harmonious Like the World That a Child Flipping Through Its Pages Could Feel It at Any Moment]. Available at: <https://bibliogid.ru/archive/kontekst/stati-o-detskoj-literature/2247-mikhail-bychkov-kniga-dolzhna-byt-takoj-chtoby-rebjonok-mog-v-lyuboj-moment-k-nej-obratitsya-i-oshchutit-chto-mir-garmonichen> (accessed 21.03.2025).
19. Yasnov M. Mikhail Bychkov's Tips, *Murzilka*, 2003, no. 5, pp. 17–18 (in Russ.).
20. Petinova E. Mastering the Word, *Detskaya literatura* [Children's Literature], 1987, no. 9, pp. 51–53 (in Russ.).
21. Fomin D.V. The Theme of the Revolution in the Children's Books of the 1920s, *Bibliotekovedenie* [Russian Journal of Library Science], 2018, vol. 67, no. 1, pp. 61–68. DOI: 10.25281/0869-608X-2018-67-1-61-68 (in Russ.).

The article was submitted 11.09.2024; approved after reviewing 28.11.2024; accepted for publication 15.04.2025.

НОВАЯ КНИГА К 80-ЛЕТИЮ ПОБЕДЫ



Декало Г.Б. Мои 1418 дней войны / Г.Б. Декало ; Российская государственная библиотека, Херсонская областная универсальная научная библиотека. Москва : Пашков дом, 2025. 77, [2] с. : ил.

Книга, приуроченная к 80-летию Победы, включает воспоминания Григория Борисовича Декало (1916–1994), почти двадцать лет прослужившего в Вооруженных Силах СССР. Он прошел всю Великую Отечественную войну: встретил ее на советско-финской границе, защищал Ленинград, участвовал в сражениях на Курской дуге, под Оршей, в Прибалтике. Его ратный путь отмечен многими наградами. Воспоминания Г.Б. Декало, написанные в 1979 г., бережно хранились в семье ветерана. Представляя эту рукопись широкому кругу читателей, Российская государственная библиотека совместно с Херсонской областной универсальной научной библиотекой и при активном участии военного комиссариата Херсонской области стремятся внести свой вклад во всенародную летопись Великой Отечественной.

Подробная информация:

Российская государственная библиотека,
Издательство «Пашков дом»
119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5
Тел.: +7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70, доб. 26-46
E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru
Сайт: www.rsl.ru/pashkovdom

ЛУЧШИЕ ПРАКТИКИ БИБЛИОТЕК ПО СОХРАНЕНИЮ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ О ГЕРОЯХ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

Международный конкурс

Российская государственная библиотека (РГБ) приглашает принять участие в Международном конкурсе «Лучшие практики библиотек по сохранению исторической памяти о героях Великой Отечественной войны», посвященном 80-летию Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов. К участию приглашаются государственные и муниципальные библиотеки, библиотеки научных и образовательных организаций, библиотеки общественных организаций и объединений, библиотеки иных организаций и иных форм собственности Российской Федерации и стран ближнего и дальнего зарубежья.



Цели конкурса:

- ◆ активизация работы библиотек в области патриотического воспитания и повышение качества библиотечно-информационной деятельности в области исторического просвещения;
- ◆ сохранение исторической памяти о проявленном в годы Великой Отечественной войны воинском и трудовом подвиге советского народа;
- ◆ содействие изучению российской военной истории и противодействие ее искажению;
- ◆ формирование гражданского самосознания, патриотизма, гражданской ответственности, чувства гордости за историю России, воспитание культуры межнационального общения, основанной на уважении чести и национального достоинства граждан, традиционных российских духовно-нравственных ценностей;
- ◆ приобщение подрастающего поколения к истории России в процессе изучения и осмысления архивных материалов, семейных документов, воспоминаний ветеранов и др.

Задачи конкурса:

- ◆ выявление и распространение лучших практик библиотек по сохранению исторической памяти о Великой Отечественной войне, работе с ветеранами как условия укрепления традиционных российских духовно-нравственных и культурно-исторических ценностей, достижения национальных целей развития;
- ◆ актуализация мотивации профессиональной деятельности работников библиотек;
- ◆ поддержка перспективных идей и инновационных разработок;
- ◆ развитие творческого потенциала и повышение качества реализации воспитательной деятельности патриотической направленности в библиотеках.

Номинации конкурса:

- I номинация: «Лица Победы»;
- II номинация: «Лучшее историческое интервью»;
- III номинация: «Лучшее тематическое мероприятие»;
- IV номинация: «Лучшая виртуальная выставка, представленная на сайте библиотеки».

Условия участия.

Формат – заочный.

К рассмотрению принимаются заявки, отвечающие требованиям, указанным в Положении о конкурсе (о реализованных мероприятиях в 2024 г. – мае 2025 года).

Сроки приема заявок и конкурсных работ продлены: с 9 января по 22 августа 2025 года.

Координатор конкурса:

Наталья Андреевна Кутьёва, специалист по методической работе Центра патриотического воспитания Департамента специальных проектов РГБ, kutevana@rsl.ru, +7 (499) 557-04-70, доб. 14-92.

Подробная информация на сайте:

<https://www.rsl.ru/ru/events/afisha/conf/soxranenie-istoricheskoy-pamyati>

УДК 738(091)(315)
ББК 85.125.13(5Кит)
DOI 10.25281/2072-3156-2025-22-3-316-326

ВАН ГАН

ЭВОЛЮЦИЯ КИТАЙСКОГО КЕРАМИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В СВЕТЕ КУЛЬТУРНЫХ И ЭКОЛОГИЧЕСКИХ ИЗМЕНЕНИЙ

Ван Ган,

Южный федеральный университет,
Институт философии и социально-политических наук,
кафедра теории культуры, этики и эстетики,
аспирант
Большая Садовая ул., д. 105/42,
Ростов-на-Дону, 344006, Россия

ORCID 0009-0001-0558-1671
bbguwg@163.com

Реферат. В статье определяется взаимосвязь между развитием китайской керамики и изменениями в культурной и природной среде Китая. Рассматриваются основные этапы эволюции китайского керамического искусства — от ранних технологий и стилей до более сложных форм, возникших благодаря культурным контактам и инновациям в период династий Хань, Тан, Сун и Мин. Подчеркивается, что каждое историческое изменение в керамике было обусловлено множеством факторов, включая адаптацию к локальным природным ресурсам, изменения в структуре общества и влияние внешних культур.

Особое внимание уделено экологии, где важную роль сыграли изменение климата, миграция населения

и доступ к минеральным ресурсам, что, в свою очередь, повлияло на формирование уникальных стилей в различных регионах. Рассматривается процесс распространения керамики как культурного феномена, который стал отражением китайского художественного вкуса и философии в глобальном контексте. Показано, как мастерство китайских керамистов эволюционировало в ответ на изменения, происходящие в условиях окружающей среды и в социально-политической обстановке, а также как эти изменения повлияли на форму, стиль и методы производства изделий. Такие факторы, как политическая среда, социальная культура, экономическое развитие, технологический прогресс и внешние коммуникации, вместе также способствовали эволюции китайской керамики.

Делается вывод, что китайская керамика не только является отражением культурных ценностей, но и представляет собой результат приспособления к экологическим условиям. Это подчеркивает важность изучения керамики как источника знаний о древних обществах и их взаимодействия с окружающей средой.

Ключевые слова: культурная экология, китайское керамическое искусство, эволюция, развитие, куль-

тура, прогресс, теория и история искусства, техническая эстетика, дизайн, экология культуры.

Для цитирования: Ван Ган. Эволюция китайского керамического искусства в свете культурных и экологических изменений // Обсерватория культуры. 2025. Т. 22, № 3. С. 316–326. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-3-316-326.

Китайская керамика обладает высокой репутацией в мире благодаря своей долгой истории, изысканному мастерству и большому культурному влиянию. Это сокровище не только культуры Китая, она является также и важной частью мировой культуры. Формирование и развитие китайского керамического искусства — результат взаимодействия множества факторов. На протяжении своей истории в разных регионах оно имело свои особенности.

Существующие исследования этого искусства затрагивают в основном такие аспекты, как моделирование и декорирование китайской керамики. Например, Вэй Тинью считает, что керамическое искусство выражается через формальные характеристики лепки и декорирования, а также неотделимо от вопросов использования материалов и технологий [1]. Цзэн Чжаоцзун рассматривал формирование керамического искусства с точки зрения техники формовки и считал, что разные техники обладают уникальными художественными характеристиками, формируя, таким образом, дифференцированные художественные стили [2]. Оуян Линьсинь полагает, что формирование керамического искусства не может быть отделено от формы, также нельзя отказаться от декорирования. Декорирование оказывает активное воздействие на форму. Только при идеальном сочетании формы и декора можно по-настоящему представить художественный стиль [3].

Современные исследования редко систематически изучают взаимосвязь между формированием и изменением керамического искусства и экологическими, социальными, культурными, экономическими и другими факторами. Керамика, как материализованная форма культуры, является визуальным носителем и средством коммуникации китайской культуры. Изучение керамического искусства следует начинать с всестороннего рассмотрения его развития.

Культурно-экологическая теория использует понятия, теории, перспективы и методы экологической науки для изучения культурных явлений [4]. Дэн Сяньжуй указывал, что на культурную экологию влияет не только природная среда, но и социальные, и экономические факторы [5]. Сунь Вэйвэй считает, что культурная экология — это культурная форма, возникающая под влиянием природной, социальной и культурной среды в конкретный исторический

период [6]. Эта теория широко используется в исследованиях во многих областях. Например, Чжан Даюань ввел теорию культурной экологии в изучение цветовых характеристик и эволюции древних деревень в регионе Линнань и провел их всесторонний и систематический анализ с комплексной точки зрения [7]. Дин Минь проанализировал факторы влияния окружающей среды на традиционные китайские боевые искусства с точки зрения культурной экологии и исследовал взаимосвязь между развитием традиционных боевых искусств и факторами окружающей среды [8]. Лю Шивэнь использовал культурную экологию как методологию изучения развития и изменения нематериального культурного наследия в современном обществе [9]. Исследуя, как различные культурные группы адаптируются к окружающей среде и изменяют ее, а также как изменения окружающей среды влияют на культурную эволюцию, культурно-экологическая теория помогает более полно понять культурные явления, их развитие и изменения в различных средах.

Важно сказать несколько слов о самом статусе художественного языка фарфора на сегодняшний день, поскольку именно через него сохраняется связь с традициями и отражаются актуальные культурные и эстетические тенденции. Мастера с помощью фарфора передают идеи и эмоции, используя богатые визуальные возможности материала: его светопроницаемость, гладкость и чистоту. Сегодня фарфор стал не только декоративным материалом, но и средством для самовыражения художников. Современные мастера часто работают с необычными формами и текстурами, сочетая фарфор с металлом, деревом и стеклом, создавая сложные композиции и экспериментальные арт-объекты.

Кроме того, фарфор активно применяется в инсталляциях и мультимедийных проектах, что добавляет ему новое измерение в искусстве. Некоторые художники могут использовать фарфор для передачи политических и социальных комментариев, как это делает китайский художник Ай Вэйвэй.

Инновационные технологии, в частности 3D-печать, позволяют мастерам воплощать самые смелые идеи, играя с классическими мотивами. Современный художественный язык фарфора уникален, он сочетает исторические традиции и современные вызовы, оставаясь символом изысканности и мастерства, но при этом обретая новую интерпретацию в контексте всемирного искусства [10, с. 463].

В настоящей статье представлена перспектива культурной экологии, исследования искусства керамики помещаются в контекст культурных экологических изменений и проводится анализ эволюции этого искусства через комплексную перспективу. Значимость изучения изменений культурной экологии и эволюции керамического искусства заключается в выявлении многообразных функций и социальных



Рис. 1. Керамический котел. Эпоха неолита.
Музей Наньнина, Гуанси-Чжуанский автономный район, Китай.
Фото автора. 2019

ролей керамики как продукта культуры в разные исторические периоды. Благодаря такого рода исследованиям можно понять, как изменения в культурной экологии, такой как экономика, технологии, эстетика и социальная структура, отражают и способствуют развитию искусства керамики. Исследования показывают, что керамика является не только практическим предметом, но и средством культурного обмена и распространения. Анализируя эволюцию керамики, мы можем проследить социальные потребности, эстетические вкусы и технологические инновации в разные эпохи, всесторонне понять эволюцию и разнообразие китайской культуры. Такие исследования способствуют сохранению традиционной культуры, укреплению культурного доверия, помогают получить богатый исторический материал и вдохновение для создания современных образцов керамического искусства.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ КИТАЙСКОЙ КЕРАМИКИ

Истоки китайской керамики: от неолита до династии Хань. Китайское гончарное дело ведет свою историю с эпохи неолита. В доисторический период жизнедеятельность людей была тесно связана с огнем. Огонь использовали, чтобы противостоять холоду, отгонять диких животных и готовить пищу. Керамика появилась в результате удовлетворения самых примитивных жизненных потреб-

ностей людей. Самая ранняя керамика, возможно, была сосудом для приготовления пищи (рис. 1). В этот период она изготавливалась в основном из песка, что указывает на то, что люди овладели навыками выбора глины, подходящей для обжига керамики. В эпоху неолита выживание и развитие являлись основными задачами людей, они активно или пассивно учились эффективно использовать все возможные условия и ресурсы вокруг себя, чтобы адаптироваться к вечному [11]. Поэтому формирование гончарного дела происходит главным образом на базе природных ресурсов, обеспеченных внутри региона, что представляет собой процесс перехода к использованию человеком природы для производства и переработки предметов первой необходимости. Формы и стили керамики были вдохновлены наблюдениями древних людей за природными явлениями.

Династии Цинь и Хань были первым периодом процветания в истории Китая. В то время улучшилось обращение с мастерами, что позволило развиваться гончарному производству (рис. 2). Династия Хань приняла конфуцианскую культуру в качестве своей идеологии и пропагандировала такие идеи, как верность императору, доброжелательность, сыновняя почтительность. Конфуцианство способствовало укреплению власти императора, влияло на правила поведения людей, и люди были убеждены в концепции иерархии. Именно благодаря этим факторам возникла идея относиться к смерти как к жизни, и сформировался стиль смерти как жизни [12]. Это вызвало огромный спрос на керамические изделия как предметы ритуального назначения, используемые при погребении.

В эпоху династии Хань продолжалось развитие мастерства изготовления керамики. Повышение производительности также сделало керамику широко используемой и более распространенной в домах простых людей. В период правления императора У-ди династии Хань были открыты Великий шелковый путь (сухопутный) и Морской шелковый путь. Культура западных регионов Китая начала проникать на Центральные равнины и стала проявляться в керамической культуре. Большое количество керамики было продано в Юго-Восточную Азию по Морскому шелковому пути.

Конфуцианская культура влияла на сферу искусства династии Хань. Керамическое искусство стремилось отражать общественную жизнь, поэтому в керамике сформировался художественный стиль, стремящийся к реализму и простоте. Во времена династий Цинь и Хань существовало множество видов керамики. Высокотемпературный обжиг фарфора в династии Цинь позволил добиться совершенного блеска и плотности материала, что сделало изделия не только функциональными, но также символами художественной утонченности.

По форме керамики выделялись в основном три типа:

- ◆ практичная утварь для повседневной жизни;
- ◆ имитация бронзовой ритуальной утвари;
- ◆ архитектурные модели.

Повседневная керамика — изысканна по форме, преимущественно функциональна, а также имеет определенную степень декоративности. Ритуальные сосуды — это утварь и другие предметы, которые выставляются и используются во время церемониальных действий, таких как жертвоприношения, банкеты, завоевания и похороны. С развитием помещичьего хозяйства связано создание керамических архитектурных моделей: различные керамические фигурки и модели зданий (рис. 3), складов, колодцев, печей. Бытовая керамика изготавливается в основном ручным, литьевым и круговым способом, а круглые изделия изготавливаются преимущественно быстрыми кругами [13].

Расцвет керамического искусства в эпоху династий Суй, Тан и Сун. После династии Цзинь Китай вступил в период раскола и противостояния между Северной и Южной династиями, причем идеологические и культурные различия между Севером и Югом были значительными. Южные династии сохранили значительную часть традиционной китайской культуры со времен династий Цинь и Хань и впитали культурные достижения различных этнических групп на юге, укрепив интеграцию с западными регионами Китая, Западной Азией, Южной Азией и др. Объединение династии Суй положило конец конфронтации между Севером и Югом и восстановило единую многонациональную страну. Появились прекрасные возможности для интеграции идей и культур Севера и Юга, культурной интеграции, развития творчества.

После основания династии Тан правители извлекли уроки из упадка династии Суй и приняли меры, которые были полезны для процветания страны: ограничили аннексию земель, уменьшили бремя фермеров, скорректировали производственные отношения и пр. Таким образом, династия Тан стала временем сильного политического и экономического развития древнего феодального общества. Общество становилось процветающим, государственная власть постепенно укреплялась [14]. Всеобщее процветание культуры в эпоху Тан было не только результатом культурных обменов между Севером и Югом, Китаем и зарубежными странами, но и продуктом столкновения и взаимодействия культур разных регионов, этнических групп и зарубежных стран.

Процветание искусства зависит от стабильной социальной среды и соответствующей материальной базы. С политической и экономической точки зрения после основания династии Тан укрепилось взаимодействие между различными этническими группами посредством завоевания прилегающих территорий и постоянной экспансии. Открытие Ве-

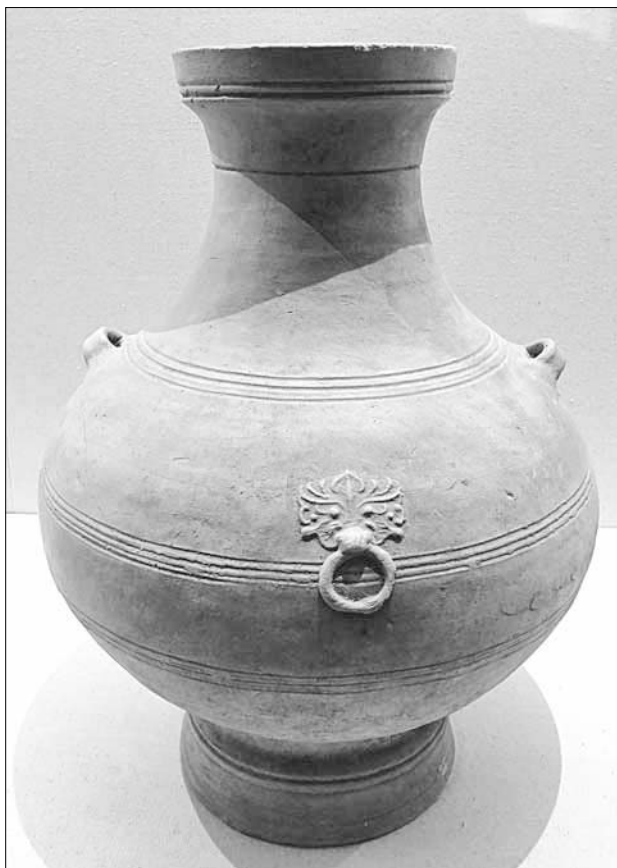


Рис. 2. Керамический кувшин. Эпоха Хань. Музей культуры эпохи Хань в Хэлу, г. Бэйхай, Гуанси-Чжуанский автономный район, Китай. Фото автора. 2018

ликого шелкового пути в более поздний период повлияло на широкое внедрение иностранной культуры. Эти факторы способствовали стабильности и процветанию от времени правления Чжэнгуань до



Рис. 3. Керамический дом с двором. Эпоха Хань. Музей культуры эпохи Хань в Хэлу, г. Бэйхай, Гуанси-Чжуанский автономный район, Китай. Фото автора. 2018



Рис. 4. Керамический сосуд. Эпоха Тан.
Музей Лючжоу, г. Лючжоу, Гуанси-Чжуанский автономный район, Китай. Фото автора. 2020

эпохи Кайюаня, заложили прочную основу для развития искусства в династии Тан. Буддизм, пришедший в Китай из Индии, процветал во времена династии Тан и стал значимой религией того времени.

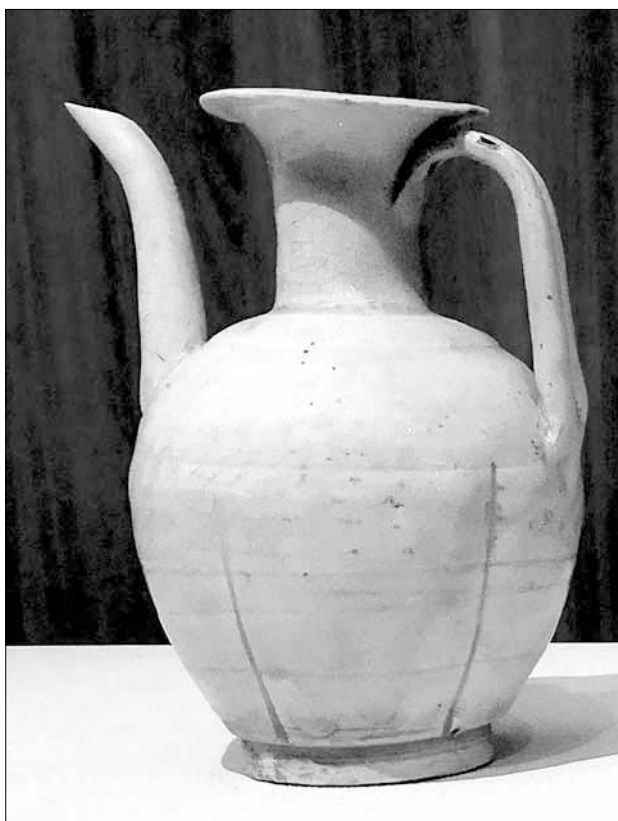


Рис. 5. Керамический кувшин. Эпоха Сун.
Музей Наньнина, г. Наньнин, Гуанси-Чжуанский автономный район, Китай. Фото автора. 2019

При династиях Суй и Тан развитие китайской керамики вступило в золотой век, вершины своего развития достигла глазурованная керамика, представительницей этого периода стала трехцветная керамика, известная своими яркими красками и разнообразными формами. Появление Тан Саньцай ознаменовало зрелость китайских техник украшения керамических изделий. Керамика династий Суй и Тан славилась яркими цветами глазури, богатыми формами и изысканными украшениями (рис. 4). Она была широко популярна не только в Китае, но распространилась в Среднюю Азию и Западную Азию, в Европу по Великому шелковому пути, став важным инструментом культурного обмена между Китаем и другими странами.

Под влиянием персидской, согдийской, византийской и арабской культур форма и декоративный стиль керамики династии Тан претерпели значительные изменения. Так, из Западной Азии в материковый Китай по Великому шелковому пути постоянно завозили золото, серебро и стеклянную посуду, что оказало влияние на дизайн керамики. Появились керамические изделия с имитацией золота и серебра, множество новых керамических форм. Среди них наибольшее распространение получили керамические горшки и бутылки с тонким горлышком — эта посуда удобна для хранения, в том числе жидкостей [15]. Под влиянием буддизма появились изделия на буддийскую тематику, например статуи Будды, статуи Бодхисаттвы и пр. Многие керамические сосуды изготавливаются для буддийских жертвоприношений и подношений: курительницы, лампы, бутылки для очистки воды и т. д.

Во время правления династий Сун, Юань и Мин централизованная власть консолидировалась, общество было стабильным, культура, экономика Китая, ремесленничество, особенно изготовление керамики, получили широкое развитие. Просвещенная политика правительства способствовала процветанию коммерции, улучшению качества жизни и эстетических стандартов. Торговля по Великому шелковому пути и культурное взаимодействие с другими странами положительно влияли на духовную и культурную жизнь Китая [16].

На богатом социальном и культурном фоне возник класс литераторов и бюрократов, представители которого формировали художественную и культурную атмосферу. В философском отношении преобладают идеи конфуцианства, неоконфуцианства и дзэн, уважаются элегантность и простота [17]. В искусстве стали мейнстримом стремление к спокойствию и уединению, а также свежий и элегантный стиль во всех областях.

Эстетика литераторов напрямую влияла на стиль керамики. От богатства династии Тан в эпоху Сун керамика перешла к простоте и природе, сосредоточившись на простом декоре и теплых тонах, стремясь к простой красоте (рис. 5). Керамика династии

Сун представляет философию даосизма с ее акцентом на естественность и минимализм. Простота форм и скромные оттенки глазури передают стремление к внутренней гармонии и созерцанию. В период династии Тан керамика не только выполняла утилитарные функции, но и становилась частью ритуалов, визуально усиливая торжественность церемоний и символизируя социальный статус владельцев. Эволюция от декоративного изобилия трехцветной керамики Тан к сдержанной утонченности керамики Сун отражает философский сдвиг в обществе — от внешнего блеска к внутреннему содержанию. С тех пор в керамическом искусстве постепенно сформировался простой, сдержанный и элегантный стиль [18].

В этот период процветала морская торговля, в больших объемах импортировались специи, стала популярна культура благовоний. Курение благовоний стало культурным явлением среди литераторов, способствуя развитию керамических курильниц [19]. Во период династии Сун быстрым темпом развивалось производство чая, чаепитие стало популярным, а чайная культура была интегрирована в повседневную жизнь. Простая и элегантная эстетика литераторов повлияла на дизайн керамической посуды для чаепития с простыми формами и деревенским декором. Под влиянием буддийских и даосских идей среди литераторов стали популярны цветочные композиции, обогащающие форму керамических ваз.

Керамика династии Юань испытала влияние монгольской культуры, появилось множество посуды в экзотическом стиле. В этот период стал популярен сине-белый фарфор. Люди любили его за свежие и яркие тона и изысканную роспись. Появление сине-белого фарфора династии Юань не только обогатило цветовой язык китайской керамики, но и заложило основы искусства керамики в эпоху Мин и Цин.

Керамика в эпоху династий Мин и Цин. Развитие сине-белого фарфора достигло своего пика в период правления династии Мин. Появление кобальтово-синего материала из Западной Азии сделало сине-белый фарфор более красивым. В то же время народная культура Западной Азии повлияла на форму и узор бело-голубого фарфора. Фарфор династии Мин имеет красивые формы и чистые цвета глазури. Декоративные методы разнообразны — от гравировки, царапин, печати и формовки до росписи и наложения цветов (рис. 6). Богатые декоративные росписи включают в себя пейзажи, растения, животных, фигуры и т. д. Картины были простыми, живыми и веселыми.

Династия Цин была временем расцвета производства керамики. Китайская керамика сформировала глобальный культурный феномен. Эта династия проводила консервативную экономическую, политическую и культурную политику, подавляла капиталистические факторы и романтические литературные и художественные тенденции, а также всесторонне

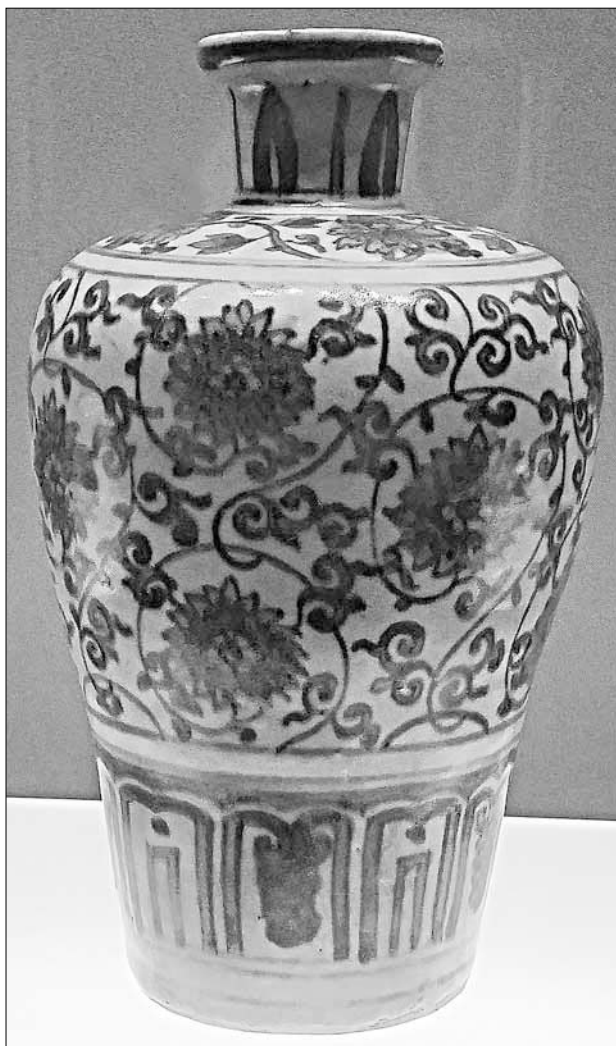


Рис. 6. Сине-белая ваза для слив. Эпоха Мин. Музей Гуйлина, г. Гуйлинь, Гуанси-Чжуанский автономный район, Китай. Фото автора. 2017

продвигала ретроизм. Многие мыслители и ученые предпочли держаться в стороне от реальной политики и посвятили свое внимание искусству. Поэтому керамическое искусство было любимо и востребовано



Рис. 7. Цветная керамическая чаша. Эпоха Цин. Музей Наньнина, г. Наньнин, Гуанси-Чжуанский автономный район, Китай. Фото автора. 2019



Рис. 8. Керамический сосуд. Период Китайской Республики. Музей Фанчэнгана, г. Фанчэнган, Гуанси-Чжуанский автономный район, Китай. Фото автора. 2022

но [20]. Династия Цин приняла неоконфуцианство Чжу Чэна как свою ортодоксальную академическую идею, подчеркивая добродетельное управление страной и преобразование людей с помощью правил поведения. Эта «воспитательная» ценность также нашла отражение в фарфоре [21].

Династия Цин отменила «систему мастерства», и производство частных печей получило широкое развитие. Производство фарфора адаптировалось к различным социальным потребностям. Двор Цин сыграл важную роль в развитии керамического искусства. Цзиндэчжэнь стал местом расположения императорской фабрики, которая специализировалась на производстве фарфора для двора и славилась своим изысканным мастерством и элегантным дизайном. Процесс изготовления фарфора во времена династии Цин достиг очень высокого уровня с точки зрения цвета глазури, декоративных инноваций и дизайна. Широко применялись техники изготовления синего и белого, разноцветного и пастельного фарфора. Пастельный фарфор высоко ценился за его мягкие цвета и тонкие узоры (рис. 7). Творческий подход Чжоу Тайжэня из Цзиндэчжэня демонстрирует его исключительное мастерство в интеграции классических силуэтов с новаторскими орнаментальными компонентами, что является отражением культурного наследия династии Цин.

Во времена династии Цин керамика, оставаясь практически ремеслом, также стала культурным явлением. Она не только вобрала в себя культурные символы династии, но и отражала жизненные потребности и эстетические вкусы народа. Развитая технология изготовления позволяла производить различные виды фарфора. Высокий потребительский спрос в обществе

сделал его важным товаром, развивающим эстетический вкус. Керамика приобрела большую культурную ценность и стала средством выражения социального духа и гуманистических чувств.

Керамическое искусство в эпоху перемен: от Китайской Республики до современности. Период Китайской Республики был эпохой социальных перемен и потрясений в Китае. Несмотря на политическую нестабильность, правление полевых командиров и частые гражданские войны, в это время развивались экономика, культура и образование. Движение за новую культуру способствовало идеологической эмансипации и культурному процветанию, постепенно модернизировалась система образования.

Керамика во времена Китайской Республики не только делала упор на художественность, но и подчеркивала практичность. Керамика массового производства для повседневных нужд (посуда, чайные сервизы и т. д.) широко используется в повседневной жизни людей (рис. 8). Эта посуда красива и практична по дизайну. Движение за новую культуру оказало глубокое влияние на искусство керамики, пропагандировало научные и демократические идеи, способствовало современному развитию керамического производства. Некоторые художники-керамисты, вдохновленные движением за новую культуру, создали произведения, чтобы выразить свои опасения и размышления о социальной реальности. Стили китайских мастеров живописи, в частности Ци Байши, также повлияли на декоративное керамическое искусство, объединяя его с живописью и образуя уникальный художественный стиль.

Техника рельефного оформления фарфора практиковалась еще в эпоху династии Сун и ранее, тогда она выполнялась до нанесения глазурного покрытия, и это представляло собой совершенно иной художественный процесс и ремесленную практику. Согласно древнейшим литературным источникам, искусство гравировки по глазурованному фарфору впервые применили при императорском дворе во времена правления Цяньлун в XVIII веке. Несмотря на это, единственный образец, найденный к настоящему времени и хранящийся в Музее китайского искусства и этнографии в Парме, может быть датирован как периодом Цяньлуна, так и XIX в., при этом вероятность последнего предположения кажется выше.

Обнаружение подобных артефактов осложнено из-за неоднозначности в транскрипции и переводе наименования данной техники как на китайском, так и на английском языке. На данный момент наиболее аутентичные термины, используемые для обозначения искусства гравировки на фарфоре, — это 瓷刻 (Cí Kè) и 刻瓷 (Kè Cí). Некоторые источники утверждают, что первые образцы гравировки по глазурованному фарфору датируются периодом правления Даогуан, но они не представляют фактических артефактов.

Документированные образцы этой техники, имеющие конкретные даты, охватывают временной отрезок с 1870-х гг. до начала XX в., включая последние изделия, датированные периодом 1930-х годов. Эту хронологию можно рассматривать как первый этап широкого распространения мастерства резьбы по глазурованному фарфору.

После Культурной революции техника резьбы по фарфору начала вновь вводиться в образовательных учреждениях, специализирующихся на керамике. Уже к 1980-м гг. наблюдаются новые технические и художественные достижения, включая использование миниатюрных точек для создания сложных пейзажей и узоров. Этот новый этап характеризуется более детализированным и точным исполнением работы. Возрождение искусства резьбы по фарфору продолжается и в XXI в., причем оно стало популярным хобби среди широкой аудитории. Таким образом, второй период активного использования данной техники можно отнести к 1980-м гг. и последующему времени.

После основания Китайской Народной Республики в 1949 г. китайское общество вступило в период стабильного развития. Унаследовав традиционное мастерство Цзиндэжэня и Дэхуа, специалисты по керамике продолжали внедрять инновации и разрабатывать новые цвета глазури, узоры и технологии обжига. Внедрение современного производственного оборудования и технологий (высокотемпературный обжиг, автоматизированные производственные линии) значительно повысило эффективность и качество производства. Научно-исследовательские институты керамики и факультеты керамики в колледжах и университетах воспитали множество профессионалов и способствовали постоянным инновациям в области керамических технологий.

Среди современных художников-керамистов, которые продолжили и развили традиции китайской керамики, следует отметить таких мастеров, как Ли Лихун, Луо Бразерс, Сюй Цзянгуо, Хуан Юн Пинг и Ши Цзяньмин. Они не только внесли значительный вклад в развитие керамического искусства, но и оказали заметное влияние на его современное состояние, продолжая традицию инноваций и экспериментов с материалами и техниками.

Реформы и открытость способствовали быстрому развитию китайского общества. Тенденции западного постмодернизма распространились по всему миру, в том числе в Китае. Постмодернизм подчеркивает новое уважение к традиции и идентификацию с ней [22]. В 2006 г. Китай запустил проект по защите нематериального культурного наследия, а затем ввел ряд мер по возрождению традиционных ремесел, призванных способствовать развитию традиционной ремесленной культуры. Эти меры дали людям новое понимание традиционной культуры и открыли возможности для развития традиционного керамического ремесла [23]. Многие

традиционные методы керамики внесены в список национального нематериального культурного наследия.

ФАКТОРЫ ЭВОЛЮЦИИ КЕРАМИКИ КИТАЯ

Исследуя эволюцию китайского керамического искусства, мы видим, что взаимосвязь между изменениями в культурной экологии и керамическим искусством многогранна. Рассмотрим факторы, которые способствовали непрерывной эволюции керамики:

- ◆ политические;
- ◆ социокультурные;
- ◆ экономические;
- ◆ технологические;
- ◆ коммуникационные.

Политическая среда. Различные политические контексты и политика оказали глубокое влияние на производство, мастерство и рынок керамики. В эпоху Хань национальное единство и социальная стабильность привели к развитию гончарной технологии, появились глазурованная керамика и ранний селадон. В период династии Тан усиление центральной власти и процветание внешней торговли способствовали процветанию трехцветной керамики. Во времена династии Сун политическая ситуация была относительно стабильной, фарфоровая промышленность получила сильную поддержку со стороны королевской семьи, и керамическое мастерство достигло новых высот. Во времена династии Юань создание Монгольской империи привело к более частому товарообмену между Китаем и зарубежными странами. Синие-белый фарфор пользовался популярностью внутри страны и за рубежом благодаря своему уникальному художественному стилю. Во времена династий Мин и Цин местные чиновники придавали большое значение керамической промышленности и оказывали ей политическую поддержку. Керамика пользовалась спросом не только на внутреннем рынке, но и экспортировалась в Юго-Восточную Азию и в другие регионы по Морскому шелковому пути, став важным продуктом. Падение империи Цин и вторжение иностранных держав, войны и социальная нестабильность привели к упадку керамической промышленности. Стабильная политическая обстановка после основания Нового Китая послужила появлению новых возможностей для развития керамики, что привело к беспрецедентному развитию керамической промышленности.

Социокультурное развитие. На эволюцию керамики оказали глубокое влияние культурные идеи различных династий. Это влияние отражается на форме, декоративном стиле, технологии производства и эстетических концепциях керамики. С древнейших времен и по настоящее время керамика является не

только практичным сосудом, но и носителем культуры и искусства. С появлением конфуцианства в династии Хань керамические изделия все больше отражали моральные и этикетные ценности. С появлением буддизма керамика во времена династий Суй и Тан начала отражать буддийские религиозные ритуалы. Керамика династии Сун выражала эстетический вкус и жизненную философию конфуцианской культуры, а ее простой и элегантный стиль был глубоко любим литераторами. Цветной подглазурный фарфор династии Юань демонстрирует слияние ханьской и монгольской культур, отражая мультикультурный обмен в обществе того времени. Во времена династий Мин и Цин гончарное мастерство и украшение Нисин достигли своего пика, отражая процветание социальной экономики и изысканное искусство. С развитием науки и техники, влиянием глобализации китайская керамика, сохраняя традиции, объединила современные художественные концепции и международные эстетические тенденции для создания новых художественных стилей и форм выражения.

Экономическое развитие. Влияние экономического развития на керамическую промышленность является всеобъемлющим, оно способствует не только увеличению рыночного спроса, но также совершенствованию производственной цепочки, расширению рынка и развитию профессиональных талантов. Первобытное общество было в основном самодостаточным. Керамика удовлетворяла основные потребности, а изделия были примитивными. С развитием сельского хозяйства и ремесел навыки гончарного дела в рабовладельческих и феодальных обществах постепенно совершенствовались, появлялись специализированные мастерские. Во времена династий Тан и Сун процветание товарного хозяйства способствовало развитию керамической промышленности, керамические изделия продавались по всему миру с помощью Великого шелкового пути. Во времена династий Мин и Цин расцвела международная торговля, а керамическое производство заметно расширилось. Нынешнее быстрое развитие экономики Китая способствовало процветанию керамического рынка.

Технологическое развитие. Технический прогресс в разные исторические периоды повлиял не только на совершенствование технологии производства керамики, но и на появление новых форм сосудов, на цвет глазури и технику декорирования. В эпоху неолита в производстве керамики применялись простые методы ручного замешивания и укладки глиняных полосок. В методе обжига керамики в основном использовался пещерный обжиг. Текстура керамики была шероховатой, изделия служили для удовлетворения основных бытовых нужд. Изобретение гончарного круга значительно улучшило качество и эффективность производства гончарных изделий. Во времена династии Восточная Хань производство керамики вышло на новый этап. Повышение температуры обжига

и усовершенствование технологии сделали керамические изделия более твердыми и плотными. С тех пор трехцветная керамика династии Тан, керамика династии Сун и бело-голубой фарфор династии Юань сочетают в себе технический прогресс и художественные инновации. Индустриализация и внедрение механизированных методов изготовления керамики значительно повысили эффективность ее производства и сделали качество более стабильным.

Внешние коммуникации. Внешняя торговля и обмены не только расширяют рыночный спрос на керамику, но и способствуют постоянным инновациям и прогрессу, способствуя интеграции и развитию китайской керамики и появлению новых концепций дизайна. Во времена династий Тан и Сун керамика начала экспортироваться в Юго-Восточную Азию и на Ближний Восток по Морскому шелковому пути, что способствовало диверсификации и инновациям. Во времена династий Мин и Цин происходило дальнейшее развитие внешней торговли Китая, керамика, став важным торговым товаром, экспортировалась в Европу, Америку и пр. Глобализация и развитие международной торговли еще больше расширили международный рынок керамики. Иностранный обмен принес новые технологии и концепции дизайна, способствовал совершенствованию и инновациям керамического мастерства. В то же время спрос на международном рынке побудил художников-керамистов уделять больше внимания культурному смыслу и художественной ценности, повышая конкурентоспособность керамических изделий на международном рынке.

Итак, китайская керамика является не только отражением культурных ценностей, но и представляет собой результат приспособления к экологическим условиям. Это подчеркивает важность изучения керамики как источника знаний о древних обществах и их взаимодействия с окружающей средой.

Список источников

1. Вэй Тинъю. Формирование керамического искусства и декорирование под голубую глазурь // Керамика. 2024. № 4. С. 122–124. Кит. яз.
2. Цзэн Чжаоцун. Влияние методов формирования керамической скульптуры на формирование стиля // Цзянсу керамика. 2020. Т. 53. № 2. С. 27–28. Кит. яз.
3. Оуян Линьсин. Первоначальное исследование связи между формой и декором в керамическом дизайне // Народное искусство. 2018. № 14. С. 77–78. Кит. яз.
4. Ян Баосян. Экология похоронной культуры. Пекин : Издательство китайского общества, 2015. 22 с.
5. Дэн Сяньжуй. О культуре экологии и ее исследовательском значении // Журнал Хуачжунского педагогического университета. Гуманитарные и социальные науки. 2003. № 1. С. 93–97. Кит. яз.
6. Сунь Вэйвэй. Культурная экология и развитие передовой культуры // Теоретические исследования. 2004. № 3. С. 21–22. Кит. яз.

7. Чжан Даюань. Исследование цветовых характеристик и эволюции традиционных деревьев в регионе Линнана через призму культурной экологии. Гуанчжоу : Гуанчжоуский университет, 2018. 1 с. Кит. яз.
8. Дин Минь. Изменения в китайских боевых искусствах в Ухане с точки зрения культурной экологии. Ухань: Уханьский институт физической культуры, 2020. 3 с. Кит. яз.
9. Лю Шивэнь. Наследие и защита нематериального культурного наследия северного Уаня в условиях культурной экологии и «производственной» охраны // Журнал Хэнаньского технологического института. 2014. № 7. С. 56–58. Кит. яз.
10. Куцова Е.Е., Давидова Т.А., Мартынова Н.В. Старинный художественный фарфор Китая в современном коллекционировании // Новые идеи нового века : материалы Международной научной конференции ФАД ТОГУ. 2007. Т. 1. С. 461–465.
11. Чжан Хайян, Ван Манпин. Культурный материализм. Пекин : Хуасе, 1989. 998 с. Кит. яз.
12. У Тинфан. Конфуцианская мысль, содержащаяся в керамике эпохи Хань // Искусство и технологии. 2016. Т. 29. № 4. С. 159–160. Кит. яз.
13. Би Хайлонг. Культурное содержание и художественный стиль керамического искусства эпохи Хань // Лантай шуйцзе. 2014. № 25. С. 105–106. Кит. яз.
14. Цао Айпин. Эстетическое исследование танцевальных терракотовых статуэток эпохи Тан. Цзиньдэчжэнь : Институт керамики Цзиньдэчжэнь, 2014. 3 с. Кит. яз.
15. Чжан Хуй. Истоки и развитие искусства дизайна древнекитайской керамики. Нанкин : Нанкинская художественная академия, 2017. 155 с. Кит. яз.
16. Чжан Руицзе. Анализ художественных характеристик декоративных узоров керамики эпохи Сун и Юань // Журнал Университета Цзяодун. 2023. Т. 37. № 3. С. 17–20. Кит. яз.
17. Бянь Уня. Формирование и выражение эстетической мысли сунской керамики и ее влияние на современное восприятие // Керамика. 2024. № 1. С. 33–34. Кит. яз.
18. Ян Жуйлун. Рассуждение о проявлении «принадлежности» в дизайне керамики эпохи Сун // Керамика. 2023. № 12. С. 72–73. Кит. яз.
19. Ингвэн Чан. Формальные характеристики керамики эпохи Сун и их связь с утонченными привычками людей // Керамика. 2024. № 2. С. 122–124. Кит. яз.
20. Лю Тао. Многомерная перспектива: расцвет и упадок художественной керамики эпохи Цин // Журнал Чжэнчжоуского института легкой промышленности. 1989. № 2. С. 73–79. Кит. яз.
21. Фан Лили. Пятицветная краса — светская красота керамики эпохи Цин // Цюньян. 2009. № 7. С. 37–41. Кит. яз.
22. Мэй Сялань, Фан Лили. Будущее наследия и наследие будущего // Народное искусство. 2018. № 5. С. 19–24. Кит. яз.
23. Чжан Цянь. Исследование изменений культурного пространства традиционного народного ремесла. Чэнду : Сычуаньская художественная академия, 2019. 45 с. Кит. яз.
24. Дронова Н.Д., Дронов Д.С. Атрибуция и особенности оценки китайских антикварных фарфоровых изделий // Имущественные отношения в Российской Федерации. 2017. № 1 (184). С. 64–69.
25. Zheng Zeling. Connecting the Past and the Future: Digital Restoration Technology of Ancient Ceramics and Its Impact on the Cultural Heritage Industry // Mediterranean Archaeology and Archaeometry. 2024. Vol. 24, № 3. P. 285–299. DOI: 10.5281/zenodo.13627437.

*Иллюстративный материал
предоставлен автором статьи*

Статья поступила в редакцию 12.07.2024; одобрена после рецензирования 29.01.2025; принята к публикации 15.04.2025.

The Evolution of Chinese Ceramic Art in the Background of Cultural Ecological Changes

Wang Gang

Southern Federal University, 105/42 Bolshaya Sadovaya Str., Rostov-On-Don, 344006, Russia
ORCID 0009-0001-0558-1671; bbguwg@163.com

Abstract. *The article identifies the relationship between the development of Chinese ceramics and changes in cultural and natural environment of China. It examines the main stages in the evolution of Chinese ceramic art,*

from early technologies and styles to more complex forms that emerged through cultural contacts and innovations during the Han, Tang, Song and Ming dynasties. It is emphasized that each historical change in ceramics was driven by a variety of factors, including adaptation to local natural resources, changes in social structure and the influence of external cultures.

Particular attention is given to ecology, where climate change, population migration and access to mineral resources played an important role, which in turn influenced the formation of unique styles in different regions. The spread of ceramics as a cultural phenomenon is examined, which has become a reflection of Chinese artistic taste and philosophy in a global context. It is shown how

the craftsmanship of Chinese ceramists evolved in response to changes in environmental conditions and socio-political circumstances, and how these changes influenced the form, style, and production methods of the wares. Factors such as political environment, social culture, economic development, technological advancement and external communications have together also contributed to the evolution of Chinese ceramics.

It is concluded that Chinese ceramics are not only a reflection of cultural values, but are also the result of adaptation to environmental conditions. This emphasizes the importance of studying ceramics as a source of knowledge about ancient societies and their interaction with the environment.

Key words: cultural ecology, Chinese ceramic art, evolution, development, culture, progress, theory and history of art, technical aesthetics, design, cultural ecology.

Citation: Wang Gang. The Evolution of Chinese Ceramic Art in the Background of Cultural Ecological Changes, *Observatory of Culture*, 2025, vol. 22, no. 3, pp. 316–326. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-3-316-326.

References

1. Wei Tingyu. The Development of Art of Blue and White Ceramic Decor, *Ceramics*, 2024, no. 4, pp. 122–124 (in Chin.).
2. Zeng Zhaozong. The Influence of Ceramic Sculpturing Techniques on the Style Development, *Jiangsu Ceramics*, 2020, vol. 53, no. 2, pp. 27–28 (in Chin.).
3. Ouyang Linxin. The Initial Research of the Relationship Between Form and Decoration in Ceramic Design, *Folk Art*, 2018, no. 14, pp. 77–78 (in Chin.).
4. Yang Baoxiang. *Funeral Culture Ecology*. Beijing, China Social Science Press Publ., 2015, 22 p.
5. Deng Xianrui. On the Culture of Ecology and Its Research Significance, *Journal of Central China Normal University (Humanities and Social Sciences)*, 2003, no. 1, pp. 93–97 (in Chin.).
6. Sun Weiwei. Cultural Ecology and the Development of Advanced Culture, *Theoretical Studies*, 2004, no. 3, pp. 21–22 (in Chin.).
7. Zhang Dayuan. *Color Characteristics and Evolution of Traditional Lingnan Water Villages from the Perspective of Cultural Ecology*. Guangzhou, Guangzhou University Publ., 2018, 1 p. (in Chin.).
8. Ding Min. *Changes in Chinese Martial Arts in Wuhan from the Perspective of Cultural Ecology*, Wuhan, Wuhan Institute of Physical Education Publ., 2020, 3 p. (in Chin.).
9. Liu Shiwen. Cultural Ecology and Productive Protection in the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage in Northern Anhui, *Journal of Henan Institute of Science and Technology*, 2014, no. 7, pp. 56–58 (in Chin.).
10. Kutsova E.E., Davidova T.A., Martynova N.V. Ancient Artistic Porcelain of China in the Modern Collecting, *Novye idei novogo veka: materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii FAD TOGU* [New Ideas of the New Century: Proceedings of the International Scientific Conference FAD PNU]. 2007, vol. 1, pp. 461–465 (in Russ.).
11. Harris M. *Cultural Materialism*. Beijing, Huaxia Publ., 1989, 998 p. (in Chin.).
12. Wu Tingfang. Confucianism in Han Dynasty Ceramics, *Art and Technology*, 2016, vol. 29, no. 4, pp. 159–160 (in Chin.).
13. Bi Hailong. Cultural Content and Artistic Style of Han Dynasty Ceramic Art, *Lantai World*, 2014, no. 25, pp. 105–106 (in Chin.).
14. Cao Aiping. *Aesthetic Research on Dancing Terracotta Figures of the Tang Dynasty*. Jingdezhen, Jingdezhen Ceramic Institute Publ., 2014, 3 p. (in Chin.).
15. Zhang Hui. *The Origins and Development of the Design Art of Ancient Chinese Ceramics*. Nanjing, Nanjing University of the Arts Publ., 2017, 155 p. (in Chin.).
16. Zhang Ruijie. Analysis of Artistic Characteristics of Song and Yuan Ceramic Decorative Patterns, *Journal of Jiaozuo University*, 2023, vol. 37, no. 3, pp. 17–20 (in Chin.).
17. Bian Wenya. The Development of Aesthetics in Song Ceramics and Its Influence on Modern Perception, *Ceramics*, 2024, no. 1, pp. 33–34 (in Chin.).
18. Yan Ruilong. A Discourse on the Distinguish Features of the Song Dynasty Ceramic Design, *Ceramics*, 2023, no. 12, pp. 72–73 (in Chin.).
19. Ying Wench. The Relationship Between the Formal Characteristics of Song Dynasty Ceramics and the Refined Habits of the Song People, *Ceramics*, 2024, no. 2, pp. 122–124 (in Chin.).
20. Liu Tao. Multidimensional Perspective: The Rise and Fall of Art Ceramics in the Qing Dynasty, *Journal of Zhengzhou Institute of Light Industry*, 1989, no. 2, pp. 73–79 (in Chin.).
21. Fang Lili. The Secular Beauty of Qing Dynasty Ceramics, *Qunyan*, 2009, no. 7, pp. 37–41 (in Chin.).
22. Mai Xialan, Fang Lili. The Future of Heritage and Heritage of the Future, *Folk Art*, 2018, no. 5, pp. 19–24 (in Chin.).
23. Zhang Qian. *The Cultural Space Changes of Traditional Folk Handicrafts*. Chengdu, Sichuan Fine Arts Institute Publ., 2019, 45 p. (in Chin.).
24. Dronova N.D., Dronov D.S. Attribution of Features and Evaluation Chinese Antique Porcelain, *Imushchestvennye otnosheniya v Rossiiskoi Federatsii* [Property Relations in the Russian Federation], 2017, no. 1 (184), pp. 64–69 (in Russ.).
25. Zheng Zeling. Connecting the Past and the Future: Digital Restoration Technology of Ancient Ceramics and Its Impact on the Cultural Heritage Industry, *Mediterranean Archaeology and Archaeometry*, 2024, vol. 24, no. 3, pp. 285–299. DOI: 10.5281/zenodo.13627437.

The article was submitted 12.07.2024; approved after reviewing 29.01.2025; accepted for publication 15.04.2025.

М.Ф. КАЗЮЧИЦ

КРИТИКА США В КИНОПУБЛИЦИСТИКЕ СССР 1960-Х ГОДОВ

Максим Федорович Казючиц,

Всероссийский государственный университет
кинематографии им. С.А. Герасимова,
НИИ киноискусства и кинообразования,
ведущий научный сотрудник
Вильгельма Пика ул., д. 3, Москва, 129226, Россия

кандидат философских наук, доцент
ORCID 0000-0002-3015-3046; SPIN 1373-9140
mkazuchitz@gmail.com

Реферат. В статье представлены результаты изучения творческих приемов и концепций, использовавшихся советскими режиссерами-документалистами в кинопублицистике 1960-х гг., посвященной критике США, их внешней и внутренней политике, культурной и социальной сфере. Выбор в качестве объекта исследования главного политического оппонента СССР закономерен, поскольку на этом направлении в силу очевидных причин были сосредоточены наиболее крупные специалисты (Р.Л. Кармен, А.И. Медведкин, Ю.В. Монголовский и др.), авторы таких значимых кинолент, как «Говорит спутник» (1959), «Разум против безумия» (1960), «Закон подлости» (1962), «Военные базы на чужих территориях» (1965), «Дружба со взломом» (1965), «Кинокамера обвиняет» (1967), «Склероз совести» (1968), «Путь Америки» (1971) и др. Благодаря им за сравнительно короткий срок советская кинопублицистика обогатилась новыми приемами и концепциями, направленными на эффективное конструирование образа политического оппонента и политического союзника в экранных искусствах. Проведенный анализ позволил выявить известные жанровые колебания: фильм-памфлет и кинопортрет, их эстетика легла в основу отечественной кинопублицистики 1960-х годов. Тенденция отражала задачи, ставившиеся перед документальным кино в период эскалации холодной войны. Главную роль играли образы врага, союзника, и кинопубли-

цистика как синтез литературной формы (памфлет, эссе) и экранного изображения заняла здесь важное место. Высокая частотность обращения советских документалистов к теме американской агрессии во Вьетнаме свидетельствует об активном использовании образа СССР не только как мирного государства, оппонента Америки, но и в качестве страны-победителя во Второй мировой войне. Трактовка идеологического противостояния СССР и США через призму победы над нацизмом объясняет частый мотив сравнения завоевательной внешней политики США, их имперских амбиций с внешней политикой Германии и ее стран-сателлитов в 1940-х годах. Война во Вьетнаме как актуальное и современное событие тех лет используется в качестве наиболее значимого аргумента идеологической несостоятельности США и их роли как мирового гегемона, выбравшего неверный путь исторического развития. Вместе с тем острая форма кинопублицистики позволяет авторам обобщить вьетнамскую тему до развернутой метафоры.

Ключевые слова: документальное кино СССР, кинопублицистика СССР, кинохроника, кинопортрет, холодная война, массовая культура, Роман Кармен, Александр Медведкин, экранные искусства.
Для цитирования: Казючиц М.Ф. Критика США в кинопублицистике СССР 1960-х годов // Обсерватория культуры. 2025. Т. 22, № 3. С. 327–335. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-3-327-335.

Холодная война и ее эскалация, приходившаяся на 1960-е гг., сопровождалась противостоянием двух господствующих идеологий СССР и США. Раскол мира на два лагеря стран, разделенных экономическими, культурными и общественными укладами, пришелся на время стремительного развития медиасферы (кино, ТВ), что не могло не сказаться

прежде всего на документальном сегменте экранных искусств [1; 2]. Кинопублицистика и документальное кино в целом в это время наращивали темпы за счет новых технологий, художественного арсенала, накопленного за годы Второй мировой войны (1939–1945) [3]. Перераспределение сил и смещение идеологических акцентов выдвинули кино- и телепублицистику США в авангард документального кино.

Вторая мировая война, несомненно, дала мощный толчок развитию кинопублицистики союзников по антигитлеровской коалиции [4]. В кинолентах, сходных по задачам, но весьма разнообразным в стилевом отношении от Х. Дженнингса и Ф. Капры до И.П. Копалина и С.А. Герасимова были разработаны многие из тем и подходов, заложивших основу для обновления документального кино в 1960-е годы. В период холодной войны система новых политических лагерей и военных альянсов располагала гораздо более дифференцированной структурой ценностей: образ жизни населения нередко становился синонимом воли государства и его идеологии [5; 6]. Вполне закономерно, что и в США изучению кинопублицистики уделялось традиционно особое внимание: данный жанр выступал одним из наиболее действенных инструментов конструирования политической и социальной реальности наряду, например, с игровым кино или комиксом [7]. Показательно, что кино- и телепублицистика нередко рассматриваются иностранными авторами не столько в художественно-эстетическом, сколько в более инструментальном понимании исторического конструктивизма, политических технологий и др. [8–10], что подчеркивает их высокую социальную и идеологическую значимость.

Все эти процессы не могли не сделать экранную публицистику в кино или на телевидении важнейшим инструментом политической борьбы, весьма тонко отражающим колебания внешней политики враждующих стран. К.А. Юдин справедливо обращает внимание на то, что даже с наступлением 1970-х гг., периода политической разрядки, значение антиамериканской темы в кинопублицистике государство по-прежнему оценивало высоко [11].

Цель данной статьи заключается в выявлении ключевых творческих приемов и идей, применявшихся отечественными режиссерами в кинопублицистике, направленной на критику США. Выбор в качестве объекта исследования отечественных киноматериалов о главном политическом оппоненте СССР закономерен, поскольку на этом направлении в силу очевидных причин были сосредоточены наиболее крупные мастера (Р.Л. Кармен, А.И. Медведкин, Ю.В. Монголовский и др.), создавшие значительные работы: «Говорит спутник» (1959), «Разум против безумия» (1960), «Закон подлости» (1962), «Военные базы на чужих территориях» (1965),

«Дружба со взломом» (1965), «Кинокамера обвиняет» (1967), «Склероз совести» (1968), «Путь Америки» (1971) и др.). Благодаря им за сравнительно короткий срок советская кинопублицистика обогатилась новыми приемами и концепциями, направленными на эффективное конструирование образа политического оппонента и политического союзника в экранных искусствах.

Исследователи отмечают, что отечественная документалистика, как и все послевоенное кинопроизводство, с большим трудом возвращалась в мирное русло [12, с. 598]. Речь идет не только о возобновлении мирной тематики (повседневный труд, восстановление различных секторов народного хозяйства) в киножурналах и фильмах, но и об известной переоценке прежних канонов. В частности, возникает интерес к кинорепортажу, наблюдению за героем [13]. Однако инерция кинопублицистики военного времени проявлялась, например, в обобщенных суждениях, отсутствии повседневных деталей, привлекательных для зрителя. «Документалисты по инерции снимали главным образом события и факты, которые как-то иллюстрировали задачи текущей пропагандистской кампании. Им казалось, что они, как и прежде, агитируют фактами, а на самом деле давали поверхностную и одностороннюю информацию. Зрители ждали от документалистов другого — многостороннего показа действительности в ее диалектической сложности, ожидали серьезного обстоятельного разговора о насущных проблемах современности. Утвердившиеся на практике схематичные представления, догматизм мышления обедняли и искажали подлинную картину жизни», — подчеркивает В.И. Фомин [12, с. 601].

Неизбежное противоречие между потребностями мирной отрасли неигрового кино (это не только киножурналы или отдельные документальные фильмы, но и учебные, научно-популярные киноленты, в которых ощущалась крайняя необходимость) и политической повесткой холодной войны не могло не отразиться на развитии документального кино в целом. Советской кинопублицистике предстояло ответить не столько на социальный, сколько на государственный запрос, однако прежние подходы военных лет предстояло в значительной мере пересмотреть [14].

Обслуживая государственный сектор, кинопублицистика на протяжении длительного времени сохраняла рудиментарные приемы как на уровне драматургии, так и визуальной концепции (оператор, монтаж), однако переоценить ее влияние на целевую многомиллионную аудиторию вряд ли возможно. Она не только отражала соответствующие события внутренней и внешней политики страны, но и выступала средством легитимации (термин Ж.-Ф. Лиотара) явлений культуры. Появляясь на экране, новые политические лидеры стран, на-

пример С. Туре, Ф. Кастро, Мао Цзэдун, получали официальный предикат «друг советского народа». Различные факты из истории народов Вьетнама, Гвинеи, Китая, Кубы и других государств посредством параллелей с историческими событиями в СССР обретали значение уз братских народов; факты из недавней советской истории получали статус государственных праздников во многом благодаря мемориализации в кинопублицистике [15, с. 32–33; 16, р. 131–169].

КИНОПУБЛИЦИСТИКА: ОТ ТИПОВОГО КИНООЧЕРКА К ФИЛЬМУ-ПАМФЛЕТУ

Фильм М.Н. Гавриловой «Военные базы на чужих территориях» (1965) был выпущен в разгар полномасштабной войны во Вьетнаме, что объясняет ряд сюжетных линий, непосредственно относящихся к региону Индокитая. Картина интересна как один из характерных типовых кинодокументов, которые регулярно выпускались Центральной студией документальных фильмов и представляли собой (как и соответствующая публикация в передовице) суждение от имени государства. Кинолента открывается титрами: «В этом фильме о военных базах империалистических государств на чужих территориях — только документальные съемки. Большая их часть принадлежит кинохронике Соединенных Штатов Америки, Великобритании, Франции, Федеративной республики Германии, Японии. В фильме частично использованы материалы советской, вьетнамской и кубинской кинохроники». Применяемая в этом случае художественная стратегия оказывается достаточно характерной для экранной публицистики данного периода. Ключевое место здесь занимает концепция достоверности экранного документа [17; 18].

Хроника обладает признаком достоверности, априори в наибольшей мере. Хроникальный материал является, как правило, источником для последующего перемонтажа и создания публицистической и иной кинопродукции. Следовательно (номинально, разумеется), исходный хроникальный материал утрачивает субъективизм. Безусловно, хроника в ряде случаев включает и постановку, и пересъемку дублей, и применение целого ряда художественных приемов [4]. Однако в кинопублицистике того времени и в «Военных базах на чужих территориях» особенно подчеркивается именно автономный, независимый характер хроникального материала. Данный прием будет применяться неоднократно и в дальнейшем, например в названии крупной работы тех лет «Кинокамера обвиняет»

(1967). Таким образом, монтажный фильм, составленный из преимущественно зарубежной хроники, дает автору инструмент *объективной критики*: агрессоры разоблачают их собственные хроникальные материалы.

В силу специфики темы материалы фильма «Военные базы на чужих территориях» содержат много мультработы, которая монтируется с кинохроникой. США представлены как государство, концентрирующее вокруг себя реакционные силы Запада. Последовательно показаны эпизоды, посвященные американским базам на территории ФРГ, Великобритании, Таиланда, Японии, Южного Вьетнама, где хроникальный материал дополняется анимированными картами, отражающими масштабы растущего американского влияния в мире.

Показательно и начало фильма: статуя Свободы монтируется с ядерным взрывом и кадрами разбомбленной Хиросимы. Очевидный в данном случае прием — уподобление масштабов разрушений, произведенных американцами во Вьетнаме, разрушениям в Японии. Интерес представляет концепция фильма «Военные базы на чужих территориях»: при метраже всего лишь в две части (около десяти минут) автор стремился создать емкий художественный образ страны-агрессора с имперскими претензиями. Если первая часть выполняла функцию тезиса (агрессия США в мире), то вторая посвящена прежде всего агрессии американцев во Вьетнаме и Японии (символичен и год выхода фильма — двадцать лет бомбардировки Хиросимы и Нагасаки). Политика двойных стандартов американской военщины иллюстрируется, в частности, кадром транспаранта Wellcome! на базе на острове Окинава. «Для кого этот “велкам”? — спрашивает диктор. — Да для тех, кто летает бомбить отсюда Вьетнам. Американцы ведут захватническую войну, грязную, разбойничью».

Неотъемлемый элемент образа американских военных — варварское отношение к чужой культуре и жестокость по отношению к людям. В фильме использованы кадры авиационных налетов, бомбежек, высадки десанта и руины мирных городов. «С каким хладнокровием расстреливают американские головорезы мирное население», — слова закадрового комментатора монтируются с характерными, переходившими из киножурнала в киножурнал по всему миру кадрами американских вертолетных пулеметчиков. Однако критика США ограничивается исключительно политической и военной сферами, вплоть до персоналий. Так, включены кадры (пересъемка) экрана телевизора с выступлением министра обороны США Р. Макнамары. Отрицательному образу Америки противопоставлено мощное антивоенное движение. Слова комментатора: «Злодеяния американской военщины вызывают гнев и возмущение в сердцах людей доброй

воли», — монтируются с кадрами демонстраций разных стран против агрессии США во Вьетнаме.

Как отмечалось выше, поджанр документальной кинопублицистики фильм-памфлет приобрел популярность благодаря творчеству крупного советского режиссера А.И. Медведкина. Для широких кругов исследователей он известен как автор кинокартин «Счастье», «Чудесница» и запрещенной к показу «Новой Москвы». Благодаря последнему фильму закрепился режиссерский статус гонимого властью художника. С легкой руки французского кинопублициста К. Маркера в 1990-е гг. состоялось «открытие» режиссера для широкого зрителя («Гробница Александра, или Последний большевик», 1992). В период 1960–1970-х гг. советскую кинопублицистику крайне сложно представить без профессионализма А.И. Медведкина. Оценив фильмографию работ мастера за эти годы («Внимание, ракеты на Рейне!» (1959), «Разум против безумия» (1960), «Закон подлости» (1962), «Утро республики Гана» (1963), «Дружба со взломом» (1966), «Тень ефрейтора» (1967), «Склероз совести» (1968) и др.), можно заключить, что ему принадлежат фильмы, за некоторыми исключениями, о большинстве стран и проблем, где непосредственно соприкасалась внешняя политика СССР и США (не столь важно, если между ними был буфер из нескольких государств Индокитая, Карибского бассейна, Африки или Южной Америки). В этих работах сформировался особый критический дискурс режиссера.

Одна из ярких лент, демонстрирующих метод А.И. Медведкина на примере критики США, — «Склероз совести» (1968). В начальных титрах он озаглавлен как *памфлет*. Закадровый комментатор А. Хлебников подчеркивает, что перед зрителем — результат «тревожных раздумий» о «прогрессе человекоистребления». Следует обратить внимание, что в стилистике комментария в 1960-е гг. возникает такая специфическая черта, как *персонализм*: комментатор, как правило, использует лексику, способную создать впечатление непосредственного участия и т. д. Помимо лексики подобные стилистические приемы включают изменение отдельных жанровых признаков: например, публицистический документальный фильм дополняется приемами кинорепортажа. Впрочем, верно и обратное, повествование не выстраивается в соответствии с каноном, но дополняется архивными хроникальными документами и выходит на экраны как кинопублицистика («Необъявленная война», «Повесть о первой весне», «Меконг в огне» и др.).

Однако «Склероз совести» интересен тем, что хроникальный материал соединен также и с игровым элементом. В фильме появляется сквозной персонаж «Обыватель» (актер А.М. Адоскин). Хотя у него в титрах нет конкретного собственного или

нарицательного имени, но он, вне всякого сомнения, является инструментом авторского дискурса, дает А.И. Медведкину возможность сатирически трактовать киноматериал. В сущности, данный персонаж выполняет ту же функцию, что и знаменитый иронический комментарий М.И. Ромма в «Обыкновенном фашизме» [19].

Широта заявленной темы «Склероз совести» требует привлечения разнообразных архивных материалов. Отправной точкой эскалации «човекоистребления» становится Первая мировая война. Закадровый комментатор формулирует тезис об истоках: «Где они, эти поджигатели войны?» В экспозицию включены хроникальные материалы преимущественно иностранного происхождения, отражающие мирную жизнь довоенной Европы и фронтовую хронику 1914 года. Фильм показателен особенностями аргументации, применяемой для критики западных стран, главным образом США. Локальные конфликты периода холодной войны (Вьетнам, Греция, Израиль), в которых участвовали страны западной Европы и США, оцениваются в фильме как проявления *ревизионизма нацизма*. Военные преступления армии США во Вьетнаме сопоставляются с преступлениями нацистской Германии [20]. Вьетнам прямо увязывается с Освенцимом (в закадровом комментарии).

Однако в отличие от вполне стандартного риторического приема прямого осуждения неонацизма в западных странах, агрессивной политики США, автор подвергает критике не столько политический строй, сколько политический индифферентизм. Последний и символизирует персонаж Обывателя. Он появляется в разные исторические периоды, в различных странах. Камера выхватывает его посреди толпы на улице (транспарантная съемка на фоне кинохроники). Он в буквальном смысле носит за пазухой камень и готов бросить его в кого угодно ради собственного сиюминутного благополучия. «Обыватель равнодушный, — повторяет неоднократно комментатор, — главная причина всех бед человечества». Игровой эпизод об Обывателе, носящем камень, непосредственно монтируется с хроникальными кадрами войны во Вьетнаме: горящие дома, плачущие пожилые женщины, бегущие старики и дети и др. Критика империализма, агрессивной захватнической политики США и других западных стран также представлена как результат бездействия Обывателя. С американским империализмом в непосредственной связи упоминаются черные полковники в Греции; сионисты (М. Даян), «задача которых — перепродать арабскую нефть американскому бизнесу».

Кульминацию фильма составляет эпизод, посвященный гонке вооружений, милитаризму и бездуховности США. «Но как быть, если молодежь уже не верит “лакированной политике”», — вопрошает

комментатор. В качестве иллюстрации демонстрируются широко распространенные в те годы в советской кинопублицистике хроникальные кадры: женский реслинг, избиение молодежи полицейскими в Америке, — те же, что и, например, в фильме «Кинокамера обвиняет». Кульминацией являются хроникальные кадры «атомных патрулей», т. е. тактических бомбардировщиков дальнего действия, курсировавших вдоль границ стран альянса, которые также трактуются комментатором как зрелище ради устрашения: «Точно рассчитанный военный психоз шаманов из НАТО».

Однако агрессивной политике империализма противопоставляются народные, главным образом молодежные, выступления, протесты, забастовки. Так, тезис иллюстрируется кинохроникой: американская атомная подводная лодка входит в один из портов Японии. Молодежь сталкивается с войсками и требует свободы.

ДИАЛЕКТИКА КРИТИЧЕСКОГО ПОДХОДА: ОТ ЭСТЕТИКИ КИНОРЕПОРТАЖА К МЕТАФОРЕ

Примером творческих подходов, используемых в кинопублицистике 1960–1970-х гг., служит фильм, снятый И.Г. Греком при участии выдающегося театрального режиссера С.В. Образцова, «Кинокамера обвиняет» (1967). В фильме особенно заметен прием советской кинопублицистики тех лет — персонализация образа автора, который здесь имеет менее острую форму, нежели в «Склерозе совести». В данной киноленте преобладает репортажный стиль, усиливающий эффект достоверности экранного материала. «Кинокамера обвиняет» начинается с прямого обращения С.В. Образцова к зрителю. Он говорит, что выступает не только как автор, но и как непосредственный свидетель, подтверждающий достоверность всего происходящего на экране в разных уголках мира.

Образ, выступающий одновременно метафорой, вводится в прологе. Хроникальные кадры — обрушившийся дом, тела раненых и погибших, взрослых и детей. С.В. Образцов за кадром подчеркивает, что человеческая жизнь бесценна: можно сказать, что жертв было мало, но если среди них ваши близкие, то сказать так будет гораздо сложнее. Комментарий подчеркнуто персоналистичен: речь режиссера афористична, чаще всего используются разговорные обороты, много обращений непосредственно к зрителю («а что бы *вы* сделали?», «как бы поступили *вы*?» и т. д. Манера комментирования С.В. Об-

разцова близка к стилю М.И. Ромма в «Обыкновенном фашизме».

Создатели фильма «Кинокамера обвиняет» исходят из тезиса: «Как несправедливо роздано людям счастье на земле». При этом вначале авторы делают акцент на жизни детей в развивающихся и развитых странах. Материал дается в сравнении. В кадре показана цивилизованная страна, где мать играет с новорожденной девочкой в бассейне. С.В. Образцов комментирует (по аналогии с М.И. Роммом): «Молодец, девочка, еще не научилась ходить, но уже учится плавать». Этим кадрам противопоставляются не только трущобы в развивающихся странах, но и бедняцкие кварталы, например в Нью-Йорке. Дети вынуждены не учиться, а работать, чтобы прокормить себя: «У безнадежности много дорог».

Вторая половина фильма включает развернутую критику индустрии развлечений, массовой культуры, политической и экономической сферы стран западного мира. В кадре показаны достаточно распространенные для советской и мировой антивоенной и антиамериканской кинопублицистики фрагменты: безногий инвалид за деньги ходит на руках по краю крыши высотного здания на потеху толпе; человек за счет крюков, продетых в собственную кожу, тянет легковой автомобиль; игровой бизнес; стриптиз; женский скетч (С.В. Образцов обращает внимание на последнее развлечение — запись телевизионной трансляции, что свидетельствует о его популярности) и др. Показательно, что кадры со стриптизершей дают комментатору новый аргумент для обвинения общественного строя в эксплуатации женщин: «Но это не она в этом виновата!» Скетч благодаря комментарию становится метафорой больного западного общества: «Скетч — организованное избиение. Здесь все можно. Школа садизма».

Война во Вьетнаме в кульминации фильма непосредственно связывается с экономическими интересами США. С.В. Образцов говорит, что война нужна американскому капиталу. В ее оценке также используется экспрессивная интонация: «...отвратительная, ничем неоправданная, никому не нужная». Финал фильма «Кинокамера обвиняет» — крупный план плачущего вьетнамского мальчика, хорошо известный по хронике тех лет, становится метафорой.

Помимо персоналистского комментария, авторской интонации, следует выделить последовательный, с использованием исторической перспективы подход к изучению именно США, хотя хроникальные материалы не всегда напрямую относятся к этой стране. *Генеалогия аморальности* американского образа жизни, ценностей во многом близка к подходу М.И. Ромма в критике фашизма, но гораздо более конкретизирована. Аме-

рика, стремящаяся стать мировым гегемоном, оценивается как нравственно ущербная. Государство и общество подчеркнуто разделены: власть утверждает самое себя посредством порочной системы воспитания, образования, религии (отдельный блок в фильме), отсутствия действенных моральных императивов. В конечном итоге такая система формирует людей, нередко становящихся удобным инструментом санкционированного государства насилия. Данный тезис занял ведущее положение в советской кинопублицистике 1960–1970-х годов.

Масштабная работа «Путь Америки» (1971) Ю.В. Монголовского подвергает критике не только внутреннюю и внешнюю политику США, но в исторической перспективе исследует рождение американской общественной жизни, массовой культуры. Несмотря на дату выхода, подавляющий объем архивных материалов относится к 1960-м гг. и более раннему времени. Стратегия разработки темы фильма показательна: авторы последовательно используют марксистский подход в оценке освещаемых событий (социальные, политические и шире — культурные явления как результат конкретного типа производственных отношений).

Вполне естественно, что дихотомия общества на трудящихся и эксплуататоров, при всей кажущейся прямолинейности такого подхода в документальном кино, составляет ключевой тезис: «Мы никогда не скрывали восхищения трудом американских рабочих». Антитезис заявлен в экспозиции: как в стране, где столь напряженно трудятся люди разных профессий, возможно неравенство, дегуманизация, милитаризация и т. д. Представлены хроникальные документы о возникновении альянса НАТО; широко используются графические материалы из прессы, в частности приводится коллаж, изображающий ядерный гриб над Москвой, комментатор подчеркивает, что «так они видят нас». Показаны центры производства химического и бактериологического оружия Форт-Детрик, Роки-Маунтин как наиболее бесчеловечные формы новых вооружений; комментатор говорит об укrywшихся в Америке нацистских преступниках, работающих на нее.

Критика общественной и культурной сферы начинается с темы экономического неравенства. В качестве аргумента использованы распространенные кадры: выливают на землю молоко, сжигают зерно ради коммерции, поддержания уровня цен; нищие на улицах и пр. В сфере культуры доминируют ее массовые формы: представлен часто используемый в советской публицистике хроникальный материал о различных бездуховных американских развлечениях (женский реслинг, скетч и др.).

Комментатор выдвигает второй ключевой тезис: «Правда и справедливость обесценены в Америке».

Деконструируется фигура Дж. Кеннеди, названного «сыном своего класса», инициатора вторжения на Кубу и войны во Вьетнаме. С президентом Л. Джонсоном связывается полномасштабная подготовка американских военнослужащих для вторжения во Вьетнам, показаны чрезвычайно популярные в те годы хроникальные кадры подготовки морских пехотинцев (лица солдат с боевым оскалом *warface* на учениях и т. д.).

Большой эпизод, посвященный войне во Вьетнаме, трактуется через закадровый комментарий как дихотомия армии, неотъемлемой части государства, и рядовых военнослужащих, т. е. мобилизованных граждан. Иными словами, подчеркивается трагическая сторона простых американцев, ставших марионетками в руках правительства-агрессора. Данный тезис принципиально важен для автора: он вынесен непосредственно в начало фильма. «Путь Америки» начинается с пролога, где закадровый комментатор говорит именно о трагедии американского солдата: «Вот как это начинается. Маленький городок, маленький оркестр. Их провожают в армию... Нет, это не точно. В маленький городок придут письма на бланке с печатью и подписью самого президента: “С прискорбием вынужден сообщить вам, что ваш сын...”».

В эпизоде о войне во Вьетнаме используется характерное обобщение: «Америка не может победить израненный, но не сдавшийся народ. И к ним... неотвратно приходит возмездие. Им приходится отвечать за содеянное. <...> Это и возмездие, и трагедия. В них стреляют, они подрываются на партизанских минах, их сбивают зенитчики, но посылает их на смерть империалистическая Америка». В кадре представлен хроникальный материал о войне во Вьетнаме. Показаны пострадавшие, агонизирующие от ран американские солдаты, похороны военнослужащих, гробы, покрытые американскими флагами, и пр. Помимо ожидаемой темы Вьетнама в фильме охвачены и вопросы сионизма (М. Даян), «доктрины Никсона» (военное участие в Индокитае — Камбодже и Лаосе); гонки вооружений; преследования инакомыслящих (А. Девис).

В ходе критики социума США выдвигается тезис о «климате насилия», отсутствии правопорядка и духовном кризисе. На слова диктора: «...каждую минуту кого-то грабят, оглушают в темноте, насилуют. <...> Это общество... все чаще именуют “больным”, “безумным”», — монтируются кадры, где последовательно изображены тела жертв уличных преступлений, боди-арт, на пианино играют щеткой, обезьяна стучит по голове пальцем. Подобная монтажная фраза носит острополемический характер и стилистически близка к фильмам-памфлетам 1960-х гг. (А.И. Медведкин и др.).

Антивоенные марши молодежи в Америке, разгоны мирных демонстраций силами правопорядка

составляют кульминацию и финал картины. Диктор говорит, что дух протеста, мятежа охватил все сферы Америки. Финальный эпизод фильма — бывшие американские военнослужащие сжигают военные учетные карточки и выбрасывают в сторону Белого дома награды.

ВЫВОДЫ

Проведенный анализ отечественной документальной кинопублицистики 1960-х гг. позволил выявить известные жанровые колебания. Кинопамфлет не был в полной мере производным литературы: острая изобразительная форма, полемичность во многом — наследие авангардных 1920-х гг. (объединение Киноки и др.). Кинопублицистика холодной войны, где главную роль играли образы врага и союзника, испытала влияние карикатуры, фотографии, литературной публицистики, игрового и документального кино и стала результатом их синтеза. О ее сложной природе говорит не только вертикальный монтаж полемичного, экспрессивного закадрового комментария и архивных кадров. Кинорепортаж, уже начавший испытывать влияние телевизионной эстетики, с его прямыми обращениями автора к зрителю, был включен в художественный арсенал.

Персоналистский взгляд автора представляет собой один из путей эмоционального вовлечения зрителя и реализуется несколькими методами: не только прямым обращением к зрителю, афористичной речью, но и попытками использовать игровой материал («Склероз совести»).

Критическое документальное изложение и построение аргументации в советской кинопублицистике 1960-х гг. нередко осуществляли с позиций историзма. Государственный строй, социум, культура и система ценностей генеалогически выводятся из капиталистического уклада США с культом насилия, апофеозом которого становится не только и не столько ядерная угроза, сколько война.

Высокая частотность обращения советских документалистов к теме американской агрессии во Вьетнаме и сравнение ее с преступлениями нацизма [21; 22] свидетельствует об активном использовании образа СССР не только как мирного государства, но и в качестве страны-победителя во Второй мировой войне. Трактовка идеологического противостояния СССР и США через призму победы над нацизмом объясняет и частый мотив сравнения завоевательной внешней политики США, ее имперских амбиций с внешней политикой Германии и ее стран-сателлитов 1940-х годов.

Война во Вьетнаме как актуальное и современное событие в 1960–1970-х гг. используется в каче-

стве очевидного и наиболее действенного аргумента прежде всего идеологической несостоятельности США и их роли как мирового гегемона, итог неверного пути исторического развития. Вместе с тем острая форма кинопублицистики позволяет авторам развить вьетнамскую тему до развернутой метафоры.

Список источников

1. Малькова Л.Ю. Современность как история : реализация мифа в документальном кино. Москва : Материк, 2002. 187 с.
2. Сальникова Е.В. К большой предыстории документального начала современной визуальной культуры // Обсерватория культуры. 2015. № 2. С. 34–41. DOI: 10.25281/2072-3156-2015-0-2-34-41.
3. Казюиц М.Ф. Неигровое. Экспериментальный и документальный фильм в США, Канаде и России 1950–2000-х гг. Москва : Академия медиаиндустрии, 2016. 166 с.
4. Их оружие — кинокамера : Рассказы фронтовых кинооператоров. Москва : Искусство, 1984. 278 с.
5. «Враг номер один» в символической политике кинематографий СССР и США периода холодной войны. Москва : Аспект Пресс, 2023. 397 с.
6. Журавлева В.И. Россия и США как значимые Другие в национальных дискурсах идентичности // Международная аналитика. 2024. Т. 15, № 1. С. 20–45. DOI: 10.46272/2587-8476-2024-15-1-20-45.
7. Спутницкая Н.Ю. Образ врага и метафоры Холодной войны в киносказке СССР и героическом комиксе США 1960–1963 годов // Новый исторический вестник. 2023. № 76 (2). С. 100–119.
8. Crockatt R. The Fifty Years War: the United States and the Soviet Union in World Politics, 1941–1991. London ; New York : Routledge, 1995. 417 p. DOI: 10.4324/9780203206263.
9. Cull N.J. The Cold War and the United States Information Agency. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 533 p. DOI: 10.1017/CBO9780511817151.
10. Pofstadter R. The Paranoid Style in American Politics and Other Essays. Cambridge ; Harvard : Harvard Univ. Press, 1979. 314 p.
11. Юдин К.А. Советская кинополитика накануне и в период «холодной войны». Иваново : Информатика, 2023. 429 с.
12. Фомин В.И. На пепелище. Советское послевоенное кино. 1945–1953 гг. Документы и свидетельства. Т. 1. Москва : Канон+, 2024. 792 с.
13. Меркель М.М. Угол зрения : (Диалог с Урусевским). Москва : Искусство, 1980. 135 с.
14. Кармен Р.Л. Кинопублицистика и современность : доклад секретаря Правления Союза кинематографистов СССР Р.Л. Кармена на IV Пленуме Правления. Москва : [б. и.], [1973]. 31 с.
15. Разлогов К., Кочелёва Н., Сопин А. [и др.]. Советское кино в мировом контексте : коллективная мо-

- нография. Москва : Альма Матер : Гаудеамус, 2024. 686 с.
16. Hicks J. The Victory Banner Over the Reichstag: Film, Document and Ritual in Russia's Contested Memory of World War II. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 2020. 296 p.
 17. Дробашенко С.В. Пространство экранного документа. Москва : Искусство, 1986. 320 с.
 18. Дробашенко С.В. Экран и жизнь : О художественном образе в документальном фильме. [Москва] : [Искусство], [1962]. 240 с.
 19. Хикс Дж. «Куль личности» в фильмах Михаила Ромма // Международный журнал исследований культуры. 2018. № 2 (31). С. 83–91.
 20. Огнев К.К. Антифашистская тема в документальном кино социалистических стран. Москва : Знание, 1985. 48 с. (Серия «Искусство» ; № 3).
 21. Долматовская Г.Е. Листки лунного календаря : Агрессия США во Вьетнаме и мировой экран. Москва : Искусство, 1985. 241 с.
 22. Кармен Р.Л. Вьетнам сражается : записки советского кинооператора. Москва : Воениздат, 1958. 263 с.

Статья поступила в редакцию 05.12.2024; одобрена после рецензирования 17.01.2025; принята к публикации 15.04.2025.

Criticism of the USA in the Film Journalism of the USSR in the 1960s

Maksim F. Kazyuchits

All-Russian State University of Cinematography
named after S.A. Gerasimov,
3 Wilhelm Pika Str., Moscow, 129226, Russia
ORCID 0000-0002-3015-3046; SPIN 1373-9140;
mkazuchitz@gmail.com

Abstract. *The article presents the results of the study of artistic techniques and ideological approaches used by Soviet documentary filmmakers in the film journalism of the 1960s, devoted to criticism of the USA, its foreign and domestic policy, cultural and social sphere. The choice of the USSR's main political opponent as the object of study is natural, since the most important specialists (R.L. Karmen, A.I. Medvedkin, Yu.V. Mongolovsky, et. al.), authors of such significant films as "Sputnik Speaks" (1959), "Reason Against Madness" (1960), "The Law of Meanness" (1962), "Military Bases on Foreign Territories" (1965), "Friendship with a Hack" (1965), "The Movie Camera Accuses" (1967), "Sclerosis of Conscience" (1968), "The American Way" (1971), etc. Thanks to them, in a relatively short period of time, Soviet film journalism was enriched with new techniques and concepts aimed at effectively constructing the image of a political opponent and a political ally in the screen arts. The analysis has revealed the well-known genre fluctuations: the film-pamphlet and the film reportage, their aesthetics formed the basis of Russian film journalism of the 1960s. The trend reflected the tasks set for documentary cinema during the escalation of the Cold War. The images of enemy and ally played the main role, and film journalism as a synthesis of literary form (pamphlet, essay) and screen image took an important place here. The high frequency of Soviet documentary filmmakers' treatment of the subject of American aggres-*

sion in Vietnam testifies to the active use of the image of the USSR not only as a peaceful state, America's opponent, but also as a victorious country in World War II. The treatment of the ideological confrontation between the USSR and the USA through the prism of the victory over Nazism explains the frequent motive of comparing the conquering foreign policy of the USA, its imperial ambitions with the foreign policy of Germany and its satellite countries in the 1940s. The Vietnam War as an actual and contemporary event of those years is used as the most significant argument of the ideological failure of the USA and its role as a world hegemon that chose the wrong path of historical development. At the same time, the sharp form of film journalism allows the authors to generalize the Vietnamese theme into an extended metaphor.

Key words: documentary cinema of the USSR, cinema journalism of the USSR, newsreel, film reportage, cold war, mass culture, Roman Karmen, Alexander Medvedkin, screen arts.

Citation: Kazyuchits M.F. Criticism of the USA in the Film Journalism of the USSR in the 1960s, *Observatory of Culture*, 2025, vol. 22, no. 3, pp. 327–335. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-3-327-335.

References

1. Malkova L.Yu. *Sovremennost' kak istoriya: realizatsiya mifa v dokumental'nom kino* [Modernity as History: The Realization of Myth in Documentary Film]. Moscow, Materik Publ., 2002, 187 p.
2. Salnikova E.V. Thinking About the Prehistory of Documentary Essence of Contemporary Visual Culture, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2015, no. 2, pp. 34–41. DOI: 10.25281/2072-3156-2015-0-2-34-41 (in Russ.).
3. Kazyuchits M.F. *Neigrovoe. Ehksperimental'nyi i dokumental'nyi fil'm v SSHA, Kanade i Rossii 1950–2000-kh gg.* [Non-Fiction. Experimental and Documentary Film in the United States, Canada and Russia 1950–2000s]. Moscow, Akademiya Mediaindustrii Publ., 2016, 166 p.

4. *Ikh oruzhie — kinokamera: Rasskazy frontovykh kinooperatorov* [A Movie Camera Is Their Weapon: The Stories of Frontline Cameramen]. Moscow, Iskustvo Publ., 1984, 278 p.
5. “Vrag nomer odin” v simvolicheskoi politike kinematografii SSSR i SSHA perioda kholodnoi voiny [“Enemy Number One” in the Symbolic Politics of Soviet and US Cinematographies During the Cold War]. Moscow, Aspekt Press Publ., 2023, 397 p.
6. Zhuravleva V.I. Russia and the United States as Constitutive Others in the National Identity Discourses, *Mezhdunarodnaya analitika* [Journal of International Analytics], 2024, vol. 15, no. 1, pp. 20–45. DOI: 10.46272/2587-8476-2024-15-1-20-45 (in Russ.).
7. Sputnitskaya N.Yu. The Image of the Enemy and the Metaphors of the Cold War in the Soviet Cinema Tales and the US Heroic Comics. (1960–1963), *Novyi istoricheskii vestnik* [The New Historical Bulletin], 2023, no. 76 (2), pp. 100–119 (in Russ.).
8. Crockatt R. *The Fifty Years War: The United States and the Soviet Union in World Politics, 1941–1991*. London, New York, Routledge Publ., 1995, 417 p. DOI: 10.4324/9780203206263.
9. Cull N.J. *The Cold War and the United States Information Agency*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 2008, 533 p. DOI: 10.1017/SVO9780511817151.
10. Rofstadter R. *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays*. Cambridge, Harvard, Harvard Univ. Press Publ., 1979, 314 p.
11. Yudin K.A. *Sovetskaya kinopolitika nakanune i v period “kholodnoi voiny”* [Soviet Cinema Policy on the Eve and During the Cold War]. Ivanovo, Informatika Publ., 2023, 429 p.
12. Fomin V.I. *Na pepelishche. Sovetskoe poslevoennoe kino. 1945–1953 gg. Dokumenty i svidetel'stva* [On the Ashes. Soviet Postwar Cinema. 1945–1953. Documents and Evidence]. Moscow, Kanon+ Publ., 2024, vol. 1, 792 p.
13. Merkel M.M. *Ugol zreniya: (Dialog s Urusevskim)* [The Angle of View: (Dialogue with Urusevsky)]. Moscow, Iskustvo Publ., 1980, 135 p.
14. Karmen R.L. *Kinopublitsistika i sovremennost': doklad sekretarya Pravleniya Soyuza kinematografistov SSSR R.L. Karmena na IV Plenum Pravleniya* [Cinema Journalism and Modernity: Report of the Secretary of the Board of the Union of Cinematographers of the USSR R.L. Karmen at the 4th Plenum of the Board]. Moscow, 1973, 31 p.
15. Razlogov K., Kochelyaeva N., Sopin A. et al. *Sovetskoe kino v mirovom kontekste: kollektivnaya monografiya* [Soviet Cinema in a Global Context: a collective monograph]. Moscow, Al'ma Mater: Gaudeamus Publ., 2024, 686 p.
16. Hicks J. *The Victory Banner Over the Reichstag: Film, Document and Ritual in Russia's Contested Memory of World War II*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press Publ., 2020, 296 p.
17. Drobashenko S.V. *Prostranstvo ehkrannogo dokumenta* [The Space of the On-Screen Document]. Moscow, Iskustvo Publ., 1986, 320 p.
18. Drobashenko S.V. *Ehkran i zhizn': O khudozhestvennom obraze v dokumental'nom fil'me* [The Screen and Life: On the Artistic Image in the Documentary]. Moscow, Iskustvo Publ., 1962, 240 p.
19. Hicks J. The Cult of Personality in Mikhail Romm's Films, *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniy kul'tury* [International Journal of Cultural Research], 2018, no. 2 (31), pp. 83–91 (in Russ.).
20. Ognev K.K. *Antifashistskaya tema v dokumental'nom kino sotsialisticheskikh stran* [Antifascist Theme in Documentary Cinema of Socialist Countries]. Moscow, Znanie Publ., 1985, 48 p.
21. Dolmatovskaya G.E. *Listki lunnogo kalendarya: Agressiya SSHA vo V'etname i mirovoi ehkran* [Lunar Calendar Pages: The US Aggression in Vietnam and the World Screen]. Moscow, Iskustvo Publ., 1985, 241 p.
22. Karmen R.L. *V'etnam srazhaetsya: zapiski sovetskogo kinooperatora* [Vietnam Is Fighting: Notes of a Soviet Cameraman]. Moscow, Voenizdat Publ., 1958, 263 p.

The article was submitted 05.12.2024; approved after reviewing 17.01.2025; accepted for publication 15.04.2025.

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

Редакция принимает только оригинальные, не публиковавшиеся 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 DOC/DOCX.

Весь текст набирается кеглем 12 pt, с полуторным 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, почтовый адрес организации, ученая степень, ученое звание, ORCID, SPIN, адрес электронной почты – 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.

Сведения о финансировании.

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 указываются 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.

Подписуточные 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.).

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

Материалы на английском языке – информация об авторе/авторах (в том числе официальное название учреждения на английском языке), название статьи, реферат, ключевые слова, сведения о финансировании (в том же объеме и порядке, как в русском тексте) – в отдельном файле через систему электронной редакции как дополнительные материалы. Рекомендации по подготовке раздела References (список источников в переводе на английский язык) 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 подписанием «**Авторской оферты**» на условиях «Приглашения делать оферты».

Полная версия требований опубликована на сайте: <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.

РАСПРОСТРАНЕНИЕ ЖУРНАЛА «ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ»

Журнал «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-й и 3-й подъезды.

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. 17-03

e-mail: bvdogovor@rsl.ru

ПОДПИСНЫЕ АГЕНТСТВА

◆ Подписной индекс по интернет-каталогу «Пресса России» (<http://pressa-rf.ru>) – 12141.

◆ Подписной индекс по электронному каталогу «Почта России» (<https://podpiska.pochta.ru>) – ПС308.

◆ 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:

◆ Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU <http://elibrary.ru/contents.asp?titleid=25173>

◆ East View «Библиотечное дело и информационное обслуживание» (UDB-LIB) <https://dlib.eastview.com/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»**

Никонорова Екатерина Васильевна,
доктор философских наук, профессор

**Заместитель главного редактора —
ответственный секретарь**

Шибаета Екатерина Александровна

**Заместитель заведующего отделом
периодических изданий — заместитель
главного редактора**

Гаджиева Анна Аркадьевна

Редакторы: Волхонская Е.Н.,
Михайлова Т.М., Солдаткина О.П.
Электронная версия Баранчук Ю.Н.
Индексирование Иванова О.А.
Перевод Баранчук Е.П.,
Прыткова Т.В.

Маркетинг и распространение:
Кувшинова А.О., Устинова Т.А.

Дизайн макета Морозова Е.С.

**Начальник отдела предпечатной
подготовки** Соловьева Н.В.

Верстка Соловьева Н.В.

Корректоры: Гуськова Ю.В.,
Доломанова Н.Н., Шольчева Я.Г.

Адрес редакции:

Отдел периодических изданий
Воздвиженка ул., д. 3/5,
Москва, 119019, Россия
тел.: +7 (499) 557-04-70,
доб. 19-33
observatoria@rsl.ru
<http://observatoria.rsl.ru>

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 15.05.2025.
Формат 60×90/8. Офсетная печать.
Печ. л. 14. Тираж 150 экз.
Гарнитура: HeliosCond, Jost, Merriweather,
Newtone, Noto Sans Symbols 2, Octava,
Open Sans, PT Serif, Spectral.

Отпечатано в соответствии

с предоставленными материалами
в ООО «СМАРТБУК»,
Волгоградский просп., д. 42, корп. 5,
Москва, 109316, Россия
Тел.: +7 (499) 322-3830 <https://t8print.com/>

Заказ № 215866

Свободная цена

Чтобы перейти на сайт журнала, снимите



этот QR-код с помощью смартфона или планшета, предварительно установив приложение типа QR Code Reader.

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 22

3/2025

OBSERVATORY
OF CULTURE



РОССИЙСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
БИБЛИОТЕКА