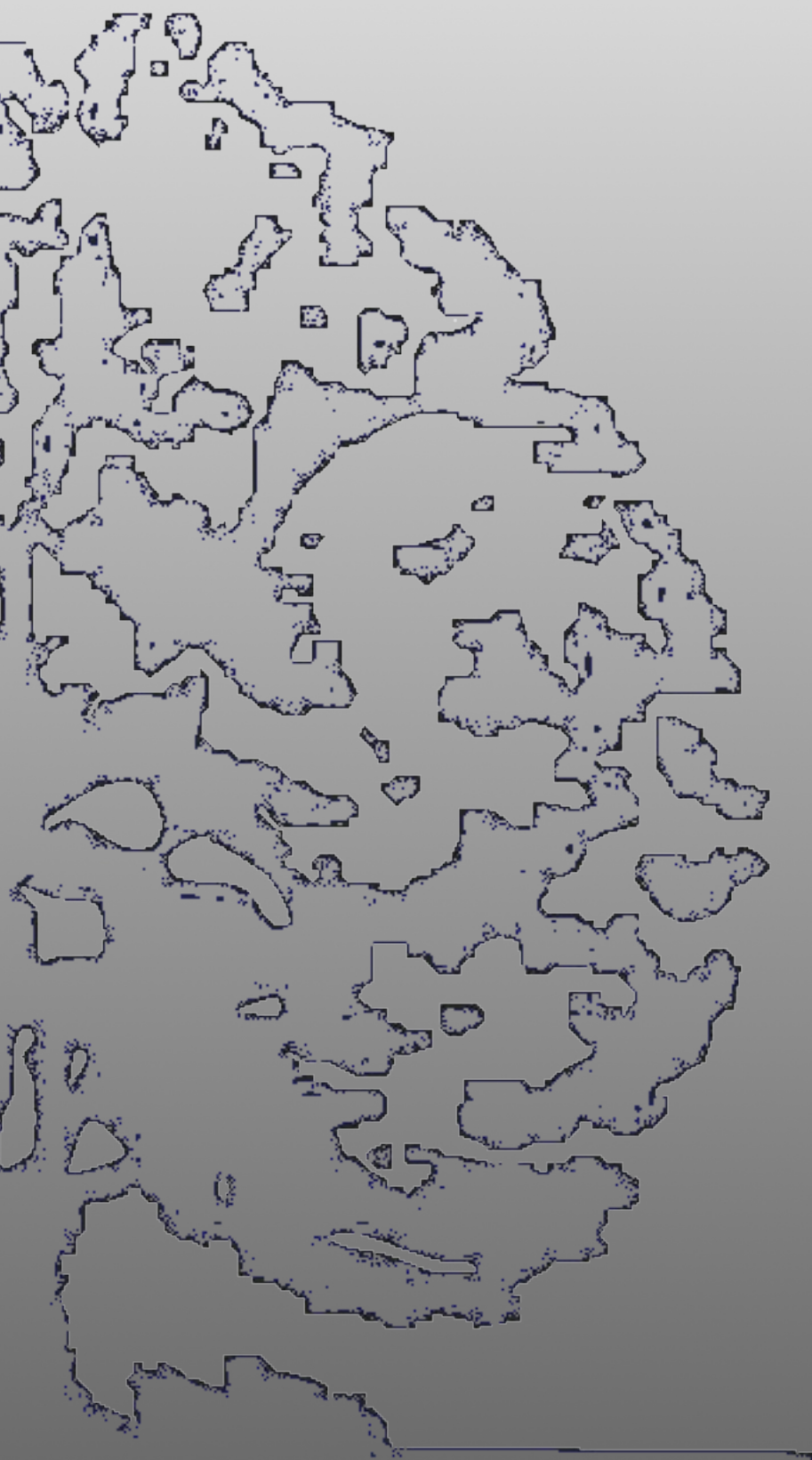


# ART & CULT

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ  
научный электронный журнал  
АРТИКУЛЬТ

ISSN 2227-6165

*Тринадцатый год издания / 13th Year of publication*



**№49 (1-2023)**  
январь-март / January-March

## РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА

*Председатель*

**Хренов Николай Андреевич**, доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания (Москва, Россия).

*Члены совета*

**Артюх Анжелика Александровна**, доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургского Института кино и телевидения, профессор Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия).

**Баканова Ирина Викторовна**, кандидат филологических наук, доцент, заместитель директора Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина по научной работе (Москва, Россия).

**Ганжара Ольга Анатольевна**, кандидат филологических наук, доцент Северо-Кавказского федерального университета (Ставрополь, Россия).

**Гумбрехт Ханс Ульрих**, доктор философии (PhD), профессор Стэнфордского университета (США).

**Жижек Славой**, доктор философии (PhD), старший научный сотрудник Института социологии и философии Люблянского университета (Словения).

**Зверева Галина Ивановна**, доктор исторических наук, профессор, зав. Отделением социокультурных исследований, зав. кафедрой истории и теории культуры РГГУ (Москва, Россия).

**Кондаков Игорь Вадимович**, доктор философских наук, профессор кафедры истории и теории культуры Отделения социокультурных исследований РГГУ (Москва, Россия).

**Кривцун Олег Александрович**, доктор философских наук, профессор, действительный член РАН, заведующий Отделом теории искусства НИИ Теории и истории изобразительных искусств РАН (Москва, Россия).

**Лапина-Кратасюк Екатерина Георгиевна**, кандидат культурологии, доцент НИУ «Высшая школа экономики» (Москва, Россия).

**Мизиано Виктор Александрович**, кандидат искусствоведения, главный редактор «Художественного журнала» (Москва, Россия).

**Паперный Владимир Зиновьевич**, доктор философии (PhD), адъюнкт-профессор департамента славянских языков и литератур Калифорнийского университета (США).

**Смолянская Наталья Владимировна**, кандидат философских наук, PhD по философии (Университет Париж 8, Франция).

**Спирidonov Владимир Феликсович**, доктор психологических наук, профессор, декан факультета психологии Института общественных наук РАНХ и ГС (Москва, Россия).

**Тхостов Александр Шамилевич**, доктор психологических наук, профессор, заведующий кафедрой нейро- и патопсихологии факультета психологии МГУ имени М. В. Ломоносова (Москва, Россия).

**Уразова Светлана Леонидовна**, доктор филологических наук, доцент, заведующая Научно-исследовательским сектором «Академии медиаиндустрии», главный редактор научного журнала «Вестник ВГИК» (Москва, Россия).

**Шишко Ольга Викторовна**, учредитель «МедиаАртЛаб» – Центр культуры и искусства, заведующая отделом кино- и медиаискусства ГМИИ им. А.С.Пушкина (Москва, Россия).

**Якимович Александр Клавдианович**, доктор искусствоведения, действительный член РАН, главный научный сотрудник Отдела теории искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств РАН (Москва, Россия).

**Ямпольский Михаил Бениаминович**, доктор искусствоведения, профессор сравнительной литературы и славистики Нью-Йоркского университета (США) (Москва, Россия).

## РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

*Главный редактор*

**Колотаев Владимир Алексеевич**, доктор филологических наук, доцент, декан факультета истории искусства, зав. кафедрой кино и современного искусства ФИИ РГГУ (Москва, Россия).

*Члены редакционной коллегии*

**Марков Александр Викторович** (заместитель главного редактора), доктор филологических наук, кандидат философских наук, доцент, заместитель декана факультета истории искусства РГГУ (Москва, Россия).

**Штейн Сергей Юрьевич** (ответственный редактор), кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ (Москва, Россия).

**Улыбина Елена Викторовна**, доктор психологических наук, профессор кафедры общей психологии Института общественных наук РАНХ и ГС.

**Ответственные за выпуск:** В.А. Колотаев (доктор филологических наук, доцент), А.В. Марков (доктор филологических наук, доцент), С.Ю. Штейн (кандидат искусствоведения, доцент)

**ART & CULT**  
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ  
научный электронный журнал  
АРТИКУЛЬТ

Научное рецензируемое электронное издание факультета Истории искусства РГГУ

Свидетельство о регистрации Эл № ФС77-45872

выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций

ISSN 2227-6165

Периодичность — 4 раза в год

**Учредитель журнала:**

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Российский государственный гуманитарный университет» (РГГУ)

**Адрес редакции:**

125993, Москва, Мнусская пл., д. 6, корп. 5 (факультет Истории искусства РГГУ)

**web:** <http://articult.ruh.ru>

**e-mail:** [editor.articult@rggu.ru](mailto:editor.articult@rggu.ru)

© Российский государственный гуманитарный университет, 2023

## EDITORIAL COUNCIL

### *President*

**Khrenov Nikolaj Andreevich**, Dr.Habil, Professor, Head research fellow of the Department of artistic problems of mass-media, State institute of Art Studies (Moscow, Russia).

### *Members of the council*

**Artjuh, Anzhelika Aleksandrovna**, Dr.Habil, professor, Saint-Petersburg institute of cinema and television, professor, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia).

**Bakanova, Irina Viktorovna**, PhD, associate professor, deputy director in research organisation, State museum of fine arts named after A. Pushkin (Moscow, Russia).

**Ganzhara, Ol'ga Anatol'evna**, PhD, associate professor, North Caucasus Federal University (Stavropol, Russia).

**Gumbrecht, Hans Ulrich**, PhD, full professor, Stanford University (USA).

**Zizek, Slavoj**, PhD, scientific member, institute of sociology and philosophy, University of Ljubljana (Slovenia).

**Zvereva, Galina Ivanovna**, Dr.Habil, full professor, head of the Department of Sociocultural investigations, chairperson of the Chair of the history and theory of culture at RSUH (Moscow, Russia).

**Kondakov, Igor' Vadimovich**, Dr.Habil, professor of the Department of Sociocultural investigations at RSUH (Moscow, Russia).

**Krivtsun, Oleg Aleksandrovich**, Dr.Habil, professor, full member of the Russian Academy of Arts, head of the department of theory of art at the Institute of the theory and history of fine arts at the Russian Academy of Arts (Moscow, Russia).

**Lapina Kratasjuk, Ekaterina Georgievna**, PhD, associate professor, National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russia).

**Miziano, Viktor Aleksandrovich**, PhD, chief editor of the Art Journal (Khudogiestvennyi Zhurnal) (Moscow, Russia).

**Paperny Vladimir**, PhD, adjunct professor, Slavic languages and literatures department at UCLA (USA).

**Smoljanskaja, Natal'ja Vladimirovna**, PhD Université Paris 8.

**Spiridonov Vladimir Felixovich**, Dr. Habil, Professor, Dean of the Faculty of Psychology of the Institute of Social Sciences at RANEPa (Moscow, Russia)

**Tkhostov Alexander Shamilevich**, Dr. Habil, Professor, chairman of the chair of neurons and abnormal psychology, faculty of psychology at Moscow State University named after M.V. Lomonosov (Moscow, Russia)

**Urazova, Svetlana Leonidovna**, Dr. Habil., assistant professor, Head of the Research Department of the Academy of the media industry, chief editor of the scientific journal "Bulletin of Cinematography" (Moscow, Russia).

**Shishko, Ol'ga Viktorovna**, founder of the "MediaArtLab" Center for Art and Culture, the head of the Department of Film and Media Arts of the Pushkin State Museum of Fine Arts (Moscow, Russia).

**Jakimovich, Aleksandr Klavdianovich**, Dr.Habil, full member of the Russian Academy of Arts, Chief Researcher at the Department of art theory at the Institute of theory and history of fine arts at the Russian Academy of Arts (Moscow, Russia).

**Yampolsky, Mikhail Beniaminovich**, Dr. Habil, professor of comparative literature and Slavic Studies at New York University (USA).

## EDITORIAL BOARD

### *Chief editor*

**Kolotaev, Vladimir Alekseevich**, Dr.Habil., associate Professor, Dean of the Faculty of Art History, Head of the department of cinema and contemporary art at RSUH (Moscow, Russia).

### *Members of the board*

**Markov, Aleksandr Viktorovich**, (deputy editor), Dr.Habil, associate professor, Deputy dean of the Faculty of Art History at RSUH (Moscow, Russia).

**Schtein, Sergej Jur'evich**, (managing editor), PhD, associate Professor, department of cinema and contemporary art at RSUH (Moscow, Russia).

**Ulybina, Elena Viktorovna**, Dr.Habil, professor, Department of General Psychology of the Institute of Social Sciences at RANEPa (Moscow, Russia).

**Executive editors of the issue:** V.A. Kolotaev (Dr.Habil., associate Professor), A.V. Markov (Dr.Habil., associate Professor), S.Yu. Schtein (PhD, associate Professor).

**ART & CULT**  
Артикульт  
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ  
научный электронный журнал

**Peer-reviewed e-journal in the field of Arts and Humanities, edited by the Faculty of the History of Art, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)**

Certificate of registration Эл No ФC77-45872

issued by the Federal Service for Supervision of Communications, IT and Mass-Media (Russia).

ISSN 2227-6165

4 issues a year

### **Founder:**

Russian State University for the Humanities (Federal State Budget Educational Institute of the Higher Professional Education)

### **Address:**

125993, Fakultet Istorii Iskusstva RGGU, Miusskaya ploschad' 6, building 5, Moscow, Russia

**web:** <http://articult.rsu.ru>

**e-mail:** [editor.articult@rggu.ru](mailto:editor.articult@rggu.ru)

© Russian State University for the Humanities, 2023

## СОДЕРЖАНИЕ

## ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

- 6 *А.С. Якобидзе-Гитман* «Надувная территория» и «барочный пузырь»:  
придворные танцы XVII века в теории Делёза-Гваттари  
и практике хореографов-реставраторов

## ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

- 19 *К.А. Гредасова* Летопись Монпарнаса: к вопросу о типологизации  
портретного искусства Маревны

## СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

- 37 *Д.А. Бункевич* Изображение меланхолии во французском искусстве  
1930-1950-х годов (Б. Бюффе, Ж. Гелион, Ф. Грюбер, А. Маршан)

## ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА

- 47 *А.Д. Старусева-Першеева, Т.Е. Фадеева, П.Ю. Сковородников, С.С. Лушкин*  
Цифровой комикс и сетевое искусство: перспективы визуальной коммуникации

## КИНО

- 59 *Н.А. Цыркун* Постколониальный индийский кинокомикс: супергерои  
68 *В.Д. Эвальё* Город-призрак в позднесоветском кинематографе

## ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

- 77 *О.С. Погадаева* Исторические предпосылки зарождения и развития коврового промысла  
в селе Бутка Свердловской области (1950-2012 гг.)

## ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ

- 99 *Н.Ю. Митрофанова* Информационная модель текстиля, как вида декоративно-прикладного  
искусства, с точки зрения системно-категориальной методологии

- 110 SUMMARY



## CONTENTS

## THEORY OF ART

- 6 *A.S. Jakobidze-Gitman* “Inflatable territory” and “Baroque Bubble”:  
The 17<sup>th</sup>-century Court Dances in the Theory of Deleuze/Guattari  
and Practice of Historically Informed Choreographs

## HISTORY OF ART

- 19 *K.A. Gredasova* Chronicles of Montparnasse: regarding the typology of Marevna’s portrait art

## CONTEMPORARY ART

- 37 *D.A. Bunkevich* The representation of the melancholy in French figurative art of the 1930-1950s  
(B. Buffet, J. Hélion, F. Gruber, A. Marchand)

## VISUAL ARTS

- 47 *A.D. Staruseva-Persheeva, T.E. Fadeeva, P.Y. Skovorodnikov, S.S. Lushkin*  
Digital comics and Internet art: perspectives of visual communication

## CINEMA

- 59 *N.A. Tsyrkun* Postcolonial Indian movie comics: superheroes  
68 *V.D. Evallyo* Ghost City in Late Soviet Cinema

## HISTORY AND THEORY OF CULTURE

- 77 *O.S. Pogadaeva* Historical background for the origin and development of the carpet work  
in the village of Butka, Sverdlovsk region (1950-2012)

## METHODOLOGY

- 99 *N.Y. Mitrofanova* Information model of textiles as a kind of arts and crafts from the point  
of view of system-categorical methodology

- 110 SUMMARY

Научная статья / Research article  
УДК/UDC 7.01+792.8  
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-6-18

**Александр Сергеевич Якобидзе-Гитман**  
*Alexander Sergeyevich Jakobidze-Gitman*

кандидат искусствоведения,  
координатор образовательной программы в сфере искусств,  
PhD in film studies, curriculum manager,  
Университет Виттен/Хердеке (Германия)  
Witten/Herdecke university (Germany)  
[Alexander.Jakobidze-Gitman@uni-wh.de](mailto:Alexander.Jakobidze-Gitman@uni-wh.de)

## «НАДУВНАЯ ТЕРРИТОРИЯ» И «БАРОЧНЫЙ ПУЗЫРЬ»: ПРИДВОРНЫЕ ТАНЦЫ XVII ВЕКА В ТЕОРИИ ДЕЛЁЗА-ГВАТТАРИ И ПРАКТИКЕ ХОРЕОГРАФОВ-РЕСТАВРАТОРОВ “INFLATABLE TERRITORY” AND “BAROQUE BUBBLE”: THE 17<sup>TH</sup>-CENTURY COURT DANCES IN THE THEORY OF DELEUZE/GUATTARI AND PRACTICE OF HISTORICALLY INFORMED CHOREOGRAPHS

В работе «Капитализм и шизофрения» Феликс Гваттари и Жиль Делёз опираются на положения этологии (изучения поведения животных) и биосемиотики о преемственности между ритуалами животных и человека: как ритуалы используются для контроля и перенаправления агрессии, маркировки и защиты территории. Гваттари и Делёз ссылаются на эксперименты немецкого психиатра Вольфганга Бланкенбурга, который лечил больных шизофренией, разучивая с ними танцы эпохи барокко, в которых особенно сильна роль дистанции между танцующими. В статье прослеживаются параллели между этими теоретическими осмыслениями барочных танцев и практическими методами танцевальной труппы «The New York Baroque Dance Company», которая с 1970-х гг. занимается реконструкцией танцевальных и балетных техник XVII–XVIII вв.

**Ключевые слова:** барокко, этология, Якоб фон Икскуль, Вольфганг Бланкенбург, Норберт Элиас, старинная музыка, хореографические реконструкции.

**Для цитирования:** Якобидзе-Гитман А.С. «Надувная территория» и «барочный пузырь»: придворные танцы XVII в. в теории Делёза-Гваттари и практике хореографов-реставраторов // Артикульт. 2023. №1(49). С. 6-18. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-6-18

In *Thousand Plateaus* (1980), Felix Guattari and Gilles Deleuze draw on ethology (the study of animal behaviour) and biosemiotics to explain the continuity between animal and human rituals: how rituals are used to control and redirect aggression, mark and protect territory. The philosophers refer to the experiments of the German psychiatrist Wolfgang Blankenburg, who treated schizophrenic patients by teaching them Baroque dances in which the distance between dancers is particularly important. The article traces parallels between these theoretical conceptions of baroque dances and the practical methods of “The New York Baroque Dance Company”, which since the 1970s seeks to reconstruct dances and ballet techniques of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries.

**Keywords:** baroque, ethology, Jakob von Uexküll, Wolfgang Blankenburg, Norbert Elias, early music, historically informed performance, choreographic reconstructions

**For citation:** Jakobidze-Gitman A.S. “Inflatable territory” and “Baroque Bubble”: The 17th-century Court Dances in the Theory of Deleuze/Guattari and Practice of Historically Informed Choreographs.” *Articult.* 2023, no. 1(49), pp. 6-18. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-6-18

### Введение

Монументальный труд Феликса Гваттари и Жили Делёза «Тысяча плато» «Капитализм и шизофрения», состоящий из двух томов – «Антиэдипа» (1972) и «Тысячи плато» (1980), оказал большое влияние на многие отрасли философии и гуманитарного знания. Одна из них – музыкальная эстетика. Особенно много ссылок на музыку встречается в одиннадцатой главе «Тысячи плато», сам заголовок которой – «О ритурнели» – вызывает ассоциации с искусством звуков. Авторы неоднократно ссылаются на Моцарта, Вагнера и Дебюсси, оказывают пристальное внимание своим современникам – Штокхаузену, Булезу и Берио. Особое значение имеет Оливье Мессиан, который интересен постструктуралистам не только как композитор, но и как орнитолог.

A.S. Jakobidze-Gitman *"Inflatable territory" and "Baroque Bubble": The 17<sup>th</sup>-century Court Dances in the Theory of Deleuze/Guattari and Practice of Historically Informed Choreographs*

Напротив, старинная музыка на первый взгляд их совсем не интересует. Лишь однажды, уже в заключении «Тысячи плато», они мимоходом ссылаются на И.С. Баха, а в главе «О ритуальных» вскользь упоминают «сарабанды, аллеманды, бурре и гавоты» [Делёз и Гваттари, 2010, с. 532-533]. Думается, что большинство читателей «Капитализма и шизофрении» при этих словах представляет себе скорее стандартные части инструментальных сюит начала XVIII века (того же Баха), чем танцующих придворных. Тем более странными кажутся два эпитета, которыми Делёз и Гваттари характеризуют эти танцы: «территориальные» и «маньеристские». Причём, если термин «территориальность» является одним из ключевых во всей книге, то термин «маньеризм» возникает здесь единственный раз и, что характерно для авторов, никак ими не эксплицируется. «Этос маньеризма», по Делёзу-Гваттари, проявляется в причудливом двуединстве среды обитания и стиля поведения («Maniérisme : l'ethos est à la fois demeure et manière, patrie et style» [Deleuze et Guattari, 1980, p. 393].) И если читателю не так уж трудно себе представить, какое отношение к «территориальности» имеет музыка Мессиана, посвятившего сотни сочинений пению птиц, то понять, при чём тут «сарабанды, аллеманды, бурре и гавоты», а тем более маньеризм, обозначающий художественное течение, доминировавшее в Италии XVI века (а вовсе не Франции XVII и тем более Германии XVIII века), без подробного введения в контекст и комментариев практически невозможно.

Настоящая статья родилась из убеждения автора, что многогранные импликации загадочного пассажа Делёза и Гваттари способствуют более глубокому пониманию культурного феномена придворного танца XVII века. Тем не менее этому текстовому фрагменту не следует приписывать более значительную роль чем ту, которую он выполняет в тексте «Тысячи плато» – иллюстративного примера понятий территории и территориальности, обсуждению которых посвящён первый раздел статьи. Для разъяснения (кажущегося) противоречия между оценкой барочных танцев в «Тысяче плато» и оценкой барочной музыки в книге Гваттари «Машинное бессознательное» (1978) я обращаюсь (во втором разделе) к статье психиатра Вольфганга Бланкенбурга, из которой философы-постструктуралисты взяли идею о том, что «сарабанды, аллеманды, бурре и гавоты» связаны с обострённым восприятием личного пространства. В третьем разделе описана практика хореографов-реставраторов из труппы «The New York Baroque Dance Company», специализирующихся на танцах и балетах эпохи барокко. Скоропалительный вывод о том, что их деятельность опровергает выкладки Бланкенбурга и Делёза-Гваттари, будет опровергнут в последнем разделе статьи посредством привлечения материалов из социальной истории придворной культуры XVII века.

### **Барочные танцы с точки зрения этологии и биосемиотики**

Вплоть до середины XX века в европейской культуре доминировало представление, озвученное ещё Аристотелем, о том, что «наилучшим видом народа является земледельческий» [Аристотель, 1983, с. 573]. В поисках ответа на вызовы культурной революции, начавшейся со студенческих протестов 1968 года, Делёз и Гваттари объявляют своими героями в «Тысяче плато» кочевников, образ жизни которых составляла охота, животноводство и разбой. Кочевые народы, все без исключения причисляемые в античности к варварам (постоянно применяющие насилие если не к людям, то уж точно к животным), представляются постструктуралистам более человечными, чем «культурные» западноевропейские народы. Одна из причин симпатии авторов «Капитализма и шизофрении» к кочевникам – близость их образа жизни к животным (и тот факт, что большинство кочевников употребляло животных в пищу, их явно не смущает).

В соответствии с этим Делёзом и Гваттари и определяется понятие территории. Под ней понимается вовсе не раз и навсегда заданная географическая локация:

«Территория – это, прежде всего, критическая дистанция между двумя существами того же вида: отмечайте свои дистанции. Что является моим – так это, прежде всего, моя дистанция, я обладаю только дистанциями. Я не хочу, чтобы меня касались, я ворчу, если кто-то заходит на

А.С. Якобидзе-Гитман *«Надувная территория» и «барочный пузырь»: придворные танцы XVII века в теории Делёза-Гваттари и практике хореографов-реставраторов*

мою территорию... Речь идёт о том, чтобы удерживать на дистанции ломающиеся в дверь силы хаоса. *Маньеризм*: этос – одновременно жилище и манера<sup>1</sup>, отчизна и стиль. Последнее хорошо просматривается в причудливых территориальных танцах, называемых барочными или маньеристскими, где каждая поза, каждое движение устанавливает дистанцию (сарабанды, аллеманды, бурре, гавоты...). Существует целое искусство положений, поз, силуэтов, шагов и голосов. Два шизофреника беседуют или гуляют, следуя законам границы и территории, кои могут ускользнуть от нас. Как важно, когда угрожает хаос, расчертить ... территорию», которую можно носить с собой, словно надувную палатку [Делёз и Гваттари, 2010, с. 532]<sup>2</sup>. Если «возникнет нужда, я помещу свою территорию на собственное тело, я терроризирую собственное тело – дом черепахи, уединенная хижина краба, а также все татуировки, делающие тело территорией» [там же, с. 533].

В приведённом абзаце речь идёт, с одной стороны, об оберегании своей территории от вторжения, а с другой, о способах побороть страх хаоса. Эти две тревоги могут показаться совершенно разнородными для представителей оседлых культур, но для кочевников и животных они тесно связаны потребностью защиты. Понятие территориальности французские постструктуралисты заимствовали у этологов (учёных, исследующих поведение животных), которые указывали на «территориальное» поведение человека как продолжение животных инстинктов. Делёзу и Гваттари близки и утверждения этологов о «преемственности между ритуалами животных и человека – в частности, о том, как ритуалы используются для контроля и перенаправления агрессии, установления и поддержания иерархии, определения доступа к спариванию, маркировки и защиты территории» [Schechner, 2006, p. 58]. Во второй половине XX века большое влияние приобрела идея биолога и соучредителя ЮНЕСКО Джулиана Хаксли о том, что ритуалы людей и животных связаны между собой эволюцией. С точки зрения этологии, ритуалы выполняют следующие функции: уменьшение драк со смертельным исходом, определение и поддержание иерархии, повышение сплоченности группы, разметка и защита территории, раздел пищи и регулирование спаривания. Этологи утверждают, что эти функции переносятся в человеческие культуры, где на них накладываются убеждения, идеология и причинно-следственные связи («мы делаем это, потому что») [ibid, p. 65].

Этология была признана как важная отрасль биологии в 1960-е годы во многом благодаря огромной популярности, которую завоевала теория агрессии Конрада Лоренца. Сенсационным моментом было эволюционистское указание Лоренца на множество рудиментов животной агрессии в самых утончённых культурных ритуалах и религиозных практиках. Важную роль для его теории играло понятие территории: именно территориальная агрессия по Лоренцу предотвращает истощение природных ресурсов из-за перенаселенности. Различные «территориальные знаки» – яркие цветовые узоры некоторых тропических рыб, песни многочисленных птиц, обонятельные метки оленей, кроликов или собак, разнообразные ритуальные модели поведения вроде зигзагообразного «танца» колюшки служат заменителями борьбы, а следовательно, производными средствами установления и поддержания дистанции между соперниками [Vogue, 1999, p. 87-88]. Если Мессиян говорил о птицах как величайших музыкантах, то Лоренц утверждал, что даже когда пение птиц представляется нам райским, оно остаётся всего лишь инстинктивным коммуникативным сигналом на службе у половых и агрессивных влечений.

Помимо модного Лоренца, Делёз и Гваттари также активно ссылаются на полузабытого (в послевоенный период) эстонского немца Якоба фон Икскуля – также одного из основоположников этологии<sup>3</sup>. Делёз открыл этого автора ещё в 1970-м году: в своей книге о Спинозе

<sup>1</sup> Слово «manière» Я. Свирский перевёл как «средство», что я нахожу неверным.

<sup>2</sup> Прилагательно «pneumatique» Я. Свирский перевёл буквально как «пневматический», что у русскоязычного читателя рождает совершенно неуместную ассоциацию с оружием. На французском же языке его первичное значение – «надувной». По этой причине перевод последнего предложения цитаты изменён. См. оригинал [Deleuze et Guattari, 1980, p. 393].

<sup>3</sup> В 1930-е годы Икскуль и Лоренц тесно сотрудничали. Лоренц был одним из авторов сборника, посвящённого 70-летию Икскуля [Lorenz, 1935], однако с течением времени Лоренц всё больше дистанцировался от взглядов старшего коллеги [Brentari, 2009].

A.S. Jakobidze-Gitman *"Inflatable territory" and "Baroque Bubble": The 17<sup>th</sup>-century Court Dances in the Theory of Deleuze/Guattari and Practice of Historically Informed Choreographs* философ цитирует тезис Иксюля из «Прогулки по жизненному миру животных и людей» [Uexküll, 2010, p. 57], согласно которому актуальным является не изучение животного как органического целого, связанного с внешней средой, а различные отношения между элементами, составляющими среду [Deleuze, 1988, p. 125]. Для проблематики «Тысячи плато» эта мысль стала ещё более актуальной.

Вместо того, чтобы редуцировать культурные практики к происхождению из животного мира, Иксюль описывал само поведение животных как культурную практику. Живые существа, по мнению Иксюля, это не механические объекты, регулируемые лишь причинно-следственными силами, а субъекты, населяющие смысловые миры. Вместо территории как участка земли, который можно расширить вследствие захватнического поведения или потерять в результате вражеского вторжения, Иксюль говорил об окружающей среде животного (труднопереводимое слово «Umwelt»), которое включает не то, что существует вокруг него, но лишь то, что имеет для него значение. Причём речь идёт далеко не только о высших млекопитающих, но даже о таких животных, как слепой клещ-паразит [Uexküll, 2010, p. 45-47].

Иксюль таким образом полемизирует с представлением о том, что мир знаков – это прерогатива человека и человеческой культуры. Мир животного в его концепции также полон знаков. Иксюль показал, как для животных меняется значение предметов, и как они реагирует на семиотические переозначивания. Например, когда мы бросаем камень в сторону нападающей на нас собаки, камень меняет своё значение, не меняя своих физических свойств: из объекта, по которому ходят, он становится метательным орудием [ibid, p. 140]. Ретроспективно научное направление Иксюля было названо био- или зоосемиотикой.

В «Анти-Эдипе» Делёз и Гваттари ссылаются на Иксюля как автора «восхитительной теории перекодировок» [Young, 2013, p. 307]. Философы отвергали бинарную семиотику сосюрковского толка, основанную на оппозиции означающего и означаемого, относящихся друг к другу по принципу (социальной) конвенции. Причину их недовольства точно резюмировал Гваттари ещё в своей ранней статье «К микрополитике желания»: ключевым для репрезентации является то, что «знак никогда не отсылает непосредственно к реальности» [Guattari, 1984, p. 92], и что вместо разнообразных связей, составляющих «реальность», она «разрезается» на «обозначаемую» реальность и «мир образов» [ibid, p. 92-93]. В теории же Иксюля постструктуралистам виделась сильная альтернатива традиционной теории знака. Особенно актуальным для них оказался постулат иксюлевской биосемиотики, по которому «животное, вещь, никогда не отделима от своих отношений с миром» [Deleuze, 1988, p. 125].

Примером такой альтернативной знаковости может служить то, что постструктуралисты называют ритурнелью. Как музыкальная категория ритурнель обозначает исполняемый на инструментах повторяющийся фрагмент танцевального характера, которым перемежалась драматическая монодия, а затем и ранняя оперная ария начала XVII века, поэтому исторически ритурнель, конечно, связана с музыкой барокко [Talbot, 2001]. Однако этот термин постструктуралисты заимствуют вовсе не из истории музыки, а из психоанализа Жака Лакана. Впрочем, если последний использовал его для обозначения стереотипов обедненного языка психотиков [Sauvagnargues, 2016, p. 129], то Делёз и Гваттари значительно расширяют его значение. Яркий пример ритурнели философы дают в самом начале посвящённой ей главы: «Охваченный страхом в темноте ребёнок напевает, чтобы успокоиться. ... [С]ама песня ... перескакивает от хаоса к началам порядка в хаосе...» [Делёз и Гваттари, 2010, с. 517]. У песни ребёнка нет фиксированного означаемого, это «какая-угодно песня», её значение полностью укоренено в сингулярном (неповторимом, данном здесь и сейчас) контексте, а ребёнка (субъекта) нельзя рассматривать отдельно от темноты (среды, Umwelt'a). Дерек МакКормак считает, что в «Тысяче плато» ритурнели «выхватывают и собирают вместе блоки пространства-времени из хаоса мира, создавая определенную выразительную последовательность через повторение практик, техник и привычек. Однако эти территории не обязательно размежеваны или очерчены: они могут быть аффективными



А.С. Якобидзе-Гитман *«Надувная территория» и «барочный пузырь»: придворные танцы XVII века в теории Делёза-Гваттари и практике хореографов-реставраторов* комплексами, «туманными, атмосферными», но тем не менее ощущаемыми, как интенсивность чувств в движении тел и через них» [McCormack, 2013, p. 7].

### **Территориальные танцы versus детерриториализующая музыка**

Теперь мы лучше понимаем, что имели в виду Делёз и Гваттари, когда говорили, что, спасаясь от хаоса, нужно расчертить территорию, которую можно носить с собой. Речь идёт не просто о панцире черепахи или татуировках, но и динамичном способе наделять объекты в своей непосредственной близости значениями, способствующими выживанию. В своей основе это – семиотическая практика. Однако остаётся по-прежнему непонятным, какое к ней отношение могут иметь барочные танцы. Их упоминание в главе «О ритуальных» – единственное место в «Тысяче плато», где речь идёт о барокко. Попытка обращения за разъяснениями к поздней работе Жиля Делёза «Складка. Лейбниц и барокко» (1988) может лишь ещё больше запутать пытливого читателя, поскольку в этой книге проблемы семиотики и территориальности практически не рассматриваются. Куда больше тематически релевантного можно найти в труде Гваттари «Машинное бессознательное» (1978), написанном им прямо перед (а отчасти и одновременно с) «Тысячью плато», где автор говорит об «обобщённом бароккизме». По Гваттари, в эпоху барокко западная музыка стремится стать универсальной моделью, в основе которой лежат «семиотическое и машинное порабощение потоков желания» [Guattari, 2011, p. 40]. В музыкальном же барокко происходит «фиксация универсального синтаксиса, неотделимого от формирования “классической” музыки, которая призвана контролировать музыкальную практику (уроки, академии, меценатство, концерты и т.д.)» [ibid, p. 67]. По мнению философа, в музыке барокко происходит «детерриториализация музыкальной семиотики», которая происходит из тех же абстрактных механизмов, что и те, что лежали в основе религиозного, философского и научного способа репрезентации мира [ibid, p. 67-68]. В барокко «конкретные стили музыки больше не были связаны с территориями», а «музыка, исполнявшаяся при дворах европейских королевских особ, навязывала свои законы, свои диапазоны, свои ритмы, свои гармонические полифонические конструкции, свои процессы сочинения, свои инструменты» [ibid, p. 109]. Это связано с тем, что культура барокко появилась на заре капитализма – образцовой «не-сигнифицирующей машины», основанной на не-знаковой семиотике [Guattari, 1984, p. 85]. Конечно, национально-этническое происхождение наиболее популярных танцев было очевидно и для людей XVII-XVIII вв.: «allemande» или «polonaise» означали по-французски буквально «немецкая» и «польская»; испанские корни сарабанды или шотландские корни жиги тоже не были секретом для образованного придворного общества. Но по Гваттари, не-сигнифицирующая машина капитализма использует семиотику сигнификации (в случае барочных танцев – этнокультурной маркированности сарабанды или жиги) только как «инструмент семиотической детерриториализации, позволяющий семиотическим потокам образовывать новые связи с наиболее детерриториализованными материальными потоками» [Campbell, 2019, p. 360-361]. Гваттари справедливо отмечает, что профессиональные придворные композиторы, писавшие эти танцы для абсолютистского общества, смотрели на их народные истоки «с некоторой “фольклористской” снисходительностью», а для слушателей национальные корни представляли лишь в «режиме экзотического соблазна» [Guattari, 2011, p. 109].

Трудно не подивиться тому, что здесь, в «Машинном бессознательном», Гваттари даёт танцам барокко характеристику, диаметрально противоположную «Тысяче плато». Если в соавторстве с Делёзом он называет танцы барокко территориальными, то в единолично написанном тексте главной тенденцией барочной музыки Гваттари провозглашает отчуждение от территориальности.

Разрешить это противоречие поможет второй эпитет, которым в «Тысяче плато» характеризуются барочные танцы: не только «территориальные», но и «маньеристские». Примечательно, что менуэт, сарабанду, гавот и другие танцы XVII века совершенно не принято называть маньеристскими ни в одной из европейских традиций истории музыки. Источник Гваттари

A.S. Jakobidze-Gitman “*Inflatable territory*” and “*Baroque Bubble*”: *The 17<sup>th</sup>-century Court Dances in the Theory of Deleuze/Guattari and Practice of Historically Informed Choreographs* и Делёза здесь – не музыковедческая, а психиатрическая работа. Речь идёт об экспериментальном терапевтическом методе немецкого психиатра Вольфганга Бланкенбурга (1928–2002), который практиковал лечение шизофрении при помощи обучения групп пациентов историческим танцам. Впрочем, авторы «Тысячи плато» цитируют не статью самого Бланкенбурга, а французское издание немецкой книги Лео Навратила «Шизофрения и искусство», переводчица которого кратко пересказала Бланкенбурга в своём послесловии [Navratil, 1978]. Из-за того, что в тексте «Тысячи плато» не было прямой ссылки на Бланкенбурга, заимствование его идей Делёзом и Гваттари в течение десятилетий оставалось неосвящённым в исследовательской литературе.

Во Фрайбургской психиатрической клинике на отделении лечебной физкультуры Бланкенбург исследовал восприимчивость пациентов к танцам различных эпох и стилей. Среди прочего пациенты изучали германские танцы с мечами каролингской эпохи, хороводы позднего средневековья, различные танцы XX века. Несравненно более высокую степень терапевтического эффекта, однако, проявили танцы позднего ренессанса и раннего барокко.

Бланкенбург делает довольно курьезный вывод, что результаты его экспериментов должны побудить к переосмыслению отношений художественного *маньеризма* и шизофренической *манерности*. Бланкенбург признаёт, что в истории танца термин *маньеризм* не употребляется. Для психиатра особое значение имеет то, что эти танцы возникли в эпоху *маньеризма* и особенно активно развивались при дворе Филиппа II, этом «питомнике художественного *маньеризма*». Бланкенбург ссылается на таких искусствоведов, как, например, Макс Дворжак, которые изучали *маньеризм* в изобразительных искусствах, и ратует за то, чтобы в истории танца термин «*маньеризм*» проявил столь же полное право гражданства, которое он имеет в истории литературы и искусства [Blankenburg, 1969, p. 437]. Психиатр подчёркивает, что сарабанда, аллеманда, бурре, гавот и другие танцы барокко находятся в непосредственном отношении со всем придворным стилем XVII века, характеризуясь самой высокой степенью искусственности движений и жестов. Из них полностью изгнана какая бы то ни было непосредственность. Гипертрофированная ритуализированность «*маньеристских танцев*» проявляется в том, какую дистанцированную форму в этих танцах принимают контакты с противоположным полом. По Бланкенбургу, это их свойство способствует разгрузке личности: индивид выступает не как *личность*, а всего лишь как *персона*. Интимность объективируется и, что имеет огромное значение для больных шизофренией, теряет остроту и перестаёт быть фактором угрозы. В противоборстве интимности и дистанции неизменно доминирует последняя. Бланкенбург говорит о хорошо известном психиатрам феномене, что больные шизофренией часто применяют причудливую форму контакта с окружающими, которая порой напоминает церемониалы XVII века. По мысли Бланкенбурга, барочные танцы демонстрируют пациентам модель поведения, в которой вопреки ограниченной способности к контактам оказывается возможно общение на дистанции, не причиняющее болезненных переживаний [ibid, p. 341].

Заимствования Гваттари и Делёзом результатов исследования Бланкенбурга не оставляют сомнений в том, что под «территориальными танцами» они имели в виду в первую очередь именно искусство поз и движений. Музыка играла вторичную роль. Когда гавоты и бурре относятся собственно к танцу, они территориальные, а когда к музыке, они становятся детерриториализирующими.

Впрочем, Бланкенбург был профессионалом в психиатрии, а вовсе не в танцах и не в истории культуры. То, что Делёз и Гваттари с энтузиазмом откликнулись на его дилетантские реконструкции барочных танцев, совершенно не означает, что реконструкции профессиональных хореографов и историков танца могут столь же успешно проиллюстрировать теоретические построения постструктуралистов.

### Танец как представление

Теперь настала пора задаться вопросом: имеет ли этологическое понятие территории, применяемое Делёзом и Гваттари к барочным танцам, а также обострённое чувство дистанции,



Рис. 1.

Кадр из документального фильма «Baroque Dance Unmasked: Workshop to Performance» (1997, реж. К. Туроци, производство Dancetime Publications, США), 48 min, док.

выявленное Бланкенбургом в их освоении пациентами психиатрической клиники, какое-либо отношение к художественно-практической деятельности по их реконструкции? Для ответа читателю предлагается небольшой экскурс в работу танцевальной труппы «The New York Baroque Dance Company», существующей с 1977 года по сей день. За годы своего существования труппа подготовила постановки десятков опер и балетов эпохи барокко. Основное направление её деятельности – изучение исторической теории танца для создания современной барочной хореографической практики (рис. 1).

Когда исследователи пытаются выделить универсальные черты эстетики барокко, общие разным видам искусства, указывают прежде всего на повышенную семиотичность, на то, что каждое движение, каждый жест несут определённое значение и семантическую нагрузку<sup>4</sup>. Эмблематика указывается многими искусствоведами как общее свойство театра, живописи, архитектуры, литературы, риторики и музыки XVII – первой половины XVIII веков (см. напр. [Морозов, Софронова, 1979]).

Повышенная семиотичность искусства барокко, установленная искусствоведами, является исходным пунктом и для реставраторской работы Туроци. Она настаивает на систематическом изучении источников не только по балетам эпохи барокко, но и по другим видам искусства [Туроци, 2001, р. 94]. Чтобы правильно почувствовать эту эстетику, необходимо осознать, что каждый жест, каждое телодвижение несли символические значения. «Например, любой жест, направленный вверх, часто относится к небесам, благословению или счастью. Любой жест, направленный вниз, имеет отношение к матери-земле, или к Аиду, или к дьяволу, или к чувству потери» [ibid, р. 88]. Барочное искусство танца возникло в «культуре, которая верила, что в каждом искусстве есть наука, а в каждой науке – искусство» [Туроци, 2013, р. 157].

По мнению Туроци, художественная интуиция подключается к работе только после того, как танцовщики и хореограф освоили весь лексикон, весь словарь культурных визуальных символов эпохи, для чего необходимо изучение не только танца, но и риторики и декламации XVII–XVIII веков. Лишь после полного овладения этим лексиконом может начинаться какая-то работа по наитию. «Знание этого жестового лексикона, основанного на искусстве декламации, дает хореографу

<sup>4</sup> «Соотнесение различных языковых пластов нацеливает на осознание и подчёркивание знаковости, искусство барокко отличается подчеркнутой семиотичностью, – пишет Марина Лобанова. – Многие теоретические учения представляют собой словари, устанавливающие взаимнооднозначные соответствия между означающими и означаемым (теория аффектов, музыкальная риторика, эмблематика), отождествляются некоторые грамматические, логические, риторические и музыкальные схемы...» [Лобанова, 1990, с. 97].

A.S. Jakobidze-Gitman *“Inflatable territory” and “Baroque Bubble”: The 17<sup>th</sup>-century Court Dances in the Theory of Deleuze/Guattari and Practice of Historically Informed Choreographs* способность мыслить в различных схемах, а не просто полагаться на вдохновение момента. Это дает нам другой стандарт, другую форму, другую структуру для изучения, которая лежит в основе западной мысли». Турosi подчёркивает, что хочет *использовать* па как слова и как инструменты, но она против того, чтоб их *изобретать* [Туросу, 2001, р. 96].

Как практик барочного танца Турosi полностью солидарна с его теоретиками и историками. Автор фундаментального исследования «Танец как текст: идеологии барочного тела» Марк Франко отмечает, что «на заре театрального танца во Франции хореография часто уподоблялась письменному тексту и, более того, была сконструирована таким образом, чтобы напоминать его» [Franko, 2016, р. 15]. Франко указывает на то, что первые теоретики танца XVI–XVII веков опирались на трактат Квинтилиана «Об образовании оратора». Во-первых, они развивали его мысль о том, что выразительные жесты – это полноценный язык наравне с языком словесным. Во-вторых, они разработали понятие хореографической фигуры по прямой аналогии с квинтилиановой риторической фигурой. «Зрителей призывали расшифровывать или, в некотором смысле, прочитывать хореографические узоры» [ibid, р. 16].

На самой заре эпохи барокко Туано Арбо опубликовал трактат «Орхесография» (1589), в котором впервые обнародовал разработанную им систему танцевальной нотации. А в период её зенита, в 1661 г. Людовик XIV основал Королевскую академию танца и поручил ей разработать более совершенную систему танцевальной нотации, которая была опубликована Раулем-Оже Фёйе в его книге «Хореография» в 1700 году.

Приведённые свидетельства как будто бы подталкивают к выводу, что танцевальная эстетика барокко – мир тотальной текстуализации. Все её знаковые единицы основаны на чисто конвенциональной связи означающих с означаемыми и не имеют ничего общего с «не-знаковой» (био)семиотикой. Для философско-семиотического осмысления барочного танца несравненно более подходящим, чем Делёз-Гваттари, представляется Мишель Фуко «археологического периода», противопоставляющий следующие друг за другом исторические эпохи, а не смешивающий животных с детьми и кочевых варваров – с парижскими студентами.

### Танец как переживание

Однако невозможно сделать убедительную хореографическую реконструкцию, лишь воспроизводя жесты, описанные (или изображённые) в исторических трактатах. Как добиться того, чтобы пластика танцовщиков передавала стиль и мироощущение эпохи? Ведь подавляющее большинство артистов имеют за плечами школу классического балета. В одних лишь книгах не найти достаточно указаний, как развивать телесное чувство стиля и отучиться от непроизвольного применения тех балетных навыков, которые идут вразрез с эстетикой барокко. Возникает потребность разработки специальных *современных* методов психофизической подготовки исторически информированного артиста-исполнителя. Здесь напрашивается сравнение со столь типичной в период расцвета «аутентизма» ситуацией, когда, например, классически обученный пианист брался за освоение клавесина. Как бы внимательно он ни читал трактаты (например, Франсуа Куперена), его прикосновение к клавесину оставалось чисто фортепианным, пока он не находил особые моторно-двигательные ноу-хау, которые невозможно сформулировать на бумаге.

Для Кэтрин Турosi ключевой особенностью танцевального стиля барокко является обострённое чувство личной дистанции, которое зачастую даётся современным танцовщикам нелегко. Для его воспитания в труппе «The New York Baroque Dance Company» практикуется обязательное изучение фехтования. Турosi подчёркивает, что в XVII–XVIII веках уроки фехтования и уроки танца давались в одних и тех же школах; нередко были и случаи, когда фехтование и танец преподавались одним и тем же мастером. Фехтование также стало объектом тотальной текстуализации: в XVIII веке была разработана система графического обозначения движений фехтовальщика, которая представляла собой эквивалент хореографической нотации Фёйе [Туросу, 2013, р. 161].





Рис. 2.

Кадр из документального фильма «Baroque Dance Unmasked: Workshop to Performance» (1997, реж. К. Туроци, производство Dancetime Publications, США), 48 min, док.

Именно обязательность изучения фехтования для танцоров отличает Нью-Йоркскую труппу от других реконструкторов барочной сцены. Даже танцовщицы в обязательном порядке изучают фехтование, хотя на сцене им и не приходится выступать с рапирами. Туроци считает фехтование лучшим методом ощутить личное пространство и развить необходимую для мироощущения барокко чувствительность к дистанции при межличностных контактах, особенно полезный для артистов, воспитанных на классическом балете (рис. 2).

«Как только вы вступаете в бой на рапирах, вы покидаете ваше личное пространство и проникаете в личное пространство противника, – комментирует Туроци. – Фехтовальщик очень хорошо осознает свою кинесферу (пространство, которое занимает его тело при вытянутых конечностях) и кинесферу противника, и он также понимает, что значит проникнуть в кинесферу при атаке рапирой. И противник в бою, и партнер в танце разделяют ... острое кинестетическое осознание физического пространства; каждый чувствует движения и эмоциональные импульсы своего партнера» [Туроци, 2013, р. 161]. В документальном фильме о нью-йоркской труппе «Baroque Dance Unmasked» тренер по историческому фехтованию Рамон Мартинез рассказывает о боевом круге, очерчиваемом рапирой. При вступлении в бой возникают сразу три круга: 1) мой личный круг, 2) круг моего противника, 3) боевой круг, включающий оба первых. Работа с рапирой позволяет быстрее и острее почувствовать контакт личных «сфер».

Образ тела в его собственной сферической вселенной является частью европейской культуры и неотъемлемой частью представления танцовщика о движущемся теле в пространстве, утверждает Туроци [Туроци, 2015, р. 162]. Например, Гилберт Остин, автор книги «Хирономия» (1806), изначально предназначенной для ораторов и актёров, видит сценическое тело как центр воображаемой экспрессивной сферы [ibid, р. 163]. Свою задачу Туроци видит в том, чтобы артисты почувствовали, что «остаются внутри своих индивидуальных сфер, когда они перемещаются в пространстве» [ibid, р. 162]. Чтобы оставаться в рамках стиля барокко, выразительные жесты «совершаются внутри индивидуальных сфер» артистов и, как это рекомендует Остин, «выполняются пропорционально размеру их собственного тела» [ibid].

Многолетние эксперименты нью-йоркской труппы по освоению воображаемой сферы привели к рождению особого понятия – «барочного пузыря» («baroque bubble»). Это мысленное представление помогает артисту ощутить на телесном уровне, чем барочный танец принципиально



A.S. Jakobidze-Gitman *"Inflatable territory" and "Baroque Bubble": The 17<sup>th</sup>-century Court Dances in the Theory of Deleuze/Guattari and Practice of Historically Informed Choreographs* отличается как от классического, так и от современного балета. Артисты «The New York Baroque Dance Company» рассказывают, что именно образ воображаемого пузыря вокруг тела подсказывает им необходимые моторно-пластические ощущения: танцовщик приучается избегать того, чтобы «пузырь лопнул» вследствие стилистически некорректных движений.

В эстетике барокко прямые руки и жесты, любая жесткость в суставах считались уродливыми. К существованию внутри «пузыря» относится и правило, принятое как в фехтовании, так и в танце: локти и колени поддерживаются в гибком, согнутом положении. Суставы постоянно спружинены и готовы к атаке. «Подобно тому, как мыльный пузырь лопается, если его потрогать, так и барочный пузырь танцора исчезает, если конечности полностью вытянуты в фиксированном положении» [Туросу, 2013, р. 163].

Трудно не увидеть в «барочном пузыре», описываемом нью-йоркскими артистами в упомянутом документальном фильме, как «личный мир, который вы всегда носите с собой», прямую аналогию «переносной надувной территории» Делёза-Гваттари («un territoire transportable et pneumatique»). То, что французские философы представляли эту территорию в форме круга, явствует из второго абзаца главы «О ритурах»: «...свой дом заранее не дан – прежде надо нарисовать круг, очерчивающий такой сомнительный и хрупкий центр, надо организовать ограниченное пространство» [Делёз и Гваттари, 2010, с. 517].

Кроме того, высказывания Туроси и её коллег об ощущениях, возникающих при встрече двух «барочных пузырей», как будто перефразируют музыкальную метафорику, применяемую постструктуралистами при описании контактов в животном мире: «Два животных одного и того же пола и вида противостоят друг другу; ритм одного "растёт", когда оно приближается к своей территории или к центру этой территории, ритм другого сокращается, когда оно удаляется от своей территории, и между такими двумя территориями, на их границе, устанавливается осциллирующая константа – активный ритм, подчиненный ритм, свидетельствующий ритм...» [там же, с. 533].

А теперь вспомним, что гипертрофированное ощущение личной дистанции, которого артисты нью-йоркской труппы добиваются долгими месяцами тренировок и репетиций, является совершенно естественным и даже комфортным для пациентов отделения шизофрении. Сходство практики «The New York Baroque Dance Company» с психотерапией Бланкенбурга обнаруживается, впрочем, ещё в одном аспекте. Большое значение для освоения барочного танцевального стиля имеет танец с маской. Словно перефразируя слова немецкого психиатра о том, что в барочном танце индивид актуализируется не как личность, а как персона, Кэтрин Туроси считает, что маска обезличивает исполнителя: она позволяет ему отбросить собственную личность, вообразить мифологического персонажа вроде Венеры или Дианы и перенести его в свое тело. Здесь профессиональному танцовщику зачастую даётся с большим трудом ощущение, совершенно естественное для шизофреника: «маска не ограничивает, а освобождает самовыражение» [Туросу, 2001, р. 102].

Почему же описания особенностей межличностных контактов из животного мира, с одной стороны, и отделения клинической шизофрении, с другой, оказываются столь релевантными для постижения мироощущения барокко?

Научная область, которая может предложить ответ на этот вопрос, – социальная история. «Придворное общество» Норберта Элиаса (1969), исследующее жизнь дворянства при королевском дворе Франции, до сих пор признаётся многими учёными за эталон для изучения придворной культуры Нового времени. Элиас показывает, как придворные – и даже сам король – были запутаны в паутине этикета и церемониала: «если человек растёт в обществе, в котором обладание титулом оценивается выше, чем заработанное богатство, и в котором принадлежность к королевскому двору ... занимает исключительно высокое место в шкале социальных ценностей, трудно не соотносить свои личные цели с этими социальными ценностями и нормами и не участвовать в конкуренции за такие возможности». Изучение физических движений, связанных с благородным

А.С. Якобидзе-Гитман «Надувная территория» и «барочный пузырь»: придворные танцы XVII века в теории Делёза-Гваттари и практике хореографов-реставраторов поведением (к коим, безусловно, относились танец и фехтование), было одним из способов «включиться в соревнование» [Elias, 2006, p. 82]. Опираясь на Элиаса, Марк Франко замечает, что «физическая театральность танца, очевидно, была неотъемлемой частью стремления дворянина к престижу, а также его стратегии выживания» [Franko, 2016, p. 2].

По мысли музыковеда Кейт ван Орден, также развивающей положения Элиаса, контроль над естественными телесными импульсами овладел умами французов после гражданских и религиозных войн XVI века до такой степени, что стал считаться показателем моральной чистоты. Основным критерием благородного поведения в придворном обществе XVII века признавалось соблюдение меры и пропорции (категории, восходящие к пифагореизму), а также самообладание и равновесие (как телесное, так и душевное). Для восхождения по социальной лестнице огромным спросом пользовались упражнения, развивающие эти качества, среди которых на первом месте были занятия музыкой и танцами [Orden, 2002, p. 17].

Приведённые высказывания позволяют сделать вывод, что барочные танцы возникли в атмосфере стремительно возрастающей соревновательности, с одной стороны, и непрерывно совершенствующихся изысканных манер, с другой. Символической квинтэссенцией этой культуры можно считать французское фехтовальное приветствие, при котором дворянин при помощи рапиры символически чертил в воздухе сферу. Мы видим весьма двусмысленный синтез дружелюбия и угрозы, куртуазный ритуал, в котором Конрад Лоренц без труда бы выявил латентные элементы животной агрессии, жестокой борьбы за территорию, принявшие социально приемлемые формы. Кроме того, для постижения истинного смысла фехтовального приветствия хорошо подходит инструментарий биосемиотики: ведь означаемое здесь не задано конвенционально раз и навсегда, а определяются сложными отношениями между элементами среды (Umwelt'a).

То, что подобная амбивалентность была присуща и придворным танцам, косвенно засвидетельствовано в «Преамбуле о создании Королевской академии танца» в Париже в 1670 году, которая, в частности, гласит: «Король приравнивает значение танца к военному делу. В военное время дворяне служат армии короля, а в мирное время – его балету» (цит. по [Турocu, 2013, p. 160]). Эти слова побуждают к заключению, что сам король Людовик XIV видел в балете элементы латентной агрессии.

Теперь становится понятным, что в пассаже Делёза и Гваттари речь идёт не о сюитах Баха и не о раннем балете, а о придворном обществе XVII века, где танцевальные навыки были частью более комплексных социальных навыков: определить, к кому и как подойти, как принять или отвергнуть приглашение, как найти подходящий момент для совершения различных действий (или воздержаться от них). Навыки исполнения барочных танцев – это навыки ориентации и выживания в среде, полной опасностей.

#### ИСТОЧНИКИ

1. Аристотель. Политика // Аристотель. Сочинения: В 4 т. Т. 4. – Москва: Мысль, 1983. – С. 376-644.
2. Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / Пер. с франц. и послесл. Я.И. Свирского; науч. ред. В.Ю. Кузнецов. – Екатеринбург: У-Фактория; Москва: Астрель, 2010.
3. Blankenburg W. Tanz in der Therapie Schizophrener // Psychotherapy and Psychosomatics Psychotherapy and Psychosomatics. 1969. Т.17, №5/6. – С. 336-342.
4. Deleuze G., Guattari F. Capitalisme Et Schizophrénie: Mille Plateaux. – Paris: Les Éditions De Minuit, 1980.
5. Guattari F. Towards a Micro-Politics of Desire // Guattari F. Molecular Revolution: Psychiatry and Politics / Trans. Rosemary Sheed. – London: Penguin Books, 1984.
6. Guattari F. The Machinic Unconscious: Essays in Schizoanalysis [1978] / Translated by Taylor Adkins. – Los Angeles: MIT-Press, 2011.
7. Navratil L. Schizophrenie et art / Trans. E. Sznycer. -- Paris: Ed. Complexe, 1978.
8. Turocy C. Interview // Roseman J. L. Dance masters: interviews with legends of dance. – London: Routledge, 2001. – С. 86-109.
9. Turocy C. La Cosmografia del Minor Mondo: Recovering Dance Theory to Create Today's Baroque Practice // Dance on Its Own Terms: Histories and methodologies / Eds. Melanie Bales, Karen Eliot. – Oxford: Oxford university press, 2013. – С. 157-175.
10. Uexküll J.v. A Foray into the Worlds of Animals and Humans with A Theory of Meaning 2010 / Translated by Joseph D. O'Neil. – University of Minnesota Press, 2010.

# A.S. Jakobidze-Gitman "Inflatable territory" and "Baroque Bubble": The 17<sup>th</sup>-century Court Dances in the Theory of Deleuze/Guattari and Practice of Historically Informed Choreographs

## ЛИТЕРАТУРА

1. Лобанова М. Музыкальный Стиль и Жанр. История и Современность. – Москва: «Советский композитор», 1990.
2. Морозов А.А., Софронова Л.А. Эмблематика и её место в искусстве барокко // Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи / Редколлегия: А.И. Рогов, А.В. Липатов, Л.А. Софронова. – Москва: Наука, 1979. – С. 13-38.
3. Brentari C. Konrad Lorenz's epistemological criticism towards Jakob von Uexküll // *Sign Systems Studies*. 2009, т. 37, №3/4. – P. 637-659.
4. Bogue R. Art and Territory // *A Deleuzian Century?* / Eds. Ian Buchanan. – Durham: Duke University Press, 1999. – P. 85-103.
5. Campbell I. Deleuze and Guattari's Semiorhythmology: A Sketch for a Rhythmic Theory of Signs // *La Deleuziana*. 2019, № 10, special Issue "Rhythm, Chaos, And Nonpulsed Man." – S. 351-370.
6. Elias N. *The Court Society*. – Dublin: University College Dublin Press, 2006.
7. Franko M. *Dance As Text: Ideologies of the Baroque Body*. – Oxford: Oxford University Press 2015.
8. Lorenz K. *Der Kumpan in der Umwelt des Vogels: der Artgenosse als auslösendes Moment sozialer Verhaltensweisen. Jakob von Uexküll zum 70. Geburtstag gewidmet*. – Berlin: Verlag der Deutschen Ornithologen-Gesellschaft, 1935.
9. McCormack D.P. *Refrains for Moving Bodies*. – Durham and London: Duke University Press, 2013.
10. Orden K.v. *Descartes on Musical Training and the Body* // *Music, Sensation, and Sensuality* / Ed. Linda Phyllis Austern. – London etc.: Routledge, 2002. – P. 17-34.
11. Sauvagnargues A. *Artmachines: Deleuze, Guattari, Simondon* / Trans. Suzanne Verderber, Eugene W. Holland. Intr. Gregory Flaxman. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.
12. Schechner R. *Performance Studies, An Introduction*. – London: Routledge, 2006.
13. Talbot M. *Ritornello* // Grove Music Online. Retrieved 16 Feb. 2023. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023526>.
14. Young E.B. *The Deleuze and Guattari Dictionary*. – Bloomsbury Academic, 2013.

## SOURCES

1. Aristotle "Politika." Aristotle. *Sochinenija V 4 t.* T. 4. Moscow, Mysl', 1983. P. 376-644. (in Russ.)
2. Blankenburg W. "Tanz in der Therapie Schizophrener." *Psychotherapy and Psychosomatics*, 1969, Vol. 17, No 5/6. S. 336-342.
3. Deleuze G., Guattari F. *Tysjacha plato: Kapitalizm i shizofrenija* [A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia]. Per. s franc. i poslesl. Y.I. Svirskogo; nauch. red. V.Yu. Kuznecov. Ekaterinburg, U-Faktorija; Moscow, Astrel', 2010. (in Russ.)
4. Deleuze G., Guattari F. *Capitalisme Et Schizophrénie: Mille Plateaux*. Paris, Les Éditions De Minuit, 1980
5. Guattari F. "Towards a Micro-Politics of Desire." Guattari F. *Molecular Revolution: Psychiatry and Politics*. Trans. Rosemary Sheed. London, Penguin Books, 1984.
6. Guattari F. *The Machinic Unconscious: Essays in Schizoanalysis* [1978]. Translated by Taylor Adkins. Los Angeles, MIT-Press, 2011.
7. Navratil L. *Schizophrenie et art*. Trans. E. Sznycer. Paris, Ed. Complexe, 1978.
8. Turocy C. "Interview." Roseman J. L. *Dance masters: interviews with legends of dance*. London, Routledge, 2001. P. 86-109.
9. Turocy C. "La Cosmografia del Minor Mondo: Recovering Dance Theory to Create Today's Baroque Practice." *Dance on Its Own Terms: Histories and methodologies*. Ed. Melanie Bales & Karen Eliot. Oxford, Oxford university press, 2013. P. 157-175.
10. Uexküll J.v. *A Foray into the Worlds of Animals and Humans with A Theory of Meaning*. Translated by Joseph D. O'Neil. University of Minnesota Press, 2010.

## REFERENCES

1. Brentari C. "Konrad Lorenz's epistemological criticism towards Jakob von Uexküll." *Sign Systems Studies*, 2009, Vol. 37, No 3/4. P. 637-659.
2. Bogue R. "Art and Territory." *A Deleuzian Century?* Ed. Ian Buchanan. Durham, Duke University Press, 1999. P. 85-103.
3. Campbell I. "Deleuze and Guattari's Semiorhythmology: A Sketch for a Rhythmic Theory of Signs." *La Deleuziana*, 2019, No. 10, Special Issue "Rhythm, Chaos, And Nonpulsed Man." P. 351-370.
4. Elias N. *The Court Society*. Dublin, University College Dublin Press, 2006.
5. Franko M. *Dance As Text: Ideologies of the Baroque Body*. Oxford, Oxford University Press 2015.
6. Lorenz K. *Der Kumpan in der Umwelt des Vogels: der Artgenosse als auslösendes Moment sozialer Verhaltensweisen. Jakob von Uexküll zum 70. Geburtstag gewidmet*. Berlin, Verlag der Deutschen Ornithologen-Gesellschaft, 1935.
7. Lobanova M. *Muzykal'nyj Stil' i Zhanr. Istorija i Sovremennost'* [The Music Style and Genre. History and Present Day]. Moscow, "Sovetskij kompozitor", 1990. (in Russ.)
8. McCormack, D.P. *Refrains for Moving Bodies*. Durham and London, Duke University Press, 2013.
9. Morozov A.A., Sofronova L.A. "Emblematika i ejo mesto v iskusstve barokko" [The emblematic and its place in the baroque art]. *Slavjanskoe barokko: Istoriko-kul'turnye problemy epohi* [Slavic baroque: historical and cultural problems of the era]. Redkollegija: A.I. Rogov, A.V. Lipatov, L.A. Sofronova. Moscow, Nauka, 1979. S. 13-38. (in Russ.)
10. Orden K.v., "Descartes on Musical Training and the Body." *Music, Sensation, and Sensuality*, ed. Linda Phyllis Austern. London etc., Routledge, 2002. P. 17-34.
11. Sauvagnargues A. *Artmachines: Deleuze, Guattari, Simondon*. Trans. Suzanne Verderber with Eugene W. Holland. Intr. Gregory Flaxman. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016.
12. Schechner R. *Performance Studies, An Introduction*. London, Routledge, 2006.

А.С. Якобидзе-Гитман *«Надувная территория» и «барочный пузырь»: придворные танцы XVII века в теории Делёза-Гваттари и практике хореографов-реставраторов*

13. Talbot M. "Ritornello." *Grove Music Online*. Retrieved 16 Feb. 2023, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023526>.
14. Young E. B. *The Deleuze and Guattari Dictionary*. Bloomsbury Academic, 2013.

#### СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Кадр из документального фильма «Baroque Dance Unmasked: Workshop to Performance» (1997, реж. К. Туроти, производство Dancetime Publications, США), 48 min, док.

Рис. 2. Кадр из документального фильма «Baroque Dance Unmasked: Workshop to Performance» (1997, реж. К. Туроти, производство Dancetime Publications, США), 48 min, док.

Ксения Андреевна Гредасова

*Ksenia Andreevna Gredasova*

студентка, Российский государственный гуманитарный университет

*bachelor, Russian State University for the Humanities*

[gredasova.ka@gmail.com](mailto:gredasova.ka@gmail.com)

ЛЕТОПИСЬ МОНПАРНАСА:  
К ВОПРОСУ О ТИПОЛОГИЗАЦИИ  
ПОРТРЕТНОГО ИСКУССТВА МАРЕВНЫ  
CHRONICLES OF MONTPARNASSE:  
REGARDING THE TYPOLOGY  
OF MAREVNA'S PORTRAIT ART

Портреты друзей с Монпарнаса, выполненные Маревной, могут явиться ключом к рассмотрению Парижской школы. В совокупности с мемуарами графические и живописные работы художницы, принадлежавшей указанному художественному сообществу, обладают высокой историко-культурной ценностью. Они позволяют по-новому взглянуть не только на стилистические поиски Маревны, но и на организацию повседневной жизни художников Монпарнаса. Несмотря на значение художественного и мемуарного наследия мастера, в исследовании ее творчества имеется ряд историографических лакун. В частности, ранее не предпринималась попытка рассмотреть портретное творчество Маревны во всем его многообразии. В статье разрабатывается принцип типологизации портретов монпарнасцев, выполненных Маревной. Для этого определяется расширенный круг портретов; осуществляется идентификация портретируемых; выделяются стилистические особенности портретов и основные техники, которым отдавала предпочтение Маревна при их написании.

**Ключевые слова:** Маревна, Парижская школа, портреты, Монпарнас, женщины-художницы, русское искусство в эмиграции

**Для цитирования:** Гредасова К.А. Летопись Монпарнаса: к вопросу о типологизации портретного искусства Маревны // Артикульт. 2023. №1(49). С. 19-36. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-19-36

The portraits of friends from Montparnasse by Marevna may be a key to insights regarding the study of the School of Paris. The graphic and pictorial works by the artist in combination with her memoirs have great cultural and historical value. They provide a new view not only on Marevna's stylistic search but also on the organization of the daily life in Montparnasse. In spite of the artistic and memorial significance of the artist's heritage, there are a number of historiographical lacuns. In particular, no attempt has been made to study Marevna's portrait work in all its variety. In this article the principle of the tipologisation of the portraits of the montparnos is developed. For this purpose, a wide range of portraits are presented and categorized; some subjects portrayed are identified; stylistic features of the portraits and the main techniques that Marevna preferred are highlighted.

**Keywords:** Marevna, the School of Paris, portraits, Montparnasse, female artists, russian art in emigration

**For citation:** Gredasova K.A. "Chronicles of Montparnasse: regarding the typology of Marevna's portrait art." *Articult.* 2023, no. 1(49), pp. 19-36. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-19-36

Несмотря на значение художественного и мемуарного наследия Маревны (Марии Воробьевой-Стебельской), в исследовании творчества художницы имеется ряд историографических лакун. К сожалению, монографий, посвященных творчеству Маревны в целом и ее портретному искусству в частности, не существует.

Однако в ряде опубликованных статей все же можно найти описание и анализ отдельных портретов, выполненных художницей [Герман, 2019; Маревна: каталог выставки, 2004; Солодянкин, 2005; Толстой, Музей Пти..., 2005; Marevna et..., 1985], и характеристику индивидуальных манер, в которых работала Маревна [Толстой, 2004; Рондо, 2004; Молок, 2004]. Отдельные сведения о мастере содержатся в общих работах, посвященных Парижской школе [Креспель, 2000; Парижская школа..., 2011; Эпштейн, 2017; École de Paris..., 2000], а также в исследованиях, посвященных русским и русско-еврейским художникам в Париже [Обухова-Зелиньска, 2003; Обухова-Зелиньская, 2008; Русский Париж, 2003; Толстой, Художники русской...,



К.А. Гредасова *Летопись Монпарнаса:*

*к вопросу о типологизации портретного искусства Маревны*

2005; Artistes russe..., 1989] и гендерному аспекту искусства эпохи модернизма [Музы Монпарнаса, 2021; Kronrod, 2005; Petty, 1995]. Огромным значением для понимания морфологии искусства Маревны играют ее собственные мемуары [Воробьева-Стебельская, 2004; Marevna, 1979; Vorobev, 1962]. Также художницу в своих воспоминаниях и письмах упоминали ее друзья М.А. Волошин, Б.В. Савинков и И.Г. Эренбург [Волошин, 1990; Зубарев, Фрезинский, 1996; Эренбург, 1990; Эренбург, 2004].

Портреты друзей с Монпарнаса, выполненные Маревной, могут явиться визуальным ключом к осмыслению истории сложения и развития Парижской школы. В совокупности с мемуарами графические и живописные работы художницы, принадлежавшей указанному художественному сообществу, обладают высокой историко-культурной ценностью. Они позволяют по-новому взглянуть не только на стилистические поиски Маревны и ее коллег, но и на организацию повседневной жизни художников Монпарнаса.

Целью данной статьи является типологизация портретов монпарнасцев<sup>1</sup>, выполненных Маревной. Подобная постановка цели определяет круг исследовательских задач: определение расширенного круга портретов представителей Парижской школы; идентификация портретируемых; выделение основных техник, которым отдавала предпочтение Маревна для выполнения портретов, и выявление их стилистических особенностей. С учетом отсутствия комплексных представлений о творчестве Маревны встает необходимость придать ее творчеству системный характер, предложить типологизацию, которая смогла бы облегчить в дальнейшем периодизацию творчества художницы, атрибуцию ее работ, построение концепций выставок и создание экспозиционных пространств, а также интерпретацию работ Маревны и ее эпистолярного наследия.

В начале данного исследования кажется целесообразным кратко осветить биографию художницы, а также стилистический вектор ее творчества. Затем последовательно будут рассмотрены 1) графические, 2) индивидуальные живописные и 3) групповые живописные портреты авторства Маревны.

Мария Воробьева-Стебельская, родилась 14 февраля 1892 года в Казанской губернии близ Чебоксар. Ее родители – польский дворянин Бронислав Викентьевич Стебельский и актриса Мария Воробьева, урожденная Розанович – не были в браке, и мать Маревна никогда не видела. В детстве Мария Брониславовна жила с отцом в Тифлисе, где он служил лесничим. Два года, с 1907 по 1908, она посещала Тифлисскую школу изящных искусств. В 1910 году художница уехала в Москву учиться в Строгановском училище, а в 1911 году отправилась в Италию, сначала в Рим, а затем на Капри, где познакомилась с писателем Максимом Горьким. Именно Горький придумал художнице ее сказочный псевдоним. Маревна была помолвлена с приемным сыном Горького Юрием Желябужским, свадьба не состоялась, однако в последующем Юрий регулярно оказывал художнице финансовую поддержку в сложные для нее годы [Воробьева-Стебельская, 2004, с. 93, 115, 119]. Наконец, в 1912 году она оказалась в Париже.

Здесь Маревна, как и некоторые другие художники Парижской школы, занималась в частных академиях (Маревна посещала академии И. Сулоаги, Ф. Коларосси и Марии Васильевой, с 1913 года начала выставляться (в 1913 году она участвовала в Салоне Независимых, а в 1919 – в Осеннем салоне). Среди других, порой бедствующих творческих людей Монпарнаса, художницу выделяла финансовая стабильность – ей помогал отец. Но в 1914 году, когда Бронислав Стебельский умирает, Маревна остается без материальной поддержки. К счастью, ее работы начали покупать коллекционеры, в том числе поэт Гюстав Кан и полицейский комиссар Леон Замарон. Возможно, именно относительное финансовое благополучие позволило Маревне жить вне Улья, основанного

<sup>1</sup> Существует термин, называющий творческих людей Монпарнаса «парнасцами» (Parnassois). Так их называют, чтобы не путать с «парнасцами» (Parnassiens). Парнасцы – устоявшееся название группы французских поэтов [Парижская школа..., 2011, с. 16]. Кроме того, встречается термин “les montparnos”, который можно перевести как «монпарнасцы» [Эпштейн, 2017, с. 365] Так, выставка Маревны в музее Бурделя носило название “Marevna et les montparnos” [Marevna et..., 1985].

K.A. Gredasova *Chronicles of Montparnasse:*  
regarding the typology of Marevna's portrait art

скульптором и меценатом Альфредом Буше, места, где селилось большинство художников-иммигрантов [Креспель, 2000, с. 98]. Однако этот факт не помешал ей установить с ними плотные профессиональные и дружеские контакты. Во многом это стало возможно благодаря тому, что Маревна, как и некоторые другие монпарнасцы, была завсегдатай кафе и балов, о чем в своих мемуарах оставила яркие и ироничные очерки [Воробьева-Стебельская, 2006, с. 59 и др.].

Маревна дружила со многими монпарнасцами. Она писала: «Так, мало-помалу, мой круг друзей становился определенной, и мы вскоре начали всюду бывать вместе: Ривера, Ангелина (хотя она часто оставалась дома), Эренбург, Волошин, Борис Савинков (реже, чем другие), Поль Корнет, Модильяни, Цадкин, Пикассо с женой и я. После войны к нашей группе присоединились Кислинг, Фернан Леже, Аполлинер и Макс Жакоб» (переведенный на русский язык отрывок из книги Маревны «Жизнь в двух мирах» [Воспоминания о Максимилиане Волошине, 1990, с. 330]). В этом описании, однако, отсутствует имя Хайма Сутина, которому в мемуарах Маревна посвящает отдельную главу [Воробьева-Стебельская, 2006, с. 167-228].

В 1915 году Маревна познакомилась с Диего Риверой, в 1919 году родилась их дочь Марика. В 1921 году Ривера покинул Францию, и пара окончательно рассталась. С 1936-1948 годы художница жила с дочерью на юге Франции, а в 1948 году переехала в Англию, где оставалась вплоть до своей смерти в 1984 году. «Очевидно, что привычной среды «Улья» после Второй мировой войны уже не было <...>, но выросшая из «Улья» «Парижская школа» <...> просуществовала столько лет, сколько прожили художники, начавшие в «Улье» и вокруг него свой творческий путь в 1900-1910-х годах» [Эпштейн, 2017, с. 95].

В начале своего творческого пути Маревна обратилась к кубизму («Ранние парижские вещи Маревны несомненно настояны на кубизме» [Маревна: каталог выставки, 2004, с. 23]). Кубизм Маревны синтетический, как отметил Ж. Пейе, он не «взрывает» формы [Marevna et les..., 1985, р. 6]. А.В. Толстой также писал, что применяемые художницей кубистические приемы «впрочем, не разрушали целостность и органичность формы, но подчеркивали ее конструкцию» [Рондо, 2004, с. 230]. В 20-е годы в творчестве Маревны большую роль начал играть пуантилизм, что, пользуясь словами М.Ю. Германа, являлось свидетельством уникальной художественной эволюции художницы (приводится по: [Маревна: каталог выставки, 2004, с. 25]). При этом Маревна продолжала использовать уже усвоенные ей кубистические приемы (приводится по: [Рондо, 2004, с. 27]). В поздний период творчества художница, оставаясь приверженной фигуративному искусству, выработала узнаваемую манеру, основанную на смелой комбинации кубизма и неоимпрессионизма, декоративности и наивности.

Некоторые исследователи отмечали любовь Маревны к кавказским мотивам [Маревна: Каталог выставки, 2004, с. 54 и др.], объясняемую тифлисским детством художницы. Это выражалось и в сюжетно-тематическом наполнении работ (как в ранних, например, «Грузинский танец» [там же, с. 107], 1913, частное собрание, так и в зрелых – рисунок грузина, 1950 год, частное собрание [Roseberys, Лот 3]), и в особом внимании к орнаментальности и декоративности (подтверждение тому – групповые живописные портреты).

В графических работах Маревны на первый план выходит примитивизм, карикатурность, гротескность<sup>2</sup> (как, например, «Вечер у Макса Жакоба и Моды», 1916 [Roseberys, лот 38]). Во многих живописных произведениях, в частности, в портретах монпарнасцев, также нельзя не отметить определенную наивность манеры художницы.

Визуальным источником настоящего исследования служат все известные живописные портреты монпарнасцев авторства Маревны, а также ранее не введенное в научный оборот графическое наследие мастера, дающее представление об эволюции ее портретного искусства. В отношении

<sup>2</sup> Определенная гротескность и наивность работ Маревны характерны для ее искусства в целом, поэтому не могут стать базой для типологизации портретного творчества мастера. Однако, так как данные особенности присущи многим работам Маревны, они требуют дополнительного внимания. Отдельное исследование, посвященное данной теме, отсутствует, однако материалы данного исследования могут стать почвой для требующей в дальнейшем подтверждения догадки о том, что Маревна могла находиться под влиянием примитивизма.

К.А. Гредасова *Летопись Монпарнаса:*

*к вопросу о типологизации портретного искусства Маревны*

графических работ стоит заметить, что круг привлеченных к исследованию авторских рисунков не может считаться полным. Это связано с тем обстоятельством, что на аукционах появляются целые папки ранее не известных рисунков мастера (не экспонировавшихся и не упоминавшихся в научных работах). Примером современного подхода к вновь открывшейся графике мастера может служить статья К.А. Гредасовой, посвященная сказочным мотивам и сюжетам в творчестве Маревны [Гредасова, 2022].

В исследовании применяются следующие исторические и искусствоведческие методы: биографический, историко-типологический, иконографический и формально-стилистический.

### **Типология групповых живописных портретов Маревны**

Исследование типологии портретного искусства Маревны следует начать с самого известного произведения художницы – триптиха «Друзьям с Монпарнаса посвящается» (далее – «Посвящение» или «триптих»), датированного 1960-ми годами. Несмотря на то, что триптих изучен лучше каких-либо других работ художницы, его дополнительное рассмотрение необходимо для установления и понимания связей между ним и индивидуальными живописными и графическими работами художницы.

Триптих состоит из групповых портретов, на которых изображены:

1. Д. Ривера, Маревна с дочерью Марикой, И. Эренбург, Х. Сутин, А. Модильяни, Ж. Эбютерн, М. Жакоб, М. Кислинг, Л. Зборовский (1962, частное собрание);
2. Д. Ривера, И. Эренбург, П. Пикассо, М. Шагал, Ф. Леже (1960, частное собрание);
3. М. Волошин, Х. Сутин, М. Горький, Маревна, И. Эренбург, О. Цадкин (1962, Музей Пти Пале, Женева).

Ни одна часть не датирована художницей, подпись стоит только на части триптиха с Горьким посередине. Название триптиха, годы создания, материалы даны согласно каталогу выставки в ГТГ [Маревна: каталог выставки, 2004]. Материалы, использованные для частей триптиха, датированных 1962 годом – оргалит и масло, для части 1960 года – доска, масло. В отличие от описанных выше произведений, триптих достаточно хорошо изучен. По поводу датировки работ М.Ю. Герман отмечал: «кажется далеко не случайным, что самые известные работы ... – большие групповые портреты друзей с Монпарнаса нередко датировали годами ее молодости», так как «традиционное искусствоведение не могло воспринимать столь артистичные, изящные, с «легким дыханием» написанные вещи иначе, нежели работы эпохи вершин Парижской школы» [Маревна: каталог выставки, 2004, с. 32]. М.Ю. Герман также добавил: «... говоря совершенно формально, вопрос можно считать не закрытым», с чем можно согласиться, однако добавив, что индивидуальные портреты, некоторые из которых датированы, все же позволяют датировать и групповые портреты «Посвящения» шестидесятыми годами. И если в случае с «Посвящением» датировку, вероятнее всего, удалось установить верно, то с другими работами это сделать сложнее (О том, что многие работы не датированы художницей, говорила Т. Вехова [Русская художница Маревна... , 2015]).

Триптиху присуща монументальность (по мнению Е. Петровой, триптих напоминает монументальные росписи Риверы и Кало (приводится по: [Русский Париж..., 2003, с. 23]), что определяется размером его частей, общим замыслом (воспоминание о друзьях, посвящение им) и парадностью (сказывается в позах портретируемых, как было отмечено А.В. Толстым, будто рассаженных для позирования перед невидимой камерой (приводится по: [Толстой, Музей Пти Пале..., 2005, с. 37])).

Разбирая особенности композиционного построения «Посвящения», М.Ю. Герман указывает, что: «здесь сведены в одно изображение отдельные портреты, это и в самом деле групповой «портрет портретов», отделенный от зрителя сложной системой двойной условности; художница пишет не людей, но их изображения, уже когда-то сделанные ею» [Маревна: каталог выставки, 2004, с. 33].

Это замечание кажется особенно убедительным, если обратить внимание на то количество набросков, рисунков, а также индивидуальных портретов, выполненных Маревной и описанных ниже. Интересно, что Маревна смешивает возраста портретируемых. На части триптиха с Пикассо в середине молод лишь Ривера, остальные друзья – в возрасте. На картине с Модильяни «все молоды, кроме самой Маревны. В год смерти Модильяни (1920) ей было всего двадцать восемь, Марики – только год, здесь же – девочка-подросток и дама средних лет, весьма близкая по облику поздним автопортретам» [там же]. М.Ю. Герман характеризует части триптиха, как обладающие «некой возвышенной вневременностью», «восстанавливающие связь времен», «принадлежащие всему XX веку» [там же, с. 32].

Композиции всех трех картин устойчивые, это ощущение создается за счет симметричного расположения фигур. То, что «персонажи вписаны в угловатую сетку тонко сгармонизированных линий» [там же, с. 33], является прямым следствием увлечения и глубокого понимания художественных основ кубизма. Отсюда же проистекает и смелая манипуляция с перспективой. Так, в части с Горьким Маревна изображает стол, как если бы мы смотрели на него сверху. Однако и А.В. Толстой, и М.Ю. Герман писали о своеобразии кубизма в «Посвящении»: А.В. Толстой отметил, что триптих выполнен в стилистике «облегченного кубизма» [Толстой, Музей Пти Пале..., 2005, с. 37], а М.Ю. Герман – что он свободен «от его [кубизма – К. Г.] жесткой категоричности и хроматической суровости» [Маревна: каталог выставки, 2004, с. 33]. Такой свободе способствует то, что Маревна повсеместно изображает пестрые ткани со всевозможными орнаментами – клетка (красно-белая скатерть в части с Горьким и похожая на нее рубашка Шагала в части с Пикассо, пальто Маревны в части с Модильяни), разные полосатые ткани (тельняшка Пикассо и ткань позади Риверы в части с Пикассо посередине). Это оживляет композицию и расставляет в ней акценты. Так, хотя в части с Модильяни безусловным центром является он сам, пестрый орнамент пальто Маревны привлекает внимание и к ее фигуре.

Узорчатые ткани и яркие цвета в одежде некоторых портретируемых Маревна уравнивает «спокойными» нарядами других изображенных, а также однородным фоном. Самой яркой, пожалуй, является часть с Модильяни. Также здесь художница использует больше ярких цветов – хотя Маревна и одевает весь задний ряд портретируемых в «спокойные» цвета, весь передний план переливается красками. Возможно, яркость описываемой части связана с фигурой Модильяни, о котором Маревна вспоминала как о пылкой натуре. Так, она писала о том, что пьяный Модильяни в столовой Васильевой мог, призывая любоваться его красотой, раздеться и начать декламировать стихи или петь на итальянском [Воробьева-Стебельская, 2004, с. 76].

М.Ю. Герман писал, что триптих «печален расхожим суждением о великом живописце» [Герман, 2019, с. 187]. С точки зрения М.Ю. Германа, Модильяни изображен «как носитель прекрасного греха, каким сохранился он в мифах Монпарнаса» [Там же]. Несмотря на это замечание, исследователь отметил пластическую тонкость и иронию в картине. Ирония свойственна и другим частям триптиха. Так, Маревна шутливо помещает на плечо Пикассо голубя, «героя» многих работ художника, а на плечо Горького, подобным образом, Маревна «сажает» попугая.

Очень интересны предметы, которыми Маревна наделяет друзей. У каждого героя в руках определенные вещи, например, у Эренбурга – трубка и сложенный листок (или книга), у Риверы (в части с Пикассо) – трубка и череп, у Жакоба – свернутая газета, Леже погружен в чтение книги, Цадкин играет на гармошке. Нашлось место в триптихе и для животных – двух котов, двух птиц и собаки. М.Ю. Герман отметил: «Бокалы, сигареты, трубка, знаменитый монокль Жакоба и кот «Принца Монпарнаса» денди Кислинга, одежда героев и их жесты составляют угловатый синкопированный линейный ритм» [Маревна: каталог выставки, 2004, с. 33]. Схожий комментарий оставила и И. Обухова-Зелиньска: «Групповые портреты скомпонованы по мозаичному принципу» [Обухова-Зелиньска, 2003, с. 272]. Так, мозаика складывается благодаря треугольным



К.А. Гредасова *Летопись Монпарнаса:*

*к вопросу о типологизации портретного искусства Маревны*

бокалам и их красному содержимому, которыми Маревна расставляет акценты, с одной стороны, и объединяет композицию, с другой (часть с Горьким посередине).

Наконец, хотелось бы рассмотреть групповой живописный портрет «Сергею Дягилеву и друзьям из «Трэн Бле» посвящается» (1962, музей Пти Пале, Женева [Маревна: каталог выставки, с. 59]). Дата дана по каталогу ГТГ [Маревна: каталог выставки, 2004], хотя самой художницей работа не датирована. Картина подписана внизу слева, на что указывает каталог Музея Бурделя [Marevna et les..., 1985, p. 51]. На картине изображены Н. Гончарова, М. Ларионов, Ж. Кокто, С. Дягилев, И. Стравинский, П. Пикассо. Все изображенные были причастны к деятельности Русского балета Дягилева, для «Голубого экспресса» Пикассо создал занавес, Кокто – написал либретто. Маревна восхищенно писала про балеты Дягилева [Воробьева-Стебельская, 2004, с. 65].

В этой работе чувствуется большее влияние примитива, чем в «Посвящении» – так, головы изображенных кажутся слишком массивными по отношению к телам, а масштабирование фигур произвольно (фигура Пикассо на переднем плане явно больше, чем она была бы в реальности). Кроме того, от «Посвящения» «Сергею Дягилеву...» отличает добавление техники пуантели, хотя кубистическое деление на плоскости здесь также присутствует. Вообще членение пространства здесь весьма интересно. Вместо привычного горизонта мы видим разделение квадратного холста надвое по диагонали: левая часть – это зеленый холм, правая – сине-сиреневое небо, в котором наверху слева угадывается очертание гор, а внизу справа – скалы. Менее четкой, но все же заметной (особенно, в нижней части – от подписи художницы по юбке Гончаровой, к прямой линии выреза пиджака Дягилева) является диагональ, разделяющая работу от нижнего левого до верхнего правого угла. И на холме, и в небесах изображены две пары танцоров. Если пара на холме может изображать живых танцоров из труппы Дягилева, то пара в небесах – копия картины Пикассо «Женщины, бегущие по пляжу» (1922, Музей Пикассо, Париж), ставшая частью занавеса к балету «Голубой экспресс» («Трэн бле»). Возможно, из этого фрагмента взят мотив скалы, которую Маревна изображает по-своему. В этой работе, как и в триптихе, Маревна пишет пестрые ткани – тельняшка Пикассо справа, плед на кресле Гончаровой – сверху, что дополнительно уравнивает композицию.

Как и «Посвящение», «Сергею Дягилеву и друзьям из «Трэн Бле» посвящается» полон деталей. Так, художница пишет цветы (на холме, в руке у Гончаровой и петлицах Стравинского и Дягилева) и питомцев – кошку и собаку. Цветовая гамма работы напоминает портрет Мане-Каца. Даже использование яркого зеленого цвета не перебивает пастельную палитру. Примечателен эффект переливающейся поверхности, создаваемый Маревной путем вкрапления в основной цвет дополнительных «островков» пуантели, создающих тени и рефлексy (на скале, одежде Стравинского, Кокто и Дягилева; так, в скале используется сиренево-серый, основной, и голубой, желтый, зеленый цвета-рефлексы; в пиджаке Стравинского – сиреневый, основной цвет, цвет морской волны – тени-рефлексы). Интересно, как техникой пуантели, нанесением на холст точек и частых отдельных мазков краски, художница пишет волнистую шерсть собаки.

### **Типология индивидуальных живописных портретов**

Для индивидуальных живописных портретов друзей предлагается типологизация в зависимости от их связи или отсутствия таковой с триптихом «Посвящение». Неразрывно связан с триптихом ряд оплечных портретов, выполненных в духе кубизма: портрет Осипа Цадкина (1955, Музей Пти Пале, Женева), портрет Амедео Модильяни (1955, частное собрание), портрет Хаима Сутина (1955, Музей Пти Пале, Женева), портрет Марка Шагала (1956, частное собрание), портрет Фернана Леже (1956, Музей Пти Пале, Женева), портрет Диего Риверы (1956, частное собрание), портрет Анри Матисса (1955, Музей Пти Пале, Женева), портрет Жоржа Брака (1956, Музей Пти Пале, Женева). Портреты Анри Матисса, Жоржа Брака, Фернана Леже написаны маслом на оргалите, остальные портреты – маслом на холсте. Маревна также создала подобный оплечный портрет дочери Марики, «Марика в тюрбане и красной блузке» (1959, частное собрание). Годы создания



портретов и материалы даны согласно [Маревна: каталог выставки, 2004 с. 62, 55, 54, 51, 49, 50, 44, 48, 40] (в порядке цитирования).

Художница объединяет задний и передний план каждой работы секущим диагональными линиями. Они пересекают друг друга, стягивая пространство к центру изображения, лицу портретируемого. Создаваемые плоскости художница то высветляет, до затемняет. Такая х-образная кристаллическая структура создает ореол вокруг голов изображенных, а также эффект озарения их лиц вспышкой света. Колорит портретов схож: это серые тона с бóльшим или меньшим отливом в голубой (единственное исключение – портрет Матисса, написанный в розовых тонах). Данные портреты будто являются подготовительными для триптиха «Посвящения» (все герои с индивидуальных портретов, кроме Матисса и Брака, будут присутствовать на триптихе, более того, в тех же нарядах, за исключением Модильяни, которому Маревна «сменит» рубашку и «расстегнет» ее, и даже с тем же выражением лица). Как и в индивидуальных портретах, Маревна будет наделять некоторых героев «Посвящения» яркими предметами одежды. В частности, Шагал будет представлен в клетчатой красной рубашке и желтовато-рыжевато-миджаке, Сутина Маревна оденет в красную рубашку, на Леже повяжет синий галстук. Подобные акценты придали работам декоративность. Хотелось бы отметить, что существуют схожие с портретом Шагала рисунки. Так, на одном из них (н.д., частное собрание) Маревна с помощью небольшого количества линий создает очень лаконичный и узнаваемый образ художника.

Несмотря на такое дублирование и подготовительный характер, данные индивидуальные портреты могут рассматриваться и как самостоятельные произведения. По отдельности каждый портрет является своего рода одой и посвящением тому или иному важному для Маревны человеку. Но в совокупности эта портретная серия становится коллективным портретом, «галереей славы» изображенных.

В отношении портрета Риверы описанной серии хотелось бы добавить, что он напоминает другой портрет, выполненный в 1980-х годах (частное собрание). Если поворот головы Риверы на обоих портретах идентичный, то эмоции, переданные художницей, разнятся: на портрете 1956 года Ривера суров, на портрете 1980-х годов – улыбается. Портреты также отличаются по колориту и технике. Первый – чисто кубистический, в темных тонах, второй – яркий, светлый, сочетает кубистическую манеру работать крупными плоскостями с неомимпрессионистическим раздельным мазком. Таким образом, данное изображение Риверы обособлено от галереи оплечных портретов и триптиха «Посвящение». Подобным же образом, улыбающимся, Маревна изобразила Риверу в скульптурном портрете в виде маски из бронзы (н. д., частное собрание). Художника Маревна также многократно рисовала как молодым, так и в возрасте, например, на наброске в шляпе (н.д., частное собрание), срисованным с фотографии Риверы в Мексике.

Отличаются от ряда оплечных портретов также следующие работы: портрет Пабло Пикассо (1956, частное собрание), портрет Ильи Эренбурга (1966, частное собрание), портрет Леонара Фужиты с кошкой (1962, Музей Пти Пале, Женева [Маревна: каталог выставки, с. 57]), портрет Моисея Кислинга (1968, частное собрание [Маревна: каталог выставки, с. 56]), портрет художника Мане-Каца (1969, частное собрание [Маревна: каталог выставки, с. 60]).

Портрет Пикассо, в отличие от портретов первой группы, поясной [Маревна: каталог выставки, с. 45]. По колориту он гораздо ярче, но, как и оплечные портреты, а затем и триптих «Посвящение», выполнен в духе кубизма. Более того, выражение лица Пикассо на «Посвящении» и индивидуальном портрете идентичны (да и тельняшка на месте, Маревна лишь «сняла» пиджак). Портрет кажется парадным и патетическим благодаря позе Пикассо и взгляду, устремленному вдаль, а также скульптуре, которую модель держит в руках, подчеркивая тем самым, что перед нами художник, творец.

Живописный портрет Ильи Эренбурга написан маслом на доске. Писатель изображен в профиль, но, в отличие от рисунков, этот портрет поясной. Мы видим руки модели – в одной он держит книгу, во второй – трубку. Здесь, в отличие от живописных портретов первой группы,

К.А. Гредасова *Летопись Монпарнаса:*

*к вопросу о типологизации портретного искусства Маревны*

секущие линии и плоскости заметны лишь на фигуре писателя. Бирюзовый фон же сделан в абсолютно плоскостной и декоративной манере – он ровно, но еле заметно поделен на ромбы, на пересечении которых с помощью золотой краски нанесены крестики. Яркий фон удачно оттеняет фигуру, написанную в сдержанных сероватых тонах. Пожалуй, в портретном творчестве Маревны такой прием встречается лишь в данной работе. Выражение лица и одежда Эренбурга на индивидуальном портрете написаны идентично тем, что мы видим в «Посвящении» (часть с Пикассо в центре), поэтому связь с триптихом в нем сильна.

В портретах Кислинга, Фужиты и Мане-Каца кубизм соседствует с использованием неомпрессионистического метода. Хотя портрет Кислинга выполнен в технике пуантилизма, художник представлен в том же облике, в сопровождении кота, что и на «Посвящении». В мемуарах Маревны содержится трагикомическое описание похорон Кислингом, видимо, этого самого кота [Vorobev, 1962, р. 288 и др.]. Создается впечатление, что художница наделила своих героев неизменным амплуа, к которым она вновь и вновь возвращается. И в портрете Кислинга, и в портрете Фужиты (забавно, но Фужита также представлен с котом, Ж. Пейе обращал внимание на любовь Маревны к изображению портретируемых с питомцами [Marevna et les ... , 1985, р. 7]) много внимания уделено деталям: букетам в вазах с цветами, принадлежностям для рисования. В портрете Фужиты некоторые цветы скорее фантазийны. Маревна часто писала цветы, в том числе на заднем плане в портретах. Также она написала ряд натюрмортов с роскошными букетами (некоторые были представлены на выставке в ГТГ [Маревна: каталог выставки, 2004]).

Вновь хочется сказать о декоративности и наивности, сближающих эти работы с примитивизмом. В портрете Фужиты Маревна использует интересный прием – здесь картина разделена не только секущими линиями, но и тремя кругами, которые, накладываясь друг на друга, как бы помещают Фужиту в подобие некой ауры, что дополнительно выделяет композиционный центр работы – самого портретируемого. Изображение Кислинга очень схоже в живописном портрете и в рисунке (частное собрание), который Маревна подписала 1922 годом (однако дата, написанная ручкой, возможно, была исправлена [Roseberys, лот 39]). Кажется допустимым предположить, что Маревна использовала этот рисунок как образец для написания живописного портрета 1968 г. В то же время, пересекающие этот рисунок линии, а также то, что портрет оплечный отсылает к описанной выше группе кубистических портретов (однако подобный живописный портрет художника не известен). Также существует набросок с двумя композициями портрета, в котором Кислинг держит в руках мольберт, без кота, питомец – в ногах художника (н.д., частное собрание). На обратной стороне листа Маревна также сделала два наброска головы Кислинга.

Портрет Мане-Каца (1969, частное собрание) можно считать абсолютно самостоятельным и свободным от «Посвящения» произведением (Мане-Кац не «появляется» в Посвящении, кроме того, портрет выполнен в иной от триптиха манере). Не совсем ясно, в какое пространство Маревна помещает художника на его портрете. То ли за ним сцена и актеры, чему может быть подтверждением кулиса справа, то ли картина, которую художник пишет (Мане-Кац изображен с мольбертом и кистью). На заднем плане две фигуры в длинных одеждах, напоминающих традиционные еврейские облачения. На голове у седобородого мужчины шляпа, что также отсылает к головным уборам ортодоксальных евреев. Однако яркие цвета одежд: розовый, зеленый, желтый – не типичные цвета для традиционного костюма. Тем не менее, Маревна создает полихромное, искрящееся пространство вокруг портретируемого, одевая персонажей на заднем плане в одежды ярких цветов.

Горящие свечи, написанные перед кулисой справа от Мане-Каца, добавляют динамичности композиции и могут отсылать к религиозному иудейскому правилу зажигания свечей в честь субботы и праздника. Маревна изображает рубашку Мане-Каца схоже со своим пиджаком или пальто на части «Посвящения» с Модильяни в центре («одежда самой Маревны, как мозаичная смальта, выложена светлыми и темными квадратами в сетке» [Солодянкин, 2005, с. 17]). Такой пестрый геометрический орнамент добавляет декоративности произведению, уже

оживленному пуантелю. Все это вместе с пастельными тонами портрета создает нежное и романтическое ощущение от работы. В отношении этого портрета кажется прекрасно применимой цитата М.Ю. Германа: «Маревна сплавила коды кубизма с пуантилистическими, осветлив строгую и тяжелую структуру четырехмерного пространства, придав ему хрустальную, легкую, даже хрупкую прозрачность и наполненность светом» [Маревна: каталог выставки, 2004, с. 27].

Итак, индивидуальные живописные портреты Маревны можно поделить на следующие группы. Первая – серия из оплечных портретов, выполненных в кубистической манере. Маревна пишет их за десять лет до «Посвящения» – эта серия позволила художнице поразмышлять об образах, которыми она хотела бы наделить друзей. В этой серии художница сумела сочетать патетичность и парадность изображения портретируемых (что соответствует масштабу их личности), с одной стороны, с некоторой наивностью и мечтательностью (что объясняется воспоминаниями Маревны о прошлом, а также ее любовью к изображенным), с другой. Этот прием Маревна будет использовать и дальше, в индивидуальных портретах, обладающих большей самостоятельностью, чем «оплечная» серия. Портреты Пикассо, Эренбурга, Фужиты, Кислинга и Мане-Каца – характеризуются созданием определенного мира вокруг изображенных: наделением их атрибутами (череп, трубка, книга и т.д.), та или иная организация заднего плана (например, в портрете Эренбурга задний план – декоративный, у Пикассо – полный воздуха и света).

Кубизм продолжает быть верным помощником художницы в отношении структурирования композиций работ. При этом в портретах Кислинга, Фужиты и Мане-Каца художница использует столь любимую ей стилистику пуантилизма, который наполняет работы светом и создает мерцание и переливы красок.

### Типология графических портретов Маревны

Анализ графических и живописных одиночных портретов Маревны позволяет выдвинуть универсальную систему их типологизации. Так, графические портреты можно разделить на четыре основные группы:

- 1) групповые портреты с элементами жанровых сцен;
- 2) групповые портреты с изображением позирующих друзей;
- 3) индивидуальные портреты друзей;
- 4) рисунки, связанные с триптихом «Друзьям с Монпарнаса посвящается», частично эта группа пересекается со второй и третьей группой.

К первой группе рисунков относятся сцены в мастерской у Риверы. «Утверждая, что кубизм имеет свое начало в учении этого великого французского художника [Сезанна – К. Г.], Ривера, ко всеобщему восхищению, изображал на доске схематическую структуру его композиций» [Воробьева-Стебельская, 2004, с. 170]. На таких рисунках Ривера изображен стоящим либо около мольберта (как на рисунках «Ателье Риверы – Конструктивизм», 1916, частное собрание [Roseberys, лот 72], или «Ателье», н. д., частное собрание [Roseberys, лот 73], на котором Ривера демонстрирует присутствующим выполненный им портрет Маревны 1915, сейчас в коллекции Чикагского института искусств), либо в центре мастерской (набросок, 1917, частное собрание [Roseberys, лот 74]). Вокруг Риверы художница в обоих случаях размещает фигуры друзей.

Еще один рисунок, где действие происходит в мастерской художника, возможно, Риверы, по всей видимости, изображает драку (1917 год, частное собрание [Roseberys, лот 74]). Главные герои подписаны. В центре – дерущиеся Ривера и Оскар (на обратной стороне указано, что это Мещанинов – в мемуарах Маревна упоминала: «Риверу обычно сопровождала его так называемая жена – гравер Ангелина Белова и два скульптора, Л и Мещанинов, тоже русские [Воробьева-Стебельская, 2004, с. 80], также на обратной стороне имеется надпись карандашом, читабельны слова «маленький», «Ривера и Оскар», но два других слова, увы, неразборчивы). На переднем плане за столом с самоваром сидят не обращающие внимание на драку Эренбург и Шагал и наблюдающие за ней Маревна и Ангелина Белова, на заднем плане стоят два человека, еще один

К.А. Гредасова *Летопись Монпарнаса:*

*к вопросу о типологизации портретного искусства Маревны*

входит в дверь. Этот рисунок полон иронии и сатиры, которые свойственны и некоторым другим графическим работам Маревны. Художница достигает этого эффекта, изображая Риверу отрывающим от земли своего противника, фигура которого в два раза меньше фигуры Риверы. Забавно также, что Эренбург и Шагал мило ведут беседу, в то время как на заднем плане происходит вышеописанное действо.

Любопытен лист, разделенный на две части, в условной верхней зоне которого мы видим очередной вариант изображения ателье Риверы (подпись 'Atelie de Rivera'), а в нижней – жанровую сценку под названием «Тет-а-тет под столом» ('Tete a tete sous la table', н. д., частное собрание [Sotheby's], здесь и далее орфография Маревны сохранена, французским художница владела не в совершенстве и писала с ошибками).

Маревна вспоминала, что в ателье у Риверы она иногда пряталась под стол от скульптора Оскара Мещанинова (Мещанинов оказывал художнице знаки внимания, однако он Маревне не нравился). Туда же забирался и Ривера, и художники беседовали в укрытии [Vorobev, 1962, р. 188-189]. В обоих рисунках читаются лишь контуры фигур, что говорит о том, что, возможно, это набросок. В мужчине и женщине под накрытым столом в правой части листа узнаются Ривера с трубкой в руке и Маревна. Три мужчины заглядывают под стол, еще двое, стоящий в левом углу и сидящий за столом, не проявляют такой заинтересованности. Здесь забавна сама ситуация – уединившаяся под столом пара и подглядывающие за ней любопытные участники вечеринки. Изображение подобного суаре встречается в другом листе (н. д., частное собрание [Roseberys, лот 41]). Несмотря на кажущуюся незаконченность (фигуры сзади слабо намечены карандашом, а спереди, хотя и обведены тушью, но только по контуру), можно понять, что изображено. Надпись внизу гласит «у Кислинга» ('chez Kisling'). Слово перед «у Кислинга» написано неразборчиво, возможно, «Orgi» (правильно – «Orgie»), «Оргия». Ранее было написано «Цадкин», однако его фамилия зачеркнута, и сверху написано «Кислинг». В мемуарах Маревна описывала одну вечеринку дома у Кислинга [Vorobev, 1962, р. 289]. На переднем плане мы видим лежащую пару, одна фигура прильнула к другой (вероятно, Макс Жакоб и некий молодой человек, имени которого Маревна не называет), позади них накрытый стол, как и в вышеописанном рисунке. На полу – как минимум четыре фигуры, кто-то лежит, кто-то сидит. По-видимому, Маревна иллюстрирует самый разгар вечеринки. В левом нижнем углу, у еще одного стола – стоящие люди, возможно, они ведут беседу. На заднем плане читается некое ложе, на котором можно различить еще несколько фигур.

Рисунок «Вечер у Макса Жакоба и Моды», подписанный 1916 годом (частное собрание [Roseberys, лот 38]), также «повествует» о суаре. В отличие от двух вышеописанных листов, «Вечер» является законченным. На нем изображена сцена, описанная Маревной в мемуарах [Воробьева-Стебельская, 2004, с. 140; Vorobev, 1962, р. 159]: Модильяни выбрасывает полуобнаженную женщину (поэтессу Беатрис Гастингс) из окна, а Макс Жакоб пытается ее поймать, рядом с ним мужчина на коленях, возможно, Андре Делае. Он вроде бы участвует в происходящем, но при ближайшем рассмотрении оказывается, что у него есть дело поважнее – подлить себе вина. На переднем плане стоит Эренбург с бокалом в одной руке и книгой в другой, его шляпа упала на пол (маленькая, но очень ироничная деталь – Эренбургу безразлично происходящее, его взгляд устремлен куда-то вниз). Если ориентироваться на текст мемуаров, то на заднем плане, в двери, мы видим стоящего на коленях и молящегося Виктора Розенблюма, инженера и математика, а также мужскую и женскую фигуру – любовников Митрани (греческий философ) и Кармен («девушка с Монпарнаса», как ее описывает Маревна), выглянувших на шум. Маревне не только успешно удается передать абсурдность ситуации, но и создать уравновешенную, с одной стороны, и динамичную, с другой, композицию за счет сочетания статичных и безучастных (Розенблюм, Эренбург) и движущихся, вовлеченных в событие фигур и размещения их на разных планах. Существует набросок со сходной композицией, возможно, созданный для тренировки (н. д., частное собрание [Roseberys, лот 37]), с надписью «Акт насилия в гостях у Макса Жакоба и Моды». Здесь слева от окна коленопреклоненный и молящийся Розенблюм, к падающей спешат двое мужчин, из двери выходит пара, мужчина и



женщина, Эренбург справа от двери. Все фигуры на этом наброске, таким образом, выстроены в одну линию, все обращены к центру композиции (даже закрывший глаза руками Розенблюм, его фигура повернута в сторону центра) – окну, из которого Модильяни высунул и держит за ноги несчастную.

Но этими рисунками иллюстрация драк не исчерпывается. В мемуарах Маревна вспоминала о конфликтах Д. Риверы и П. Пикассо. Однажды Ривера рассказал Маревне, что он «схватил мексиканскую трость и пообещал проломить ему [Пикассо – К. Г.] череп», однако художница «так никогда и не узнала все подробности этого инцидента» [Воробьева-Стебельская, 2004, с. 115]. Известно три рисунка, изображающих такие сцены, похожих друг на друга по положению фигур. Самый проработанный среди них (н.д., частное собрание [Roseberys, лот 69]) – выполнен синей ручкой. На нем художники изображены фронтально и в полный рост. Ривера, слева, гораздо выше Пикассо, изображен в шаге, он наступает на противника, в его руке – некая палка. Пикассо же будто пятится назад, отступая, однако его левая рука тянется к предмету, похожему на табуретку, возможно, чтобы дать отпор Ривере. Позади Пикассо можно различить наблюдающую за склокой фигуру, однако идентифицировать ее, увы, не представляется возможным. Смеем предположить, что это Маревна. Рисунок нельзя назвать законченным произведением, несмотря на проработанность фигур, так как Ривера здесь обладает сразу четырьмя руками и тремя ногами. Видимо, художница искала наиболее эффектную позу для изображения разъяренного художника. Увы, подпись сверху листа очень неразборчива, удастся различить только имена «Диего» и «Паб» (видимо, Пабло). В двух других рисунках на эту тему (оба н. д., частное собрание) Маревна определилась с положением правой руки Риверы (ей он замахивается тростью, в первом листе [Roseberys, лот 70], и пустой рукой, во втором на Пикассо [там же, второй рисунок]) и его левой ноги (здесь она согнута в колене). Пикассо же в обоих случаях, в отличие от описанного ранее рисунка, поднимает правую руку (на первом листе она опущена), что делает рисунок более динамичным. Очевидно, страсти накалены донельзя. На рисунке, в котором Ривера держит в руке трость, позади Пикассо вновь видна третья стоящая фигура, женская. Также на рисунке присутствуют абрисы трех лежащих женских фигур, вероятно, это не относящиеся к изображению Пикассо и Риверы наброски обнаженной натуры.

Рисунок «Шествие по улице де ла Гете в Париже» (н.д., частное собрание [Roseberys, лот 23]), выполнен ручкой и карандашом на бумаге. На нем изображены и подписаны слева направо Модильяни (Маревна пишет «Моди»), Сутин, Ривера, Маревна, Волошин, Эренбург, Пикассо, Макс Жакоб, также представлен в качестве иллюстрации к мемуарам [Воробьева-Стебельская, 2004, с. 63]). «Шествие» также относится к жанровым сценкам. Описание такой процессии содержится в мемуарах: «Одно наше появление на улице привлекало всеобщее внимание. Обычно впереди уверенной походкой, с огромным чувством достоинства шел, размахивая мексиканской тростью с ацтекскими фигурками, огромный, смуглый, бородатый Диего Ривера. Дальше я – в розовой широкополой шляпе, отцовской накидке, велосипедных бриджах, затянутая широким неаполитанским поясом (это подарок жены Горького), в белых носочках и черных туфельках (...). Потом Модильяни – чудесные кудри эпохи Возрождения, расстегнутая до пояса рубашка, книга в руке, он шел, декламируя строчки из «Ада» Данте. За ним Сутин – длинная челка до глаз, сигарета сарогал в зубах ... Далее Эренбург с лошадиным лицом, похожий на льва Волошин, Пикассо и Макс Жакоб, один в огромном пальто «кубиста», на голове жокейская кепка нестандартных размеров, другой – в приталенном пальто, черном цилиндре, белых перчатках и гетрах». В рисунках, изображающих драку Риверы и Пикассо, последний изображен в пальто, на двух листах читается клетка, возможно, это как раз пальто кубиста. В двух из трех рисунков Пикассо в кепке, в рисунке синей ручкой – в шляпе. Таким образом, в своих жанровых сценках Маревна создавала устойчивый образ художника, который, судя по мемуарам, соответствовал предпочтениям Пикассо в одежде и в жизни.

К.А. Гредасова *Летопись Монпарнаса:*

*к вопросу о типологизации портретного искусства Маревны*

В работе содержатся некоторые разночтения с приведенным выше описанием. В рисунке, например, Модильяни не держит книгу, а курит, как Сутин, а Жакоб одет не в черное пальто, а, подобно Пикассо, в пальто «кубиста». Однако некоторые детали, например, наряды Маревны и Пикассо, наводят на мысль, что текст мемуаров и рисунок были созданы в одно и то же время. Рисунок кажется наивным, персонажи – будто шаржированными. Это чувствуется не только в некоей театральности поз (например, в том, как Пикассо затягивается трубкой), но и в выражении лиц (улыбка Жакоба, сосредоточенность Волошина). Как и в последующем в «Посвящении» Маревна наделяет своих героев амплуа и характерными атрибутами, будто героев сказок или мультфильмов.

О том, как художница создавала «Шествие», являющееся самостоятельным, законченным произведением, свидетельствуют наброски. Один – «Terribl enfants de la rue de la gaité a Montparnasse» (н. д., частное собрание [Roseberys, лот 24]). На нем не подписаны имена монпарнасцев, опущена фигура Жакоба, крайняя справа, вместо нее – маленькая женская фигура, возможно, Марии Васильевой (Маревна в мемуарах писала о ее небольшом росте [Воробьева-Стебельская, 2004, с. 75], также маленькой, Васильева будет изображена на другом наброске). Не имея датировок, сложно сказать, были ли все эти рисунки исполнены в одно время с написанием мемуаров или же Маревна обращалась к одним и тем же композициям вновь и вновь. Похожее изображение имеется на листе с рядом разных зарисовок (н.д., частное собрание [Roseberys, лот 26]). Данный лист поделен на две части, слева внизу, большую часть листа занимает групповой портрет, напоминающий триптих «Посвящение», слева сверху – шеренга стоящих людей. В правой части листа сверху – оплечный портрет Макса Жакоба, внизу – сидящие Маревна и Ривера и стоящая маленькая Марика.

Шеренга стоящих людей нарисована Маревной синей ручкой и черной тушью, подпись гласит: «Улица де ла Гете. Монпарнас». Здесь состав персонажей изменен. Ривера, Маревна, Волошин, Эренбург, Пикассо и Жакоб остаются посередине, но по бокам от этой группы нарисовано по одной «безымянной» фигуре. Слева к шествию также добавлены пять персонажей (слева направо): Васильева, Поль Корне (написано, вероятно, «Cornet», скульптор), Андре Делае (подписано «Delay»), Митрани, Витя (подписан художницей лишь именем, скорее всего, Виктор Розенблюм). Таким образом, можно говорить о том, что Маревна искала разные варианты композиций.

Выдвинутое предположение также подтверждают две фигуры, изображенные справа от шествия на листке с несколькими композициями. Они отделены от него линией, подобной скобке, и изображены чуть ниже. Согласно подписям, данные персонажи являются Аполлинером и Кокто. Похожим образом эту пару Маревна изобразила на рисунке, представленном в ее мемуарах ([Воробьева-Стебельская, 2004, с. 96], а также в [Marевна, 1979], где рисунок датирован 1916 годом с подписью “superbes poètes” – «великолепные поэты»), добавив между ними Макса Жакоба, что могло бы дать возможность предполагать, что перед нами предварительный набросок и окончательный рисунок, относящийся к группе портретов, где изображенные будто позируют художнице. Однако существуют некоторые проблемы с датировкой. Так, на иллюстрации в мемуарах видна подпись художницы и год – 1916. Если набросок был сделан до этого времени, то кажется странным присутствие на нем также композиции для Посвящения друзьям, выполненном в 60-е годы. Возможно, набросок был выполнен сильно позже рисунка и художница возвращалась к тем или иным композициям.

Фигура Макса Жакоба на наброске, скорее всего, скопирована с фотографии поэта, так как позу можно считать абсолютно идентичной [Воробьева-Стебельская, 2004, с. 241]. Аполлинер же очень похожим образом (такие же форма и сапоги, но без повязки на голове, без книги и в более статичной позе, нежели на рисунке) запечатлен на известной фотографии в военной форме 1918 г., сделанной в период после ранения поэта (на что указывает повязка). В связи с этим можно говорить еще об одной особенности работы Маревны, использовании фотографий. Дополнительным подтверждением этого является набросок головы Ильи Эренбурга (н.д., частное собрание [Roseberys, лот 44]), который точно (судя по наклону головы, направлению взгляда, прическе, одежде)

выполнен со знаменитой фотографии молодого Эренбурга с длинными волосами (фотография использовалась для иллюстрации первых мемуаров Маревны [Vorobev, 1962, p. 182].

К групповым портретам позирующих друзей относится «Сутин и Зборовский в кафе “Ротонда”» (н.д., частное собрание [Bohnam, лот 46]), нарисованный карандашом и тушью на бумаге. Рисунок подписан художницей и может считаться самостоятельным и законченным произведением, учитывая также тот факт, что он иллюстрирует мемуары Маревны [Воробьева-Стебельская, 2004, с. 170]. Хотелось бы отметить наивную манеру изображения портретируемых в рисунке. Так, лишь лица друзей оказываются нарисованными с использованием светотени, в то время как их одежда и руки, а также все окружение создаются с помощью линий, почти без последующей внутренней штриховки. Также существует набросок, изображающий Сутина и Зборовского (н.д., частное собрание [Roseberys, лот 78]). На окончательном рисунке правая рука Зборовского расположена тем же образом, что и на наброске; положение его тела и поворот головы тоже очень похожи; а вот Сутин на рисунке нарисован в другом развороте. Стоит также отметить, что аналогично Зборовский будет изображен и на части триптиха «Посвящение». Таким образом, набросок мог послужить этюдом как для карандашного рисунка, так и для живописного портрета.

Анализируя группу рисунков, связанных с триптихом «Посвящение», хотелось бы рассмотреть композицию, занявшую большую часть листа упомянутого наброска с несколькими композициями. Фигуры расположены в три ряда, в середине угадывается Модильяни (похожим образом, с расстегнутой рубашкой он изображен в «Посвящении», кроме того, сверху подписано «М.»), слева от него Сутин – «Су.» и, вероятно, Фужита – “Fuji”, справа – Кислинг – “Kisl” (без подписей эти фигуры было бы сложнее идентифицировать) и в цилиндре, вероятно, Макс Жакоб (подписи нет, но аналогичным образом он изображен в «Посвящении»). В нижнем ряду угадываются (слева направо): Ривера, Эренбург, скорее всего, Пикассо (в тельняшке), Шагал (все четверо без подписей). В связи с отсутствием авторской подписи, которая имеется у некоторых из идентифицированных персонажей, а также характерных особенностей внешности и наряда (повторяющихся в разных произведениях Маревны), остальные фигуры идентифицировать крайне проблематично. Набросок разделен секущими плоскостями, подобно полотнам из «Посвящения». По всей видимости, Маревна искала композиционное решение для группового портрета друзей. Если принять, что этот набросок составляет единую композицию, а не два отдельных ряда, два наброска (группы сидящих, как это сделано в части триптиха с Пикассо посередине, и группы стоящих, часть с Модильяни посередине), то такой групповой портрет состоял бы из девятнадцати фигур (если считать все, даже слегка намеченные). Части триптиха отнюдь не столь многолюдны, на портрете с Пикассо в центре – пять человек, с Горьким в центре – шесть, а с Модильяни – десять монпарнасцев. Справа на листе также можно увидеть погрудное изображение Жакоба, одетого во фрак с бабочкой, на голове цилиндр, в круглых очках, в этом же образе он изображен в «Посвящении», возможно, этот набросок был также осуществлен для триптиха. В том же образе, но в другом развороте Жакоб изображен и на вышеупомянутом рисунке 1916 года.

Важным для понимания метода создания триптиха «Посвящение» также являются наброски фигур Пикассо и Риверы (оба н. д., частная коллекция [Roseberys, лот 71]). Маревна уже выбрала характерные для своих персонажей позы: Пикассо сидит нога на ногу, одна рука на колене, другая – отведена на одном наброске и опущена на другом (в триптихе Пикассо держит ей сигарету), Ривера сидит вполоборота, одна рука на колене, второй подносит трубку ко рту. К этой группе набросков можно отнести и лист, изображающий Волошина (н. д., частное собрание [Roseberys, лот 28]). Сидящим в кресле и скрестившим руки Максимилиана Александровича мы находим и на наброске, и в Посвящении. Возможно, первый был использован для создания второго. Подобным образом Волошин нарисован еще на одном наброске (н. д., частное собрание [Roseberys, лот 27]) вместе с Эренбургом (справа, в том же развороте и в шляпе он будет изображен и в Посвящении), и Зборовским (что не точно, однако чертами изображенный слева человек похож на Зборовского в описанных выше рисунках и «Посвящении»). Очень любопытна оборотная сторона одного из

К.А. Гредасова *Летопись Монпарнаса:*

*к вопросу о типологизации портретного искусства Маревны*

упомянутых выше набросков, изображающего Ривера и Пикассо (н. д., частная коллекция), на котором угадывается знакомая композиция одной из частей триптиха. Посередине – сидит одна фигура, у нее в ногах – другая (так на картине будут изображены Горький и Маревна). Справа от Горького мы видим еще три фигуры, две – стоящие на заднем плане, одна – сидящая на переднем (на картине на заднем плане будет лишь один изображенный – Эренбург, с краю будет сидеть Цадкин). Слева на наброске 2 фигуры, одна стоит на заднем плане, крайняя слева сидит на переднем (уже в контурах округлой сидящей фигуры угадывается изображенный в «Посвящении» Волошин, рядом с ним на картине будет изображен Сутин).

Хотелось бы также отдельно отметить входящие во вторую группу графических работ рисунки и наброски, изображающие Диего и Марику Ривера. На рисунке 1920 года (частное собрание [Roseberys, лот 103]) Ривера сидит на стуле, а Марика – у него на коленях, художник обеими руками обхватил ребенка, отец и дочь смотрят друг на друга. На рисунке 1921 года (частное собрание [Roseberys, лот 101]) Ривера стоит, а Марика сидит у него на шее, оба улыбаются (рисунок является иллюстрацией к мемуарам Маревны на французском языке [Marevna, 1979, p. 158]). Художник придерживает дочь обеими руками, в свою очередь одна рука Марики – на голове отца, вторая поднята вверх. Возможно, наброском к нему является рисунок, подписанный Маревной 1921 годом (частное собрание [Roseberys, лот 100]), подобным образом изображающий Ривера с дочкой, правда, здесь одной рукой Ривера подбоchenился, а Марика обе руки положила на отца. В воспоминаниях Маревны описана похожая сцена: «Он сажал ее к себе на плечи, танцую мексиканский танец и распевая мексиканскую песню» [Воробьева-Стебельская, 2004, с. 160]. На упомянутом выше листке с несколькими композициями справа снизу Маревна изобразила две сидящие фигуры, мужскую и женскую, по всей видимости, себя и Ривера. Рядом с ними стоит ребенок, скорее всего, Марика.

К индивидуальным графическим портретам друзей относятся два оплечных портрета Ильи Эренбурга в профиль. Один – с изумрудной геометричной рамкой (1961, частное собрание [Bohnam's, лот 29]) выполнен на бумаге итальянским карандашом и акварелью. Его проработанность и легкие цветовые акценты обнаруживают высокое мастерство Маревны-рисовальщицы. Второй рисунок, сохраняя уже найденную композиционную схему, отличается лишь колористическим решением (1960, май, также бумага, итальянский карандаш, акварель, частное собрание [Artinvestment]). Здесь художница создает более реалистичный образ за счет передачи оттенков кожи портретируемого и плавных переходов между ними. Эти два рисунка, хотя и являются законченными и самостоятельными произведениями, возможно, были подготовительными к живописному портрету писателя (1966, частное собрание [Маревна: каталог выставки, с. 63]).

Эскиз, изображающий Цадкина оплечно в трехчетвертном повороте головы (1960, частное собрание, к нему также имеется набросок углем, н. д., частное собрание [Roseberys, лот 50]) – один из примеров индивидуального графического портрета, когда модель изображена в амплуа, не напоминающем живописные портреты друзей, в том числе включенные в триптих. Рисунок интересен тем, как Маревна расставляет акценты то черным, то зеленым фломастером, в то время как тон рисунка набирает углем. Также любопытно использование Маревной линии. Так, очертания лица, ухо, глаза и губы нарисованы именно с использованием линии, а не штриха, что заставляет взгляд остановиться в первую очередь на этих деталях. Штриховка же особенно заметна на бровях и прическе модели, лицо же почти лишено ее. Таким образом, создается впечатление, что рисунок полон воздуха и очень лаконичен, так как он не перегружен деталями.

При рассмотрении графических портретов Маревны создается впечатление, что она варьировала степень наивности и карикатурности. Так, индивидуальные портреты тяготеют к реалистичности (портреты Цадкина, Эренбурга). Групповые портреты позирующих друзей уже более шаржированны, фигуры будто игрушечные (портрет Сутина и Зборовского; Кокто, Аполлинера и Жакоба). Это скорее забавные персонажи, чем реальные люди, хотя и схожие со своими прототипами. В групповых портретах с элементами жанровых сцен наивная манера



художницы достигает апогея. И это можно объяснить их теснейшей связью с мемуарами художницы. К каждому листу этой группы в автобиографии Маревны находится описание (кроме, пожалуй, драки Риверы и Мещанинова). И так как художница помещала в книги весьма курьезные случаи, то в рисунках было очень важно передать их комичность. Поэтому Маревна прибегает к гротескности поз и мимики. В целом реалистично изображенные люди становятся персонажами, играющими свою роль в той или иной сценке.

Об устройстве композиции, характерном для графики Маревны, можно сказать следующее: художница использует кубистические приемы для структурирования пространства (например, для организации заднего плана в «Шествии» и портрете Сутина и Зборовского). Рисункам Маревны присущи искажения в перспективе. Они поддерживают наивную манеру художницы (например, взгляд на стол, под которым прячутся Маревна и Ривера, сверху в «тет-а-тет под столом»).

Триптих «Посвящение» – масштабная работа художницы, потребовавшая от нее размышлений о том, как расположить фигуры портретируемых на живописной плоскости. Подтверждением этих исканий становятся наброски. Но помимо подготовительных рисунков связь с «Посвящением» обнаруживают как индивидуальные, так и групповые графические портреты. Таким образом, и сами изображенные, и их мимика и позы «путешествуют» из графики в живопись, составляя единый миф о Монпарнасе, созданный художницей.

Среди предпочитаемых мастером техник для графических работ следует отметить – карандаш (в некоторых случаях итальянский карандаш), тушь, ручку, иногда акварель на бумаге.

### Выводы

В заключение исследования хотелось бы отметить, что портретное искусство Маревны представляется очень цельным – сюжеты, композиции, выражения лиц и позы изображенных «путешествуют» из графических портретов в живописные. Рассматривая весь корпус портретов художницы, зритель узнает героев не только благодаря портретному сходству, но и по тому амплу, которым она наделила того или иного человека. В своих графических и живописных работах художница создала особый мир. Его герои, знаменитые личности Монпарнаса, могут быть забавными и карикатурными (в жанровых сценках). Однако Маревна никогда по-злому не насмехается над изображенными, не утрирует особенности их внешности. Комичность скорее достигается за счет поз, передающих накаленные эмоции персонажей, и мизансцен, в которых каждый исполняет отведенную ему роль. Но Маревна не ограничивает своих героев комедийным амплуа. В индивидуальных и групповых портретах, где герои статичны и будто позируют, художница склонна изображать их сосредоточенными и серьезными, многозначительно смотрящими вдаль или на зрителя. И хотя наивность манеры сильна и в этих работах мастера, они вызывают не смех, но глубокую симпатию к изображенным и даже грусть по ушедшей эпохе.

В данном исследовании был выделен и рассмотрен расширенный круг портретов монпарнасцев, также была проведена их типологизация. Групповые живописные портреты по их стилистике разделены на кубистические («Посвящение») и соединяющие кубизм и неоимпрессионизм («Сергею Дягилеву...»). Индивидуальные живописные портреты с помощью иконографического метода были типологизированы в соответствии со степенью их связи с «opus magnum» Маревны, триптихом «Посвящение». Такое сравнение позволило увидеть, с одной стороны, упомянутую выше цельность портретного искусства Маревны, а с другой – его вариативность: было выяснено, что индивидуальные живописные портреты не всегда являлись исключительно подготовительными для групповых живописных портретов. Они обладают известной самостоятельностью и необычными формальными решениями (что удалось установить с помощью формально-стилистического метода). Наконец, рассмотренные графические портреты художницы были разделены согласно их иконографии на следующие группы: групповые портреты с элементами жанровых сцен; групповые портреты с изображением позирующих друзей; индивидуальные портреты друзей. Иконографический метод также позволил проследить связь некоторых графических портретов с

К.А. Гредасова *Летопись Монпарнаса:*

*к вопросу о типологизации портретного искусства Маревны*

«Посвящением» и индивидуальными живописными портретами. Выяснилось, что одни рисунки носили подготовительный характер (например, набросок с сидящими фигурами Риверы и Пикассо), в то время как другие становились самостоятельными станковыми произведениями (Сутин и Зборовский в кафе «Ротонда»). Жанровые же сценки Маревны представляют нам монпарнасцев в иных, нежели в живописных портретах обстоятельствах. Это самый тесно связанный с мемуарами художницы тип портретов.

В случае с набросками к «Шествию по улице де ла Гете в Париже» и «Посвящению», а также на рисунках «Тет-а-тет под столом» и «У Кислинга» были идентифицированы некоторые портретируемые. Также был определен основной стилистический вектор развития мастера – увлечение кубизмом, затем пуантилизмом, присутствие наивной манеры, особая любовь к декоративности и орнаментальности. Среди предпочитаемых Маревной техник для графических работ были отмечены – карандаш (в некоторых случаях итальянский карандаш), тушь, ручка, иногда акварель на бумаге, для живописных работ – масло на холсте, оргалите или доске.

#### ИСТОЧНИКИ

1. Волошин М. А. Путник по вселенным. – Москва: Советская Россия, 1990.
2. Воробьева-Стебельская М.Б. Моя жизнь с художниками «Улья». – Москва: Искусство-XXI век, 2004. 290 с.
3. Воспоминания о Максимилиане Волошине. – Москва: Советский писатель, 1990.
4. Зубарев Д., Фрезинский Б. Письма из прошлого. Эренбург, Савинков, Волошин в годы смуты (1915–1918) // Звезда. 1996. № 2. – С. 157-202
5. Персональный сайт Ани Тейшейры // URL: <http://www.anyateixeira.co.uk> (wayback machine, дата обращения 09.07.2022)
6. Русская художница Маревна в контексте Парижской школы // Vehova Art Space [канал пользователя YouTube] // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iEgxI1W66cg&feature=youtu.be>. Дата публикации: 7 мая 2015
7. Эренбург И.Г. Дай оглянуться. Письма 1908-1930. – Москва: Аграф, 2004.
8. Эренбург И.Г. Люди. Годы. Жизнь. Т. 1. – Москва: Сов. писатель, 1990.
9. Artinvestment.ru, интернет-проект. URL: [https://artinvestment.ru/auctions/108/records.html?work\\_id=5516710](https://artinvestment.ru/auctions/108/records.html?work_id=5516710) (дата обращения 09. 07. 2022)
10. Bonhams Fine Art Auctioneers & Valuers. URL: <https://www.bonhams.com/auctions/22817/lot/29/> (дата обращения 09. 07. 2022)
11. Bonhams Fine Art Auctioneers & Valuers. URL: <https://www.bonhams.com/auctions/24666/lot/46/> (дата обращения 09. 07. 2022)
12. Marevna. Mémoires d'une nomade. – Paris: Encre, 1979.
13. Sotheby's. URL: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2005/the-russian-sale-105110/lot.141.html> (дата обращения 09. 07. 2022)
14. The Studio Collection Of Marie Vorobieff Marevna // Roseberys Fine Art Auctioneers & Valuers. URL: <https://auctions.roseberys.co.uk/m/view-auctions/catalog/id/368> (дата обращения 09. 07. 2022)
15. Vorobev M. Life in Two Worlds: A True Chronicle of the Origins of Montparnasse. – London: Abelard-Schuman, 1962.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Гредасова К. Сказочные мотивы и сюжеты в творчестве Маревны // Месмахеровские чтения – 2022. – Санкт-Петербург: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2022. – С. 483-496.
2. Кресель Ж. Повседневная жизнь Монпарнаса в великую эпоху, 1905-1930. – Москва: Молодая гвардия: Классик, 2000.
3. Маревна: каталог выставки / Государственная Третьяковская Галерея. – Москва: Искусство XXI век, 2004.
4. Молок Н. Маревна // Артхроника. 2004. № 5. – С. 118-119.
5. Музы Монпарнаса. Каталог выставки / Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. – Москва: ABCdesign, 2021.
6. Обухова-Зелиньска И. Русско-еврейские художники в Париже (1870-1940) // Русское еврейство в зарубежье. Т. 5 [10], 2003. – С. 264-306.
7. Обухова-Зелиньская И. Художники русско- и польско-еврейского происхождения в Париже. Взгляд сквозь биографию // Художественная культура русского зарубежья, 1917-1939. – Москва: Индрик, 2008. – С. 150-160.
8. Парижская школа 1905-1932. Из музейных собраний Франции, Швейцарии и России. Каталог выставки / Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. – Москва: Сканрус, 2011.
9. Рондо А. Творческий путь длиной в Европу: Россия, Париж, Лазурный берег, Лондон // Пинакотека, 2004. №18/19. – С. 230-231.
10. Русский Париж 1910-1960 гг. Каталог выставки / Государственный Русский музей. – Санкт-Петербург: Palace Editions, 2003.
11. Солодянкин В. Первая выставка Маревны в России // Мир музея, 2005. №8. – С. 16-17.
12. Толстой А. В. Музей Пти Пале - обитель художников из России // Русское искусство, 2005. № 3. – С. 30-37.
13. Толстой А. Странствия сказочной героини // Искусство, 2004. № 4. – С. 50-55.
14. Толстой А.В. Художники русской эмиграции. – Москва: Искусство-XXI век, 2005.

K.A. Gredasova *Chronicles of Montparnasse:  
regarding the typology of Marevna's portrait art*

15. Эпштейн А.Д. Забытые герои Монпарнаса. Художественный мир русско/еврейского Парижа, его спасители и хранители. – Москва: Литературное обозрение, 2017.
16. *Artistes Russes de l'Ecole de Paris*. – Geneva: Petit Palais, 1989.
17. *École de Paris, 1904–1929: La part de l'Autre*. – Paris: Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2000.
18. Gamet J. H. *Marevna. Il dono della scelta*. – Lugano: N. Mazzuconi, 1981.
19. Kronrod I. *Russian women of the French avant-garde: The I of the other*. Columbia University, ProQuest Dissertations Publishing, 2005.
20. *Marevna et les Montparnos*. Musée Bourdelle. – Paris: Musée de la ville de Paris, 1985.
21. Perry G. *Women artists and the Parisian avant-garde: modernism feminine art, 1900 to the late 1920s*. – Manchester: Manchester University press, 1995.

#### SOURCES

1. Anya Teixeira. *Personal website*. URL: <http://www.anyateixeira.co.uk> (wayback machine).
2. Erenburg I.G. *Lyudi. Gody. Zhizn'*. [People, Years, Life]. T. 1. Moscow, Sov. pisatel', 1990. (in Russ.)
3. Erenburg I.G. *Daj oglyanut'sya. Pis'ma 1908-1930*. [Let me look back. Letters 1908-1930]. Moscow, Agraf, 2004. (in Russ.)
4. Marevna. *Mémoires d'une nomade*. Paris, Encre, 1979.
5. "Russkaya hudozhnitsa Marevna v kontekste Parizhskoy shkoly" [Russian artist Marevna in the context of the School of Paris]. *Vehova Art Space* [Chanel]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1EgX1W66cg&feature=youtu.be>. 7 may 2015. (in Russ.)
6. *Artinvestment.ru, internet project*. URL: [https://artinvestment.ru/auctions/108/records.html?work\\_id=5516710](https://artinvestment.ru/auctions/108/records.html?work_id=5516710)
7. *Bonhams Fine Art Auctioneers & Valuers*. URL: <https://www.bonhams.com/auctions/22817/lot/29/>
8. *Bonhams Fine Art Auctioneers & Valuers*. URL: <https://www.bonhams.com/auctions/24666/lot/46/>
9. *Sotheby's*. URL: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2005/the-russian-sale-l05110/lot.141.html>
10. "The Studio Collection Of Marie Vorobieff Marevna." *Roseberys Fine Art Auctioneers & Valuers*. URL: <https://auctions.roseberys.co.uk/m/view-auctions/catalog/id/368> (дата обращения 09. 07. 2022)
11. Voloshin M. A. *Putnik po uselennym* [Traveller through universes], Moscow, Sovetskaya Rossiya, 1990. (in Russ.)
12. *Vospominaniya o Maksimiliane Voloshine* [Recollections about Maximilian Voloshin]. Moscow, Sovetskij pisatel', 1990.
13. Vorobev M. *Life in Two Worlds: A True Chronicle of the Origins of Montparnasse*. London, Abelard-Schuman, 1962.
14. Vorob'eva-Stebel'skaya M.B. *Moya zhizn' s hudozhnikami "Ul'ya"* [Life with the painters of La Ruche], Moscow, Iskustvo-XXI vek, 2004. (in Russ.)
15. Zubarev D., Frezinskij B. "Pis'ma iz proshlogo. Erenburg, Savinkov, Voloshin v gody smuty (1915-1918)" [Letters from the past. Ehrenburg, Savinkov, Voloshin in the time of troubles (1916-1918)]. *Zvezda* [Star]. 1996 No 2. P. 157-202. (in Russ.)

#### REFERENCES

1. *Artistes Russes de l'Ecole de Paris*. Geneva, Petit Palais, 1989.
2. *École de Paris, 1904–1929: La part de l'Autre*. Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2000.
3. Epshstein A.D. *Zabytye geroi Monparnasa. Hudozhestvennyy mir russko/evrejskogo Parizha, ego spasiteli i hraniteli* [Forgotten heroes of Montparnasse. The artistic world of Russian/Jewish Paris, it's saviors and guardians]. Moscow, Literaturnoe obozrenie, 2017. (in Russ.)
4. Gamet J.H. *Marevna. Il dono della scelta*. Lugano, N. Mazzuconi, 1981.
5. Gredasova K. "Skazochnye motivy i syuzhety v tvorchestve Marevny" [Fairy tale motifs and subjects in Marevna's art]. *Mesmaherovskie chteniya – 2022* [Mesmacher readings – 2022]. Saint-Petersburg, SPGHPA im. A. L. Shtiglica, 2022. P. 483-496. (in Russ.)
6. Krespel' Zh. *Povsednevnyaya zhizn' Monparnasa v velikuyu epohu, 1905-1930* [The daily life of Montparnasse, 1905-1930]. Moscow, Molodaya gvardiya, Klassik, 2000. (in Russ.)
7. Kronrod I. *Russian women of the French avant-garde: The I of the other*. Columbia University, ProQuest Dissertations Publishing, 2005.
8. *Marevna et les Montparnos*. Musée Bourdelle. Paris, Musée de la ville de Paris, 1985.
9. Molok N. "Marevna." *Arkhonika*. No 5, 2004. P. 118-119 (in Russ.)
10. *Marevna: katalog vystavki / Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya Galereya* [Marevna: exhibition catalogue, the State Tretyakov Gallery]. Moscow, Iskustvo XXI vek, 2004. (in Russ.)
11. *Muzy Monparnasa. Katalog vystavki. Gosudarstvennyy muzej izobrazitel'nyh iskusstv imeni A. S. Pushkina* [The Muses of Montparnasse. The Pushkin State Museum of Fine-Arts]. Moscow, ABCdesign, 2021. (in Russ.)
12. Obuhova-Zelin'ska I. "Russko-evrejskie hudozhniki v Parizhe (1870-1940)" [Russian/Jewish artists in Paris (1870-1940)]. *Russkoe evreystvo v zarubezh'e* [Russian Jewry Abroad]. V. 5 [10]. 2003. P. 264-306. (in Russ.)
13. Obuhova-Zelin'skaya I. "Hudozhniki russko- i pol'sko-evrejskogo proiskhozhdeniya v Parizhe. Vzgl'yad skvoz' biografiyu" [Artists of russian- and polish-jewish origin in Paris. Look through biography]. *Hudozhestvennaya kul'tura russkogo zarubezh'ya* [Artistic culture of Russian abroad], 1917-1939. Sbornik statej. Moscow, Indrik, 2008. (in Russ.)
14. *Parizhskaya shkola 1905-1932. Iz muzejnykh sobranij Francii, SHvejcarii i Rossii. Katalog vystavki. Gosudarstvennyy muzej izobrazitel'nyh iskusstv imeni A. S. Pushkina* [The School of Paris 1905-1932. From museum collections of France, Switzerland and Russia. Exhibition catalogue. The Pushkin State Museum of Fine-Arts], Moscow, SkanruS, 2011. (in Russ.)
15. Perry G. *Women artists and the Parisian avant-garde: modernism feminine art, 1900 to the late 1920s*. Manchester, Manchester University press, 1995.

К.А. Гредасова *Летопись Монпарнаса:  
к вопросу о типологизации портретного искусства Маревны*

16. Rondo A. "Tvorcheskij put' dlinoj v Evropu: Rossiya, Parizh, Lazurnyj bereg, London" [Creative way long to Europe: Russia, Paris, Cote d'Azur, London]. *Pinakoteka*, 2004. No 18/19. P. 230-231. (in Russ.)
17. *Russkij Parizh 1910-1960. Katalog vystavki. Gosudarstvennyj Russkij muzej* [Russian Paris 1910-1960. Exhibition catalogue. The State Russian Museum]. Saint-Petersburg, Palace Editions, 2003. (in Russ.)
18. Solodyankin V. "Pervaya vystavka Marevny v Rossii" [Marevna's first exhibition in Russia]. *Mir muzeja* [The world of museum], 2005, No 8P. 16-17. (in Russ.)
19. Tolstoj A.V. *Hudozhniki russkoj emigracii* [Artists of Russian emigration]. Moscow, Iskusstvo-XXI vek, 2005. (in Russ.)
20. Tolstoj A.V. "Muzej Pti Pale - obitel' hudozhnikov iz Rossii" [Petit Palais Museum – abode of artists from Russia]. *Russkoe iskusstvo*, 2005, No 3. P. 30-37. (in Russ.)
21. Tolstoj A. "Stranstviya skazochnoj geroini" [Wanderings of fairy-tale heroine]. *Iskusstvo* [Art], 2004, No 4. P. 50-55. (in Russ.)



Дарья Андреевна Бункевич

*Daria Andreevna Bunkevich*

аспирант, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина

*PhD student, Saint-Petersburg Academy of Fine Arts*

[dariabunkevich@yandex.ru](mailto:dariabunkevich@yandex.ru)

## ИЗОБРАЖЕНИЕ МЕЛАНХОЛИИ ВО ФРАНЦУЗСКОМ ИСКУССТВЕ 1930-1950-х ГОДОВ (Б. БЮФФЕ, Ж. ГЕЛИОН, Ф. ГРЮБЕР, А. МАРШАН) THE REPRESENTATION OF THE MELANCHOLY IN FRENCH FIGURATIVE ART OF THE 1930-1950s (B. BUFFET, J. HÉLION, F. GRUBER, A. MARCHAND)

Статья посвящена исследованию репрезентации меланхолии, как темы во французском фигуративном искусстве 1930–1950-х годов, а именно в работах художников Второй Парижской школы, таких как Бернар Бюффе (1928–1999), Жан Гелион (1904–1987), Франсис Грюбер (1912–1948), Андре Маршан (1907–1997). В их творчестве особенно проявился интерес к человеку и к окружающей его повседневности. В статье ставится цель – изучить специфику репрезентации меланхолии на основе анализа работ французского фигуративного искусства 1930–1950-х годов. Для этого автор обратится к сложившейся иконографии, чтобы сравнить, насколько художники середины XX века следуют традиции в изображении меланхолии. К тому же в работе выявляются отличительные черты в представлении меланхолии через сопоставление живописных работ с литературными и философскими текстами, описывающих ощущения меланхолии в это время. Автор приходит к выводу, что изображение меланхолии становится инструментом для передачи образа современника, столкнувшегося с сильными экзистенциальными потрясениями в эпоху больших исторических событий.

**Ключевые слова:** меланхолия, экзистенциализм, фигуративное искусство, Бернар Бюффе, Франсис Грюбер, Жан Гелион, Андре Маршан

**Для цитирования:** Бункевич Д.А. Изображение меланхолии во французском искусстве 1930–1950-х годов (Б. Бюффе, Ж. Гелион, Ф. Грюбер, А. Маршан) // Артикульт. 2023. №1(49). С. 37–46. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-37-46

The article is devoted to the study of the representation of melancholy as a theme in the French figurative art of the middle of the 20th century, namely in the works of artists of the Second School of Paris, such as Bernard Buffet (1928–1999), Jean Hélión (1904–1987), Francis Gruber (1912–1948), André Marchand (1907–1997). In their work, interest in a person and in the everyday life surrounding him was especially manifested. The purpose of the article is to study the specifics of the representation of melancholy based on the analysis of the works of French figurative art of the mid-20th century. To do this, the author will turn to the existing iconography in order to compare how the artists of the middle of the 20th century follow the tradition in depicting melancholy. In addition, the work reveals distinctive features in the representation of melancholy through a comparison of paintings with literary and philosophical texts that describe the sensations of melancholy at that time. The author comes to the conclusion that the depiction of melancholy becomes a tool for conveying the image of a contemporary who is faced with strong existential upheavals in an era of great historical events.

**Keywords:** melancholy, existentialism, figurative art, Bernard Buffet, Francis Gruber, André Marchand, Jean Hélión

**For citation:** Bunkevich D.A. “The representation of the melancholy in French figurative art of the 1930–1950s (B. Buffet, J. Hélión, F. Gruber, A. Marchand).” *Articult.* 2023, no. 1(49), pp. 37–46. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-37-46

### Введение

Меланхолия появилась вместе с человечеством, упоминания о её главных чертах: печали и унынии находят как в древних текстах, так и в трудах античных мыслителей. В истории искусств найдётся немало изображений меланхолического состояния, к середине XX века эта тема стала классической для художников, которые воспитывались на работах старых мастеров. Однако, тема меланхолии не потеряла своей актуальности в литературе и изобразительном искусстве, а расширила своё содержание, вобрав в себя новые смыслы с течением времени.

Меланхолия становится одной из центральных тем в фигуративном искусстве 1930–1950-х годов, наиболее ярко она отразилась в работах художников Второй Парижской школы, таких как

Д.А. Бункевич *Изображение меланхолии во французском искусстве 1930-1950-х годов*  
(Б. Бюффе, Ж. Гелион, Ф. Грюбер, А. Маршан)

Бернар Бюффе (1928-1999), Жан Гелион (1904-1987), Франсис Грюбер (1912-1948), Андре Маршан (1907-1997). В их творчестве особенно проявился интерес к индивиду и к окружающей его повседневности, или как выразил это Грюбер: «художник должен иметь восприимчивость к человеку и событиям, и затрагивать широкие пласты общества своим искусством» [Riffaud, 1946, p.28]. Следовательно, предметом статьи является воплощение темы меланхолии во французском фигуративном искусстве 1930–1950-х годов. В статье ставится цель – изучить специфику изображения меланхолии на основе анализа работ Б. Бюффе, Ж. Гелиона, Ф. Грюбера, А. Маршана, выявив его характерные черты. Для этого автор обратится к сложившейся иконографии, чтобы сравнить, насколько художники середины XX века продолжают следовать традиции в изображении меланхолии. К тому же в работе выясняются отличительные черты в представлении меланхолии через сопоставление живописных работ с литературными и философскими текстами, описывающих ощущения меланхолии в это время. В данной работе через формально-стилистический анализ живописных работ раскрывается внутренняя структура произведений, а через иконологический и иконографический анализы определяется значение отдельных символов на полотнах, как следствие, помогает приблизиться к наиболее точному пониманию их содержания.

Историография меланхолии в искусствоведении также обширна, как ее примеры в искусстве, однако исследователи сосредоточились прежде всего на искусстве старых мастеров. В первой половине XX века «Меланхолия I» А. Дюрера становится одним из самых изучаемых произведений. Как утверждает историк искусства Е.В. Южакова, на основе исследований интерпретаций гравюры северного мастера можно проследить становление искусствоведческой мысли в XX веке [Южакова, 2010, с. 206]. Первым анализом гравюры северного мастера считается статья венского искусствоведа К. Гиелова [Giehlow, 1903], который попытался расшифровать значение символов на гравюре в опоре на литературные источники. После этого немецкий историк искусств Аби Варбург расширил содержание работы Дюрера, применив культурно-исторический анализ [Warburg, 1908]. В 1920-е годы над интерпретацией гравюры начали работать Р. Клибански, Э. Панофски и Ф. Заксл [Klibansky, Panofsky, Saxl, 1989], они предложили революционную интерпретацию гравюры северного мастера, как духовного портрета художника, выяснив, что Дюрер запечатлел себя через аллгорию меланхолии. Более того, свой анализ «Меланхолии I» представил также автор формального метода Генрих Вёльфлин, сосредоточившийся на анализе символических предметов и дав своё толкование «Меланхолии I», однако Вёльфлин признал недостаточность своего метода при анализе гравюры Дюрера [Wölfflin, 1923].

Одним из больших трудов, посвящённого теме меланхолии и опубликованного в наши дни, стало исследование «Меланхолия: Гений и безумие на Западе» [Clair, 2005]. В этом каталоге к одноимённой выставке были собраны статьи, которые проанализировали изображения меланхолии начиная с античности и вплоть до современного искусства. Авторы каталога тезисно наметили линии развития изображения меланхолии, однако из-за масштаба материала они опустили важные аспекты репрезентации этой темы в работах французских художников середины XX века, из числа которых был упомянут только Грюбер.

В данной статье исследуются главные аспекты меланхолии, как темы в изобразительном искусстве, однако для более полного анализа необходимо учитывать значение меланхолии, как болезни и как культурного феномена. Сегодня под меланхолией понимают мрачное настроение, близкое к тоске или хандре [Кузнецов, 1998]. При этом, как медицинский термин это название больше не используется. Однако во Франции в 1930-е годы под меланхолией подразумевали, в первую очередь, болезненное депрессивное состояние в физическом и моральном смысле. В общем словаре Ларусса, изданного в 1930-е годы дано развернутое описание меланхолии, как болезни, приведены ее симптомы, а также классификация в сугубо медицинском ключе [Larousse, 1928-1933]. Тем не менее значение меланхолии для культуры и искусства не минимизируется, поэтому в начале энциклопедической справки приведены высказывания поэтов и писателей о ней, а в конце ее иконография в изобразительном искусстве, и помещена репродукция одноименной гравюры А. Дюрера. Одним из главных исследований меланхолии, как культурного феномена, считается

D.A. Bunkevich *The representation of the melancholy in French figurative art of the 1930-1950s*  
(B. Buffet, J. Hélion, F. Gruber, A. Marchand)

труд Жана Старобинского [Старобинский, 2016]. По мысли французского культуролога меланхолия служит обозначением совершенно разных явлений, в том числе он настаивает, что она «есть факт культуры, и меняется вместе с культурными условиями» [Старобинский, 2016, с. 20]. В связи с этим Старобинский приходит к выводу, что меланхолия является сложным феноменом европейской культуры и что факты, описываемые одним и тем же словом «меланхолия», существенно различаются. Следовательно, можно проследить, что трактовка меланхолии во многом зависит именно от окружающих ее фактов в конкретный исторический период. Похожего мнения придерживается шведский антрополог Карин Юханнисон. Она считает, что меланхолия имеет историческую перспективу и «ее речь изменяется в зависимости от времени и места» [Юханнисон, 2019, с. 263]. На основании этих высказываний исследователей прослеживается, что понимание меланхолии в каждую отдельную историческую эпоху отличается, при этом общим остается ее романтическая вуаль тоски и печали. Таким образом, в этой статье автор предполагает, что меланхолия служит средством для выражения переживаний, еще не имеющих конкретного описания и не сформулированных мыслителями XX века. Другими словами, изображение меланхолии помогает передать отчужденность и одиночество личности, вызванное историческими событиями, такими как индустриализация, приходом к власти тоталитарных режимов, гражданскими и мировыми войнами, которые пришлись на XX век.

Художники французского фигуративного искусства середины XX века во многом видели себя продолжателями живописной традиции. Они не только изучали искусство старых мастеров на экспозиции музеев, но и искусно вплетали в свой модернистский художественный язык «классические» сюжеты. Меланхолия – одна из таких традиционных тем, которая к тому же имеет узнаваемую иконографию в виде женской фигуры, подпирающей свою голову согнутой в локте рукой. Мастера XX века, обращаясь к художественному наследию, не только вступали в диалог с творцами предыдущих эпох, но и стремились выразить себя и свою действительность через устоявшиеся образы.

Тема меланхолии неразрывно связано с работами Франсиса Грюбера. За свою короткую, но яркую жизнь он создал множество полотен, отсылающих в своем названии, в иконографии к теме меланхолии. Современник Грюбера и художественный критик Марсель Захар отмечал, что «Грюбер трогательный художник песен, приводящих в отчаяние. Он горький художник жалости к миру» [Zahar, 1946, p. 122]. Иначе говоря, Грюбер подмечал отчаяние и одиночество французского общества.

В 1930-е годы Грюбер создает целую галерею женщин в меланхолическом состоянии. Иконографически эти женские портреты близки к работам старых мастеров. Безусловно, Грюбер, происходящий из творческой семьи и получивший хорошее художественное образование, был знаком с историей искусств. Более того, его брат Жан-Жак Грюбер, ученик французского медиевиста и историка искусств Анри Фосийона знакомил Франсиса с художниками Северного Возрождения. В 1930-е годы Жан-Жак помогал Франсису в его работе над картой исторического мира для Морского министерства торговли. Благодаря чему Франсис Грюбер близко познакомился с рисунками, пейзажами, аллегорическими и религиозными полотнами А. Альтдорфера, А. Дюрера, М. Грюневальда, М. Шонгауэра, и они его поразили больше, чем работы его современников [Stoullig, 2009, p. 71].

Следуя за классической иконографией меланхолии в полотне «Мия» (1933), Грюбер изображает погруженную в глубокую задумчивость женщину, подпирающую свою голову согнутой в локте рукой (рис. 1). Взгляд Мии, направленный в пустоту, говорит о созерцании себя, в котором находится человек, погруженный в меланхолию. Несмотря на свою расслабленную и скрученную позу, женщина выглядит здоровой и монументальной, словно античная статуя. Грюбер выстраивает классическую композицию за счет прямых горизонтальных и вертикальных линий. Линейность композиции и ее деление на несколько планов заглушает небольшой хаос из атрибутов художественной и интеллектуальной деятельности. Об аллегорическом изображении меланхолии говорят небрежно раскиданные предметы, такие как виолончель и ее футляр, тетрадь, ноты.



Д.А. Бункевич *Изображение меланхолии во французском искусстве 1930-1950-х годов*  
(Б. Бюффе, Ж. Гелион, Ф. Грюбер, А. Маршан)



Рис. 1.

Ф. Грюбер. Мия. 1933. Холст, масло. 204×204,6. Музей современного искусства, Сент-Этьен, Франция.

Из этого можно заключить, что «Мия» Грюбера – это аллегория меланхолического состояния художника. Однако, если «Меланхолия I» Дюрера – это творческий поиск художника и его мечта о космосе и философском камне, меланхолия Грюбера – это исповедь о собственной беспомощности перед надвигающейся печалью и заброшенностью творческого процесса. В 1940-е Грюбер вспоминал, что в момент сильных потрясений он обычно не может ничего делать и находится в состоянии полного бессилия [Warnod, 1945, p. 1]. В момент написания Мии, Грюбер, будучи политически активным юношей был сильно потрясён приходом к власти фашистского режима в Германии.

В картине «Предвестник зимы» (1935), близкой по композиции с работой «Мия», Грюбер оставляет больше символов. Вместе с фигурой, олицетворяющей меланхолию, и заброшенными атрибутами творчества аллегорическую композицию дополняют символы утраты и разрушения. В пространство картины врываются два черных ворона, один из которых несет яйцо. Ворон в западноевропейской традиции связан со смертью, утратой и войной [Тресиддер, 1999]. Яйцо же означает целый мир. Следовательно, Грюбер изображает хрупкость окружающего мира и ощущение надвигающейся смерти. Ощущение увядания и разрушения увеличивает сухая тонкая ветка, лежащая на столе, с которого темный кусок ткани, словно поток воды, падает и разверзает деревянный пол под ногами женщины. Грюбер использует для обоих полотен серо-коричневый колорит, подчеркивая меланхолическую атмосферу, однако работа «Предвестник зимы» предстает более мрачной, чем полотно «Мия». В работе «Предвестник зимы» нет ярких доминантных цветов, и весь общий тон картины вторит ее настроению.

Тему меланхолии немного иначе Грюбер реализует в незаконченной работе «Модель в мастерской» (1936). Он увеличивает количество атрибутов науки и искусства, громоздя их слева от женской фигуры. Среди предметов можно различить помимо уже знакомой виолончели и ее футляра, глобус, деревянный молоток, рамы. Более того, сзади женской фигуры художник



D.A. Bunkevich *The representation of the melancholy in French figurative art of the 1930-1950s*  
(B. Buffet, J. Hélion, F. Gruber, A. Marchand)

располагает холст, на котором намечены фигуры людей. По причине незаконченности полотна персонаж не имеет видимой опоры и словно висит в воздухе. Однако можно предположить, что Грюбер намеревался дописать тонкий табурет, который можно найти в других работах художника. К тому же расположение рук женщины также далеко от естественного, они, словно находясь в напряжении, вытянуты вперед. Возможно, правая рука модели должна расслабленно лежать на ее ноге, а левая на рядом стоящем столике, который был намечен художником. Но даже такое положение тела говорит об отходе от классической позы меланхолии. В дальнейших своих работах Грюбер будет все больше растворять классическую иконографию, чтобы выразить мироощущение своих современников, так как главной своей целью Грюбер видел в фиксации того, что его окружает [Riffaud, 1946, p. 30].

Младший современник и последователь Грюбера Бернар Бюффе также обращается к теме меланхолии сквозь призму истории искусств. Студент Школы изящных искусств, проводивший все свободные часы в Лувре, не мог не обратиться к наследию старых мастеров. В серии «Цирк», на первый взгляд далекой от темы меланхолии, прослеживается связь портретов клоунов Бюффе с одним из самых меланхолических театральных персонажей – Жилем. В своей серии Бюффе улавливает темную часть любого представления, грусть и печаль, которые сопровождают подчас самых веселых персонажей. Клоуны Бюффе, как и все его персонажи, автобиографичны и имеют портретное сходство с самим художником. Для выражения собственных переживаний и пережитого травматичного опыта подростка, потерявшего во время парижской оккупации мать, Бюффе создал универсальный тип персонажа для своих произведений: одутловатого, худого человека с серым лицом и потерянным взглядом (подробнее см: [Бункевич, 2020]).

Композиционно клоуны с картин Бюффе перекликаются с произведением Антуана Ватто «Жиль» (1718-1719). Меланхолию персонажей Ватто отмечает французский искусствовед Гийом Фару, говоря, что при всем обозначении меланхолии, как «игривой», «мечтательной», «влюбленной», она всегда склонна к одиночеству [Clair, 2005, p. 278]. В картине «Цирк, Клоун с тромбоном» (1955) персонаж изображается в анфас, но его голова с грустным выражением лица отвернута от зрителя, его руки убраны в карманы, а музыкальные инструменты, которые приносили ему недавно радость, бездельно валяются поодаль его ног. Подобно Ватто Бюффе пишет низкий горизонт, тем самым стараясь возвысить фигуру клоуна и сделать ее летящей. Бледная цветовая гамма, выбранная Бюффе для этой серии, только подчеркивает подавленность и отчужденность персонажей. Аннабель Бюффе в мемориальном письме своему мужу Бернару Бюффе, самостоятельно ушедшему из жизни, писала: «ты выбрал этот образ, чтобы рассказать нам о своем одиночестве, <...> о своих страданиях перед лицом страданий людей, как физических, так и моральных» [Buffet, 2001]. Итак, для изображения меланхолии Грюбер и Бюффе используют сложившиеся образы из истории искусств. Они свободно цитируют работы старых мастеров, переосмысляя и модернизируя их для передачи своего настроения.

В середине XX века ощущение меланхолии витает в атмосфере крупных европейских городов. В. Беньямин и Э. Дюркгейм замечают меланхолические настроения в Париже и в Берлине [Юханнисон, 2019, с. 60]. Один из главных романов 1930-х годов «Тошнота», написанный Жан-Полем Сартром и во многом выразивший страдания эпохи, по задумке автора первоначально назывался «Меланхолией». Лишь впоследствии издатель убеждает Сартра изменить название [Ouallet, 2013]. Как утверждает французский исследователь Ив Уалле, «“Тошнота” – это прежде всего рассказ о местной меланхолии» [Ouallet, 2013]. По Сартру «корень меланхолии – это то бытие, в котором человек обнаруживает себя инертным, личиночным, органическим, простейшим» [Ouallet, 2013]. Безусловно, роман Сартра об осознании человеком своего существования, однако, сквозь призму меланхолии. Другими словами, меланхолия влетается в мироощущение человека, становясь молчаливым спутником современного жителя города. Если фланеру XIX века была присуща беззаботность, то городской современный житель XX века постоянно прибывает в меланхолическом настроении. Однако это состояние не сродни печальной дымке, это недуг, парализовавший все тело.

Д.А. Бункевич *Изображение меланхолии во французском искусстве 1930-1950-х годов*  
(Б. Бюффе, Ж. Гелион, Ф. Грюбер, А. Маршан)

Появление меланхолии, как мироощущения, можно заметить уже в работах А. Маршана 1930-х годов, ставшего лидером французской живописи после написания работы «Девушка и паралитик» (1936). Маршан был соратником и другом Грюбера, они вместе выставлялись в салонах и галереях. В картине «Девушка и паралитик» Маршан изображает женскую фигуру в длинных черных одеждах, которая сопровождает потерявшего ногу мужчину. Женщина в черных одеждах символизирует душевное настроение мужчины или служит напоминанием о смерти, которой он избежал. В работе «Цветочница» (1937) девушка держит яркие, привлекающие глаз цветы, по сравнению с которыми она выглядит серой и мрачной. Ее мёртвый серый оттенок лица контрастирует с яркими живыми цветами. Однако этот блеск недавно сорванных цветов говорит о скоротечности жизни и о скором увядании. В этих двух работах Маршан передает атмосферу меланхолии за счет спокойного серо-голубого колорита, пустынного пейзажа, при этом постоянно напоминая о *memento mori*.

В картине «Неизвестные» (1935) Маршана меланхолия сообщается сразу через несколько метафор. В центре картины изображен молодой человек в характерной для меланхолии позы, с согнутой в локте рукой, поддерживающей поникшую голову. Он заворуженно слушает музыканта, играющего на гитаре. Подобные изображения меланхолического созерцания встречаются еще в иллюминированных рукописях (Аристотель «Исцеление музыкой» в «De somno et vigilia» (XIII siècle)) и потом повторяются от эпохи к эпохе. В предшествующие эпохи врачи считали музыку одним из лекарств в лечении меланхолии. Хотя Маршан использует галантные сценки, чтобы мимикрировать под рокальные картины, внешняя беспечность распадается при пристальном взгляде на символы, оставленные художником на полотне. Задний план картины с белыми недостроенными или разрушенными домами – это своего рода сюрреалистическая пустыня, которую можно увидеть в картинах Д. де Кирико или С. Дали. Пустыня на картинах Маршана может передавать опустошенность самих персонажей. Ощущение пустоты часто испытывает главный герой романа Сартра «Тошнота» Антуан Рокантен. Писатель передает его через размышление самого героя: «Внутри у меня пустота и сушь» [Сартр, 2012, с. 115] и «пустой, безучастный, я бреду куда глаза глядят под пропадающим втуне небом» [там же, с. 127]. Еще один важный символ на картине Маршана, который говорит об ирреальности происходящего – лестницы. Они никуда не ведут, только напоминают, что персонажи картины находятся на границе между мирами. Игральные кости, раскинутые перед музыкантом, символизируют ошибочные цели. Общий спокойный эмоциональный строй произведения только усиливает атмосферу меланхолии.

В 1940 году Грюбер пишет картину «Меланхолия» (1940), в которой он также стирает границу между внешним и внутренним миром, как и Маршан в своей работе «Неизвестные» (1935). Царство меланхолии Грюбер изображает в духе немецких романтиков: неприступный берег, бушующие море и дикая природа. Женщина в красно-синих одеждах, изображенная с краю полотна, опирается на открытую дверь, которая служит границей между двумя мирами. Можно предположить, что Грюбер хотел передать общее настроение меланхолии, которое царило во время оккупации Франции в период Второй мировой войны.

Маршан следует классической иконографии меланхолии в работах «Обнаженная в зеленом» (1948-1950) и «Эльзаска» (1939). В обеих работах модели сидят в большом кресле, подперев голову согнутой в локте рукой. На полотне «Эльзаска» Маршан помещает женщину в обшарпанную комнату с ядовито-зеленым цветом стен. Этот цвет настолько яркий, что он оставляет рефлекс на коже женщины, отчего она кажется смертельно бледной. Цветовая гамма «Обнаженной в зеленом» (1948-1950) вовсе состоит из зелёных оттенков, что увеличивает передачу внутреннего состояния ирреальности.

В картине «Гадалка» (1936) Грюбер совершает попытку передать уже состояние современника, а не собственное. Художник использует иконографию меланхолии, но видоизменяя ее. В картине нет творческого хаоса, и перед нами предстает не сильная и здоровая женщина, а уже худая, даже изможденная модель с редкими черными волосами и серой кожей. Дети, забавляющиеся в коридоре

D.A. Bunkevich *The representation of the melancholy in French figurative art of the 1930-1950s*  
(B. Buffet, J. Hélion, F. Gruber, A. Marchand)

и разрисовывающие мольберт, карточный расклад не привлекают внимания женщины. Меланхолия становится частью мироощущения героя, как это было в «Тошноте». Описывая свое состояние, Рокантен говорит: «тошнота не прошла и вряд ли скоро пройдет, но я уже не страдаю ею – это не болезнь, не мимолетный приступ, это я сам» [Сартр, 2012, с. 227]. Внутренние ощущения Рокантен передаются уже не за счет описания его душевных переживаний, а посредством телесных характеристик. Так, в работе «Гадалка» Грюбера подавленность женщины передается за счет изображения ее бессильного тела: ее плечи опущены, голова сильно наклонена вниз, руки бессильно лежат поверх тела, ее взгляд безучастно скользит поверх всех предметов. Подобные особенности, проявления меланхолии описывались также врачами в 1930-е годы.

В период оккупации Грюбер продолжает создавать галерею женщин, погруженных в меланхолию. Может показаться, что тема меланхолии не лучшее средство в передаче таких экзистенциальных переживаний, как страх и тревога. Однако в отличие от травмы, которую получает человек на войне, люди в оккупации находятся в другом положении. При кажущемся отсутствии физической опасности, они постоянно пребывают в изоляции, тревоге и стрессе, это все становится спусковой кнопкой в падение в меланхолию. В работе «Сидящая обнаженная на зеленом стуле» (1944) Грюбер изображает обнаженную женщину в пустой комнате. На печальном лице модели с отстранённым взглядом можно увидеть ее экзистенциальную потерянность. В своих работах, созданных в последние годы, перед смертью Грюбер полностью отказывается от любых атрибутов, пустота становится важнейшим приемом, передающим одиночество и покинутость персонажа. Лишь один элемент незыблемо присутствует в картинах Грюбера на протяжении всего творчества – сухая ветка с жёлтыми листьями, которая символизирует увядание. Ее можно найти на столе в работе «Предвестник зимы» (1935) и в картине «Сидящая обнаженная на зеленом стуле» (1944).

Жан Гелион продолжает своего рода традицию Грюбера, главными персонажами его графических работ становятся обнажённые женщины в меланхолической позе. Гелион, перешедший на сторону фигуративной живописи после 1939 года, вдохновлялся повседневными сценами. Ощущения меланхолии крепко связаны с повседневностью того времени, когда завершение войны не привело к быстрому исцелению городов и людей. Экономический кризис, поиск коллаборационистов, разруха городов и переживание потери близких, умерших на войне или от голода в тылу, усиливали состояние уныния. В период между 1939–1949 годами Гелион пишет серию обнаженных в обшарпанных интерьерах. На одной из таких работ «Облокотившаяся обнаженная» (рис. 2) художник изображает девушку с закрытыми глазами и с отсутствием эмоций в полупустой комнате, на стенке которой уже стала осыпаться краска. Эта работа не только иконографически соответствует теме меланхолии, но также близка работам Грюбера, созданным в это же время, и передающим состояние меланхолии.

Полотно «Иов» (1944) имело огромный успех на выставке, посвящённой освобождению Парижа, и оно, в сущности, стало символом оккупационных лет (рис. 3). Этот триумф даровал тяжелобольному Грюберу признание художественных кругов. Сам художник подходил к этой работе, как к историческому полотну. Он считал, что «в эпоху Герники и лагерей смерти писать историческую картину – это интеллектуальная и морально-прогрессивная задача, многочисленные рисунки Бухенвальда, созданные Таслицким – это почти единственное правильное свидетельство прожитых лет» [Riffaud, 1946, p. 28]. История Иова, потерявшего все и столкнувшегося с самыми страшными страданиями, особенно интересовала философов-экзистенциалистов. Французский философ, Сёрен Кьеркегор считал Иова великим мудрецом, что проявлялось не только в знаменитой фразе «Бог дал. Бог взял», а тогда, когда из его груди вырывался крик отчаяния [Мень, 1993]. Русский мыслитель, Николай Бердяев считал, что «судьба Иова есть как бы прототип человеческой судьбы на земле» [Бердяев, 1994]. Грюбер, остро-чувствовавший окружающую действительность, через эту библейскую историю, также стремится передать историю «маленького человека», столкнувшегося за два десятилетия с самыми страшными событиями. В картине Иов изображается,



Д.А. Бункевич *Изображение меланхолии во французском искусстве 1930-1950-х годов*  
(Б. Бюффе, Ж. Гелион, Ф. Грюбер, А. Маршан)



Рис. 2.  
Гелион Ж.  
Облокотившаяся обнаженная.  
[1939-1949]. Холст, акрил. 81,3х 61.  
Галерея Алана Маргарона,  
Париж, Франция.



Рис. 3.  
Грюбер. Иов. 1944.  
Холст, масло. 162 х 123 см.  
Тейт, Великобритания.



D.A. Bunkevich *The representation of the melancholy in French figurative art of the 1930-1950s*  
(B. Buffet, J. Hélion, F. Gruber, A. Marchand)

как сгорбленный старик, сидящий в позе меланхолии. Его обнаженное костлявое тело развернуто от зрителя, а взгляд опущен вниз. Слова из книги Иова, написанные на листе, брошенном на серой земле «Maintenant encore, ma plainte est une révolte, et pourtant ma main comprime mes soupirs» («Еще и ныне горька речь моя: страдания мои тяжелее стонов моих» (синодальный перевод)) говорят о смирении человека, которое сродни смирению Сизифа, несущего свой камень. Поза меланхолии становится необходимым средством для передачи внутреннего состояния персонажа, экзистенциальной тяжести, которую простой человек переживает в сложный исторический период.

Таким образом, при анализе произведений французского фигуративного искусства 1930–1950-х годов были выявлены несколько закономерностей в изображении меланхолии. Прежде всего, художники передавали собственное состояние творческого бессилия и потерянности через репрезентацию меланхолии, отталкиваясь от наследия старых мастеров. Через известные образы из истории искусств Грюбер и Бюффе изображают собственную меланхолию, которая настигает художника в момент кризиса. Бюффе выражает ее в печальной фигуре клоуна с автопортретными чертами, которое близко произведению Ватто «Жиль». В полотнах Грюбера женская фигура выступает аллегорией меланхолического состояния молодого художника в сложный исторический период. Грюбер пишет «Мию» юношей, начинающим строительство своей жизни, и в то же самое время, в 1933 году к власти приходит фашистский режим, что производит сильный эффект на политически активного художника. Как заметил Бернар Сейссон, сегодня эту работу можно трактовать как картину – манифест [Ceysson, 1993, p. 11]. За двадцать лет Грюбер создает целую галерею женщин, пребывающих в меланхолии, постепенно упрощая обстановку комнат и лишая своих моделей античной грации. В последних работах Грюбер отказывается от художественных атрибутов, их место занимает глухая пустота, а меланхолия передается через телесное бессилие персонажей.

Вслед за этим изображение меланхолии становится универсальным инструментом в передаче отчужденности и покинутости современного жителя города, что одновременно прочувствовал Сартр в своем известном романе «Тошнота». Меланхолия становится выражением духа времени. Это меланхолическое мироощущение выразил Маршан в своих работах, наполненных символами и ставивших под вопрос реальность происходящего. Интеллектуалы и творческие люди первыми почувствовали это коренное изменение – переход от фланера, рассекающего пространство города к меланхолику, запертому в своей комнате. В меланхолических женских портретах Гелиона, Грюбера, Маршана модели всегда находятся в пустых комнатах со скудной обстановкой, без возможности выйти. Итак, интенсивность исторических событий 1930–1950 годов способствовала разобщенности человека от группы и росту ощущения отчужденности. Изображение меланхолии стало подходящим средством для передачи экзистенциальных переживаний современного человека, которые еще не были до конца осмыслены.

#### ИСТОЧНИКИ

1. Сартр Ж.-П. Тошнота / Пер. с франц. Ю.Я. Яхниной. – Москва: АСТ, 2014.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н.А. Философия свободного духа. – Москва: Республика, 1994.
2. Большой толковый словарь русского языка / Гл. ред. С.А. Кузнецов. – Санкт-Петербург: Норинт, 1998.
3. Бункевич Д.А. Классическая и модернистская традиция в работах Бернара Бюффе 1945-1950 годов // Научные труды. 2020. № 53. – С. 270-282.
4. Старобинский Ж. Чернила меланхолии. – Москва: Новое литературное обозрение, 2016.
5. Тресиддер Д. Словарь символов. – Москва: Гранд : ФАИР-Пресс, 1999.
6. Южакова Е.В. «Меланхолия I» Альбрехта Дюрера: история интерпретаций // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. 2010. № 4 (82). – С. 206-217.
7. Юханнисон К. История меланхолии. О страхе, скуке и чувствительности в прежние времена и теперь. – Москва: Новое Литературное Обозрение, 2019.
8. Buffet A. Lettre d'Annabel à Bernard Buffet. 2001. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.museebernardbuffet.com/lettre.html> (дата обращения 7.06.2022).

Д.А. Бункевич *Изображение меланхолии во французском искусстве 1930-1950-х годов*  
(Б. Бюффе, Ж. Гелион, Ф. Грюбер, А. Маршан)

9. Ceysson B. *L'écriture griffée : Antonin Artaud, Brassai, Victor Brauner, Bernard Buffet, César, Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Alberto Giacometti, Francis Gruber, Jean Hélion, Henri Michaux, Germaine Richier, Tal Coat, Wols : Musée d'art moderne de Saint-Etienne*, [6 décembre 1990-25 février 1991]. – Saint-Etienne, Paris: Musée d'art moderne, 1993.
10. Francis Gruber : *l'oeil à vif / Sous la dir. de C. Stoullig*. – Paris: Fage Éditions, 2009.
11. Giehlow K. *Dürers Stich "Melencolia I" und der Maximilianische Humanistenkreis // Mitteilungen der Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst*. 1903. № 26. – S. 29-41.
12. Klibansky R., Panofsky E., Saxl F. *Saturne et la mélancolie*. – Paris: Gallimard, 1989.
13. Larousse du XXe siècle en six volumes. Tome 4 / publié sous la direction de Paul Augé. – Paris: Larousse, 1928-1933.
14. *Mélancolie : génie et folie en Occident / Sous la direction de J. Clair*. – Paris: Gallimard, 2005.
15. Ouallet Y. *La Nausée de Jean-Paul Sartre : une racine de Melancholia // Le Territoire littéraire du Havre dans la première moitié du XXe siècle*. – Mont-Saint-Aignan: Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013.
16. Riffaud M. *Interviews et opinions, Francis Gruber // Arts de France*. 1946. № 5. – P. 27-34.
17. Warburg A. *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*. – Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1908.
18. Warnod A. *Visite d'Atelier, Francis Gruber // Arts*. 23 février 1945. №4. – P.1-2.
19. Wölfflin H. *Zur Interpretation von Dürers Melancholie // Jahrbuch für Kunstwissenschaft*. 1923. – S. 175-181.
20. Zahar M. *Gruber et Tal Coat // l'Arche*. Décembre 1945 - janvier 1946. №12. – P. 122.

#### SOURCES

1. Sartre J.-P. *Toshnota* [Nausea]. Trans. from French Y.Y. Yakhnina. Moscow, AST, 2014. (in Russ.)

#### REFERENCES

1. Berdyayev N.A. *Filosofiya svobodnogo dukkha* [Philosophy of the free spirit]. Moscow, Respublika, 1994. (in Russ.)
2. *Bol'shoy tolkovyy slovar' russkogo yazyka* [Large explanatory dictionary of the Russian language]. Ch. ed. S. A. Kuznetsov. Saint-Petersburg, Norint, 1998.
3. Buffet A. *Lettre d'Annabel à Bernard Buffet*. 2001. URL: <http://www.museebernardbuffet.com/lettre.html> (accessed 6.03.2023)
4. Bunkevich D.A. "Klassicheskaya i modernistskaya traditsiya v rabotakh Bernara Byuffe 1945-1950 godov" [Classical and modernist tradition in the works of Bernard Buffet 1945-1950]. *Nauchnyye Trudy* [Scientific works]. 2020. No 53. P. 270-282. (in Russ.)
5. Ceysson B. *L'écriture griffée : Antonin Artaud, Brassai, Victor Brauner, Bernard Buffet, César, Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Alberto Giacometti, Francis Gruber, Jean Hélion, Henri Michaux, Germaine Richier, Tal Coat, Wols : Musée d'art moderne de Saint-Etienne*, [6 décembre 1990-25 février 1991]. Saint-Etienne Paris, Musée d'art moderne, 1993.
6. Francis Gruber : *l'oeil à vif*, sous la dir. de C. Stoullig. Paris, Fage Éditions, 2009.
7. Giehlow K. "Dürers Stich "Melencolia I" und der Maximilianische Humanistenkreis." *Mitteilungen der Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst*. 1903. No 26. S. 29-41.
8. Johannisson K. *Istoriya melankholii. O strakhe, skuke i chuvstvitel'nosti v prezhniye vremena i teper'* [History of melancholy. About fear, boredom and sensitivity in the old days and now]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye, 2019. (in Russ.)
9. Klibansky R., Panofsky E., Saxl F. *Saturne et la mélancolie*. Paris, Gallimard, 1989.
10. *Larousse du XXe siècle en six volumes*. Tome 4, publié sous la direction de Paul Augé. Paris, Larousse, 1928-1933. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k923279k/f851.item.r=melancolie.zoom> (accessed 6.03.2023)
11. *Mélancolie : génie et folie en Occident*, sous la direction de J. Clair. Paris, Gallimard, 2005.
12. Ouallet Y. "La Nausée de Jean-Paul Sartre : une racine de Melancholia." *Le Territoire littéraire du Havre dans la première moitié du XXe siècle*. Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013.
13. Riffaud M. "Interviews et opinions, Francis Gruber". *Arts de France*. 1946. No 5. P. 27-34.
14. Starobinski J. *Chernila melankholii* [Ink of melancholy]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye, 2016. (in Russ.)
15. Tresidder J. *Slovar' simvolov* [Dictionary of symbols]. Moscow, Grand, FAIR-Press, 1999. (in Russ.)
16. Warburg A. *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*. Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1908.
17. Warnod A. "Visite d'Atelier, Francis Gruber". *Arts*. 23 février 1945. No 4. P. 1-2.
18. Wölfflin H. "Zur Interpretation von Dürers Melancholie." *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*. 1923. S. 175-181.
19. Yuzhakova Ye.V. "Melankholiya I" Al'brekhta Dyurera: istoriya interpretatsiy" [Melancholia I" by Albrecht Dürer: the history of interpretations]. *Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Ural State University]. Ser. 2, Gumanitarnyye nauki [Humanities]. No 4 (82). P. 206-217. (in Russ.)
20. Zahar M. "Gruber et Tal Coat." *l'Arche*. Décembre 1945- janvier 1946. No 12. P. 122.

#### СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. Ф. Грюбер. Мия. 1933. Холст, масло. 204×204,6. Музей современного искусства, Сент-Этьен, Франция.  
Источник: Официальный сайт Музея современного искусства, Сент-Этьен –
- Рис. 2. Гелион Ж. Облокотившаяся обнаженная. [1939-1949]. Холст, акрил. 81,3х 61. Галерея Алана Маргарона, Париж, Франция.  
Источник: Официальный сайт Галереи Алана Маргарона – <https://galerieamargaron.com/jean-helion-peintre/>
- Рис. 3. Ф. Грюбер. Иов. 1944. Холст, масло. 162 x 123 см. Тейт, Великобритания.  
Источник: Официальный сайт Галереи Тейт – <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gruber-job-to0180>

**Александра Дмитриевна Старусева-Першеева**

*Alexandra Dmitrievna Staruseva-Persheeva*

кандидат искусствоведения, доцент, НИУ «Высшая школа экономики»

*PhD in Art Studies, associate professor, HSE University*

e-mail: [apersheeva@hse.ru](mailto:apersheeva@hse.ru)

**Татьяна Евгеньевна Фадеева**

*Tatiana Evgenievna Fadeeva*

кандидат искусствоведения, доцент, НИУ «Высшая школа экономики»

*PhD in Art Studies, associate professor, HSE University*

[tfadeeva@hse.ru](mailto:tfadeeva@hse.ru)

**Пётр Юрьевич Сквородников**

*Petr Yurievich Skovorodnikov*

старший преподаватель, НИУ «Высшая школа экономики»

*senior lecturer, HSE University*

[pskovorodnikov@hse.ru](mailto:pskovorodnikov@hse.ru)

**Сергей Сергеевич Лушкин**

*Sergei Sergeevich Lushkin*

аспирант, НИУ «Высшая школа экономики»

*PhD student, HSE University*

[slushkin@hse.ru](mailto:slushkin@hse.ru)

## ЦИФРОВОЙ КОМИКС И СЕТЕВОЕ ИСКУССТВО: ПЕРСПЕКТИВЫ ВИЗУАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ DIGITAL COMICS AND INTERNET ART: PERSPECTIVES OF VISUAL COMMUNICATION

Настоящая статья призвана раскрыть потенциал современных гибридных форм графического романа, в которых традиционные приемы рисунка соединяются с возможностями новых медиа. Бурный рост компьютерных технологий и сетевой инфраструктуры в конце XX века привел к появлению новой глобальной сетевой площадки и новым возможностям для разнообразных видов искусства. Не осталось в стороне и искусство комиксов, которое получило новые каналы и площадки распространения, интерактивный функционал, возможность анимации, добавления видео и звука. Комикс – синтетический вид искусства, мастера которого работают на стыке с другими формами искусства, среди которых оказываются как живопись и графика, так и интерактивные форматы произведений, которые постоянно развиваются, обеспечивая все более широкие возможности визуальной коммуникации с аудиторией. Именно поэтому стремление актуализировать представление о специфике современного графического романа и его эстетических возможностях стало задачей настоящего исследования. Анализируя современные комиксы, мы сфокусировали внимание на примерах «медиатизированного» комикса, который становится площадкой для развития современных форм нарратива и новых принципов взаимодействия с читателем/зрителем.

The paper is focused on the possibilities of contemporary hybrid forms of a graphic novel. The explosive growth of computer technologies and web-infrastructure at the end of the twentieth century led to emergence of a actualised global network platform and new opportunities for a variety of arts. The art of comics did not stand aside either: new channels of communication and distribution sites, interactive functionality, animation, video and sound included. Comics is a synthetic form of art merging with other mediums, among which there are painting and graphics, as well as interactive formats of works that are constantly evolving, providing more opportunities for visual interaction with the audience. That is why our issue is to actualize the concept of a modernized graphic novel and its aesthetic possibilities. Analyzing the examples of “mediatized” comics (web-comics, AR and VR editions), which has become a platform for a development of up-to-date forms of narrative and new principles of communication with the reader / viewer.

А.Д. Старусева-Першеева, Т.Е. Фадеева, П.Ю. Сковородников, С.С. Лушкин  
*Цифровой комикс и сетевое искусство: перспективы визуальной коммуникации*

**Ключевые слова:** комикс, графический роман, сетевое искусство, современное искусство, новые медиа

**Keywords:** comics book, graphic novel, Internet art, contemporary art, new media

**Для цитирования:** Старусева-Першеева А.Д., Фадеева Т.Е., Сковородников П.Ю., Лушкин С.С. Цифровой комикс и сетевое искусство: перспективы визуальной коммуникации // Артикулыт. 2023. №1(49). С. 47-58. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-47-58

**For citation:** Staruseva-Persheeva A.D., Fadeeva T.E., Skovorodnikov P.Y., Lushkin S.S. "Digital comics and Internet art: perspectives of visual communication." *Articult.* 2023, no. 1(49), pp. 47-58. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-47-58

## Введение

Швейцарский художник Родольф Тёпфер в середине XIX столетия назвал «литературой в гравюре» [Töpffer, 1845] то, что для французского иллюстрированного словаря Le Petit Larousse с 1981 года стало «последовательностью образов, сопровождаемых текстом, относящимся к действию, временное развертывание которого происходит последовательными прыжками от одного изображения к другому, не прерывая ни непрерывности истории, ни присутствия персонажей» [bande dessinée (BD), n.d.]. Сегодня же мы фокусируемся на связи принципов ведения нарратива в комиксе, кинематографе и видеоиграх, в качестве общего знаменателя принимая понятие «секвенциальное искусство»<sup>1</sup> ("sequential art") [Макклауд, 2019]. И если классическое представление о графическом романе предполагает набор разворотов с текстовыми вставками и статичными изображениями, размещенными в специально отрисованных фреймах, то последнее десятилетие возникает все больше гибридных произведений с элементами анимации, звуковыми вставками и нелинейным переходом от одного эпизода к другому.

В современном научном поле возникают сложности с дефиницией цифрового комикса, поскольку это понятие зачастую относят к любой публикации в цифровом формате без учета каких-либо различий. Однако нам представляется необходимым обозначить различие между двумя видами цифрового комикса, существующими на сегодняшний день. Первый предполагает, что комикс существует на бумаге и затем переносится в электронный формат, подвергается дигитализации. А второй же тип цифрового комикса подразумевает, что произведение изначально проектируется для цифрового пространства, для экрана. Рассмотрим оба типа цифровых комиксов на конкретных примерах и выявим их особенности.

Комикс первого типа, созданный традиционным образом и затем перенесённый с бумаги на экран, сохраняет такие «материнские» характеристики, как размер, формат, цвет и последовательность фреймов. Произведение, существующее в бумажном варианте, оцифровывается и становится доступным для чтения на электронном носителе, не меняя своей структуры, однако, дигитализация порой влияет на восприятие образа в значительной степени. Американские журналы комиксов, французские серийные книги, да и зачастую зины – имеют размер, превышающий характеристики экрана планшета. Соответственно, издатель должен либо предоставить читателю уменьшенную копию, либо оформлять каждую страницу определёнными частями, что может привести к потере изначально определённых автором кодов и эффектов перехода между сценами. В общих чертах развитие цифровых комиксов и цифровой литературы происходило по схожему сценарию, однако, важно отметить, что если набранный текст легко перенести с бумажного носителя на электронный, то комиксы адаптируются с большим трудом, видоизменяя оригинальные панели.

Авторы и теоретики комикса по-прежнему высказываются скептически относительно перехода в цифровой формат [Menu, 2011; Groth, 2011], однако, нельзя игнорировать мотивацию комиксистов, работающих в Сети. С одной стороны, авторы, уже зарекомендовавшие себя, рассматривают Интернет-пространство как поле для экспериментов и в своих работах предпринимают попытку выйти за рамки сформировавшихся принципов создания комикса и выработать более оригинальный визуальный стиль. С другой стороны, любители и те, кто только начинает свой путь в качестве комиксистов, воспринимают Сеть как «точку входа» в профессию, используя практику фанзинов, популярных в тематических сообществах.

<sup>1</sup> Еще один вариант перевода этого термина – «последовательное искусство», по аналогии с термином «последовательный монтаж» (имеется в виду линейное повествование).



Второй же тип цифрового комикса, изначально создаваемый для цифровой среды, не только обеспечивает «бесшовную» адаптацию повествования к формату экрана, но и расширяет инструментарий художника, в мультимедийном пространстве возникают качественно новые коды. И здесь мы оказываемся перед вопросом морфологического свойства: как в расширенном цифровом поле комиксу не потерять свою идентичность?

Комиксы вторглись в Интернет-пространство ещё в конце 1980-х годов, когда оно представляло из себя, скорее, нишу для узких специалистов, чем площадку для массового распространения информации. Поначалу технические ограничения не давали возможности распространять изображения в качестве, близком к бумажной версии комикса, поэтому пионеры Интернет-комиксов создавали весьма лаконичные произведения, не имеющие большой детализации. Первой серьёзной работой, созданной в сети Интернет с помощью веб-технологии, стал комикс “Doctor Fun” Дэвида Фарлея, 23 сентября 1993 г. В дальнейшем, с развитием Интернет-технологий, менялись и комиксы, предназначенные для Всемирной паутины: стали использоваться различные цифровые инструменты для включения звука и анимация, гиперссылки стали важным инструментом в руках комиксиста. На конце 1990-х годов в условиях постепенной демократизации Интернета, комиксы становятся более разнообразными, а авторы находят читателей в более тонко стратифицированном пространстве веб-сообществ. Появляются новые «точки соприкосновения» с аудиторией, к примеру, блоги. Интересно, что издатели, реагируя на этот процесс, начинают искать авторов в Сети и некоторые проекты, созданные в веб-пространстве, получают «вторую жизнь», будучи напечатанными в виде книги. Так вторую печатную жизнь получили веб-комиксы Марии Конопатовой «Архив Ужасов», «Птичий Остров» [Херсонская, 2016]. Цифровые комиксы получают всё большее признание от профессионалов.

Одним из популярных векторов развития в области цифровых комиксов сегодня является применение технологий дополненной реальности (AR) и виртуальной реальности (VR). Благодаря специально созданным приложениям авторы могут создавать 3D объекты, в том числе применяя эффекты анимации и озвучания. Однако основным недостатком подобных комиксов является невозможность переводить эти работы в привычный читателю бумажный формат. Второй же конфликтный момент заключается в том, что AR/VR-произведение напоминает скорее анимационный ролик или видео, чем опыт листания книжных страниц, а для аутентичности комикса важно сохранять опыт чтения. Поэтому, чтобы поддерживать ритм, сравнимый с ритмом чтения бумажных комиксов, авторы ограничивают количество действий за клик одним или двумя. Рассмотрим несколько характерных примеров медиатизированных комиксов.

Логично будет начать с формата webtoon (название состоит из английских слов “web” – сеть Интернет и “cartoon” – мультфильм), популярного в Южной Корее, где он уже вытеснил бумажный формат, а также в Китае и Японии. На экране электронного устройства выведены отдельные кадры, которые представляют собой длинную (более метра) полосу с картинками, напоминающую античный иллюстрированный свиток. Как при просмотре ленты новостей в социальных сетях, для «прочтения» такого комикса нужно пролистывать страницу вниз. Здесь баблы и панели сохранены, однако, общий вид webtoon роднит его с блогом или лонгридом. Первоначально большинство комиксов webtoon следовали классическим печатным формам: авторы использовали макеты для рисования в виде книжных страниц. Пользователи, должны были кнопками интерфейса листать страницы комикса, что было не удобно. Позже авторы стали рисовать webtoon на «бесконечном холсте» – длинном вертикальном макете, который нужно было прокручивать, а не листать. К тому времени пользователи уже привыкли скролить, и такой подход к оформлению комиксов делал это более простым занятием. Первым корейским веб-комиксом, использовавшим вертикальный холст, стал вебтун Rare & Poro, Шим Сын Хена, появившийся на корейском веб-портале Daum в 2002 году. Популярным формат стал уже через год, после того как начинающий автор под псевдонимом Кан Фул создал персональный сайт и начал публиковать комикс под названием Soonjung Manhwa. Комикс стал так популярен, что сформировал огромную аудиторию почитателей жанра webtoon [Чевычалова, 2018].

А.Д. Старусева-Першеева, Т.Е. Фадеева, П.Ю. Сковородников, С.С. Лушкин  
*Цифровой комикс и сетевое искусство: перспективы визуальной коммуникации*

Следующий формат цифрового комикса еще сильнее размывает границу между графическим произведением и контентом социальных сетей: это проекты, созданные непосредственно для таких платформ, наиболее популярной из которых является Instagram. Здесь повествование может вестись в двух различных форматах. Первый вариант – кратковременные публикации на верхней панели в Instagram («сторис»), куда входят рисунки, фотографии и видео, публикуемые на 24 часа. Читатель включается в игру «Успей прочесть», где герои комиксов могут представляться как реальные персонажи со своими аккаунтами. Так чёрно-белый комикс REVO “SPACE OVER” выложен в Instagram в 2018 году, он состоял из 9 эпизодов по 1 минуте и собрал больше 200 тысяч просмотров в сторис [Instagram stories были придуманы для комиксов, но об этом никому не сказали, 2019]. Второй, более традиционный вариант, предполагает стандартную публикацию одного изображения или одной цепочки фреймов в каждом посте. Здесь применяются баблы, панели и прочие компоненты устоявшейся формы языка комикса с одним структурным отличием от книжного разворота: одна картинка – это одна панель, и кадры не распределяются на плоскости листа, а следуют один за другим на странице. Но, в отличие от webtoon, благодаря техническим данным Instagram, в комиксах появляется анимация, звук, интерактивные элементы, как, например, голосование за будущее героев. В Instagram стали известны такие комиксы, как poorlydrawnlines про голубую птичку, зеленого медведя, «наименее лучшего» призрака, курящего ворона и других загадочных существ, рассуждающих о смысле жизни с позиций кинической и стоической философии [Farazmand, n.d.]; theunderfold – истории из жизни мужчины-обывателя, который придает повседневным событиям неожиданный смысл; gudim\_public – наполненные сюрреалистическими видениями [Клещ, 2018]. Такая работа привлекает к себе не только художников, колористов и сценаристов, но и аниматоров, композиторов и представителей смежных профессий.

Теперь обратимся к анализу цифровых комиксов в специальных приложениях. В 2017 году на нью-йоркской Comic-Con (выставке-фестивале комикса и связанного с ним популярного искусства) было представлено приложение, основанное на спецификации OpenGL, которое позволяет создавать комиксы с применением технологий дополненной реальности. Принцип работы таков: изображения поочередно прокручиваются, а VR- и AR-технологии позволяют детализировать мелкие фрагменты и внедрять активное действие, создавать панораму в 360 градусов и т.д. В таких произведениях автор регулирует движение повествования, программируя очередность изображений, которые увидит читатель/зритель. Таким образом, становится невозможной практика чтения «с последней страницы» и любая другая свободная навигация по содержанию, а графический роман становится все больше похож на произведение экранного искусства. Однако опыт использования таких работ всё равно остаётся опытом чтения, поскольку существуют негласные правила: одно-два действия за клик, не более пяти звуков на панель и т.д. В начале 2017 года компания Spiraloid, самопровозглашенная как «перезагрузка комиксов в VR», запустила комикс Nanite Fulcrum: Issue One на Gear VR и Oculus Rift. Он представляет голографический мир трехмерных персонажей и классных визуальных эффектов, с которыми вы можете взаимодействовать на своем пути через виртуальный графический роман. Есть «страницы», которые нужно перевернуть, персонажи, которых нужно встретить, загадки, которые нужно разгадать, и панели, которые нужно открыть и исследовать.

### **Веб-комикс в поле сетевого искусства**

Термин «Сетевое искусство» маркирует тот вид медиа-искусства, которое использует в качестве основного средства выражения среды глобальной сети Интернет. В рамках сетевого искусства создаются креативные виртуальные пространства, являющиеся площадкой для неформального взаимодействия художников, теоретиков и зрителей как субъектов сегодняшнего коммуникационного общества. Как отмечал Лев Манович, цифровые технологии изменили не только «ландшафт» в поле современного искусства, но и саму суть медиа, которые в некоторой степени утрачивают свою специфичность, преобразовываясь в ряды полей и единиц внутри

A.D. Staruseva-Persheeva, T.E. Fadeeva, P.Y. Skovorodnikov, S.S. Lushkin

*Digital comics and Internet art: perspectives of visual communication*

цифровых интерфейсов [Манович, Теории софт-культуры, 2018]. Будучи переведенными в «цифру», живопись, скульптура, музыка, текст и другие формы произведения лишаются части изначально присущей им фактуры и приобретают новые качества, такие как модульность, вариативность, интерактивность и другие. Таким образом, сетевое искусство представляет собой интересный вариант знакового ансамбля, синтетического произведения, объединяющего фигуры более традиционных форм творчества и «геймифицирующего» их. Благодаря присущей сетевому пространству интерактивности происходит взаимодействие автора со зрителем, а также взаимодействие зрителей с автором или зрителей друг с другом, которое превращает восприятие произведения из пассивного смотрения или слушания в активное взаимодействие с созданной художником виртуальной средой [Гройс, 2018].

Первоначально произведения сетевого искусства представляли собой веб-страницы, использующие ASCII-графику (например, арт-группа Jodi), ориентированные на рассматривание и чтение, они были сопоставимы с изобразительным искусством, своего рода «интерактивной живописью», а в дальнейшем развитие проектов сетевого искусства шло по линии усложнения визуальной и аудиальной составляющей. И там, где анимированная Интернет-страница используется художником как средство ведения повествования, можно говорить о сближении сетевого искусства и комикса. Например, Ольга Лялина в своем интерактивном романе «Мой парень вернулся с войны» 1996 года использует черно-белые иллюстрации в сочетании с технологией Frame для создания интерактивного сайта, на котором страница разделена на независимые части с текстом и изображениями (напоминающие стилизованные фреймы и баблы), которые зритель может выбирать и смотреть в разной последовательности, конструируя нарратив. Подобные эксперименты позволили исследовать новые возможности взаимодействия между автором и зрителем, технические возможности размещения новых графических форматов в сети и многие другие аспекты нового сетевого пространства для творчества. И как логическое продолжение этого направления возникает новый формат графического романа – веб-комикс.

Этот формат использует в качестве выразительного средства возможности Всемирной паутины, веб-комикс больше не ограничен пространством книжной или журнальной страницы и стоимостью печати – он может создавать цифровые произведения с мультимедийными и интерактивными элементами, экспериментировать с размером фреймов, с навигацией, вступать в прямую коммуникацию со зрителем посредством электронных писем, социальных сетей и т.д.

Согласия относительно того, какой веб-комикс можно считать первым в своем роде, на данный момент нет. Так, Эль Санто пишет, что разными исследователями в качестве такового назывались комиксы “Witches and Stitches”, “Where The Buffalo Roam” и “T.H.E Fox” [Santo, 2010]. Но данные комиксы были созданы ещё до появления Всемирной паутины и существовали в разнообразных локальных компьютерных сетях, используя такие технологии, как CompuServe, UseNet и др. Первым же веб-комиксом в строгом смысле стал упомянутый выше проект “Doctor Fun” Дэвида Фарлея.

Уже на ранних этапах веб-комиксы воспринимаются как некие экспериментальные площадки, призванные изменить наше представление о привычном способе взаимодействия с повествованием. В своей работе «Переосмысление комикса: эволюция формы искусства» Скотт МакКлауд описывает «столкновение» комиксов и цифровых технологий с точки зрения тех инноваций, которые комиксист может использовать, работая с медиумом Сети. Среди них – концепция «бесконечного полотна» (“infinite canvas”), отражающая специфику веб-страницы, которая может продолжаться, теоретически, бесконечно и во все стороны – как и комикс, на ней расположенный [Макклауд, 2018]. В 2003 году художник Daniel Merlin Goodbrey (псевдоним – Screendiver) создал, иллюстрируя этот тезис Макклауда, комикс “PoCom-Uk-001”, который своей структурой напоминает лабиринт (рис. 1). Его же авторству принадлежит комикс “Externality” (2003-2004), с которым пользователь может взаимодействовать, также, как и в случае с “PoCom-Uk-001”, уменьшая или увеличивая изображения и выбирая траекторию своего «движения» по странице. В 2013 году Goodbrey создает веб-комикс “Icarus Needs”, который своей механикой, имитирующей элементы видеоигры, отчасти

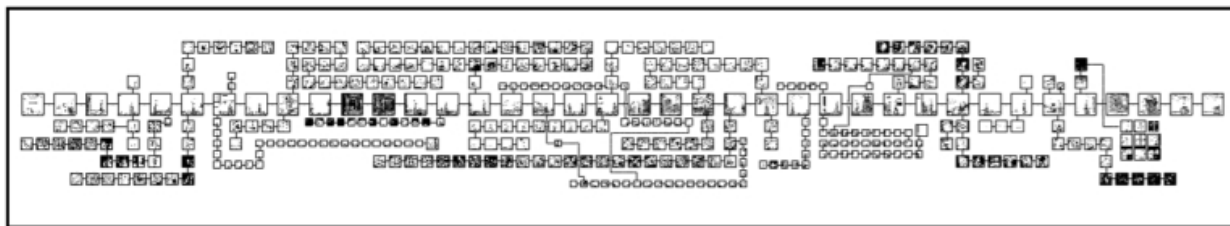


Рис. 1.

Goodbrey D. M. (Screendiver). PoCom-Uk-001. 2003. Структура комикса, напоминающая лабиринт и предполагающая вариативность способов прочтения.

напоминает знаменитый «Застрявшие дома» (“Homestuck”, 2009-2016, один из четырёх веб-комиксов из серии “MS Paint Adventures”) Эндрю Хасси. В подобного рода комиксы могут быть включены музыкальные элементы, возможность перехода по ссылкам и пр. – то есть пользователь взаимодействует с ними так же, как с другими объектами в Сети. Можно обнаружить черты сходства между данными произведениями и проектом Ольги Лялиной «Мой парень вернулся с войны», о котором речь шла выше. Изображение напоминает панели комикса, пользователь может «кликать» по экрану, провоцируя развитие сюжета; присутствует вариативность повествовательных траекторий – это те черты, которые «задает» произведению «компьютерная» логика Всемирной паутины.

Это отмечают многие исследователи веб-комиксов, в том числе Николай Ковалёв и Александр Козлов, которые выделяют среди черт, присущих веб-комиксу, отсутствие привязки к бумаге, что влечёт за собой: 1) произвольный формат, 2) элементы анимации, звукового сопровождения, 3) интерактивность [Ковалёв, Козлов, 2009]. Для приведённых нами в пример и многих других комиксов используется Flash (мультимедийная платформа для создания веб-приложений) с ее помощью можно создать не только веб-комикс, но и, скажем, рекламный баннер или игру, и это вписывает «грамматику» комикса в общую логику Сети, о которой можно говорить так же, как о логике «постмедиаальности» (о постмедиаальности в применении к сайт-специфическому искусству рассуждает в своём известном эссе «Путешествие по Северному морю» Розалинда Краусс; в сети действует похожая логика – создатель контента использует необходимые для себя объекты независимо от медиума (видео, аудио и пр.).

Говоря об «онлайн-природе» веб-комикса, важно сделать акцент на двусторонней коммуникации в Сети. Лев Манович в своей книге «Язык новых медиа» отмечает: «С самого своего появления в XIX веке медиатехнологии развивались по двум несовпадающим между собой векторам. Первый – это вектор развития технологий репрезентации: сначала видео- и аудиоплёнок, а затем цифровых форматов хранения данных. Второй – технологий коммуникаций в реальном времени, к которым относится всё, обозначенное словами с префиксом „теле-“: телеграф, телефон, телекс, телевидение, телеприсутствие. Интернет выдвигает на первый план телекоммуникацию (асинхронную или совершаемую в режиме реального времени) как фундаментальную новую культурную деятельность и потому требует пересмотра эстетического» [Манович, Язык новых медиа, 2018]. Пользовательское взаимодействие с автором и продуктом – условие существования многих современных веб-комиксов. В некоторых случаях коммуникация осуществляется напрямую – как в известном проекте Франа Краузе «Глубокие тёмные страхи» (рис. 2).

В рамках этого проекта пользователи имели возможность отправить художнику словесное описание своего страха, которое в дальнейшем Краузе перерабатывает в короткий и запоминающийся комикс. Сейчас в социальных сетях, таких как Facebook и Вконтакте, существуют группы, в которых читатели могут посмотреть комиксы, созданные на основе чужих страхов, написать комментарий, вступить в обсуждение – это, безусловно, имеет и терапевтический эффект. Особенность формата – возможность быстро реагировать на новости запоминающимся трёхпанельным комикс-стрипом – использовали и Mike Krahulik, и Jerry Holkins, авторы известного веб-комикса “Penny Arcade”, посвященного видеоигровой культуре и актуальным новостям (рис. 3).

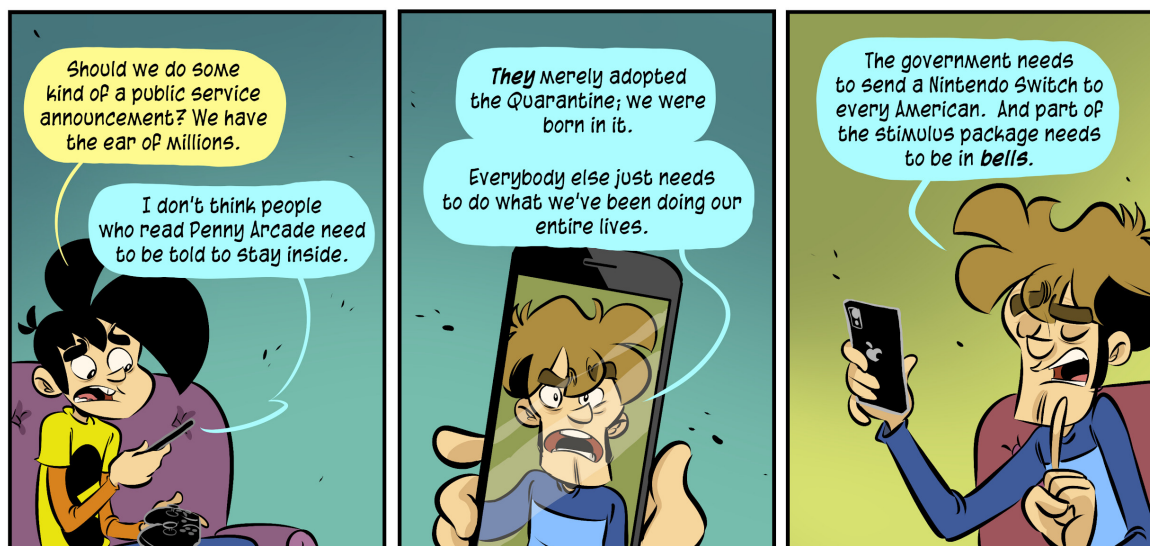


Рис. 2.  
 Краузе Ф. Глубокие темные страхи.

## DEEP DARK FEARS



Рис. 3.  
 Krahulik M., Holkins J. Penny Arcade. Комикс-реакция на эпидемиологическую ситуацию 2020 года.



Большой популярностью в сети также пользуется комикс Allie Brosch “Hyperbole and a Half”, который автор начала публиковать на платформе Blogspot, принадлежащей компании Google, в 2009 году. Комикс по формату напоминает «лонгрид», на веб-странице изображения перемежаются печатным текстом и поднимают вопросы, связанные с депрессией и другими проблемами, знакомыми многим читателям. В 2010 году на основе работы Allie Brosch возникает серия мемов, включая “X all the Y” (созданная на базе изображений из комикса “This is way I’ll never be an adult” из проекта “Hyperbole and a Half”), которые начинают распространяться через социальные сети (рис. 4).

Рис. 4.  
 Brosch A. Панели из веб-комикса “Hyperbole and a Half” 2010, превратившиеся в интернет-мем и давшие начало серии мемов, создаваемой пользователями “X all the Y”.



А.Д. Старусева-Першеева, Т.Е. Фадеева, П.Ю. Сковородников, С.С. Лушкин  
*Цифровой комикс и сетевое искусство: перспективы визуальной коммуникации*

В других случаях авторы комиксов создают такие произведения, которые вступают в качестве оппозиции к «мейнстримовой повестке». К примеру, вскоре после событий 11 сентября 2001 года Патрик Фарли выпустил в формате “infinite canvas” веб-комикс “The Spiders”, в котором смог свободно высказаться на эту волнующую общество тему – и получить отклик от аудитории. В данном случае и подобных случаях веб-комикс выступает как «триггер» для коммуникации, предлагая публике такой материал для осмысления, с которым можно согласиться/не согласиться, подхватить-продолжить мысль, написать «фидбэк» автору, процитировать какие-то панели, добавив свой текст и т.д. (особенно это развито в наши дни на площадках вроде Tumblr и Twitter).

### **Веб-искусство: модели коммерческого взаимодействия создателей контента и аудитории**

Сегодня любой пользователь компьютера, имеющий выход в интернет, может создать и разместить в сети веб-комикс на своей веб-странице или на специализированном сайте-агрегаторе (таком, как, например, Serializer.net или ModernTales.com. Эти сайты используют механизм “pay-to-read”, «заплати и читай», чтобы обеспечивать достаточно высокий уровень контента). Такие известные проекты, как “Penny Arcade”, “8-Bit Theater” и “Angst Technology” для своих авторов начинались как хобби. Эти и многие другие веб-комиксы привлекли внимание публики тем же, чем и бумажные «андеграундные» комиксы 1960-1970-х гг. – отсутствием цензуры, «шаблонов», нетривиальным авторским видением. Вокруг этих веб-комиксов – также, как и в случае «андеграундных» комиксов – постепенно образовывалась небольшая фанатская аудитория – так, комикс Тима Бакли “Ctrl+Alt+Del” был рассчитан на «хакеров и гиков», то есть программистов, системных администраторов и др. пользователей, постоянно имеющих дело с современными компьютерными технологиями и интересующимися их развитием. Зачастую именно аудитория «фанатов» обеспечивала «монетизацию» таких веб-проектов – через переводы Pay Pal или покупку сувенирной продукции (“Penny Arcade”, “8-Bit Theater” и др.). Автор веб-комикса может “предлагать” бесплатный для потребителя контент, субсидируемый рекламой, который затем будет зарабатывать на лояльности аудитории, продавая книги, футболки, товары и оригинальное искусство” [Guigar and others, 2011, p. 121].

Позже большое развитие получила модель «краудфандинга», позволяющая создателям различных цифровых продуктов финансировать свои проекты с помощью «доноров» (в роли которых обычно выступают фанаты и заинтересованные в развитии проекта лица) и не полагаться на корпоративных посредников в виде издателей и традиционные бизнес-модели. Важнейшую роль в данном процессе играют социальные сети, благодаря которым создатель контента может обмениваться информацией с единомышленниками и получать реакцию аудитории на свой продукт, обратную связь. Одно из главных достоинств веб-комиксов – это непосредственность, частота и интенсивность вашего взаимодействия с читателями. Автор может поговорить с ними, и они могут ответить [Ibid, p. 104].

Наиболее популярными площадками для краудфандинга на данный момент являются сервисы Kickstarter и Patreon, предлагающие различные модели финансирования. Сервис Kickstarter основан на традиционной модели взаимоотношений мецената и творца, существующей ещё со времён эпохи Возрождения. В рамках данной модели, получив от «доноров» финансирование на конкретный продукт, описанный в заявке, создатель контента через какое-то время производит именно этот продукт (“rewards-based model”). Акцент в рамках данной модели делается на «результате». Краудфандинговые платформы позволяют финансировать и издание комиксов в традиционных форматах (книга, журнал). Так был создан, к примеру, комикс “Dresden Codak”. Его автор, художник Аарон Диас, смог собрать финансирование на печать своей книги комиксов за первый же час компании. На момент окончания компании проект собрал 1783% от заявленной цели, а количество «доноров» превысило 7500 человек.

A.D. Staruseva-Persheeva, T.E. Fadeeva, P.Y. Skovorodnikov, S.S. Lushkin

*Digital comics and Internet art: perspectives of visual communication*

В свою очередь, сервис Patreon основан на модели «подписки» (subscription-based), которая позволяет пользователю получать на определенных отрезках времени доступ к контенту. Например, заплатив 5\$, «патрон» (покровитель) получает доступ к веб-комиксам, которые автор выкладывает каждую неделю. Преимущество данной модели заключается в том, что создатель контента может получать финансирование на регулярной основе.

Схожие модели взаимодействия художника и аудитории существуют и в сфере нет-арта. К примеру, платформа Art Micro Patronage предлагает для художников и зрителей выставочную онлайн-площадку. По словам создателей сервиса, первые 6 месяцев работы Art Micro Patronage продемонстрировали, что аудитория готова оказывать художникам поддержку, спонсируя их проекты.

Уилл Бренд, специалист в области современного нет-арта, создал на сервисе “Google documents” документ [Brand, 2012], в котором перечислил все известные ему способы монетизации нет-арта. Приведем здесь некоторые пункты из данного списка:

- Вы можете продать код веб-сайта и право контролировать доступ к этому коду, как это сделала Ольга Лялина в своем проекте «Мой парень вернулся с войны» (1996 г.). (Существует длинное интервью об этом процессе, проведенное Тильманом Баумгартелем.)
- Вы можете продавать работу ограниченным тиражом, предлагая или не предлагая ее в Интернете, как это сделала Rhizome с гифками Сары Луди в Armory (Rhizome – яркий пример, а не первый). В случае ограниченных выпусков носителем информации может быть что угодно, от флэш-накопителя до DVD или Dropbox.
- Вы можете продать работу ограниченным тиражом и сделать ее с открытым исходным кодом, как в случае с 0100101110101101.org.
- Вы можете развивать идеи, а затем просить людей заказывать их, как в проектах МТАА «Невидимый веб-сайт» (1999 г.).
- Вы можете продавать эфемеры, как это сделали Томсон и Крэйгхед со своим Dot Store (2002 г.).
- Вы можете продавать мелочи и право на хвастовство, как в случае с Лизой Джевбрэйт 1:1 (1999–2002 гг.), из которой отдельные пиксели предлагались для продажи на eBay.
- Вы можете разместить рекламу на своем сайте, как, например, в фильме Кори Аркангела «Панк-рок 101» (2004 г.), в котором он предложил предсмертное письмо Курта Кобейна рядом с баннерами Google Рекламы.

Таким образом, независимые проекты, создаваемые в рамках сети Интернет, зачастую направлены именно на «конечную аудиторию» – именно ее поддержка является основным критерием жизнеспособности данных проектов. Деятельность сайтов вроде Kickstarter и Patreon, а также более узкоспециализированных проектов типа Art Micro Patronage направлена на то, чтобы обеспечить возможность финансовой поддержки производителей контента со стороны аудитории, без посредников. Помимо этого, художники нет-арта вырабатывают новые способы монетизации своих произведений, в том числе и в рамках «полевого исследования», рефлексировав о том, какой в принципе может быть монетизация цифрового продукта, что в конечном счете приобретает пользователь – строчки кода, право доступа, bragging rights?

### Заключение

Результаты данного исследования стали итогом работы коллектива ученых подразделения HSE Illustrates лаборатории Школы дизайна Научно-исследовательского университета «Высшая школа экономики», в число авторов вошли искусствоведы, чьи научные интересы сфокусированы на новых медиа, специалист по сетевому искусству и исследователь визуальных нарративов. Вклад каждого из авторов можно охарактеризовать следующим образом: Татьяна Фадеева как специалист по медиаискусству написала блок текста, посвященный феномену веб-комикса, и проанализировала экономические модели взаимодействия между создателями контента, продюсерами и публикой; Петр Сковородников выступал как специалист по нет-арту и работал

А.Д. Старусева-Першеева, Т.Е. Фадеева, П.Ю. Сковородников, С.С. Лушкин  
*Цифровой комикс и сетевое искусство: перспективы визуальной коммуникации*

над анализом технологической и эстетической базы веб-комикса в контексте сетевого комикса; Сергей Лушкин, будучи специалистом по классическому комикс-нарративу, подготовил вводную часть статьи и сформировал исследовательскую оптику для рассмотрения и сопоставления традиционного и дигитального типов комикса; Александра Старусева-Першеева как эксперт в области современного искусства и актуального культурного процесса доработала структуру статьи и синтезировала выводы исследования, поместив результаты работы коллег в более широкий социокультурный контекст. Дальнейшее развитие нашей работы будет проходить в плоскости разработки теоретической части учебной программы профилей «Комикс» и «Концепт-арт и метавселенные», реализуемые в Школе дизайна НИУ ВШЭ.

Подводя итог проведенному анализу наиболее ярких примеров мультимедийного подхода к формату комикса и обобщая вышесказанное, мы выделим ряд важных моментов, намечающих логику и перспективы развития современного комикса в широком социокультурном контексте:

1) классические форматы представления «секвенциального искусства» в виде книги, журнала, альбома и зина – дублируются в цифровом пространстве, сохраняя большую часть своих качеств и плавно адаптируясь к текущим потребностям рынка;

2) инновационные формы комикса зачастую возникают благодаря творческому осмыслению цифровых технологий, позволяющих художнику выйти за пределы бумажной страницы. Подобно тому, как развитие новых технологий подстегивает усложнения языка экранных искусств (еще одного секвенциального вида повествования), расширение палитры технических возможностей создания образа в комиксе ведет к большей вариативности его повествовательных структур. «Медиаатизированный» графический роман включает аудиальную составляющую, движущееся изображение, элементы интерактивного взаимодействия – и таким образом оказывается возможно выстраивать более сложные нарративы, чем то позволял традиционный разворот;

3) обозначенные выше особенности цифрового комикса, развивающегося в интерактивном пространстве Сети, подчеркивают его связь с современными формами медиа-арта и, в особенности, сетевого искусства. И можно говорить о том, что это двусторонняя связь, поскольку ряд ранних произведений сетевого искусства отчетливо напоминает принцип повествования в комиксе;

4) в демократичном пространстве Сети веб-комикс раскрывается для большего количества как авторов (благодаря разным источникам финансирования), так и читателей/зрителей (через социальные сети, локальные сообщества, специализированные сайты и приложения), автор такого комикса получает доступ к более широкой аудитории, состоящей не только из любителей этого формата повествования, но и тех, чье внимание автору графического романа еще предстоит захватить и удержать, используя для этого широкий спектр приемов;

5) оказываясь в пространстве дополненной и виртуальной реальности, комикс испытывает значительное влияние экранных искусств, а опыт чтения трансформируется в подобие опыта кинозрителя или игрока в видеоигре.

Учитывая все эти аспекты, мы хотели бы подчеркнуть, что как общее представление о комиксе, так и понятие «цифровой комикс» сегодня нуждаются в пересмотре и постоянном уточнении, поскольку это «секвенциальное искусство» рискует утратить идентичность, растворяясь в лентах социальных сетей (которые тоже состоят из череды изображений и текстов) и вкладках браузеров. Веб-комикс становится не только «секвенциальным» («последовательным»), но и отчасти «пространственным» искусством, поскольку гиперссылки и анимированные вставки вырываются за пределы привычной нам плоскости разворота. Повествование становится нелинейным, оно ветвится, оставляя следы в виде отдельных сторис, мемов или постов в Twitter.

Внимательный читатель может возразить на это, что повествование и в традиционном бумажном комиксе не всегда развивается строго линейно и порой включает те же «гиперссылки», флэшбэки и прочие приемы нелинейного повествования. Однако следует подчеркнуть, что именно в мультимедийном формате эти приемы приобретают наибольшую яркость и эстетическую завершенность. Элементы движущегося изображения и гиперссылки позволяют выстроить более



A.D. Staruseva-Persheeva, T.E. Fadeeva, P.Y. Skovorodnikov, S.S. Lushkin

*Digital comics and Internet art: perspectives of visual communication*

сложные повествовательные схемы так, что это выглядит естественно и легко считывается. Именно это и стало фокусом настоящего исследования.

Давая авторам больше независимости в работе, а читателям – возможность более интенсивного взаимодействия и обратной связи, цифровые форматы существования комикса делают этот вид искусства весьма гибким и адаптивным. Современный комикс развивается вместе меняющимися запросами коммуникационного общества, ориентированного на постоянное обновление практик восприятия произведений искусства и перекодировки языка визуальной коммуникации.

## ИСТОЧНИКИ

1. Гройс Б.Е. В потоке. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2018.
2. Клещ И. Топ 5 веб-комиксов в Instagram [Электронный ресурс] URL: <http://mosk.philfak.ru/2018/11/21/top-5-веб-комиксов-в-instagram/> [дата обращения: 20.11.2020].
3. Ковалёв Н., Козлов А. Веб-комиксы: особенности, выгоды, перспективы [Электронный ресурс] URL: <https://webcommunity.net/blog/comicraft/1855.html> [дата обращения: 20.11.2020].
4. Макклауд С. Переосмысление комикса. Эволюция формы искусства. – Москва: Белое яблоко, 2018. 252 с.
5. Макклауд С. Создание комикса. Как рассказать историю в комиксах, манге и графических романах. – Москва: Белое яблоко, 2019.
6. Херсонская Е. Разговор с российскими комиксистами. Часть 1 [Электронный ресурс] URL: <https://www.mirf.ru/comics/russian-comix-contact-1/> [дата обращения: 20.11.2020].
7. Чевычалова М. Вебтун: комиксы по-корейски [Электронный ресурс] URL: <https://dtf.ru/read/16778-vebtun-komiksy-po-koreyski> [дата обращения: 20.11.2020].
8. bande dessinée (BD) [Электронный ресурс] URL: [https://www.larousse.fr/encyclopedia/divers/bande\\_dessinee/185578](https://www.larousse.fr/encyclopedia/divers/bande_dessinee/185578) [дата обращения: 20.11.2020].
9. Brand W. Partial list of ways Net Art has tried to make money [Электронный ресурс] URL: <https://docs.google.com/document/d/1XsW4iMUVqfJJaAGNZZaD91qJ1tkWIatSiGlPabMrwlM/edit> [дата обращения: 20.11.2020].
10. Farazmand R. [Электронный ресурс] URL: (<http://www.poorlydrawnlines.com/>) [дата обращения: 20.11.2020].
11. Groth G. McCloud Cuckoo-Land // The Comics Journal n° 232. – Seattle: The Comics Journal, 2011. P. 32-50.
12. Instagram stories были придуманы для комиксов, но об этом никому не сказали [Электронный ресурс] URL: <https://sostav.ua/publication/instagram-stories-byli-pridumany-dlya-komiksov-no-ob-etom-nikomu-ne-skazali-80783.html> [дата обращения: 20.11.2020].
13. Santo E. Who writes the history of webcomics? [Электронный ресурс] URL: <http://webcomicoverlook.com/2010/09/15/who-writes-the-history-of-webcomics/> [дата обращения: 18.11.2020].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Манович Л.З. Теории софт-культуры. – Москва: Красная ласточка, 2018.
2. Манович Л.З. Язык новых медиа. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2018.
3. Guigar B., Kellett D., Kurtz S., and Straub K. How to make Webcomics. – Berkeley: Image Comics, 2008.
4. Menu J.-C. La Bande dessinée et son double. – Paris: L'Association, 2009.
5. Töpffer R. Essai de physiognomie. – Genève: Autographié chez Schmidt, 1845.

## SOURCES

1. bande dessinée (BD) [Electronic resource] URL: [https://www.larousse.fr/encyclopedia/divers/bande\\_dessinee/185578](https://www.larousse.fr/encyclopedia/divers/bande_dessinee/185578) [access: 20.11.2020].
2. Brand W. Partial list of ways Net Art has tried to make money [Electronic resource] URL: <https://docs.google.com/document/d/1XsW4iMUVqfJJaAGNZZaD91qJ1tkWIatSiGlPabMrwlM/edit> [access: 20.11.2020].
3. Chevychalova M. Vebtun: komiksy po-koreyski [Electronic resource] URL: <https://dtf.ru/read/16778-vebtun-komiksy-po-koreyski> [access: 20.11.2020]. (in Russ.)
4. Farazmand R. [Electronic resource] URL: (<http://www.poorlydrawnlines.com/>) [access: 20.11.2020].
5. Groth G. "McCloud Cuckoo-Land." *The Comics Journal* n° 232. – Seattle, The Comics Journal, 2011. P. 32-50.
6. Groys B.E. *V potoke*. Moscow, Ad Marginem Press, 2018. (in Russ.)
7. Hersonskaya E. *Razgovor s rossijskimi komiksistami. Chast' 1* [Electronic resource] URL: <https://www.mirf.ru/comics/russian-comix-contact-1/> [access: 20.11.2020]. (in Russ.)
8. *Instagram stories byli pridumany dlja komiksov, no ob jetom nikomu ne skazali* [Instagram stories were invented for comics, but nobody was told about it]. [Electronic resource] URL: <https://sostav.ua/publication/instagram-stories-byli-pridumany-dlya-komiksov-no-ob-etom-nikomu-ne-skazali-80783.html> [access: 20.11.2020].
9. Kleshch I. *Top 5 veb-komiksov v Instagram* [Electronic resource] URL: <http://mosk.philfak.ru/2018/11/21/top-5-veb-komiksov-v-instagram/> [access: 20.11.2020]. (in Russ.)
10. Kovalyov N., Kozlov A. *Veb-komiksy: osobennosti, vygody, perspektivy* [Electronic resource] URL: <https://webcommunity.net/blog/comicraft/1855.html> [access: 20.11.2020]. (in Russ.)

А.Д. Старусева-Першеева, Т.Е. Фадеева, П.Ю. Сковородников, С.С. Лушкин  
*Цифровой комикс и сетевое искусство: перспективы визуальной коммуникации*

11. McCloud S. *Pereosmyslenie komiksa. Evolyuciya formy iskusstva* [Comic reimagining. The evolution of the art form]. Moscow, Beloe yabloko, 2018. (in Russ.)
12. McCloud S. *Sozdanie komiksa. Kak rasskazat' istoriyu v komiksah, mangle i graficheskikh romanah* [Creating a comic. How to tell a story in comics, manga and graphic novels]. Moscow, Beloe yabloko, 2019. (in Russ.)
13. Santo E. *Who writes the history of webcomics?* [Electronic resource] URL: <http://webcomicoverlook.com/2010/09/15/who-writes-the-history-of-webcomics/> [access: 18.11.2020].

#### REFERENCES

1. Guigar B., Kellett D., Kurtz S., and Straub K. *How to make Webcomics*. Berkeley, Image Comics, 2008.
2. Manovich L.Z. *Teorii soft-kul'tury*. Moscow, Krasnaya lastochka, 2018. (in Russ.)
3. Manovich L.Z. *Yazyk novykh media*. Moscow, Ad Marginem Press, 2018. (in Russ.)
4. Menu J.-C. *La Bande dessinée et son double*. Paris, L'Association, 2009.
5. Töpffer R. *Essai de physiognomie*. Genève, Autographié chez Schmidt, 1845.

#### СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Goodbrey D. M. (Screendiver). PoCom-Uk-001. 2003. Структура комикса, напоминающая лабиринт и предполагающая вариативность способов прочтения.

Источник: URL: <https://screendiver.com/directory/infinite-canvas-interactive-webcomics-by-daniel-goodbrey/>

Рис. 2. Краузе Ф. Глубокие темные страхи

Источник: URL: <https://www.facebook.com/deepdarkfearscomics>

Рис.3. Krahulik M., Holkins J. Penny Arcade. Комикс-реакция на эпидемиологическую ситуацию 2020 года

Источник: URL: <https://www.penny-arcade.com/comic/2020/03/25/bells>

Рис. 4. Brosch A. Панели из веб-комикса "Hyperbole and a Half" 2010, превратившиеся в интернет-мем и давшие начало серии мемов, создаваемой пользователями "X all the Y".

Источник: URL: <http://hyperboleandahalf.blogspot.com/2010/06/this-is-why-ill-never-be-adult.html>

**Нина Александровна Цыркун**  
*Nina Aleksandrovna Tsyrkun*

доктор искусствоведения, главный научный сотрудник,  
*Doctor in arts, Principal researcher,*  
Российский государственный гуманитарный университет  
*Russian State University for the Humanities*  
[tsyrkun@mail.ru](mailto:tsyrkun@mail.ru)

## ПОСТКОЛОНИАЛЬНЫЙ ИНДИЙСКИЙ КИНОКОМИКС: СУПЕРГЕРОИ POSTCOLONIAL INDIAN MOVIE COMICS: SUPERHEROES

В статье рассматривается становление постколониального индийского геройского кинокомикса, пантеон которого сегодня включает обширный и разнообразный корпус персонажей. На примере двух ключевых кинокомиксов («Мистер Индия», 1987, режиссёр Шекхар Капур и «Крриш», 2006, режиссёр Ракеш Рошан) анализируется генезис новых экранных героев и роль данных фильмов в формировании национальной идентичности обретшей независимость Индии. Отмечается, что наряду с использованием известных паттернов жанра (прежде всего американских) создатели этих произведений, возникших на основе мифологического наследия, но переживавших ренессанс в соответствии с политической ситуацией и общественным запросом, маркируют знаменательный сдвиг от доминирующего ориентированного на непротивленческие принципы гандизма образа «матери Индии» к активному маскулинному «мистеру Индия».

**Ключевые слова:** Индийский комикс, мифология, новая маскулинность, аватар, национальный продукт

**Для цитирования:** Цыркун Н.А. Постколониальный индийский кинокомикс: супергерои // Артикульт. 2023. №1(49). С. 59-67. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-59-67

The author considers evolvement of Indian postcolonial movie comics, which pantheon today includes a great and multifarious number of characters. The author dwells on two key specimen (Mister India, 1987, dir. Shekhar Kapur and Krrish, 2006, dir. Rakesh Roshan), analyzing genesis of the new screen personages and the role of the films in question in formation of national identity in India which acquired its independence. The author accentuates, that alongside with usage of well-known American patterns the given films, which were mainly generated on the mythological heritage, have undergone renaissance in accordance with urgent political situation and societal demand. This transition marked a significant shift from domineering image of Mother India, oriented on non-resistance to evil according to Gandhian principles, towards an active masculine Mister India's one.

**Keywords:** Indian comics, mythology, new masculinity, avatar, national product

**For citation:** Tsyrkun N.A. "Postcolonial Indian movie comics: superheroes." *Articult.* 2023, no. 1(49), pp. 59-67. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-59-67

### Введение

Комикс как многовекторный жанр получил распространение и начал развиваться в Индии практически одновременно с обретением страной независимости от Британии в 1947 году, когда Индия стала самостоятельным государством, ступившим в эпоху модернизации, осмысления и формирования национальной идентичности. Свою определенную роль в этом процессе играет искусство, в том числе комикс. Известно, что как явление массовой культуры комикс долгое время после своего возникновения во всем мире считался не заслуживающим серьезного научного анализа. Этот факт многие культурологи, в том числе Карлин Маклейн [McLain, 2011], Мерин Санил [Sanil, 2016], Мара Л.Такер [Thacker, 2018] и другие отмечают и применительно к индийскому комиксу, указывая, что на сегодняшний день научные исследования индийского комикса немногочисленны и, как правило, носят фрагментарный и описательный характер. Следует добавить, что кинокомикс как область внимания экспертного сообщества еще только начинает заинтересовывать специалистов, а соответствующих публикаций на русском языке пока вообще не появилось.

Как и в других странах, комикс появился в Индии сначала в графическом виде, причем на разных местных языках и преимущественно в историях, рассчитанных на детей и подростков. Так же, как в Соединенных Штатах, рождение индустрии комиксов здесь началось в газете, когда

ведущее издание страны The Times of India в начале 1960-х запустило серию Indrajal Comics, хотя уже в 1950-е издавались американские комиксы в переводе на хинди, тамильский и другие языки страны. Художник Нараян Дебнат в 1962 году опубликовал в газете «Шуктара» на бенгальском языке комикс «Ханда Бхонда», вдохновленный персонажами комического дуэта немого кино Лаурела и Харди. Это своеобразное калькирование было естественным для освоения новой жанровой территории. Возникшая в постколониальную эпоху индустрия комиксов быстро обрела популярность, превратилась в обширную сеть, и на рубеже 1980-90-х годов за считанные недели продавалось более 500,000 экземпляров. Сюжетную основу составляли истории из богатой национальной мифологии и сказочного фольклора. Среди самых известных авторов следует назвать таких, как Пратар Мулик, Чанду, Харвиндер Маннкар, Пран Кумар Шарма – и этот список можно долго продолжать. Отдельно следует выделить человека, которого называют пионером индийского комикса. Это Анант Пай, начинавший карьеру в данной области в The Times of India. Он был не только художником, но и организатором производства, а также по большому счету просветителем, создавшим обширную антологию переводов на графический язык национального эпоса и биографий исторических лиц. Его же можно назвать родоначальником анимационного комикса; в 1969 году Анант Пай основал первый в Индии синдикат по производству такой продукции – Rang Rekha Features.

Следуя в русле мировой истории жанра, индийский графический комикс уже в 1970-х обжился на территории супергероев, причем, начавшись с переводов с английского, быстро обрел собственных национальных персонажей. Индийский комикс не застопорился на этом этапе, обратившись к кинематографу. Как пишет профессор Йотика Вирди, «можно утверждать, что кино вообще, в большей степени созвучное душе нации, чем литературные тексты, является и наиболее репрезентативным отражением ее политического состояния в постколониальную эпоху» [Virdi, Jyotika, 2003, p. 2]. В качестве значимого примера можно вспомнить анимационный полнометражный фильм Кушала Руии «Сыновья Рамы» (2012), предназначенный для юной аудитории и таким образом исполняющий функцию морального наставничества на основе национальной мифологии, в данном случае индуистском эпосе «Рамаяна». Герои фильма, братья Куша и Лава – сыновья Рамы, аватара Вишну, легендарного древнеиндийского царя Айодхьи, символа мужества, силы и добродетели, собирателя земель, по стопам которого пошли его дети. Фильм стал своеобразным автометаописанием развития национального комикса: главные герои – дети, которым предстоит много познать, герои национального эпоса, супергерои, наследующие лучшие качества отца.

Одним из первых индийских супергероев стал Батул Великий, придуманный и нарисованный красными и черными чернилами в 1965 году Нараяном Дебнатом для детского журнала «Шуктара». Внешний облик героя возник, по признанию автора, как калька его друга-бодибилдера, атлета, тем не менее не обладающего никакими сверхспособностями. Однако, когда в 1971 году разразилась третья индо-пакистанская война, вооруженный конфликт между Индией и Пакистаном, издатели попросили Дебната добавить своему герою качество неуязвимости; и вот вражеские пули теперь от него отскакивают. Батул стал полноценным супергероем, способным сражаться с танками, самолетами и ракетами. А произведения Дебната становятся современным маскулинным нарративом, что отвечало социальному запросу времени. В этот период происходит трансформация постколониального процесса становления (или восстановления) национальной идентичности. В кинематографе гандистская пацифистская идеология с ее принципом непротivления и жертвенности, идеалом *ахимсы*, проявляющейся в абсолютном ненасилии, уступает место радикальным модусам борьбы, предназначенными для молодого поколения и представляющими модель нового осознания антиколониальной практики в ее самом широком смысле.

Авторитетный индийский социопсихолог Ашис Нанди отмечал, что колониальная культура исходила из того, что мужское (пурусатва) выше женского (наритва), которое в свою очередь было выше женского в мужчине (клибатва), в то время как праведность – по сути отождествляемая с



индуистскими верованиями – включала в себя женское-в-мужском как единое качество [Nandy, Ashis, 1980, p. 90]. Как правило, в широком общественном сознании колонизаторы ассоциировались с мужским, а колонизованные с женским, что можно интерпретировать как «инфляцию мужского» или «кризис маскулинности», рельефно отображавшийся в кино на языке хинди вплоть до начала 1940-х. Это находило свое воплощение в сюжетном мотиве слабого мужчины и сильной женщины, прежде всего на киноэкране.

### От «Матери-Индии» к «Мистеру Индия»

С выходом на экраны в 1957 году фильма Мехбуба Кхана «Мать Индия» метафора материнства приобрела на экране символический гандистский смысл жертвенной любви и покровительства матери-родины. Как пишет известный киновед МК Ракхавендра, «Фигура святой матери часто появляется в кино на языке хинди после 1947 года в разных вариантах, и связано это с возникновением нации как объекта лояльности. Этот аллегорический аспект массового кино проявляется в фильмах, адресовавшихся аудитории, имеющей общий социальный опыт и обращавшихся к аспектам общности в национальной общине» [МК Raghavendra, 2016, p. 18]. Однако, как отмечает профессор-киновед Апараджита Сенгупта, со временем этот образ упрощается и мелодраматизируется, следовательно, не может более служить эффективным тропом для восприятия молодежью и тем более образцом для подражания [Sengupta, Aparajita, 2011, p. 70]. И место феминного образца матери Индии в 1987 году занимает маскулинный «Мистер Индия», представленный режиссёром Шекхаром Капуром.

Заглавный герой этого игрового фильма был придуман популярным графическим комиксмейкером и издателем Тулси. Однако рядом с другими его персонажами-супергероями (Ангарой – гибрида лисицы, гориллы, льва, даже слона, а также меняющего свою форму царя змей Тауси, или же гениальным роботом Джамбу) мистер Индия проигрывал: он не обладал способностями к перевоплощениям, лишь мог внезапно исчезать из поля зрения благодаря волшебному гаджету, браслету невидимости, который оставил ему в наследство отец-изобретатель. Шекхар Капур, по-видимому, остановился на этом персонаже, потому что не располагал технологической базой спецэффектов, чтобы адекватно представить на экране Ангарау или Джамбу. В результате, если в качестве графического комикса «Мистер Индия» не завоевал большой популярности, то в своем экранном «аватаре» он стал чрезвычайно знаменит: газета The Times of India включила эту картину Шекхара Капура в список «25-ти обязательных к просмотру болливудских фильмов» (рис. 1).



Рис. 1.

Анил Капур в роли Мистера Индия и Шридеви в роли Симы Сохни. Кадр из фильма «Мистер Индия».

Постколониальная идеология отчетливо дала о себе знать в этой болливудской картине, которая открывается сценой совещания индийских служб безопасности, где сообщается, что острые проблемы страны – терроризм, пожары, черный рынок, вброс отравленного зерна и проч. есть результат вмешательства сил, управляемых из-за границы. Олицетворением этого зла является диктатор Могамбо, ненавидящий и презирующий «этих индийцев» и провоцирующий вражду внутри страны: «Пускай воюют между собой, пока вся Индия не окажется у моих ног!».

В этом фильме проявилась важнейшая черта индийского супергеройского кинокомикса. Его создатели, работая в жанре и, соответственно, пользуясь его каноническими приемами, сюжетными ходами, паттернами, даже клише, тем не менее создают собственный национальный продукт, обыгрывая стереотипы в насмешливо-ироничном ключе и добавляя известный антураж в виде танцевальных и песенных номеров. Зловредный Могамбо предстает в подчеркнуто окарикатуренном европеизированном виде блондина, собравшего в себе черты реальных и вымышленных диктаторов, мечтающих о покорении всего мира (рис. 2).



Рис. 2.

Амриш Пури в роли Могамбо в фильме «Мистер Индия».

Свои грозные речи он произносит, поигрывая пультом управления собственным арсеналом баллистических ракет. Подданные диктатора, его ближний круг – рабски покорные исполнители его воли, к примеру, послушно прыгающие по команде властителя в бассейн с серной кислотой.

Особо следует выделить социальную составляющую фильма – реальные проблемы, волновавшие население страны, в том числе детскую беспризорность (отчасти – результат войны) и бандитизм. Главный герой, музыкант Арун (Анил Капур), сам выросший в сиротстве, приютил у себя в доме нескольких сирот, а злодей Могамбо натравил на него бандитов, разоривших хозяина. Арун – сын ученого, создавшего «браслет невидимости», который и оставил в наследство сыну. Благодаря чудодейственному браслету Арун становится супергероем, поначалу не осознающим своего предназначения (возможности человека-невидимки им с приятелями хитроумно опробуются в казино), но с помощью неподкупного отцовского ученика приходит к этому пониманию, называет себя «мистером Индия» и вместе с ребятами, которых приютил, и подружкой-репортершей Симой Сохни побеждает зловещего Могамбо, разрушает его план покорения страны и ее народа.

Его подруга Сима Сохни (Шридеви), как будто бы выполняющая функцию героини традиционного американского экшена – «девушки в опасности», заслуживает особого внимания. Поначалу капризная и эгоистичная, она тоже проходит свой путь ментального преображения, и

в трудный момент приходит на помощь Аруну, произнося значимую фразу: «Ты столько раз спасал меня!». Это тип новой индийской девушки, самостоятельной, строящей личную карьеру, не готовой к жертвенности, но отваживающейся на равных сразиться с врагом-мужчиной.

Внешне Анил Капур не похож на супергероя, зато его персонаж повадками походит на культового заглавного героя фильма Раджа Капура «Бродяга» (1951), сыгранного самим режиссёром (Радж и Анил – не близкие родственники, но принадлежат одному кинематографическому индийскому клану и определенное внешнее сходство между ними явно обнаруживается и приобретает значимый смысл). Вошедший в историю кино как «индийский Чарли Чаплин», Радж Капур создал актерскую маску национального героя из социальных низов, при всех жизненных невзгодах не теряющего лучших качеств своего народа – стойкости в преодолении трудностей и оптимизма. Эти качества роднят Аруна, разоренного бандитами Могамбо, с Бродягой, все достояние которого в котомке за плечами (рис. 3).



Рис. 3.  
Радж Капур в фильме «Бродяга»

### Супергерой новой Индии

Лучшим национальным супергероем индийские и зарубежные критики называют Крриша из одноименного фильма Ракеша Рошана (2006, авторы сценария: Робин Бхатт, Сачин Бхоумик, Хони Ирани, Санджай Масум, Ракеш Рошан), второго фильма франшизы «Крриш» на языке хинди, имеющего, согласно Конституции страны, статус государственного языка Индии, благодаря чему удается преодолевать местные различия и достичь самых отдаленных уголков страны, обеспечить общедоступность кинокартины. При этом, как отмечает МК Рагхавендра, статус мейнстримного кино на хинди как национального не следует понимать так, будто оно предназначено для потребления только индийцам. И в этом оно родственно политике Голливуда, который придерживается ценностей, свойственных народу своей страны, но в то же время в той или иной степени разделяемых и во всем мире [МК Raghavendra, 2016, p. 18].

Как артефакт эта франшиза лишена колорита и специфических черт того или иного региона. Она считается открывательницей болливудского научно-фантастического кино, прежде всего

потому, что там задействованы пришельцы из космоса (первая картина 2003 года называлась «Ты не одинок», третья, 2013 года – «Крриш 3»). Полное имя героя – Кришна Мехра, то есть он носит имя верховного божества, снизошедшего на землю из духовного мира, почитаемого в кришнаизме как изначальное проявление бога, источник всех аватар, миссия которого – восстановление дхармы, естественной упорядоченности и гармонии природы и мира.

В священных писаниях Кришна Мехра предстает и в образе шаловливого ребенка, и идеального возлюбленного, и героя-воина. В отличие от Мистера Индия Кришна/Крриш обладает настоящими суперспособностями, которые унаследовал от отца, в свою очередь получившего их от синеликого инопланетянина Джаду – синий считается цветом Кришны, цветом силы, мужественности и борьбы со злом. Отец экранного Кришны Рохит был выдающимся ученым, мечтавшим о создании компьютера, который мог бы заглядывать в будущее и тем самым помогать человечеству предотвращать вероятные масштабные бедствия, природные катаклизмы, катастрофы и даже войны. Однако его изобретением захотел завладеть злодей, доктор Сидхант Арья, который нашел способ устранить изобретателя (публично лицемерно сообщив о его якобы гибели в пожаре), приписать себе его достижения и поставить их на службу в своих корыстных целях. Узнав о гибели сына, потеряв умершую от горя невестку и стремясь сохранить и обезопасить внука, очень рано обнаружившего выдающиеся умственные способности, бабушка Кришны увозит его в глухую провинцию. Бабушка не желает замечать и тем более поощрять таланты внука, чтобы ребенок не повторил печальную судьбу отца. Эта благородная женщина – классический образ «матери Индии», сыгранный обаятельной актрисой Бханурекхой Ганешан (она же Рекха). Однако экранный Кришна – дитя новой эпохи, времени, когда патриархальные связи между поколениями уже не имеют прежней силы; достаточно повзрослев, он стремится сам строить свою жизнь и уезжает из села в Сингапур, однако пообещав бабушке скрывать на людях свои сверхспособности. В результате Кришна обретает любимую девушку (его Прия в исполнении актрисы Приянки Чопры Джонас тоже журналистка, как и подруга Мистера Индия) и становится продолжателем дела отца, одним из тех незаурядных индийских молодых ученых, которые сегодня работают не только на родине, но и в Кремниевой долине или Массачусетском технологическом институте.

Кришна познакомился с Прией, когда та во время отдыха в спортивном лагере едва не погибла, не справившись с дельтапланом. Внезапно появившийся спаситель заинтриговал не только Прию, но и ее предприимчивую коллегу, и вместе они решили объявить своей начальнице на телестудии, что нашли «индийского Супермена». Затеваются использование простодушного Кришны в создании сенсационного телевизионного материала, причем Прия пускает в ход женское кокетство, и он на эту удочку попадает, тем более что девушка ему очень нравится, и вскоре он готов на ней жениться.

Между тем Прия вместе с подругой и под присмотром начальницы организует съемки Криша в забавных сюжетах, где тот может продемонстрировать свои незаурядные способности. Один из его партнеров – орангутанг Мау, которого суровая начальница нещадно третирует, а тот находит себе друга и защитника в лице Кришны. Надо сказать, что в детстве экранный Кришна не очень ладил со сверстниками, которых значительно превосходил по развитию, зато он дружил с птицами и животными, и индийский зритель легко считывал это как отсылку к Кришне-божеству, который был окружен любимцами – попугаями, коровами, оленем, и среди них была обезьянка Дадхилобха. Осмелев рядом с Кришной, Мау начинает огрызаться на придирки одетой в обтягивающие брюки руководительницы проекта; когда та его особенно допекла, орангутанг швырнул ей пониже спины банан, а в ответ на злобную мину обернувшейся женщины показал язык. Этот снижающий комический жест, присвоение животным ненадлежащего ему типа поведения – знак инверсии «иерархии», знаменующий определенный нюанс модернизации общества.

В индуистской иконографии, в храмовых статуях-мурти как объектов религиозного или медитативного сосредоточения Кришна обычно изображается спокойно и невозмутимо сидящим или стоящим в расслабленной позе. А вот экранный Кришна как правило деятелен, зафиксирован в беге или прыжке, устремлен в будущее как символ новой Индии. Само его второе имя Крриш,



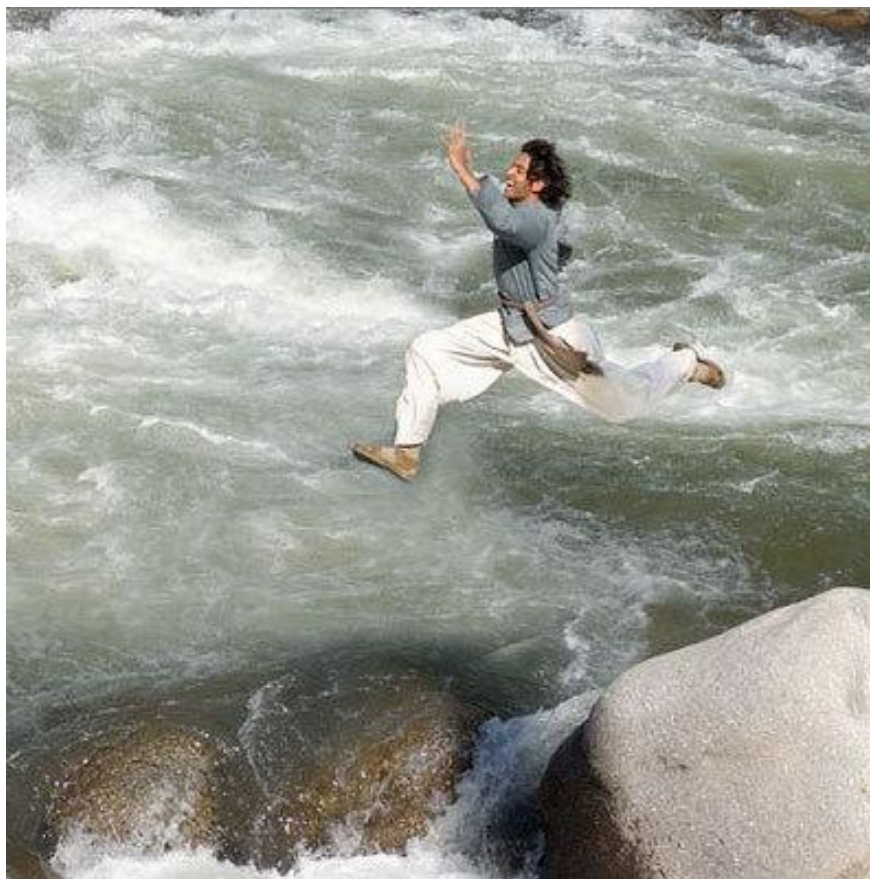


Рис. 4.  
Фрагмент кадра из  
фильма «Крриш».

образованное по типу сокращенных американских имен, звучащее как боевой клич, выражает энергетизм, стремление сбросить лишнее, чтобы аккумулировать силы для возможного броска. И все это, можно сказать, модернизирует и даже секуляризирует традиционный образ национального божества (рис. 4).

В этой роли во всех фильмах франшизы выступил сын ее создателя Ритик Рошан, одаренный и атлетически сложенный, обладающий незаурядными танцевальными и певческими способностями актер (и к тому же получивший образование в престижном Сайденхемском колледже коммерции и экономики, стало быть, знакомый с навыками маркетинга). Главный герой не только стремительно бежит и прыгает через пропасти, но и владеет восточными боевыми искусствами. В рекламе фильма он описан так: «Свободный как птица, он мчит как ветер, он храбр как лев, ибо не ведает страха, взлетает на островерхие скалы, плавает как рыба, и никто не устоит против мощи его кулака. Его история – история любви супергероя». В конце концов Кришна понимает, в какую игру вовлекла его Прия, но к тому времени девушка уже по-настоящему влюбилась в Кришну. А он узнает и о том, что отец его жив, и что благообразный, седой, с вкрадчивыми манерами доктор Арья (ничуть не напоминающий нарисованного жирными карикатурно-сатирическими красками Могамбо из фильма Шехара Капура) не убивает его, а томит в застенке, потому что только с помощью пароля (сканирования сетчатки глаз создателя суперкомпьютера) можно воспользоваться созданием гения и исполнить свою мечту: «Я будущий бог, и никто не может меня остановить!», возглашает он. Кришна/Крриш бросается на помощь отцу. Отца и сына неслучайно играет один и тот же актер, Ритик Рошан, и в сцене последнего расчета Крриша со злодеем Арья, тот испытывает смертельный ужас, вероятно, увидев в появившемся мстителе «аватар» его обездвиженного преступным доктором отца.

Судя по всему, создатели фильма изначально задумывали картину как проект мирового уровня, что им и удалось, получив реальный выход на глобальный кинорынок и прокат в ряде зарубежных стран (в том числе США, Нидерландах, Японии и др. По данным IMDb, при бюджете 10,200,000 долларов только в широком прокате в США и Канаде фильм заработал 18,041,250 долларов).

Ракеш Рошан не скрывает опоры на принципы сюжетосложения классического комикса, прежде всего американского, и на его характерные приемы, даже подчеркнуто их обыгрывает. В частности, использует черный плащ и маску, напоминающую Летучую мышь (Бэтмена), в которых Кришна совершает свои подвиги, чтобы остаться анонимом. Кульминационный момент фильма – эпизод на цирковом представлении, куда его привели телевизионщики для развлечения публики, во время которого вспыхивает пожар. Чтобы спасти от огня попавших в ловушку детей, но сохранить свою анонимность как обладателя сверхспособностей, Кришна надевает случайно увиденную на полу гримерки порванную черную маску и выворачивает наизнанку отцовский светлый плащ, который обладает огнеупорностью, превращая его таким образом в черный. В итоге Кришна становится похожим на Бэтмена, создается визуальный облик и статус супергероя комикса Крриша (рис. 5). Именно так называли его дети, увидевшие в спасителе малышей от огня «индийского Супермена». Поскольку действие разворачивается в помещении цирка, а также притом, что подобранная с полу маска порвана, сам эпизод приобретает ироничный оттенок пародирования исходного американского персонажа. Благодаря этому условному «космополитическому» нюансу создателям фильма удалось избежать нежелательный им налет «стереотипности» и устарелости изображений индийцев, приобретающих на экране облик «деси», то есть «экспортеров» характерной внешней атрибутики этнической культуры в зарубежных странах, что довольно часто встречается в болливудских фильмах. Зато в фильме элементы национальной культуры используются в естественных ситуациях, и их смысл легко считывается индийским зрителем. Например, в конце фильма вернувшийся к активной жизни отец, его сын и его невеста в западных одеждах возвращаются в дом бабушки. Сначала мы видим двор, и камера довольно долго задерживается на белом коне, символика которого в индийской мифологии связана с инкарнацией бога Вишны; на нем Вишну приносит людям спасение и мир. Бабушка выходит навстречу пришедшим в белом сари, символизирующем вдовство и скорбь. А в финальном кадре все четверо появляются на веранде дома, причем бабушка одета уже в сари с традиционным индийским орнаментом *пейсли* – символом молитвы для семейного счастья и благополучия новобрачных.

### Заключение

На основе изложенного можно сделать вывод, что создатели первых индийских кинокомиксов, ориентируясь на классическое супергеройское кино, успешно осваивали присущую ему нарративную номенклатуру – аттракционные и трюковые формы и фантастические трансформации персонажей,



Рис. 5.  
Крриш/Рошан в костюме супергероя. Кадр из фильма «Крриш».

хитроумные уловки злоумышленников, сцены погони, а также постепенно совершенствовали технологическую структуру. Вместе с тем, авторы рассмотренных в статье фильмов не копировали западные образцы, а формировали национальный симбиотический бренд, в том числе с помощью пародии и самопародии, создавая своих героев в соответствии с национальными мифологическими представлениями и каноническими чертами изображений верховного божества Кришны Мехры (от ребенка до романтического влюбленного и героического воителя). Кроме того, авторы внесли свежую краску в матрицу кинокомикса. Они дополнили свои произведения жанровыми особенностями индийского кино, а именно: танцевальными и вокальными дивертисментами, целомудренным романтизмом и комическими нотами, но главное – они погрузили действие фильмов в актуальную ситуацию суверенной Индии, сделав персонажей, чье поведение окрашивается традиционными деталями национальной мифологии, узнаваемыми аудиторией современных индийцев.

#### ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Мать Индия / Mother India (1957, реж. Мехбуб Хан, Индия), драма.
2. Мистер Индия / Mr. India (1987, реж. Шекхар Капур, Индия), комикс.
3. Бродяга / Awaara (1951, реж. Радж Капур, Индия), музыкальная мелодрама.
4. Крриш / Krrish (2006, реж. Ракеш Рошан, Индия), комикс.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. McLain K. The Place of Comics in the Modern Hindu Imagination // Religion Compass, 2011, № 5/10. – P. 598-608.
2. MK Raghavendra. Oxford India Short Introduction to Bollywood. – Oxford India Short Introductions Series, 2016.
3. Nandy A. The Popular Hindi Film: Ideology and First Principles // India International Center, Quarterly Special Issue, Vol. 8(1), March 1980. – P. 90.
4. Sanil M. From Gods to superheroes: an analysis of Indian comics through a mythological lens. – Continuum, 2016.
5. Sengupta A. Nation, Fantasy, and Mimicry: Elements of Political Resistance in Postcolonial Indian Cinema. – University of Kentucky Doctoral Dissertations, 2011.
6. Thacker M.L. New Energy for Indian Comics: A Qualitative Study at Comic Con India // The Journal of the Comics Studies Society, The Ohio State University Press, vol. 2, Issue 2, Summer 2018. – P. 160-177.
7. Viridi J. The Cinematic ImagiNation: Indian Popular Films as Social History. – New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2003.

#### REFERENCES

1. McLain K. "The Place of Comics in the Modern Hindu Imagination." *Religion Compass*, 2011, No 5/10, p. 598-608.
2. MK Raghavendra. *Oxford India Short Introduction to Bollywood*. Oxford India Short Introductions Series, 2016.
3. Nandy A. "The Popular Hindi Film: Ideology and First Principles." *India International Center, Quarterly Special Issue*, Vol. 8(1), March 1980. P. 90.
4. Sanil M. *From Gods to superheroes: an analysis of Indian comics through a mythological lens*. Continuum, 2016.
5. Sengupta A. *Nation, Fantasy, and Mimicry: Elements of Political Resistance in Postcolonial Indian Cinema*. University of Kentucky Doctoral Dissertations, 2011.
6. Thacker M.L. "New Energy for Indian Comics: A Qualitative Study at Comic Con India." *The Journal of the Comics Studies Society*. The Ohio State University Press, vol. 2, Issue 2, Summer 2018, pp. 160-177.
7. Viridi J. *The Cinematic ImagiNation: Indian Popular Films as Social History*. New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 2003.

#### СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. Анил Капур в роли Мистера Индия и Шридеви в роли Симы Сохни. Кадр из фильма «Мистер Индия».
- Рис. 2. Амриш Пури в роли Могамбо в фильме «Мистер Индия».
- Рис. 3. Радж Капур в фильме «Бродяга».
- Рис. 4. Кадр из фильма «Крриш».
- Рис. 5. Крриш/Рошан в костюме супергероя. Кадр из фильма «Крриш».



Научная статья / Research article

УДК/UDC 791.43.04

DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-68-76

Виолетта Дмитриевна Эвалльё

Violetta Dmitrievna Evallyo

кандидат культурологии,

PhD in Culture Studies,

старший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания,

Senior Researcher, State Institute for Art Studies,

старший преподаватель, Российский государственный гуманитарный университет

Senior Lecturer, Russian State University for the Humanities

amaris\_evallyo@mail.ru

## ГОРОД-ПРИЗРАК В ПОЗДНЕСОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ GHOST CITY IN LATE SOVIET CINEMA

В позднесоветские годы рождалось ощущение распада многих прежних творческих установок и традиций, разрушения или отмирания этических и эстетических ценностей советского времени, что воспринималось как распад самой художественности в ее содержательных и формальных аспектах. Размытие границ между реальностями и отсутствие стабильных временных «якорей» характеризуют ауру киноткани. Концепция «Город-призрак» разработана на материале позднесоветских фильмов «Город Зеро», «Посетитель музея» и «Дни затмения». Отрывочные состояния, спутанность сознания и утрата ощущения прочной тверди под ногами, прочной системы ценностей и духовных ориентиров наблюдаются и у героев фильмов. Происходит метание между вымышленной героями реальностью и реальной обыденностью. Образ «призрачного» города характеризуется, в первую очередь, абстрактностью его географических координат и нарративной моделью улья, который все глубже и глубже впитывает в себя приехавшего чужака.

**Ключевые слова:** город, город-призрак, позднесоветский кинематограф, Шахназаров, Лопушанский, Сокуров, эстетика кино, «Город Зеро», «Посетитель музея», «Дни затмения»

**Для цитирования:** Эвалльё В.Д. Город-призрак в позднесоветском кинематографе // Артикульт. 2023. №1(49). С. 68-76. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-68-76

In the Late Soviet years, there was a feeling of the collapse of many former creative attitudes and traditions, the destruction or withering away of the ethical and aesthetic values of the Soviet era, which was perceived as the collapse of artistry itself in its substantive and formal aspects. The blurring of the boundaries between realities and the absence of stable temporary “anchors” characterize the aura of film substance. The concept of “Ghost City” was developed on the material of the Late Soviet films “City Zero”, “The Museum Visitor” and “Days of Eclipse”. Fragmentary states, confusion of consciousness and the loss of a sense of a solid firmament under their feet, a solid system of values and spiritual guidelines are also observed in the heroes of the films. There is a throwing between the fictional heroes of reality and real everyday life. The image of the “ghostly” city is characterized, first of all, by the abstractness of its geographical coordinates and the narrative model of the hive, which absorbs the arriving stranger deeper and deeper into itself.

**Keywords:** city, ghost city, Late Soviet cinema, Shakhnazarov, Lopushansky, Sokurov, cinema aesthetics, “City Zero”, “The Museum Visitor”, “Days of Eclipse”

**For citation:** Evallyo V.D. “Ghost City in Late Soviet Cinema.” *Articult.* 2023, no. 1(49), pp. 68-76. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-68-76

### Введение

В позднесоветские годы рождалось ощущение кризиса многих прежних творческих установок и традиций, разрушения или отмирания этических и эстетических ценностей советского времени, что воспринималось как распад самой художественности в ее содержательных и формальных аспектах. Отрывочные состояния, «спутанность сознания» и утрата ощущения надежной тверди под ногами, прочной системы ценностей и духовных ориентиров наблюдаются и у героев фильмов. Происходит метание между ирреальными пространствами и обыденностью. Размытие границ между реальностями и отсутствие стабильных временных «якорей» характеризуют ауру фильмов.

В статье рассматривается образ города-призрака в позднесоветском кинематографе. Определение «город-призрак» можно интерпретировать с нескольких позиций. С одной стороны, это покинутое людьми некогда обжитое пространство, с разлагающейся или уже «мертвой» материей и архитектурой, с другой – «двуликий», лишь кажущийся нормальным или заброшенный,

© Эвалльё В.Д., 2023

Дата поступления: 28.11.2022. Дата одобрения после рецензирования: 26.01.2023. Дата публикации: 31.03.2023.



пустынный, но словно населенный в других измерениях. В ряде случаев образ «призрачного» города может характеризоваться и абстрактностью его географических координат, и нарративной моделью улья, всасывающего в себя чужака, и иметь некую оборотную – потустороннюю – реальность, и целый спектр иных (временами – метафизических) пространств.

В данной статье мы обращаемся к обозначенным выше типам городских пространств на примере ряда фильмов позднесоветского периода: «Город Зеро» (К. Шахназаров, 1988), «Дни затмения» (А. Сокуров, 1988), «Посетитель музея» (К. Лопушанский, 1989) с целью выявить эстетические доминанты образа города как отражения структур человеческого бытия в эпоху глобальных социокультурных сдвигов. Если в 20-е – 30-е годы активно развивающегося кинематографа акценты ставились на принципиально новых и гуманистических городских пространствах, а кинематографисты были «призваны запечатлеть все прогрессивное» [Виноградов, 2013, с. 109], то в анализируемых в статье фильмах акцент сделан на атмосфере упадка и разрушения, своего рода мумификации и музеефикации советского мифа и его аспектов. В контексте обозначенных тенденций представляется не принципиальным конкретизировать географические координаты пространств, в которых оказываются герои. Значение имеет подчеркнутая изначальная неписанность чужака в пространственно-временной универсум города. На это указывает и В.В. Виноградов, анализируя киноэстетику «Дней затмения»: «Все, кто родился не здесь, не в этих раскаленных туркменских песках, находясь в этом чужом для них пространстве, лишаются главного – цели своего существования» [Виноградов, 2018, с. 90]. Пройдя трансформации перерождения, персонаж Виктора Михайловна («Посетитель музея») вливается в пространство, врач Дмитрий Малянов («Дни затмения») – допускается до принятия грядущей участи вместе со старожилами, и только инженеру Варакину (Леонид Филатов, «Город Зеро»), казалось бы, удастся избежать инициации.

Авторы большого исследования «Города мира – мир города» [Города мира, 2009] отмечают общий «нерв» городской культуры, характерный для разных эпох, географических координат и этнических традиций. Так, В.В. Ванслов, прослеживая сложные переливы художественных отражений философско-мировоззренческих и урбанистических тенденций столетий, выявляет трансформации восприятия и репрезентации городов, отражающие драматические исторические события и усложнение художественной жизни [Ванслов, 2009, с. 174]. К.Э. Разлогов, опираясь на признанные шедевры кинематографа, замечает, что «главным источником всяческих искушений и запретов оказывается многополюсная городская среда и противоречия урбанизации» [Разлогов, 2009, с. 91]. Репрезентация городской среды, не регламентированная цензурой в перестроечный период, все чаще воссоздает образы уже не столь противоречивого, но в целом враждебного и/или закрытого пространства, как своего рода реабилитации художественных настроений начала XX века, о которых пишет Т.И. Володина, констатируя разрыв традиционных связей человека со средой обитания и привычных форм «взаимодействия пространств внутри и вне жилища: бесчисленные окна и двери утрачивают старые и обретают новые функции и смыслы. Ворота в этом городе никого не защищают, арки не спасают: роль их теперь декоративна. Человек – лишь песчинка в обезличенной городской толпе» [Володина, 2017, с. 326]. В исследуемых фильмах герой одинок, не вписывается в социум, но вот-вот будет поглощен собственно пространственной средой и вплавлен в нее подобно музейному экспонату.

В контексте ракурса данной статьи представляется значимым вывод В. Подороги о важности гео-философского аспекта пространственного мышления художников, обращающихся в своих работах к теме города: «Философское произведение обладает индивидуальным пространством смысла, и в нем тот скользит от одного предела выражения к другому, не покидая границ скольжения» [Подорога, 2013, с. 24]. Художественная интерпретация образа города К. Лопушанским, К. Шахназаровым и А. Сокуровым во многом строится на их философско-эстетическом осмыслении социокультурного разлома в стране. Так, М. Ямпольский подчеркивает, что фильм А. Сокурова «Дни затмения» «строится на взаимном проникновении герметических,

замкнутых по отношению друг к другу универсумов. Мир русской культуры <...> загадочно соприкасается с Востоком» [Ямпольский, 2004, с. 340]. Тем самым, в зазоре между пространственными эстетическими доминантами «Дней затмения», музеефицированных городов в двух других фильмах, на наш взгляд, обнаруживается призрачность городских универсумов.

Ключевым критерием, по которому можно характеризовать город и его пространства как призрачные, является концепт «невитальности» – ощущений отсутствия движения жизни на фоне зримых процессов умирания материи. М.В. Дущев определяет «невитальность» «как омертвление <...>, вымывание, потеря субъекта и, как следствие, выключенность из последующей истории» [Дущев, 2022, с. 74]. В рассматриваемый нами период кинематограф стремился осмыслить в контексте разрушения советской системы и будущее человека и городов, все больше убеждаясь в апокалиптических перспективах. Многим киноведам и критикам казалось, что начинается и упадок искусства кино, своего рода болезнь кричащей бесформенности, разбалансированности кадра, засилья брутальных тем; в моду входило слово «патология». И. Шилова полагает, что «испытание свободой для искусства оказалось даже жестче, нежели ограничение диктатом. <...> искусство оказалось изгнанным из тяжкого, но, как теперь выясняется, плодотворного заточения и в новых обстоятельствах потеряло иммунитет, подверглось тем же болезням, что и сама действительность» [Шилова, 1995, с. 83].

Погрузившись в художественное переосмысление постсоветского пространства, кинематограф эстетизировал упадок, деструкцию, разложение, извращения, страдания и смерть. Но также кино с повышенным вниманием стало относиться к эстетическим переживаниям своих персонажей, их взаимоотношениям с категориями прекрасного, виртуозного. Эти тенденции характеризовались В.И. Михалковичем как «негативное отношение к реальности, ставшей только что достоянием истории и актуально переживаемой. Она осознается как кошмар, поскольку преисполнена нравственной грязи, привержена ложным ценностям и обездушевлена» [Михалкович, 1990].

Начали остро ощущаться разрушение целостности советского мифа, а вместе с ним и иллюзии идеологического рая. Д.М. Замятин подмечает, что «суть надлома империи <...> состоит в осознании как коллективном, групповом, так и индивидуальном, ее пространственной ограниченности, а следовательно, и ее идеологической и эсхатологической ущербности. <...> Сакральная целостность империи расплывается, ее пространство оказывается как бы распоротым; из этой распоротой пространственной “подушки” высыпаются бесчисленные “пустые” места, своего рода метагеографический “пух”» [Замятин, 2013, с. 544-545]. В пространстве постсоветского кинематографа ощутимы и нотки постмодернизма с его иронией и тенденцией к деконструкции и цитации, и отголоски авторского кино второй половины XX века, и обыгрывание культурных реалий советской официальной культуры. Один из лейтмотивов перестроечных фильмов – усиление визуальной выразительности отображаемого мира, находящегося в стадии распада, разложения, увядания. Кинокамера с особым энтузиазмом фиксирует картины разрухи: рассыпающиеся здания, зияющие пустыми глазницами окон, вещи сломанные и нефункциональные, сваленные в кучи на улицах, на полках, рваные и грязные. Все это словно хроника тотального упадка не только самой повседневности, но и советского мифа. Части жизненной мозаики выглядят неким постапокалиптическим пространством, словно и не всегда имеющим реальные географические координаты.

### Город и его изнанка

...Пасмурно. На платформе стоит поезд дальнего следования. В туманное пространство выходит, поживаясь, всего один пассажир с небольшим портфелем в руке. Словно спеша покинуть неприветливый полустанок, поезд тут же отбывает вдаль. Так довольно поэтично, но все же буднично с точки зрения жизнеподобия начинается фильм **«Город Зеро»** Карена Шахназарова.

Заминкой на проходной завода, к руководству которого приехал московский инженер Алексей Варакин (Леонид Филатов), равно как и целью его визита для согласования технических нюансов,

все жизнеподобное и обыденное заканчивается. Обратим внимание на кадры проходной: с внешней стороны Варакин подходит к невысокому зданию, внутрикадровое пространство выглядит лаконичным, в кадре заметны лишь довольно крупные объекты. Когда инженер проходит на территорию завода, камера задерживается, словно провожает героя в безвозвратное путешествие в Зазеркалье, пространство которого уже не столь аскетично: в проеме видна чрезвычайная теснота, загруженность, переполненность строениями, вещами, даже люди сгруппированы словно для совместного фото.

Герой все глубже и глубже оказывается затянутым в абсурдную реальность, из приезжего чужака становится чуть ли не ключевой фигурой социального устройства безымянного города. Важно, что абсурдистская изнанка как таковая не затрагивает внешнюю, материальную среду урбанистического пейзажа: здания кажутся монументальными в своей реалистичности. Необычные, нелогичные ситуации разворачиваются в закрытых пространствах, будь то ресторан, краеведческий музей или клуб любителей рок-н-ролла, словно существует некая черта, отделяющая тонкую фантасмагорическую реальность от обыденной городской среды.

Городские пространства, четкость прямых линий фасадов словно призваны сдерживать и гармонизировать иррациональность мышления, бытия своих жителей. Варакин кажется чужеродным этой реальности, что ярко проявляется не только в его эмоциональной отрешенности от происходящего, но и в сцене безуспешной попытки покинуть город с пустой железнодорожной станции, освещенной довольно зловещим сизым закатом. К.Л. Горячок, анализируя «Город Зеро», подчеркивает, что «прошлое предстает здесь по своей природе абсурдным и бессмысленным – все перемешено и ничему нельзя доверять. Оказавшись отрезанным от него, Варакин ощущает глубокое одиночество и беспомощность. Впоследствии он забывает собственного отца, а его личность стирается в потоке фальши, лжи и подмены понятий» [Горячок, 2022, с. 412]. Примечательно, что подмеченные исследователем тенденции характерны не только для фильма Карена Шахназарова, но и для «Посетителя музея», о котором мы поговорим ниже.

Изотерическая (обратная) сторона города, вероятнее всего, связана с природой, которая словно захватывает ментальную власть над жителями. Никакой безмятежности течения жизни в нем нет, и «бал у Сатаны», начавшись в клубе любителей рок-н-ролла, перетекает в языческий ритуал своеобразного жертвоприношения у столетнего дуба в густом таинственном лесу. Вот только зритель не узнает, смог ли агнец избежать заклания, забравшись в лодку и отчалив прочь навстречу рассвету.

### Город-коллаж

«Город Зеро» заканчивается отплытием героя прочь от города-призрака, а для «туриста» (Виктор Михайлов) в фильме К. Лопушанского **«Посетитель музея»** точкой невозврата к прежнему бытию становится прибытие на причал. Камера не торопится, не стесняется долгой тени моста, под которым проплывает баркас, фиксирует черные силуэты прибрежных технических конструкций, стоящих составов, скрежет металлических деталей; монтажные ритмы соразмерны покачиваниям судна. Киноматерия кажется вязкой, тягучей, подобно бьющимся волнам, из серо-коричневого становящихся красными и собирающих дорожку отраженных фонарей в водоворот. На баркасе сидит человек, он напряженно вглядывается в воду и вдруг испуганно оглядывается: «Кто здесь?!». Этот резкий драматургический всплеск заставляет киноматерию насторожиться, а пейзаж размывается, угадываясь лишь замершими точками фонарей, которые монтажным переходом трансформируются в белые точки мусора на земле, сплошь усеянной отходами.

Каждый отрезок пути героя к его предназначению кинокамера не торопит, незримо следует рядом, фиксируя шаги, взгляды людей, скатывающиеся отходы с захламленных склонов, заменивших и труднопроходимые, и пологие горы. Кажется, мусорная пустыня бесконечна, но появляется первое здание: кирпичное, обветшалое, со следами гари от открытого огня вокруг окон-глазниц. Именно в этом сумрачном убежище мы узнаем, что герой – турист, надеющийся посетить Музей и холм около него, куда попасть можно только в дни отлива в библейский срок

7 дней. Н.А. Хренов замечает: «Ту сакральную гору, что влечет героя, еще нужно отыскать, рискуя жизнью, а гора из мусора уже существует. Грандиозная мусорная гора, появившись в первых кадрах фильма, никуда уже не исчезает. Она будет пластическим лейтмотивом этого сюжета и символическим выражением “заката” цивилизации как одной из тем постмодернизма. Вот этот самый мусор тоже ведь воспринимается символом смерти, образ которой стал часто посещать фантазию режиссеров в позднесоветский период» [Хренов, 2022, с. 30].

К слову, все окружающее пространство небольшого прибрежного городка (горы мусора, атмосферу упадка и разложения, но застывшего во времени) можно интерпретировать как призрачную. Казалось бы, обыденное течение жизни по-своему налажено, однако в нем нет искры жизни и смысла, нет цели. Но в этом замкнутом туристе теплится идея, вибрации которой приносят смуту в город-призрак. Ему словно вторит беспокойное и величественное море и волны, разбивающиеся о скалы. С балкона арендованной комнаты оно кажется близким, способным в любой момент окатить кинокамеру соляными брызгами и расступиться, открывая путь к таинственному Музею как легендарному граду Китежу.

Город кажется вымершим, редкие жители жмутся к стенам зданий, словно в их твердости надеются убедиться и в своей реальности. Смысловые регистры – разложение скрывающейся в своих домах-укреплениях интеллигенции, по-детски наивная и искренняя духовность «дебилов» (так в фильме называют деградировавших людей) – плавные, ритмы заторможены, словно скованы начавшимся трупным окаменением системы, в прошлом налаженной жизни. Стоит отметить, что в существующих условиях хрупкий баланс между псевдо-аполлоническим и псевдо-дионисийским в городе-призраке все же существует. Отсиживающаяся в своих крепостях элита со снисходительным терпением (и иронией) относится к «первобытной» религиозности низшего класса. Однако этот хрупкий мир начинает разрушаться волнениями, вызванными приездом туриста. Пропасть, разделяющая их, стала еще глубже из-за попыток уговорить героя идти и не идти к намеченной цели. Эти действия, нашептывания словно символизируют собой искушения и сомнения Христа в Гефсиманском саду.

Представляется важным систематизировать пространства, являющиеся ключевыми в этом фильме-притче. На первом уровне – сама разрушенная городская среда, простирающаяся мусорной пустыней на необозримые дали. Город-«коллаж» содержит в себе и подпространства: катакомбы «дебилов» и укрепленные дома элиты. На более тонком, незримом уровне находится священный Музей. К слову, существует еще внешний Город, вероятно, изживший последствия экологической катастрофы, из которого время от времени прибывают любопытствующие туристы... Эта пространственная геометрия во многом созвучна с фильмом «Дни затмения» А. Сокурова, о котором мы говорим ниже.

Одно из центральных положений в «Посетителе музея» занимает концепт стены – то непреодолимой (в экстатических припадках героя), то проницаемой сквозь осыпавшиеся конструкции. Примечательно, что внешние стены зданий этого города-призрака будут казаться гладкими и массивными, когда толпы «дебилов» пронесут по улицам обездвиженного туриста.

...Воды расступились, обнажив дно и человеческие кости подобно остову автобуса на берегу, словно здесь время неопределенно и застыло, но умиранию подвержена любая материя. Турист движется дальше, на время остановившись в разрушенном Ковчеге, на котором уже никому не спастись. Упрямо продолжая путь, он взбирается на Холм, находит город-музей. Он ослепляет белизной своих стен и костей, обжигает песчаной бурей и горячим воздухом, кажется неподвижным, словно сошедшим с полотен Верещагина. Но и этот город – лишь призрак.

Метафизическое путешествие туриста трансформировало его в «дебила», пребывающего в бесконечном религиозном экстазе. Шатаясь, он удаляется от отеля прочь – в мусорные дали. Лишь далеко на горизонте он стал частью пейзажа, линией горизонта, а преодолев ее, растворился в небе словно призрак.



И некогда новенький чемодан с аккуратно сложенными вещами туриста стал очередным артефактом (равно как и чемодан инженера Варакина в «Городе Зеро»). Всего один забытый чемодан, символизирующий сиротство, скитальчество, отсутствие дома в конкретных географических координатах, пополнил коллекцию лишенных будущего вещей. Парадоксальным образом в фильме музеем оказывается не скрытый град и холм, а прибрежный город-призрак, существующий на границе между обыденным и ирреальным. Он буквально завален мертвыми вещами, призраками идей, становясь своего рода хранилищем, музеем уничтоженной цивилизации.

### Мертвый город

В «Днях затмения» А. Сокуров мастерски совместил различные кинематографические доминанты, ловко манипулируя эстетиками документальной и художественной, что не столько создает эффект жизнеподобия, сколько воздействует на узнавание мотивов драматургического поворота в жизни страны, волной прокатившегося до самых отдаленных уголков. Д. Попов, обращая внимание на вольную интерпретацию А. Сокуровым повести братьев Стругацких «За миллиард лет до конца света», замечает, что режиссер вычленил из нее основные идеи: конца света, Давления и выбора, порожденного этим Давлением. Исследователь подчеркивает, что «...весь колорит фильма резко сдвинут к архаической мифологии. Перенеся действие в Среднюю Азию, Сокуров помещает его в почти библейские пейзажи... <...> Ощущение надвигающейся катастрофы, предчувствие глобальных катаклизмов, перед которыми меркнет и картина затмения, и вид раскачиваемой землетрясением лампочки, пронизывают материю фильма. Не может быть и речи о миллиарде лет – угроза конца решительно приближена из гипотетического завтра к легко узнаваемому сегодня» [Попов, 1989, с. 77]. Эсхатологическое настроение фильма трактует как предощущение слома империи и Д.М. Замятин: «пространство и место осмысляются и воображаются на метагеографическом уровне. Немаловажно также, что именно пространственные / географические образы «Дней затмения» четко фиксируют, наиболее ярко выражают имперский надлом СССР, метафизическую и метагеографическую бессмысленность его дальнейшего существования» [Замятин, 2013, с. 545]. Н.А. Хренов также подчеркивает, что в фильме А. Сокуров делает акцент на «последствиях идеологических экспериментов, которые эта древняя земля кочевников, эти связанные со скудным пейзажем и равнодушные горы отторгают. Происходящее в фильме воспроизводит финальный этап идеологического рая, который по радио по-прежнему призывают совершенствовать. Это атмосфера распадающейся общности людей, которая формировалась большевиками на протяжении десятилетий» [Хренов, 2008, с. 385].

Камера, подобно вертовскому Киноглазу, то подхватывается порывами ветра, то застывает, изнывая от жары. Начиная свой полет словно птица над красной, выжженной «марсианской» поверхностью, камера ускоряется, но уже не парит, а пикирует вниз, совершая жесткую посадку на пыльную твердь, становясь «соразмерной» опустошенным и практически неподвижным людям. Камера внимательно «вглядывается» в лица и скользит по невысоким постройкам, лишенным то крыши, то окон, пытаясь уловить здесь дуновение жизни, подглядывая из-за угла, дрожа от волнения. Движения камеры дискретны, обрывочны, Киноглаз спешит «догнать» проходящую женщину, а резким отъездом – успеть сделать ее частью мизансцены, включить в выжженный зноем пейзаж.

Переключения между «документальным» и «художественным» регистрами происходит регулярно: киноматерия вновь и вновь пытается вернуться к сюжетной интерпретации надвигающейся катастрофы, к людям, будто смирившимся и покоровшимся неизбежному, и охватить взглядом пейзаж. Город, его плотная застройка кажутся зажатыми, втиснутыми в плато горных массивов, но разрушенное здание на первом плане не говорит о гармоничном сосуществовании человека и суровой природы, а уже о свершившемся апокалипсисе. Тем самым хронотоп фильма словно распадается на несколько составляющих: собственно художественная история доживания в преддверии конца света; «документальная» хроника – как отпечаток на

пленке лиц, что были стерты из жизни, и «будущее» – город-призрак, населенный призраками, не осознавшими своей гибели.

Медитативную сонливость, визуальную заторможенность камеры словно распарывает настойчивый звон телефона. Звонок переключается, переговаривается со стуком печатной машинки, и камера, любопытствуя, переключается на сверх крупные планы, исследуя клавиши, калькулятор, бумаги, пытается сфокусироваться на страницах открытой книги. Наполненность пространства вещами, символизирующими рациональное познание мира и попытку его упорядочивания, создает ощущение пребывания в своего рода музее, рожденного на месте одномоментной гибели цивилизации, атрибуты которой кажутся вплавленными в киноматерию. Временами сам город кажется безлюдным, пустынным – макетом истории, заключенной в выставочной среде. Иногда и камера словно вращается в перенасыщенный предметно-материальный мир, становясь застывшим предметом, способным только смотреть, не интерпретируя увиденное, что наиболее ярко заметно в сцене выноса тела Андрея Павловича Снегового.

Но жизнь еще теплится, ритуалы осуществляются. Камера фиксирует музыкальный фестиваль, выхватывает крупным планом лица членов комиссии. Т. Егорова замечает, что «дисгармония в сочетании прошлого и настоящего, образов древнего Востока и современного Запада особенно отчетливо проявляется в сцене конкурса исполнителей на народных инструментах... <...> У стены на корточках сидят люди, а над их головами красуются выведенные черной краской слова: rock, break, disco. Культура, которую эти слова собой олицетворяют, резким диссонансом вторгается <...>, вызывая острое чувство ирреальности, фантастичности происходящего, при том, что находящиеся в кадре люди явно воспринимают окружающую среду, как нечто привычное, нормальное» [Егорова, 1989, с. 82].

В заключительной сцене происходит постепенное схождение хронологий: «выжившие» покидают на Ковчеге-баркасе погибающую землю, герой провожает их долгим взглядом с постамента подобно античному Колоссу Родосскому, еще не разрушенному землетрясением. Финальный кадр замыкает время и пространство в свершившемся: гористый пейзаж дышит вечностью, а на месте, где в начале фильма умещался городок, – пустое плато и сухая трава. Город-призрак растворился словно мираж.

### Заключение

Кинематограф эпохи перестройки стремился интерпретировать состояние общества, настроения и тревоги. Важной категорией режиссерских находок становятся ощущения жизни в нескольких реальностях, склонность к мистификации при отношении к ней как обыденности. Эсхатологические настроения умирания материи, образа жизни, невозможность спасения, абсурдизация еще действующих систем – становятся привычным фоном.

В образах метафизически призрачных городов кинематограф материализует, визуализирует процессы умирания огромной системы. Города-призраки в интерпретации разными режиссерами имеют общую концепцию: они становятся своего рода свидетелями и одновременно – экспозиционным пространством некогда мощной Идеи. Вещи, здания, люди могут быть «отреставрированы», проинтерпретированы и с нежностью определены на места согласно «кураторской» концепции («Город Зеро»), могут содержаться в упадке как сохраненная аутентичная среда («Посетитель музея») или оказаться похороненными под лавой времени подобно Помпеям («Дни затмения»).

### ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Город Зеро (1988, реж. К. Шахназаров, СССР), игр.
2. Дни затмения (1988, реж. А. Сокуров, СССР), игр.
3. Посетитель музея (1989, реж. К. Лопушанский, СССР/Швейцария, ФРГ), игр.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Ванслов В.В. Многоликость образа города в искусстве // Города мира – мир города. Коллективная монография. – Москва: ННИ РАХ: Северный паломник, 2009. – С. 174-177.
2. Виноградов В.В. Москва – старое и новое // Города в кино: сборник статей. – Москва: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013. – С. 108-129.
3. Виноградов В.В. «В прохладном сумраке позднего времени»: комментарии к фильмам А. Сокурова. – Москва: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2018.
4. Володина Т.И. Город Серебряного века. Пространство города в русском изобразительном искусстве и литературе Серебряного века. – Москва: РИП-Холдинг, 2017.
5. Города мира – мир города. Коллективная монография / А.В. Рувимович [и др.]; редкол.: В.П. Толстой – гл. ред. [и др.]; Российская акад. художеств, НИИ теории и истории изобразительных искусств. – Москва: ННИ РАХ: Северный паломник, 2009.
6. Горячок К.Л. «Сумасшедшие и смешные»: абсурд в позднесоветском кино // Смена вех: отечественное кино середины 1980-х – 1990-х / Отв. ред. Е.В. Сальникова; сост. Д.А. Журкова, Н.А. Хренов, В.Д. Эвальд. – Москва: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2022. – С. 405-426.
7. Дуцев М.В. Витальность архитектурной среды современного города // Витальность искусства. Современные проявления. Аналитика / Отв. ред. О.А. Кривцун. – Москва; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2022. – С. 58-80.
8. Егорова Т. Эффект дисгармонии // Искусство кино. 1989. № 5. – С. 82-84.
9. Замятин Д.М. Надлом империи как метагеографический феномен. Место и гений в фильме Александра Сокурова «Дни затмения» // От искусства оттепели к искусству периода распада империи / Отв. ред. Н.А. Хренов. – Москва: Государственный институт искусствознания; «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013. – С. 542-556.
10. Михалкович В.И. Сумбур вместо кино [Электронный ресурс] // «Советский экран». 1990. № 6. URL: <http://www.screenwriter.ru/cinema/17/print/> (дата обращения 04.09.2021).
11. Подорога В. Метафизика ландшафта. Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX–XX веков. – Москва: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013.
12. Попов Д. Космический ракурс // Искусство кино. 1989. № 5. – С. 75-81.
13. Разголов К.Э. Образ города в киноискусстве. Между «Метрополисом» и «Матрицей» // Города мира – мир города. Коллективная монография. – Москва: ННИ РАХ: Северный паломник, 2009. – С. 88-93.
14. Хренов Н.А. Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов. – Москва: Прогресс-Традиция, 2008.
15. Хренов Н.А. Позднесоветский кинематограф: становление образа-времени как признака трансформирующейся поэтики // Смена вех: отечественное кино середины 1980-х – 1990-х / Отв. ред. Е.В. Сальникова; сост. Д.А. Журкова, Н.А. Хренов, В.Д. Эвальд. – Москва: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2022. – С. 11-48.
16. Шилова И. Действительность и художественное сознание // Российское кино: парадоксы обновления. К 100-летию мирового кино. – Москва: Материк, 1995. – С. 78-89.
17. Ямпольский М. Язык – тело – случай: кинематограф и поиски смысла. – Москва: Новое литературное обозрение, 2004.

## REFERENCES

1. Ducev M. "Vital'nost' arhitekturnoj sredy sovremennogo goroda" [Vitality of the architectural environment of the modern city]. *Vital'nost' iskusstva. Sovremennye proyavleniya. Analitika* [Vitality of art. Modern manifestations. Analytics], Moscow, Saint-Peterburg, 2022, pp. 58-80. (in Russ.)
2. Egorova T. "Effekt disgarmonii" [The effect of disharmony]. *Iskusstvo kino*, 1989, no. 5, pp. 82-84. (in Russ.)
3. *Goroda mira – mir goroda. Kollektivnaya monografiya* [Cities of the world – the world of the city. Collective monograph], Moscow, NNI RAH, Severnyj palomnik, 2009. (in Russ.)
4. Goryachok K. "Sumasshedshie i smeshnye": absurd v pozdnesovetskom kino ["Crazy and funny": absurdity in late Soviet cinema]. *Smena vekh: otechestvennoe kino sere diny 1980-h – 1990-h* [Change of Milestones. Russian Cinema, the Middle of 1980s – 1990s]. Moscow, Kanon+ Reabilitatia, 2022, pp. 405-426. (in Russ.)
5. Hrenov N.A. *Obrazy "Velikogo razryva". Kino v kontekste smeny kul'turnyh ciklov* [Images of the "Great Rupture". Cinema in the context of changing cultural cycles]. Moscow, Progress-Tradiciya, 2008. (in Russ.)
6. Hrenov N.A. "Pozdnesovetskij kinematograf: stanovlenie obraza-vremeni kak priznaka transformiruyushchejsya poetiki" [Late Soviet cinema: the formation of the image-time as a sign of transforming poetics]. *Smena vekh: otechestvennoe kino sere diny 1980-h – 1990-h* [Change of Milestones. Russian Cinema, the Middle of 1980s – 1990s]. Moscow, Kanon+ Reabilitatia, 2022, pp. 11-48. (in Russ.)
7. Mihalkovich V.I. "Sumbur vmesto kino" [Muddle instead of cinema]. *Sovetskij ekran*, 1990, no. 6. URL: <http://www.screenwriter.ru/cinema/17/print/> (accesssed 04.09.2021). (in Russ.)
8. Podoroga V. *Metafizika landshafta. Kommunikativnye strategii v filosofskoj kul'ture XIX–XX vekov* [Metaphysics of the landscape. Communicative strategies in the philosophical culture of the XIX–XX centuries]. Moscow, «Kanon+» ROOI «Reabilitaciya», 2013. (in Russ.)
9. Popov D. "Kosmicheskij rakurs" [Cosmic perspective]. *Iskusstvo kino*, 1989, no. 5, pp. 75–81. (in Russ.)
10. Razgolev K.E. "Obraz goroda v kinoisusstve. Mezhd u "Metropolisom" i "Matricej" [The image of the city in cinema. Between "Metropolis" and "The Matrix"]. *Goroda mira – mir goroda. Kollektivnaya monografiya* [Cities of the world – the world of the city. Collective monograph]. Moscow, NNI RAH: Severnyj palomnik, 2009, pp. 88-93. (in Russ.)

11. Shilova I. "Dejstvitel'nost' i hudozhestvennoe soznanie" [Reality and artistic consciousness]. *Rossiiskoe kino: paradoksy obnoveniya. K 100-letiyu mirovogo kino* [Russian cinema: paradoxes of renewal. To the 100th anniversary of world cinema]. Moscow, Materik, 1995, pp. 78-89. (in Russ.)
12. Vanslov V. "Mnogolikost' obraza goroda v iskusstve" [The diversity of the image of the city in art]. *Goroda mira – mir goroda. Kollektivnaya monografiya* [Cities of the world – the world of the city. Collective monograph]. Moscow, NNIRAH, Severnyj palomnik, 2009, pp. 174-177. (in Russ.)
13. Vinogradov V.V. "Moskva – staroe i novoe" [Moscow – old and new]. *Goroda v kino: sbornik statej* [Cities in the cinema: a collection of articles]. Moscow, "Kanon+" ROOI "Reabilitaciya", 2013, pp 108–129. (in Russ.)
14. Vinogradov V.V. "V prohladnom sumrake pozdnego vremeni": kommentarii k fil'mam A. Sokurova ["In the cool twilight of late time": comments on the films of A. Sokurov]. Moscow, "Kanon+" ROOI "Reabilitaciya", 2018. (in Russ.)
15. Volodina T. *Gorod Serebryanogo veka. Prostranstvo goroda v russkom izobrazitel'nom iskusstve i literature Serebryanogo veka* [City of the Silver Age. The space of the city in Russian fine arts and literature of the Silver Age]. Moscow, RIP-Holding, 2017. (in Russ.)
16. Yampol'skij M. Yazyk – telo – sluchaj: kinematograf i poiski smysla [Language – body – case: cinema and the search for meaning]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2004. (in Russ.)
17. Zamyatin D.M. "Nadlom imperii kak metageograficheskiy fenomen. Mesto i genij v fil'me Aleksandra Sokurova "Dni zatmeniya"" [Breakdown of the empire as a metageographical phenomenon. Place and genius in Alexander Sokurov's film "Days of Eclipse"]. *Ot iskusstva ottepeli k iskusstvu perioda raspada imperii* [From the art of the thaw to the art of the period of the collapse of the empire]. Moscow, Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniya, "Kanon+" ROOI "Reabilitaciya", 2013, pp. 542-556. (in Russ.)



**Олеся Сергеевна Погадаева**

*Olesya Sergeevna Pogadaeva*

аспирант, Уральский государственный

архитектурно-художественный университет имени Н.С. Алфёрова,

*postgraduate student, Ural State University of Architecture and Art named after N.S. Alferov,*

младший научный сотрудник,

НОЦ «Сибирский центр промышленного дизайна и прототипирования»,

Национальный исследовательский Томский государственный университет

*Junior Researcher,*

*Scientific and Educational Center "Siberian Center for Industrial Design and Prototyping",*

*National Research Tomsk State University*

[pogadaeva.olesia@yandex.ru](mailto:pogadaeva.olesia@yandex.ru)

## ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ЗАРОЖДЕНИЯ И РАЗВИТИЯ КОВРОВОГО ПРОМЫСЛА В СЕЛЕ БУТКА СВЕРДЛОВСКОЙ ОБЛАСТИ (1950-2012 гг.)

### HISTORICAL BACKGROUND FOR THE ORIGIN AND DEVELOPMENT OF THE CARPETWORK IN THE VILLAGE OF BUTKA, SVERDLOVSK REGION (1950-2012)

В статье на основе архивно-документальных и экспедиционных материалов показана история зарождения, становления и периоды развития самобытного коврового промысла в селе Бутка Свердловской области. Рассмотрена история буткинского ковроткачества в контексте артельных и фабричных форм развития основных ковроткацких центров XX века в России. Определена роль личности Марии Андреевны Разливинских (14.09.1919–12.02.1995), внесшей вклад в культурное достояние региона, а именно развитие ковроткачества. Исследование дополнено полевыми материалами автора из нескольких этнографических экспедиций. Статья может представлять интерес для историков-краеведов с точки зрения сохранения регионального культурного наследия, приведенные биографические материалы могут быть полезны для экспозиционной музейной деятельности в организации профильных тематических выставок.

**Ключевые слова:** ковровый промысел, ковроткачество, текстильное ремесло, Зауралье, Средний Урал, село Бутка, Разливинских Мария Андреевна

**Для цитирования:** Погадаева О.С. Исторические предпосылки зарождения и развития коврового промысла в селе Бутка Свердловской области (1950-2012 гг.) // Артикульт. 2023. №1(49). С. 77-98. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-77-98

On the base of archive - documental and expeditionary materials, in this article was shows history of emergence, formation, periods of development of original carpet craft in the village of Butka, Sverdlovsk Region. The history of Butkin carpet weaving is considered in the context of artel and factory forms of development of the main carpet weaving centers of the 20th century in Russia. The role of the personality of Maria Andreevna Razlivinskikh (14.09.1919–12.02.1995), who contributed to the cultural heritage of the region, namely the development of carpet weaving, is determined. The author's field materials from several ethnographic expeditions supplement the study. The article may be of interest to local historians from the point of view of preserving the regional cultural heritage. This article may be helpful for historians, museum employees and other people, interested in preservation of regional cultural heritage.

**Keywords:** carpet craft, carpet weaving, textile craft, Trans-Urals, Middle Urals, Butka village, Razlivinskikh Maria Andreevna

**For citation:** Pogadaeva O.S. "Historical background for the origin and development of the carpet work in the village of Butka, Sverdlovsk region (1950-2012)." *Articult.* 2023, no. 1(49), pp. 77-98. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-77-98

## Введение

Уникальные художественные промыслы и ремесла Урала имеют свои условия возникновения, развития и обладают многообразием видов и техник. Реализация народного искусства осуществляется путем коллективного постижения и преемственности традиций, обычаев народной культуры в конкретной местности через ручной творческий процесс и механизированный труд мастеров.

О.С. Погадаева *Исторические предпосылки зарождения и развития коврового промысла в селе Бутка Свердловской области (1950-2012 гг.)*

Историко-культурное наследие является одним «из важнейших элементов культурного «генофонда» России, поскольку именно он принимает на себя функцию защиты национальной идентичности в условиях глобализации, широкого распространения продукции массовой культуры, генерирует и аккумулирует культурную память поколений. Подлинные произведения народного искусства всегда играли важную роль в воспитании патриотических чувств человека, способствовали сохранению национального самосознания и самобытности национальной культурной жизни» [Максимович, 2018].

По мнению Геннадия Александровича Дрожжина – председателя правления Ассоциации «Народные художественные промыслы России» с 1994 года: «Все истории успеха строятся по одной схеме: приходит предприниматель-патриот, который целенаправленно хочет сохранить промысел, потому что он ему дорог. А ведь что такое в современных условиях сохранить предприятие народного промысла? Это сохранить многовековую уникальную традицию» [Ольгинский, 2018].

Попробуем доказать справедливость высказывания на примере образования промысловой артели ворсового ковроткачества в селе Бутка Свердловской области, инициатором которого выступила Мария Андреевна Разливинских, что подтверждают архивные записи из рукописной книги Николая Савельевича Казанцева, главного инженера фабрики (1962-1976 гг.) [Казанцев, 1970-1972].

Несмотря на то, что Буткинская фабрика художественного ручного ковроткачества (ЗАО «Сувенир») была признана Областным художественным экспертным Советом Свердловской области центром бытования народных промыслов, профильных исследований традиционного ремесла для Среднего Урала не проводилось.

В данной статье для рассмотрения коврового промысла использовались теоретические и эмпирические методы научного исследования. Теоретические: поисково-библиографический метод изучения этнографических и фольклорных изданий, учебно-методической литературы; общенаучные: исторический анализ, классификация литературных материалов; системный – для выяснения выводов; эмпирические методы: диагностические – анализ воспоминаний и рукописей, метод непосредственного наблюдения – экспедиционное полевое этнографическое исследование автора, основанное на проведении опроса, наблюдения, интервью.

В статье использованы материалы нескольких этнографических экспедиций в село Бутка, в процессе которых были изучены архивные документы, в частности из собрания Светланы Александровны Ботаниной, а также проведены встречи с бывшим директором ЗАО «Сувенир» Упоровой Леолиной Владимировной (1994-2012 гг.), главным бухгалтером Филимоновой Ольгой Николаевной (1978-1980 гг., 1983-2012 гг.), ткачихой безворсовых гладких паласов Голдобиной Людмилой Ивановной (1978-2000 гг.) и ковровщицей Соколовой Ефросинией Моисеевной (1969-1974 гг., 1977-1984 гг.). Для научной фиксации наследия промысла автором статьи были собраны оставшиеся без присмотра в полуразрушенной фабрике технические карты, эскизы ковров, образцы ткачества, архивные снимки и документы.

Методологической основой выявления факторов и предпосылок, влияющих на формирование и развитие ковровых промыслов, послужили работы, связанные с изучением истории возникновения, географии распространения, определения локальных центров ковроткачества в России с XX века начала XXI века.

Исследования, посвященные искусству урало-сибирского ковроткачества, появились в конце 1940 годов. Огромная роль в его изучении принадлежит Московскому научно-исследовательскому институту художественной промышленности (НИИХП). Крупный специалист в области народных художественных промыслов, искусствовед Елена Григорьевна Яковлева – автор фундаментального исследования по истории русского ковроткачества. В монографическом исследовании художественных традиций курского ковроткачества описаны результаты полевых работ, проведенных Е.Г. Яковлевой в селах и деревнях области. Большое количество зарисовок, сделанных с народных ковров, вышивок, ткачества и костюмов в различных районах Курской области, являются свидетельством высокой художественной одаренности курских мастериц [Яковлева, 1955].

O.S. Pogadaeva *Historical background for the origin and development of the carpet work in the village of Butka, Sverdlovsk region (1950-2012)*

В другом издании Елена Григорьевна знакомит с историей развития русского ковроделия, где на основе анализа сохранившихся образцов впервые делается попытка охарактеризовать особенности ковровых изделий, выполненных в различных районах России, и одновременно выявить общие черты, определяющие своеобразие русских ковров как произведений искусства [Яковлева, 1959].

Позднее при участии сотрудников НИИХП в 1982 году выпущено учебное пособие для учащихся художественно-промышленных училищ и техникумов для изучения курса «Народные художественные промыслы», где предусмотрено изучение теории народного искусства, истории и современного состояния народных художественных промыслов РСФСР. В него вошла глава, посвященная ручному ковроткачеству, автором которой является Нина Петровна Соболева. Третий параграф в этой главе посвящен русскому ковроделию с приведением исторической справки и сравнительного анализа Курских, Тюменских, Курганских и Омских ковров [Народные художественные промыслы РСФСР, 1982].

В течение двух десятилетий (с 1989 года) начинается систематическое и целенаправленное изучение традиционного тюменского народного ковра Натальей Ивановной Сезевой. Ею проводилась экспедиционная исследовательская деятельность с целью комплексного изучения обширной территории юга Тюменской области, где на протяжении нескольких столетий развивалось ручное ковроткачество [Сезева, 2010, 2011].

Среди региональных исследований уральского ковроткачества значительный пласт архивного материала по истории шадринского ручного ткачества собран и обработан исследователем Анатолием Александровичем Пашковым. Темой «Ткачество в Зауралье» он начал заниматься с 1971 года, по прошествии почти тридцати лет на основе собранных документов в 2000 году вышла его книга «Шадринское ручное ткачество: Краеведческие очерки» [Пашков, 2000].

Заслуживают внимания статьи Елизаветы Юрьевны Манеровой по вопросам развития зауральского ковроткачества. Ее исследования посвящены истории развития ковроткачества Курганской области, выявлению регионального художественно-стилистического своеобразия и технологических особенностей урало-сибирского ковроткачества на примере тюменских и курганских ковров. Автором определены общие проблемы производства ковров фабричного периода [Манерова, 2019; 2021].

Следует отметить, что истории ковроткачества в селе Бутка Свердловской области посвящены неопубликованные рукописные книги «Записки об истории ковроделия в Бутке» Н.С. Казанцева [Казанцев, 1970-1972; Казанцев, 1973-1984]. Третью рукописную книгу об истории фабрики написала Л.В. Упорова [Упорова, 1974-1997]. Эти исторические документы показывают события на фабрике в ретроспективе, в них указаны имена передовиков производства и их учеников, социалистические соревнования и победы, расцвет и упадок производства, технические и бытовые проблемы, сопровождающие непростые годы жизни фабрики.

На сегодняшний день исследования, посвященные ковроткачеству на территории Среднего Урала, ограничиваются статьями нескольких авторов, среди них М.М. Павлова [Павлова, 2011], А.С. Максяшин [Максяшин, 2014], Е.Ю. Манерова [Манерова, 2021; 2022], О.С. Погадаева [Погадаева, 2021]. Историографический метод исследования показал, что ковроткачество остается мало изученной областью на территории Свердловской области.

На основе результатов вышеуказанных исследований мы можем рассмотреть связь буткинского ковроткачества с крупными ковровыми центрами страны, провести их сравнительный анализ и определить роль и значение ковроткацкого промысла в развитии Среднего Урала.

**История ковроткачества в селе Бутка Свердловской области в контексте развития основных ковроткацких центров XX века в России**

В культурном наследии русского ковроделия имеются локальные разновидности – курские, тюменские, курганские, воронежские, тамбовские и т.д. Этот факт подтверждает высказывание



О.С. Погадаева *Исторические предпосылки зарождения и развития коврового промысла в селе Бутка Свердловской области (1950-2012 гг.)*

Е.Г. Яковлевой: во второй половине XIX века «ковродение центральной России, как и Сибири, носило промысловый характер. В Воронеже, Курске, Орле, Шадринске, Саратове, Тюмени вырабатывали гладкие и махровые ковры, которые продавали на ярмарках извозчикам и ямщикам крупных городов» [Яковлева, 1959, с. 32].

«К началу XX в. сформировалось два основных района кустарного производства ковров, получившие свое дальнейшее развитие в советское время и являющиеся традиционными центрами русского коврового искусства. Центром безворсового ковро ткачества стала Курская губерния и прилегающие к ней местности. Ворсовое ковроделение интенсивно стало развиваться в Западной Сибири и на Урале» [Народные художественные промыслы РСФСР, 1982, с. 203]. В советское время большая часть ковровых артелей освоила производство высокоплотных ворсовых ковров, а до этого мастера выполняли в основном махровые и гладкие безворсовые ковры.

Далее приведем ряд основных ковро ткацких центров и организаций, о которых пойдет речь в статье: центральная Россия, Курская область – «Ленинский путь» (деревня Касторная), «Ткачиха» (город Суджа), имени Кирова (город Шигры), «8 марта» (село Белое), «Красная швея» (город Дмитриев); Сибирь, Тюменская область – артель «Коверница» (село Каменское), артель имени М. Горького (город Тюмень), артель «Производственник» (город Тобольск), артель имени Ильича (город Ишим), артель имени Куйбышева (город Ялуторовск); Зауралье, Курганская область – Канапинская ковро ткацкая фабрика им. Н. К. Крупской (село Канаши), «Новая Техника» (село Кривское), «Новый труд» (село Вознесенское); Средний Урал, Свердловская область – Буткинская фабрика ручного художественного ковро ткачества (ЗАО «Сувенир») (село Бутка).

По мере ликвидации хозяйственной разрухи и восстановления сельского хозяйства после Великой Октябрьской Революции кустарное производство ковров получило свое промысловое освоение территорий. В середине 1920 годов кустари-одиночки стали объединяться в кустарно-промысловые артели.

В советский период курское ковровое ткачество определялось работой Суджанской артели «Ткачиха», выпускавшей традиционные суджанские цветочные ковры. Важную роль в развитии Курского ковро ткачества сыграло открытие в городе Судже в 1925 году школы ткачества, подготовившей мастеров для небольших артелей Курской области [Яковлева, 1955, с. 48-49].

С конца 1940 годов композиции цветочных ковров становятся более разнообразными. Они разрабатывают рисунки не только с густо заполненным фоном узорами, но и «...используют вокруг букетов с мелкими тщательно разработанными растительными мотивами свободные, светлых расцветок фона» [Народные художественные промыслы РСФСР, 1982, с. 204]. Курские мастера начинают внедрять композиции ковров на фоне светлых оттенков, сохраняя условно-объемную трактовку растительных и цветочных мотивов (рис. 1). «Постепенно в композициях



Рис. 1.  
Ковер шерстяной  
«Розы и колокольчики».  
Худ. М. В. Ахнина.  
Выполнен в артели «Ткачиха».  
Суджа, 1953 г. Техника счетная.  
152 x 204 см.



ковров появляются декоративно-обобщенные изображения тюльпанов, георгинов, лилий, веток рябины и др.» [там же, с. 204]. Помимо цветочных мотивов курские мастера выполняют сложные сюжетно-тематические и орнаментальные композиции.

«Сильно пострадавший в годы войны курский ковровый промысел стал центром русского безворсового ковроделия. В нем объединились пять многопромысловых артелей: “Ленинский путь” (деревня Касторная), “Ткачиха” (город Суджа), имени Кирова (город Щигры), “8 марта” (село Белое), “Красная швея” (город Дмитриев)» [Яковлева, 1955, с. 59].

Суджанские ковры были представлены на крупнейших выставках, что говорит об их художественной значимости. Они были представлены на Всемирных и Международных выставках в Таллине (1921 год), в Париже (1937 год), в Нью-Йорке (1939 год), на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке (СССР, г. Москва, 1939 г.), на Всемирной выставке в Брюсселе (1959 год), на Всесоюзной художественной выставке народных промыслов (СССР, г. Москва, 1960 год).

В 1967 году на базе ковровых цехов при многоотраслевых артелях была создана Суджанская фабрика (г. Суджа Курской области). Орнаментальное заполнение ковров курских мастериц отличается особенно густым, почти полностью закрывающим фон узором [Народные художественные промыслы РСФСР, 1982, с. 204]. С 1990 годов предприятие ликвидировано.

Значимым центром ковроделия следует отметить Сибирский регион, который по праву славился своими высоковорсовыми «сибирскими коврами». Развитие сибирского ковроделия было связано с ямским промыслом, где дешевые ковры и ковровые изделия использовали для покрытия сидений саней, тарантасов, возков. Наибольшее распространение в Сибири получило изготовление теплых махровых и высоковорсовых ковров, необходимых в суровых климатических условиях. В Тюмени была создана артель имени М. Горького, организовано ткачество ковров в Тобольске (артель «Производственник»), в городе Ишиме (артель имени Ильича), в городе Ялуторовске (артель имени Куйбышева) [Яковлева, 1959, с. 64].

Во второй половине XX века сибирские ковры имели плотность от 15 до 22 пар нитей основы на 10 сантиметров и высоту ворса от 10 до 15 миллиметров. Они весьма разнообразны в художественном оформлении, среди них, помимо традиционных цветочных ковровых композиций, вырабатывались ковры с геометрическим орнаментом. Больше всего ковров изготавливалось с крупным ярким цветочным орнаментом на черном фоне [там же, с. 64]. Что также в начале 1950 годов отметил Ф.В. Гогель: «в тюменских коврах преимущественно встречаются цветочные мотивы на черном фоне, в более или менее ясно выраженном объемном изображении. Тюменские ковры имеют длинный ворс и исполнены в так называемой „мохровой“ технике („мохр“ – кисть), при которой рисунок приобретает расплывчатый характер. Эти ковры характерны своими крупными массами цветов и хорошими декоративными качествами» [Гогель, 1950, с. 56]. Изображение цветов сильно геометризованное. Композиция узоров в тюменских коврах строилась на сопоставлении центрального венка одного или нескольких букетов с неширокой каймой. При использовании большого количества цветов в композиции их тональное построение велось двумя-тремя оттенками [Яковлева, 1959, с. 64].

«Как правило, на черном поле ковра в различной комбинации размещались ярко-красные, бордово-малиновые розы или маки с зелеными листьями и бутонами. Этот традиционный мотив всячески варьировался, однако все варианты можно разделить на две основные группы. Для первой было характерно размещение в центре ковра крупного букета цветов в обрамлении изумрудной зелени листьев. В углах повторялся рисунок центра в уменьшенных размерах, или разбрасывались одиночные яркие розы и маки. Такой ковер оформлялся узкой линейной или орнаментальной каймой.

Для второй группы ковров была типична широкая цветочная кайма на черном фоне, а центральное поле заполняли яркие мелкие цветы в обрамлении зеленых листьев и веток» (рис. 2) [Сезева, 2010, с. 157].



Рис. 2.  
Ковер тюменский ворсовый  
с цветочным орнаментом.  
Махровый (Морховый- тюменский  
термин) 1950-1960 гг. 180х125 см.

В 1920 году из Москвы в Тюмень для налаживания художественно-промышленного образования в губернии был направлен художник И.И. Овешков. Он предложил открыть ковроткацкую школу в селе Каменском Тюменского уезда, где в 1924 году была организована ковроткацкая артель «Коверница», которая объединяла около 300 мастериц. Ковровщицы работали на дому, а артель снабжала их сырьем, необходимым инвентарем, а также реализовывала их продукцию. Обработку (пряжение на прялке) и окраску шерсти мастерицы проводили по старинному обычаю, вручную [там же, с. 159-160].

«За время существования артели, с 1920 года по 1950 год, основным видом изделий сибирских мастериц были махровые и гладкие ковры, разнообразные по своему художественному оформлению. Наряду с традиционными народными узорами „в шашку“, „в кружок“, „в розу“, выполнялось немало цветочных, сюжетных и орнаментальных рисунков, характерных для махровых ковров конца XIX – начала XX в.» [там же, с. 160].

В конце 1940 годов помощь сибирской ковровой артели оказывали художники НИИХП. В 1946 году в Тюмень направлена в составе творческой группы научный сотрудник ковровой лаборатории Л.К. Зубова. Она изучила материалы о ковровом промысле в местных архивах, фондах краеведческого музея, сделала акварельные зарисовки с ковровых изделий. Собранный материал был обработан и систематизирован [там же, с. 160].

В конце 1940 годов в связи с реорганизацией артели «Коверница» и переносом головного предприятия в Тюмень ковровый промысел в селе Каменском постепенно угас, художественные традиции были прерваны, были продолжены творческие связи с ковровой лабораторией Московского института художественной промышленности. В этот период в исторических ковровых центрах – Тобольске, Ишиме, Ялуторовске были организованы ковровые артели, а в 1960 году на их основе – ковровые фабрики [Сезева, 2011, с. 109].

В 1954 году в Тюмень и Тобольск приезжали крупные специалисты в области народных художественных промыслов: искусствовед Е.Г. Яковлева, автор фундаментального исследования по истории русского ковроткачества и главный технолог ковровой лаборатории института Г.А. Бетехтин [Сезева, 2010, с. 160].

Широкий спрос на изделия ковровых фабрик, а также стремление приблизить сельский интерьер к городскому в 1950-1960 годах оказали огромное влияние на дальнейшее развитие тюменского народного (крестьянского) коврового промысла, способствовали возрождению старинных и появлению новых ковровых центров [там же, с. 160].

Значимым событием в истории ковровых артелей Тюмени, Тобольска, Ишима, Ялуторовска стало их участие во Всемирной выставке в Брюсселе (1958 год) и Всесоюзной выставке-смотре произведений народных художественных промыслов в Москве (1960 год).

В 1990 годы ковровые фабрики в Тобольске и Ишиме, а несколько ранее Тюмени – были закрыты. В настоящее время единственным центром возрождения тюменского коврового промысла является фирма ООО «Сибирская ковровая фабрика», организованная в городе Ишиме в 2001 году. В коллективе работают высококвалифицированные специалисты, потомственных мастериц-ковровщиц [Сезева, 2011, с. 111].

Крупнейшим среди уральских предприятий являлась Канашинская ковроткацкая фабрика им. Н. К. Крупской (с. Канаши Курганской области, до 1943 года входило в состав Челябинской области). Махровые ковры в Курганскую область пришли из Тюменской, где ковроделие было одним из наиболее распространенных промыслов.

В декабре 1925 года несколько женщин села Канаши объединились в артель, по инициативе Антонины Степановны Яковлевой (Булатовой), чтобы «вместе трудиться и строить новую жизнь» [Пашков, 2000, с. 34-35]. О возникновении этой артели говорится и в высказывании Е.Г. Яковлевой: «одной из первых возникла артель имени Н.К. Крупской в селе Канаши Челябинской области. Здесь уже в 1925 году было организовано ковровое производство, объединявшее местных кустарей» [Яковлева, 1959, с.56]. Это послужило началом зарождения Канашинской ковроткацкой фабрики им. Н.К. Крупской. «Шадринские махровые ковры пользовались спросом и на Урале, и в Сибири, бывали даже на международных выставках» [Пашков, 2000, с. 38].

В первые годы работа выполнялась артельщицами на дому. Они самостоятельно закупали шерсть, пряли ее, красили и ткали махровые ковры, после сдавали в артель. «Ковры ткались небольших размеров (метровики, полуторовики, пятерики). В центре помещался вензель – геометризованный крупный цветок, цветочные наугольники, или же композицию замыкала полосовая кайма. Часто опытные мастерицы использовали рисунки тюменских ковров. Создавали и собственные ковровые композиции, используя сохранившиеся печатные рисунки – снятые на канву мотивы букетов, цветов, веток и т.д.» [там же, с. 39].

Особенность зауральского ковроткачества заключалась в выработке менее плотных махровых ковров, чем в Тюмени, из сильно подкрученной толстой пряжи. Низкая плотность ковра и большая высота ворса не позволяли подробно прорабатывать форму и требовали от рисунка обобщенности и художественной условности. В связи с этим композиции у ковров простые: на черном фоне располагался крупный яркий цветочный узор с листьями [там же, с. 39]. Как отмечает Е.Ю. Манерова, «плотность зауральских ковров находится в пределах 90-202 тысячи узлов на 1 квадратный метр, а размеры ковров колеблются от 1,5 до 6 квадратных метров, обычная высота ворса от 6 до 8 мм» [Манерова, 2019, с. 169]. Е.Г. Яковлева утверждает, что «рисунки курганских ковров весьма просты и в основном повторяют композиции санных ковров конца прошлого века. Они имеют крупный цветочный узор, выполненный яркими красками, с зелеными, голубыми цветами на черном фоне. Однако по расцветке курганские ковры еще ярче, еще контрастнее, чем санные» [Яковлева, 1959, с. 65].

Плоскостное и обобщенное изображение цветов в один-два тона воспринималось на фоне ковра яркими цветовыми силуэтами. По мнению Е.Г. Яковлевой, «по общему облику курганские махровые ковры несколько примитивны и недостаточно декоративны. Их рисунок и расцветка продолжают оставаться весьма грубыми, ремесленными» [там же, с. 65].

«В начале 1930 годов в Канашинской артели имени Н.К. Крупской начинается освоение ткачества высокоплотных ворсовых ковров кавказского типа» [Пашков, 2000, с. 42]. Про обучение канашинских мастеров также отмечает Н.П. Соболева: «В 1934 году мастера Канашинской артели обучались у ковроткачей Армении искусству ворсового ковроткачества. Начав освоение ворсового ковроделия по кавказским образцам на экспорт, канашинские ковровщицы постепенно стали изготавливать и новые рисунки ковров, разработанные на основе русского орнаментального искусства» [Народные художественные промыслы РСФСР, 1982, с. 206].

«Во второй половине 1930 годов все артели края были объединены в Шадринский межрайонный кооперативно-промысловый союз. Среди артелей были ковроткацкие: имени Крупской (с. Канаши), „Новая Техника“ (с. Кривское), „Новый труд“ (с. Вознесенское)» [Пашков, 2000, с. 45].



О.С. Погадаева *Исторические предпосылки зарождения и развития коврового промысла в селе Бутка Свердловской области (1950-2012 гг.)*

В этот период по заданию Всесоюзного объединения по экспорту кустарно-художественных изделий и ковров (Ковкустэкспорт) Наркомвнешторга СССР канашиные мастера изготавливали ковры на экспорт. В связи с чем к фабрикам и артелям были предъявлены требования по выпуску высокохудожественной продукции. Из-за отсутствия на местах художников и технологов по ковроткачеству ковроткачи занимались копированием имеющихся рисунков и подбором пряжи на свое усмотрение, что в результате приводило к выпуску ковров невысокого художественного уровня. С целью улучшения качества продукции и созданию новых современных образцов ковроткачества был привлечен коллектив художников ковровой лаборатории НИИХП. Он оказывал содействие в подготовке кадров и повышении их квалификации, отправляя специалистов на производство в регионы: химик по окраске пряжи – 1 раз в год, техник по ковроткачеству – 1 раз в год, художник по коврам – 2 раза в год [там же, с. 47].

28 апреля 1934 года Мария Андреевна Разливинских пришла работать в артель имени Н.К. Крупской [ПМА 2, 9]. Свой первый ковер она выткала с Холмовой Екатериной Константиновной, который имел название «Геометрический».

«20 августа 1937 года правление Шадринского межрайпромсоюза принимает решение о производстве ворсовых ковров на экспорт в артелях „Новая техника“ и „Новый труд“. В постановлении записано: В области подготовки кадров артелей „Новая Техника“ и „Новый труд“ немедленно выделить для повышения квалификации по 6 человек из каждой артели в артель им. Крупской. Артели им. Крупской выделить для учащихся каждой артели по два человека инструкторов» [там же, с. 46].

С 1937 года Марию Андреевну командировали в село Вознесенское Ольховского района в промартель «Новый труд», с 11 октября она приступила к работе инструктором по внедрению половично-коврового производства. В основном выпускали ворсовые ковры, при промартели организовали ковроткацкий цех с пятью ковроткаческими станками, в дальнейшем ковроткацкий цех расширили до 60 станков. «В результате трудовой деятельности артелей в 1938 году было произведено в артели „Новый труд“ махровых ковров 460 кв. м, половиков – 2825 п.м.» [там же, с. 50].

В довоенный период, наряду с орнаментальными и цветочными рисунками ковров, в производстве были популярны портреты вождей и представительных деятелей культуры. Художники, работавшие над коврами-портретами, вписывали реалистическое изображение в центральном поле ковра и сохраняли орнаментальную кайму. Позднее этот опыт будет применен в 1990 годы на Свердловском ковровом предприятии ЗАО «Сувенир», но в качестве сувенирных ковров.

В трудные военные годы промартель «Новый труд» перестраивала свою работу с выпуска ворсовых ковров на изготовление женских шерстяных платков, носков, варежек. Ковроткачи вязали бойцам на фронт необходимые теплые вещи, шили кисеты для табака. В своих посылках на фронт они отправляли письма с пожеланиями скорейшей победы фронтовикам. Им приходили ответы от бойцов с благодарностью, и в дальнейшем завязывалась переписка. «Артельщики шили обмундирование, вязали варежки, носки, производили необходимую для фронта продукцию. Исполком Ольховского районного Совета 4 января 1942 года обязал председателей промышленных артелей „Новый труд“ и „Новая техника“ наладить производство веревки и мешковины, заготовку льносоломы» [там же, с. 51].

«Инициаторами изготовления ворсовых ковров по новым русским рисункам с цветочным и геометрическим орнаментом были мастера артелей Курганской области...» [Яковлева, 1959, с. 67]. Ковровщицы принялись за освоение более сложных русских рисунков, которые параллельно разрабатывались «художниками ковровой лаборатории НИИХП в конце 1940 годов. Творческий эксперимент профессиональных художников института получил развитие в творчестве одаренных мастеров ковроткачей» [Народные художественные промыслы РСФСР, 1982, с. 206] (рис. 3).

В 1947 году М.А. Разливинских направили в Москву на курсы прикладного искусства при НИИХП по обмену опытом отрисовки ковровых рисунков и окрашиванию пряжи (рис. 4),



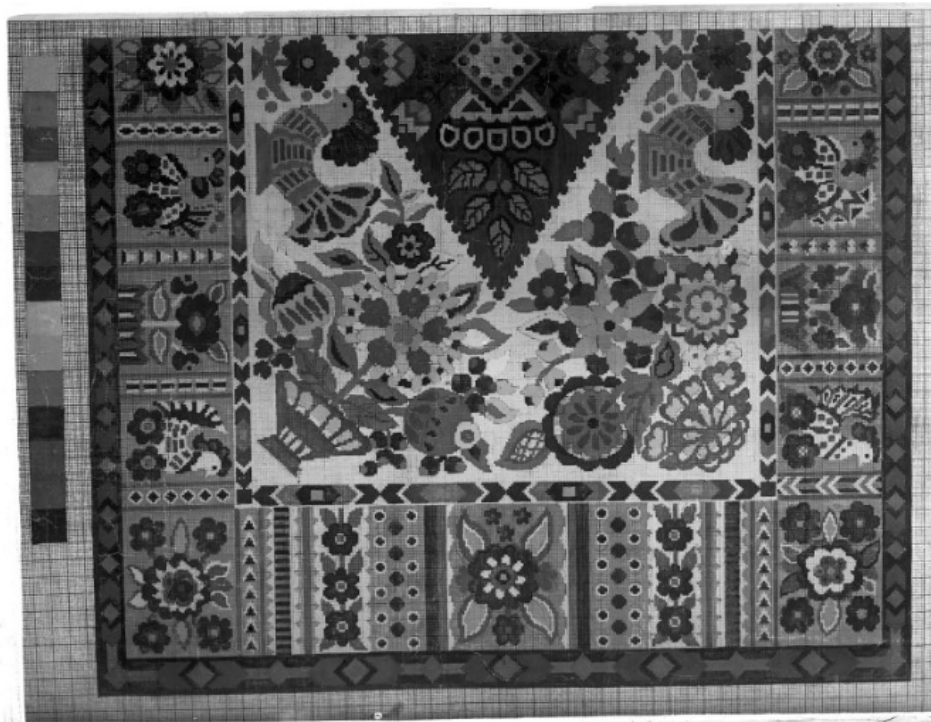


Рис. 3.

Негатив. Автор Колосова Лидия Андреевна. Исполнитель Юдина.

Технический рисунок ковра. Техника ворсовая. Размеры: 130х180 см. Плотность: 30х30.

НИИХП (для артели им. Н.К. Крупской, с. Канаши, Шадринский р-н, Курганская область). 1946-48 гг.



Рис. 4.

Разливинских М.А в Москве.

что впоследствии применялось в работе артели «Новый труд» и позднее на производстве в селе Бутка Свердловской области.

Ковры Канашинской ковроткацкой фабрики участвовали во Всемирных и Международных выставках в Германии (1963 год), в Венгрии (1963 год), в Польше (1965 год), в Сирии (1965 год), в Канаде (1966 год), в Японии (1966 год) и в Югославии (1967 год).

В период перестройки в 1993-1994 годах Канашинская ковроткацкая фабрика и ее филиалы в селах Ольховке, Вознесенском, Кривском перестали существовать.

История развития художественных промыслов и ремесел на Среднем Урале имеет тесную связь с заселением территории. Традиции мастеров, привнесенные выходцами из разных областей России, под влиянием культуры народа и в результате взаимопроникновения в прикладное искусство формировали уральский стиль, что также отразилось на ковроткачестве.

О.С. Погадаева *Исторические предпосылки зарождения и развития коврового промысла в селе Бутка Свердловской области (1950-2012 гг.)*

В конце XVII века было образовано село Бутка, до 1930 года – острог Слобода. Жители села владели всеми основными видами крестьянских ремесел и женского рукоделия, которые не отличались от занятий в других селах и деревнях. Традиция ворсового ковроткачества не была здесь столь давней, как, например, у сибирских ковроделов, изготавливавших знаменитые «тюменские» ковры уже более 300 лет в городах Ишим и Тобольск [Павлова, 2011]. В Бутку же ковроткачество пришло из Зауралья в конце 1940 годов XX века.

Ковроткачество Бутки – выдающийся образец, как творчество отдельного мастера переросло в промысел. Своим рождением буткинский ковер обязан Марии Андреевне Разливинских, технологу ковроткачества, приехавшей в это село в конце 1940 годов из села Канаши Шадринского района Курганской области, где махровые ковры, называемые иногда «сибирскими», ткали с XIX века: вначале с геометрическим, а позже – с цветочным и растительным орнаментом. Первый авторский ковер, созданный М.А. Разливинских в Бутке на самодельном ткацком станке, назывался «Клен-каalinka». В 1940 году был основан Буткинский райпромкомбинат, который в 1972 году стал Буткинской фабрикой ручного художественного ковроткачества, а в начале 1990 годов превратился в ЗАО «Сувенир».

В послевоенные 1948-1949 года М.А. Разливинских переезжает из Курганской области Олховского района села Вознесенское в Свердловскую область село Бутка, и именно в этот период она инициирует развитие ковроткачества на Среднем Урале. Мария Андреевна вносит предложение по открытию ковроткацкой артели в Буткинский райсовет, однако администрация не отреагировала на данное обращение. Со слов С.А. Ботаниной, впоследствии в райисполком явилась делегация женщин, которые просили открыть при местном промкомбинате ковроткацкий цех [ПМА 2, 2]. После положительного ответа от райисполкома Марии Андреевне выделили служебное помещение в райпромкомбинате, где началось создание ковра «Клен-каalinka» на самодельном вертикальном ткацком станке. Вытканый ковер Мария Андреевна отвезла в г. Свердловск в Союз сельхозкооперации (Дом контор), ковер «Клен-каalinka» получил наивысшую оценку и был размещен в выставочном зале изделий предприятий местной промышленности Свердловской области. Управление местной промышленности Свердловского облисполкома дало распоряжение открыть при Буткинском райпромкомбинате ковровое производство.

2 февраля 1950 года Мария Андреевна принята в Буткинский райпромкомбинат начальником ковроткацкого цеха [ПМА 2, 10]. «...к концу 1950 года ковроткацкий цех имел производственную мощность в 9 станков, была выработана первая сотня квадратных метров ворсовых ковров, плотность 32х32 и 33х33 узлов на дм<sup>2</sup>. В первые три года вырабатывались ковры только Дагестанского стиля при плотности ткачества от 30х30 до 35х35 узлов на дм<sup>2</sup>» [Погадаева, 2021, с 55]. Так как в этот период в райпромкомбинате не было художника и копировщика, то ей приходилось самой создавать технические рисунки, копировать их и размножать. С 1951 года появлялись новые рисунки ковров кавказского типа, такие как «Дербент», «Казах», «Куба-Перибидиль», «Карабах», «Ширван» (рис. 5, 6).

«С 1953 года ассортимент ковров стал расширяться: помимо ворсовых ковров, вырабатывались махровые ковры, особенностью которых была низкая плотность 13х13, 15х15, 17х17 узлов на дм<sup>2</sup> и высотой ворса 12 мм, шерстяные и хлопчатобумажные дорожки (половики) выкладным способом, паласные ковры, в последние годы существования на фабрике ткали безворсовые пледы и накидки на кресла» [там же, с 55-56]. А.С. Максяшин отмечает, что «в качестве элементов украшения на ковровых изделиях преобладали интуитивно создаваемые мастерицами растительные и цветочные мотивы, которые позже исследователи народной культуры стали характеризовать как традиционные для искусства ковроделия Бутки. На черном фоне, как правило, изображались красные цветы с ярко-зелеными листьями» [Максяшин, 2014, с. 47]. С 1964 года «изобразительные мотивы уходят от персидских и принимают русский характер крупных пышных цветов. „Пионы“, „Маки“, „Клевер“, „Дикие розы“, „Георгины“ и другие цветочные рисунки внедряются в производство (рис. 7, 8). В последствии чего велась работа над колористической палитрой ковровых изделий» [Погадаева, 2021, с. 56]. Изделия фабрики регулярно участвовали в региональных и федеральных выставках.





Рис. 5.  
Типографическая карта КАЗАХ Центропромсовет г. Москва 1951 г.



Рис. 6.  
Типографическая карта КУБА-ПЕРИБИДИЛЬ Центропромсовет г. Москва 1951 г.



О.С. Погадаева *Исторические предпосылки зарождения и развития коврового промысла в селе Бутка Свердловской области (1950-2012 гг.)*



Рис. 7.  
Фотографии ковров «16 роз» и «Маки».



Рис. 8.  
Техническая карта  
«Клевер» 1964 г.

Ковровое производство росло и совершенствовалось, в начале 1960 годов запустили механизацию в ковроделии: старые кустарного вида мотальные установки были заменены новыми современными машинами, была установлена сновальная машина, автомат трубчатых початков, куфтомотальная машина и другие механизмы. Свой многолетний опыт и знания Мария Андреевна передавала молодым специалистам (рис. 8).

На основании распоряжения Свердловского Облисполкома от 13 декабря 1971 года № 1400-р Буткинский райпромкомбинат переименован в Буткинскую фабрику художественного ручного ковроткачества с 1 января 1972 года [Казанцев, 1970-1972].

Буткинские ковры получили признание не только на Урале: изделия мастеров были награждены медалями ВДНХ (СССР, г. Москва, 1990 год) и Всемирных выставок в Брюсселе (Бельгия, 1958 год) и Монреале (Канада, 1967 год). Эти уникальные и неповторимые произведения, славу которым принесло высокое качество исполнения и оригинальные сюжетные мотивы. Цветочные и геометрические мотивы дополнили сувенирные ковры с пейзажами уральских сел и городов, памятниками архитектуры, гербами городов, портретами известных политических и исторических деятелей, ликами святых и изображениями храмов.

На рубеже XX и XXI веков экономическая ситуация в стране поставила под удар многие предприятия НХП, под их число попала и Буткинская ковровая фабрика. В целях сохранения промыслов в новых экономических условиях, защиты и представительства их интересов в федеральных и региональных органах исполнительной власти в сентябре 1990 года по инициативе предприятий была создана Ассоциация «Народные художественные промыслы России» [Общие сведения, 2020].

8 июня 1991 года в рамках общего собрания работников ковровой фабрики с. Бутка было принято решение приватизировать предприятие, создав акционерное общество с ограниченной



ответственностью, но комитет откладывал заявку о приватизации из месяца в месяц. После чего фабрикой совместно с райисполкомом было принято решение о создании акционерного общества закрытого типа «Сувенир». Для решения сложившихся проблем на предприятии был организован специальный цех по сборке кухонных гарнитуров (1991 год), создан пункт-мастерская по ремонту обуви и изготовлению предметов кожгалантереи, сумок (1992 год). В селе Бутка открыт фирменный магазин без рыночной наценки на ковровые изделия (1993 год). В конце 1994 года производство практически остановилось, в январе 1995 года из 240 осталось меньше 100 работников. В феврале 1995 года предприятие получило правительственную финансовую поддержку и приобрело сырье, в результате чего был налажен массовый выпуск и реализация трикотажа, комплектов для гостиной, пледов. Предприятие перешло на выпуск ворсовых ковров, сувенирных изделий только по заказу, поэтому каждый ковер этого периода существует в единичном экземпляре [Упорова, 1974-1997].

С 1998 года по 2005 год ЗАО «Сувенир» являлось членом Ассоциации «Народные художественные промыслы России», номер свидетельства – 249. «Став специализированным предприятием НХП, фабрика вошла в Ассоциацию «Народные художественные промыслы России», получив ряд льгот по налогообложению. К этому времени на фабрике выпускалось до 40 наименований ворсовых и безворсовых ковровых изделий, действовало более 120 вертикальных ковровых станков и 100 горизонтальных, а также 10 автоматических ткацких станков. Изделия с автоматических станков были недорогие и пользовались большим спросом у покупателей. Среди этих изделий были дорожки, пледы с вафельным переплетением, комплекты для гостиной и автомашин» [Погадаева, 2021, с 56].

В 2000 году фабрика отметила шестидесятилетие производства. В этот период она являлась единственным предприятием, где создавали ковры с государственной символикой, портретами руководителей, логотипами различных предприятий и учреждений. Через несколько лет предприятие осталось без сырья. Госзаказы не поступали, а спрос на изделия резко упал, импортный текстиль с низкой стоимостью вытеснил ковры ручной работы. Начался процесс ликвидации предприятия. На освободившихся площадях от ковроткацкого оборудования завод радиоаппаратуры из Екатеринбурга наладил выпуск продукции для Волжского автомобильного завода (2003 г.). В 2012 году Буткинская фабрика окончательно прекратила свою деятельность.

По результатам сравнительного анализа Буткинского ковроткачества с основными ковровыми центрами России можно сделать следующие заключения:

На основе зауральских традиций коврового ткачества было создано широко известное на Среднем Урале предприятие – Буткинская фабрика художественного ручного ковроткачества (ЗАО «Сувенир»). В отличие от исторически сложившихся производств в Курской и Тюменской областях, имевших сформированную базу технических карт для выполнения ковров, буткинское производство в первые годы существования ориентировалось на опыт курганских производств. Тем не менее в освоении новых рисунков все производства прибегали к помощи художников специализированных предприятий.

Для улучшения качества выпускаемой продукции и освоения новых рисунков в артели на ковровые производства в Курскую, Тюменскую и Курганскую области, как и в село Бутка Свердловской области, приезжали специалисты из ковровой лаборатории НИИХП. А своих сотрудников для повышения квалификации предприятия отправляли на обучение в Москву.

Буткинское производство перенимало передовой опыт коллег из соседних регионов и стран союзных республик, и внедряло полученные результаты в свою деятельность. Особенностью зарождения буткинского коврового промысла является личная заинтересованность Марии Андреевны Разливинских, положившей начало ковровой истории в селе Бутка. Примером аналогичного подхода к формированию производства является ковровая артель имени Н.К. Крупской в Курганской области.

Ворсовые ковры в артелях и фабриках Курской, Курганской, Тюменской и Свердловской области выполнялись на вертикальных короткометражных и длиннометражных станках с

О.С. Погадаева *Исторические предпосылки зарождения и развития коврового промысла в селе Бутка Свердловской области (1950-2012 гг.)*

верхними или нижними натяжными винтами, оснащенными одинарным или двойным ремизным валом, который упрощал прокидку уточной нити.

Композиционные схемы буткинских ковров отличались большим разнообразием. Наряду с выполнением цветочных ковровых композиций, вырабатывались ковры с геометрическим орнаментом, сюжетно-тематические и раппортные. В отличие от сибирских и зауральских, буткинские ковры имели высокую плотность, что позволяло детально проработать форму изображений.

В связи с отсутствием главного художника на фабрике схемы для ковров перерисовывались ковровщицами самостоятельно. Новые схемы в производстве появлялись в результате временного пребывания художников ковровой лаборатории НИИХП на фабрике. Таким образом, отсутствие ведущего художника ведет к постоянным заимствованиям и более длительному этапу выработки узнаваемого стиля промысла.

На протяжении всего периода своего существования Буткинская ковровая фабрика пыталась прийти к наиболее оптимальному решению производства ковров с целью снижения их себестоимости. В связи с чем несколько раз менялись технические условия расчета плотности ковров. Производство перешло на ткачество ворсовых ковров низкой плотности 21х21, то есть 44,1 тыс. узлов в 1 м<sup>2</sup> и 24х24 – 57,6 тыс. узлов. Это привело к тому, что трудоемкость снизилась, произошло снижение цен и спрос на ворсовые ковры вырос.

Как и многие производства в период перестройки буткинское ковроткачество подверглось экономическим трудностям, связанным со сложностью доставки сырья из других территорий бывших советских республик, отсутствием точек сбыта на внутреннем и внешнем рынках; снизившимся уровнем доходов населения и резким уменьшением спроса на изделия традиционных народных промыслов и ремесел.

Буткинскую фабрику художественного ручного ковроткачества можно поставить в один ряд с ключевыми ковровыми предприятиями страны XX века. На фабрике изготавливались ковры на экспорт, они имели высокую оценку на крупных выставках страны и за рубежом. В Свердловской области это предприятие было одним из основных по выпуску ковровых изделий. К началу 2023 года бывшая ковровая фабрика представляет собой разграбленное заброшенное здание, а единственное, что еще можно сохранить, – это технические карты, рисунки, эскизы ковровых изделий.

### **Экспедиции на бывшую ковровую фабрику ЗАО «Сувенир»**

В период с 2020 года по 2022 год автор участвовал в ряде этнографических экспедиций на бывшую ковровую фабрику ЗАО «Сувенир» в с. Бутка, Талицкого района, с целью изучения наследия художественного текстиля народов Среднего Урала. Среди них экспедиции от ГАУК СО «Центр традиционной народной культуры Среднего Урала» (ЦТНК СУ): 25 августа 2020 года, 22-23 июня 2021 года, 23 ноября 2022 года. А также самостоятельная экспедиция автора, состоявшаяся 30-31 июля 2022 года.

В ходе этнографической экспедиции 25 августа 2020 года были собраны следующие материалы: репортаж о ковровой фабрике с бывшим директором ЗАО «Сувенир» Леониной Владимировной Упоровой, сняты материалы из трех рукописных книг Н.С. Казанцева «Записки об истории ковроделия в Бутке». А также были пополнены фонды «Центра традиционной народной культуры Среднего Урала» предметами материальной культуры: эскизы ковров – 41 шт., типографические карты с техническими рисунками ковров – 37 шт., акварельные карты с техническими рисунками ковров – 75 шт., челноки – 2 шт., ковровая колотушка – 1 шт., образцы изделий коврового производства – 2шт.

Основным информантом экспедиции за август 2020 года стала Леолина Владимировна Упорова (1951 г.р.), работавшая на фабрике с 1974 года, в 1976 году она стала главным инженером, с 1994 года по 2012 год была генеральным директором ЗАО «Сувенир». До 1992 года из НИИХП

она привозила художников ковровой лаборатории на буткинское производство для создания новых ковров, а в конце 1990 годов художников из Московского художественно-промышленного училища им. Калинина. В эскизах и утвержденных коврах появились изображения цветов, не используемых ранее – рябина, сирень, яблоневый цвет, черемуха, тюльпаны. Рисунки ковров и образцы утверждал художественный экспертный совет в управлении местной промышленности Свердловского облисполкома, на основе утвержденных рисунков выполнялись эталонные образцы, которые в последующем шли в производство. На каждом предприятии коврам давали свои номера, нумеровались они по порядку. Местные рисунки ковров не проходили в Москве. Когда из НИИХП отправляли одобренные эталоны для ткачества, местные копировщики копировали карты и затем ковровщицы выполняли их в ткачестве. Ковры с изобразительными мотивами по московским эскизам пользовались плохим спросом в регионе, поэтому их рисунки не утверждались на образцы в Свердловске.

При интервьюировании Леонины Владимировны выявилось, что на заброшенной фабрике лежат рисунки ковров. Данные материалы представляют большую ценность для исследования, с их помощью можно атрибутировать и систематизировать ковры, выпускаемые Буткинской фабрикой. Технические карты (утвержденные эскизы ковров, отрисованные для производства) рисовались акварелью на канвовой типографской бумаге, далее приклеивались к древесноволокнистым плиткам, в которых делали отверстия для подвеса на ткацкий станок. Канвовую бумагу сложно было купить, по началу ее возили из г. Москвы, а затем заказывали в типографии «Уральский рабочий» [ПМА 1, 1].

По имеющимся техническим картам, фотографиям и готовым изделиям ковры можно атрибутировать на следующие типы: цветочные (рис. 9), орнаментальные (рис. 10), раппортные (рис. 11), сюжетно-тематические (рис. 12).

С 1980 года к работе на фабрике привлекали надомниц для вязания рукавиц, шапок, джурабов (толстые шерстяные носки с орнаментом). Надомниц было более 500 человек. На фабрике был библиотечный фонд, где хранились книги, журналы и фотографии. На первом этаже находился ковровый цех и красильная лаборатория, на втором этаже был паласный цех. После ликвидации предприятия на центральном складе оставалось лабораторное оборудование, инструменты, рисунки, часть сувенирных ковров, хлопчатобумажная пряжа и красители [ПМА 1, 1]. В связи с отсутствием



Рис. 9.  
Техническая карта цветочного ковра 1964 г. «Маки».



О.С. Погадаева *Исторические предпосылки зарождения и развития коврового промысла в селе Бутка Свердловской области (1950-2012 гг.)*



Рис. 10.  
Техническая карта орнаментального ковра «Художественный № 42».

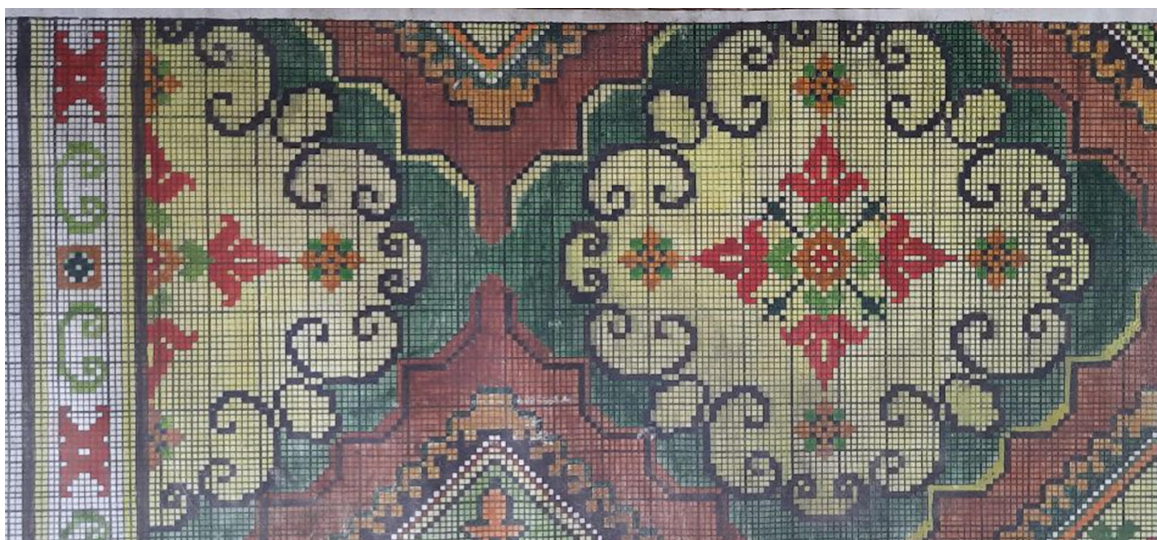


Рис. 11.  
Техническая карта раппортного ковра 80-х гг. XX века.



Рис. 12.  
Техническая карта сюжетно-тематического ковра 60-х гг. XX века.



интереса у местных властей к архивированию документов фабрики, наиболее ценные материалы забрали себе на хранение бывший директор предприятия и бухгалтер.

В результате экспедиции 22-23 июня 2021 года фонды ЦТНК СУ дополнили следующие экспонаты: эскизы – 39 шт., акварельные карты с техническими рисунками ковров – 56 шт., фотографии – 6 шт., образцы ткачества – 8 шт., бланки – 9 шт., архивные документы (устав, книги, протоколы, письма, грамоты, благодарности, свидетельства, открытки), папки с техническим описанием тканых изделий – 19 шт.

Одним из информантов за 2021 год стала Ефросиния Моисеевна Соколова (1954 г.р.), работавшая ковровщицей на фабрике с 1969 года по 1974 год и затем с 1977 года по 1984 год. Долгие годы она поддерживала этот промысел на дому. По воспоминаниям, в период ее работы на фабрике ткали орнаментальные и цветочные ковры на экспорт неярких оттенков. Во время нашей встречи 23 июня 2021 года она выполняла ворсовый ковер по технической карте «Художественный № 42» (рис. 13). По цветовой гамме ее ковер отличался от технической карты в связи с отсутствием пряжи одного оттенка в нужном количестве. В отличие от белой фабричной основы, из-за нехватки сырья, она употребила частично синюю [ПМА 2, 4].

Еще одним источником исследования промысла послужило интервью с ткачихой безворсовых гладких паласов – Людмилой Ивановной Голдобиной (1954 г.р.), которая пришла на фабрику без определенных навыков и проработала с 1978 года по 2000 год. На фабрике процессом ее обучения занялась опытная ткачиха, мастер паласного цеха – Татьяна Васильевна Облосова (рис. 14). Обучение ткачеству паласов за напольными ткацкими станками занимало два-три месяца, ткачеству ворсовых ковров на вертикальных ткацких станках обучали пять-шесть месяцев. По воспоминаниям Л.И. Голдобиной ручным ткачеством на фабрике владели не только женщины, но и мужчины. Они занимались ткачеством паласов и ворсовых ковров [ПМА 2, 3].



Рис. 13.  
Соколова Е.М. за созданием ворсового ковра  
«Художественный № 42».



О.С. Погадаева *Исторические предпосылки зарождения и развития коврового промысла в селе Бутка Свердловской области (1950-2012 гг.)*



Рис. 14.  
Голдобина Л.И. с наставницей Облосовой Т.В. в ткацком цехе.

30-31 июля 2022 года состоялась экспедиция автора в с. Бутка Талицкого района, в которой были зафиксированы предметы материальной культуры: более 300 технических карт ковров 1960-2000 годов, найдены фирменные печати ЗАО «Сувенир». Состоялось интервьюирование Ольги Николаевны Филимоновой (1956 г.р.), работавшей с 1978 года по 1980 год на ковровой фабрике бухгалтером по материалам, а с 1983 года до 2012 год главным бухгалтером [ПМА 2, 5]. Автором были отсняты хранящиеся у нее архивные документы фабрики (фотографии ковров, методические пособия по производству ковров и ковровых изделий, книги про прямые и кислотные красители). В ходе экспедиции прошла встреча с Е.М. Соколовой и сделаны снимки вытканного ею ковра (рис. 15).

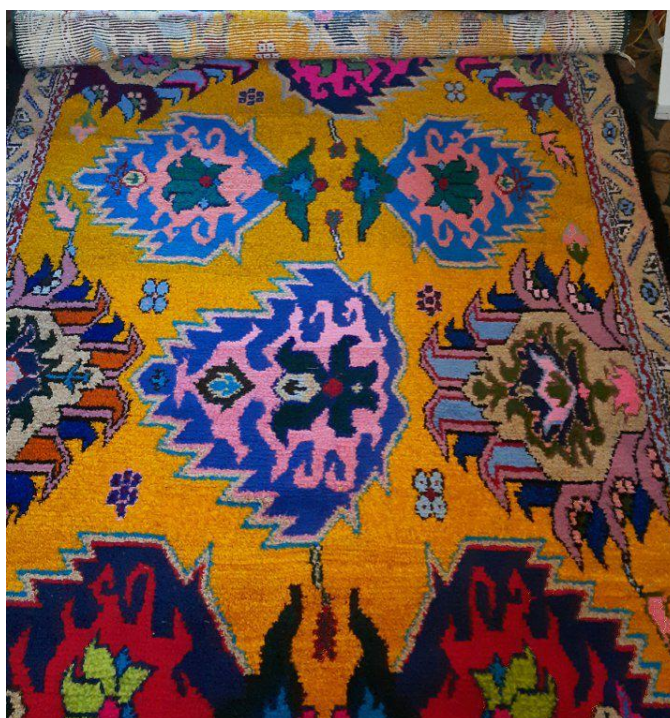


Рис. 15.  
Элемент ковра «Художественный № 42»,  
выполненный Е.М. Соколовой 2022 г.

23 ноября 2022 года состоялась этнографическая экспедиция совместно с ГАУК СО «Центр традиционной народной культуры Среднего Урала» в с. Бутка Талицкого района, с целью изучения и фиксации буткинского ковроткацкого промысла, а также сбора экспонатов для выставки. Более 80 предметов были переданы на выставку от С.А. Ботаниной и О.Н. Филимоновой. Состоялась встреча с представителями Буткинской сельской библиотеки, в ходе которой были показаны фонды библиотеки, в частности архив газеты «Сельская новь» по Талицкому району, где зафиксированы многие события коврового предприятия. На заброшенной фабрике были собраны дополнительные материалы (лабораторные склянки, технические карты и эскизы ковров, архивные документы, детали от ткацкого напольного станка (ремизы)).

Итоги экспедиционной деятельности за этот период послужили созданием полноценного выставочного проекта. В ГАУК СО «Центр традиционной народной культуры Среднего Урала» с 9 декабря 2022 года по 5 марта 2023 года прошла выставка, посвященная уральскому художественному текстилю «Буткинский узор. История ковроткачества на Урале». В выставочном проекте были задействованы экспонаты ЦТНК СУ, музеев Свердловской области, а также частных коллекций. Были размещены ковры, инструменты, исторические фотографии и документы, эскизы, технические рисунки и типографические карты. В связи с тем, что утеряна большая часть образцов ковроткацких изделий, следует обратить внимание на сами эскизы и типографические карты с техническими рисунками ковров, как на единственное сохранившееся наследие в полном объеме, которое может дать представления о формах, структуре ковровых изделий, выполнявшихся на этой фабрике.

Пока еще остались живые носители традиций, способные создавать произведения искусства и передавать свое мастерство «из рук в руки», остается надежда, что можно замедлить полное исчезновение промыслов, которые сегодня находятся в катастрофическом состоянии. Ранее в «Буткинской средней общеобразовательной школе» существовал музей, в разделы которого входил информационный отдел о ковровой фабрике. Экспонаты разделов собирались из семейных архивов односельчан, в том числе семьи С.А. Ботаниной. Историко-краеведческий музей был открыт 10 октября 1968 года, состоял из 6 разделов: «Из истории села», «Быт и труд наших односельчан», «Великая Отечественная война 1941-1945 годов», «Из истории школы», «Памяти воинов-интернационалистов», «Б.Н. Ельцин – первый Президент России». По решению Управления образования Талицкого ГО, в 2016 году музей был закрыт в связи с увеличением количества обучающихся и нехваткой классных кабинетов. В настоящее время полностью возродить промысел не представляется возможным, но можно сохранить историко-культурное наследие через создание музейной площадки на территории села Бутка.

### **Заключение**

Исследование исторических, искусствоведческих, архивных и экспедиционных материалов, описывающих ковровый промысел в селе Бутка, выявило единые принципы его формирования, основанные на работе ведущих ковроткацких центров XX века в России.

Благодаря поддержке руководства и коллектива личная инициатива может перерасти от идеи в большое производство, что мы видим на примере деятельности М.А. Разливинских. И именно благодаря отдельным персоналиям, инициаторам создания и продвижения художественных промыслов появлялись новые территориальные центры, которые сумели занять свою нишу в производстве художественных изделий утилитарного и художественного назначения.

В кризисный для страны период многие ковровые производства постигла участь отсутствия рентабельности, неплатежеспособности, что как следствие приводило к ликвидации предприятий. В этом ряду исчезновения промысла не стала исключением и Буткинская фабрика. Потеря ценности практического применения продукции ручного производства и связанное с этим резкое уменьшение потребительского спроса, увеличение стоимости сырьевой базы, высокая себестоимость продукции, отсутствие собственных средств на закупку материалов привело к утрате одного из крупных



О.С. Погадаева *Исторические предпосылки зарождения и развития коврового промысла в селе Бутка Свердловской области (1950-2012 гг.)*

промысловых центров Свердловского региона. Ряд предприятий сумело преодолеть кризисный период и продолжают существовать в настоящее время. В большинстве мест традиционного бытования народные художественные промыслы практически исчезли. Вследствие этого приоритетным направлением по сохранению, возрождению и развитию традиционного народного искусства является государственная поддержка. В 2017 году Минпромторгом России был запущен отраслевой портал «Промыслы.рф». Министерство инвестиций и развития Свердловской области ежегодно проводит конкурс на предоставление субсидий из областного бюджета бюджетам муниципальных образований, расположенных на территории Свердловской области, для поддержки народных художественных промыслов. В 2020 году по заказу Министерства инвестиций и развития Свердловской области начал действовать информационный ресурс о народных художественных промыслах Свердловской области. Таким образом, информационная поддержка положительно влияет на существование и продвижение предприятий НХП, популяризируя их деятельность в сети Интернет, информируя об участии предприятий на фестивалях и форумах. Также на территории региона действует Свердловский областной художественно-экспертный совет, который занимается признанием художественного достоинства изделий НХП для регистрации их Министерством промышленности и торговли Российской Федерации; участием в разработке научно обоснованной региональной политики и осуществлением мер, направленных на сохранение, возрождение и развитие промыслов, в первую очередь, в местах их традиционного бытования. Следует отметить, что развитие промыслов дает возможность не только обучения навыкам мастерства и приобщения людей к творческому труду, но и формирует культурный фонд страны, поддерживает патриотическое воспитание среди молодежи, способствует сохранению самобытной национальной культуры.

Обобщая и систематизируя приведенный в статье материал, можно предположить, что Буткинская фабрика художественного ручного ковро ткачества являлась одним из ключевых ковровых предприятий России XX века. В настоящих условиях отсутствует возможность восстановить утраченный промысел, но его можно популяризировать через увековечивание исторического наследия, а именно сохранив образцы и технологии производства изделий, технические карты и эскизы, а также проведя интервьюирование работавших на фабрике и зафиксировав полученные данные в монографическом издании.

#### ПОЛЕВЫЕ МАТЕРИАЛЫ АВТОРА

ПМА 1 — экспедиция в с. Бутка Талицкого района Свердловской области 25 августа 2020 года  
Информанты:

1. Упорова Леопольда Владимировна 1951 г.р., жительница с. Бутка

ПМА 2 — экспедиция в с. Бутка Талицкого района Свердловской области 22-23 июня 2021 года  
Информанты:

2. Ботанина Светлана Александровна 1979 г.р., внучка Разливинских М.А., жительница с. Бутка,

3. Голдобина Людмила Ивановна 1954 г.р., жительница с. Бутка

4. Соколова Ефросиния Моисеевна 1954 г.р., жительница с. Бутка

5. Филимонова Ольга Николаевна 1956 г.р., жительница с. Бутка

Архивные документы:

6. Казанцев Н.С. Записки об истории ковроделания в Бутке. Книга первая. 1970-1972 гг. Из личного архива Филимоновой О.Н.

7. Казанцев Н.С. Записки об истории ковроделания в Бутке. Книга вторая. 1973-1984 гг. Из личного архива Филимоновой О.Н.

8. Упорова Л.В. Записки об истории ковроделания в Бутке. Книга третья. 1974-1997 гг. Из личного архива Филимоновой О.Н.

9. Личный листок по учету кадров Разливинских М.А. из личного архива Ботаниной С.А.

10. Трудовая книжка Разливинских М.А. из личного архива Ботаниной С.А.

11. Стенгазета для М.А. Разливинских из личного архива Ботаниной С.А.

#### ИСТОЧНИКИ

1. Максимович В.Ф. Сохранение, возрождение и развитие народных художественных промыслов – приоритет государственной культурной политики // Традиционное прикладное искусство и образование. 2018. №2 (24). – С. 4-12.

2. Манерова Е.Ю. Буткинское ковроделание // КОЛЕСО: альманах / Центр традицион. нар. культуры Ср. Урала. – Екатеринбург: Альфа Принт, 2021. №20. – С. 16-21

O.S. Pogadaeva *Historical background for the origin and development of the carpet work in the village of Butka, Sverdlovsk region (1950-2012)*

3. Ольгинский К. Промыслы сегодня: как сохранить вековую культуру? [Электронный ресурс] // НОВЫЙ БИЗНЕС Социальное предпринимательство. 2018. URL: <http://nb-forum.ru/interview/symply-said/promysly-2018> (дата обращения: 20.08.2021).
4. Павлова М.М. Буткинские ковры. Культурно-образовательный проект «Забываемые промыслы и ремесла Среднего Урала» [набор открыток] / Центр традиционной народной культуры Среднего Урала; сост. М.М. Павлова, отв. за выпуск Г.Ю. Полухина. — Екатеринбург, 2011.
5. Общие сведения [Электронный ресурс] // Ассоциация «Народные художественные промыслы России». 2020. URL: <https://nkhp.ru/assotsiatsiya/chlenyi-assotsiatsii/> (дата обращения: 07.09.2022)

## ЛИТЕРАТУРА

1. Максашин А.С. Буткинские ковры // Народные художественные промыслы Свердловской области: 80 лет славных традиций. — Екатеринбург: Изд-во Центра традиционной народной культуры Среднего Урала, 2014. — С.16-47.
2. Манерова Е.Ю. История и региональные особенности производства ковров Зауралья // Искусство Евразии. 2019. № 2 (13). — С. 164-172. DOI: 10.25712/ASTU.2518-767.2019.02.015.
3. Манерова Е.Ю. Ковроткачество Зауралья в военные и послевоенные годы: люди, события, память // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2021. №2. — С 96-102.
4. Манерова Е.Ю. Советские сюжетно-тематические ковры 60-х годов XX века // Коды. Истории в текстиле. Материалы научно-практической конференции. — Санкт-Петербург, 2022. — С. 86-94.
5. Народные художественные промыслы РСФСР. Учеб. пособие для худож. уч-щ / В. Г. Смолицкий, Д. А. Чирков Ю.В. Максимов и др.; Под ред. В.Г. Смолицкого. — Москва: Высш. школа, 1982.
6. Пашиков А.А. Шадринское ручное ткачество: Краеведческие очерки. — Шадринск: Изд-во ПО «Исеть», 2000.
7. Погадаева О.С. Центры бытования художественного текстиля на территории Среднего Урала. История развития и локализации старинных текстильных ремесел на Среднем Урале в XX — начале XXI вв. // Диалоги о защите культурных ценностей: материалы I Международной научно-практической конференции, 14 мая 2021 г. — Екатеринбург: УрГАХУ, 2021. — С 53-58.
8. Сезева Н.И. История и современность тюменского коврового промысла // Становление и развитие ремесленничества и ремесленное образование в современной России: материалы IV междунар. науч.-прак. конф. — Екатеринбург, 2011. — С. 111-115
9. Сезева Н.И. Сюжеты и орнаментальные мотивы тюменского народного ковра (XIX-XX вв.) // Известия Алт. гос. ун-та. Сер. Педагогика и психология. Право. Филология и искусствоведение. Философия, социология и культурология. Экономика. 2010. № 2/2. — С. 157-161.
10. Яковлева Е. Г. Курские ковры. — Москва: КОИЗ, 1955.
11. Яковлева Е.Г. Русские ковры. — Москва: КОИЗ, 1959.

## SOURCES

1. Maksimovich, V.F. "Sokhranenie, vozrozhdenie i razvitie narodnykh khudozhestvennykh promyslov — prioritet gosudarstvennoy kulturnoy politiki" [Preservation, revival and development of folk art crafts — priority of state cultural policy] [Electronic resource]. *Traditsionnoe prikladnoe iskusstvo i obrazovanie* [Traditional applied arts and education]. 2018. No 2(24). P. 4-12. (in Russ.)
2. Manerova E.Yu. "Butkinskoe kovrodelie" [Butkin carpet]. *KOLESO: almanakh / Tsentr traditsion. nar. kul'tury Sr. Urala*. [WHEEL: almanac / Center for Traditional Folk Culture of the Middle Ural]. Ekaterinburg, Alfa Print, 2021. No 20. P. 16-21 (in Russ.)
3. Olginskiy K. "Promysly segodnya: kak sokhranit vekovuyu kulturu?" [Crafts today: how to preserve the age-old culture?] [Electronic resource]. *NEW BUSINESS Social entrepreneurship*. 2018. URL: <http://nb-forum.ru/interview/symply-said/promysly-2018> (access data: 20.08.2021) (in Russ.)
4. Pavlova M.M. *Butkinskie kovry. Kulturno-obrazovatelnyy proekt "Zabytye promysly i remesla Srednego Urala"* [Butkin carpets. Cultural and educational project "Forgotten crafts and crafts of the Middle Urals"] [set of postcards]. Center for traditional folk culture of the Middle Urals. Yekaterinburg, 2011. (in Russ.)
5. "Obshchie svedeniya" [General information] [Electronic resource]. *Assotsiatsiya "Narodnye khudozhestvennye promysly Rossii"* [Association "Folk art crafts of Russia"]. 2020. URL: <https://nkhp.ru/assotsiatsiya/chlenyi-assotsiatsii/> (access data: 07.09.2022) (in Russ.)

## REFERENCES

1. Maksyashin A.S. "Butkinskie kovry" [Butkin carpets]. *Narodnye khudozhestvennye promysly Sverdlovskoy oblasti: 80 let slavykh traditsiy* [Folk art crafts of the Sverdlovsk region: 80 years of glorious traditions]. Ekaterinburg, Center for traditional folk culture of the Middle Urals, 2014. P. 16-47. (in Russ.)
2. Manerova E.Yu. "Istoriya i regionalnye osobennosti proizvodstva kovrov Zauralya" [History and regional features of the production of carpets of the Trans-Urals]. *Iskusstvo Evrazii* [Art of Eurasia]. 2019. No 2(13). P. 164-172. DOI: 10.25712/ASTU.2518-767.2019.02.015 (in Russ.)
3. Manerova E.Yu. "Kovrotkachestvo Zauralya v voennye i poslevoennye gody: lyudi, sobytiya, pamyat" [Carpet quality of the Trans-Urals in the military and post-war years: people, events, memory]. *Izobrazitelnoe iskusstvo Urala, Sibiri i Dalnego Vostoka* [Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East]. 2021. No 2. P. 96-102. (in Russ.)

# О.С. Погадаева *Исторические предпосылки зарождения и развития коврового промысла в селе Бутка Свердловской области (1950-2012 гг.)*

4. Manerova E.Yu. "Sovetskie syuzhetno-tematicheskie kovry 60-kh godov XX veka" [Soviet plot-thematic carpets of the 60s of the XX century]. *Kody. Istoriya v tekstile. Materialy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Codes. Stories in textiles. Materials of the scientific and practical conference]. Sankt-Peterburg, 2022. P. 86-94. (in Russ.)
5. *Narodnye khudozhestvennye promysly RSFSR. Ucheb. posobie dlya khudozh. uch-shch* [Folk art crafts of the RSFSR. Educational manual for graphic. school]. Moscow, Vyssh. shkola, 1982. (in Russ.)
6. Pashkov A.A. *Shadrinskoe ruchnoe tkachestvo: Kraevedcheskie ocherki* [Shadrinsky hand weaving: Local history essays]. Shadrinsk, Publishing House "Iset" 2000. (in Russ.)
7. Pogadaeva O.S. "Tsentry bytovaniya khudozhestvennogo tekstilya na territorii Srednego. Istoriya razvitiya i lokalizatsii starinnykh tekstilnykh remesel na Srednem Urale v XX – nachale XXI vv." [Centers for the existence of art textiles in the Middle. The history of the development and localization of ancient textile crafts in the Middle Urals in the XX - early XXI centuries]. *Dialogues on the protection of cultural property: materials of the I International Scientific and Practical Conference*, May 14, 2021. Yekaterinburg, Ural State University of Architecture and Art, 2021. P. 53-58 (in Russ.)
8. Sezeva N.I. "Istoriya i sovremennost tyumenskogo kovrovogo promysla" [History and modernity of Tyumen carpet fishing]. *Stanovlenie i razvitie remeslennichestva i remeslennoe obrazovanie v sovremennoy Rossii: materialy IV mezhdunar. nauch.-prakt. konf* [Formation and development of craftsmanship and craft education in modern Russia: materials of the IV international. Scientific - prakt. conf.]. Ekaterinburg, 2011. P. 111-115. (in Russ.)
9. Sezeva N.I. "Syuzhety i ornamentalnye motivy tyumenskogo narodnogo kovra (XIX-XX vv.)" [Plots and ornamental motifs of the Tyumen folk carpet (XIX-XX centuries)]. *Izvestiya Alt. gos. un-ta. Ser. Pedagogika i psikhologiya. Pravo. Filologiya i iskusstvovedenie. Filosofiya, sotsiologiya i kulturologiya. Ekonomika* [Izvestia Alt. gos. un-ta. Ser. Pedagogy and psychology. Right. Philology and art history. Philosophy, Sociology and Cultural Studies. Economics.]. 2010. No 2/2. P. 157-161. (in Russ.)
10. Yakovleva, E. G. *Kurskie kovry* [Kursk carpets]. Moscow, KOIZ, 1955. (in Russ.)
11. Yakovleva, E.G. *Russkie kovry* [Russian carpets]. Moscow, KOIZ, 1959. (in Russ.)

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Ковер шерстяной «Розы и колокольчики». Худ. М. В. Ахнина. Выполнен в артели «Ткачиха». Суджа, 1953 г. Техника счетная. 152 x 204 см.

Источник: URL: <http://old-kursk.ru/book/razdorsky/sudja/pic/pic339-3.jpg>

Рис. 2. Ковер тюменский ворсовый с цветочным орнаментом. Махровый (Морховый- тюменский термин) 1950-1960 гг. 180x125 см.

Источник: URL: <https://goskatalog.ru/muzfo-imaginatort/rest/images/original/11677616?originalName=3776150.jpg>

Рис. 3. Негатив. Автор Колосова Лидия Андреевна. Исполнитель Юдина. Технический рисунок ковра. Техника ворсовая. Размеры: 130x180 см. Плотность: 30х30. НИИХП (для артели им. Н.К. Крупской, с. Канаши, Шадринский р-н, Курганская область). 1946-48 гг.

Источник: Материалы из коллекции «Фототека НИИХП» URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=13228890>

Рис. 4. Разливинских М.А в Москве.

Источник: Фото из личного архива Ботаниной С.А.

Рис. 5. Типографическая карта КАЗАХ Центропромсовет г. Москва 1951 г.

Источник: Фотография из личного архива Погадаевой О.С.

Рис. 6. Типографическая карта КУБА-ПЕРИБИДИЛЬ Центропромсовет г. Москва 1951 г.

Источник: Фотография из личного архива Погадаевой О.С.

Рис. 7. Фотографии ковров «16 роз» и «Маки».

Источник: Фотография из личного архива Филимоновой О.Н.

Рис. 8. Техническая карта «Клевер» 1964 г.

Источник: Фотография из личного архива Погадаевой О.С.

Рис. 9. Техническая карта цветочного ковра 1964 г. «Маки».

Источник: Фотография из личного архива Погадаевой О.С.

Рис. 10. Техническая карта орнаментального ковра «Художественный № 42».

Источник: Фотография из личного архива Погадаевой О.С.

Рис. 11. Техническая карта раппортного ковра 80-х гг. XX века.

Источник: Фотография из личного архива Погадаевой О.С.

Рис. 12. Техническая карта сюжетно-тематического ковра 60-х гг. XX века.

Источник: Фотография из личного архива Погадаевой О.С.

Рис. 13. Соколова Е.М. за созданием ворсового ковра «Художественный № 42».

Источник: Фотография из личного архива Погадаевой О.С.

Рис. 14. Голдобина Л.И. с наставницей Облосовой Т.В. в ткацком цехе.

Источник: Фотография из личного архива Голдобин Л.И.

Рис. 15. Элемент ковра «Художественный № 42», выполненный Е.М. Соколовой 2022 г.

Источник: Фотография из личного архива Погадаевой О.С.



**Наталья Юрьевна Митрофанова**

*Natalia Yurievna Mitrofanova*

кандидат искусствоведения, доцент,

*Ph.D. in History of Arts, assistant professor,*

Санкт-Петербургский Государственный университет промышленных технологий и дизайна,

*St. Petersburg State University of Industrial Technology and Design,*

Санкт-Петербургский Государственный университет

*St. Petersburg State University*

[mitfam@mail.ru](mailto:mitfam@mail.ru)

## ИНФОРМАЦИОННАЯ МОДЕЛЬ ТЕКСТИЛЯ, КАК ВИДА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА, С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ СИСТЕМНО-КАТЕГОРИАЛЬНОЙ МЕТОДОЛОГИИ INFORMATION MODEL OF TEXTILES AS A KIND OF ARTS AND KRAFTS FROM THE POINT OF VIEW OF SYSTEM-CATEGORICAL METHODOLOGY

Текстиль, как сложный системный объект, активно и разнообразно взаимодействует с окружающей средой. Информационное поле текстиля вмещает широкий круг вопросов. В статье ставится задача представить объект исследования в виде информационной системы, которая отражает его развитие как обретение новых качественных характеристик. Для решения поставленной задачи автором избран метод «Конечный информационный поток» (КИП) системно-категориальной методологии. Метод КИП дает возможность создать визуальный образ потока информации, который характеризует появление в изучаемом объекте определенных свойств или качеств. Они описываются на базе параметров «логический предел» (ЛП), «трансформируемость» (Т), «логический уровень» (ЛУ). Построение информационной модели позволяет выявить основные назначения объекта исследования и связанные с ними качественные характеристики, что приблизит к пониманию сущности текстиля, как предмета декоративно-прикладного искусства.

**Ключевые слова:** декоративно-прикладное искусство, текстиль, системная методология, категориальный метод, назначение, информационная модель

**Для цитирования:** Митрофанова Н.Ю. Информационная модель текстиля, как вида декоративно-прикладного искусства, с точки зрения системно-категориальной методологии. // Артикульт. 2023. №1(49). С. 99-109. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-99-109

Textiles, as a complex system object, actively and diversely interact with the environment. The information field of textiles accommodates a wide range of issues. The purpose of the article is to present the object of study in the form of an information system that reflects its development as the acquisition of new qualitative characteristics. To solve the problem, the author chose the method of "Finite Information Flow" (FIL) of the system-categorical methodology. Categorical schemes and models make it possible to identify the qualitative characteristics of objects. The FIL method makes it possible to create a visual image of the information flow that characterizes the appearance of certain properties or qualities in the object under study. They are described on the basis of the parameters "logical limit" (LLt), "transformability" (T), "logic level" (LLv). The construction of an information model makes it possible to identify the main purposes of the object of study and the qualitative characteristics associated with them, which will bring closer to understanding the essence of textiles as a subject of arts and crafts.

**Keywords:** arts and crafts, textiles, system methodology, categorical method, purpose, information model

**For citation:** Mitrofanova N.Y. "Information model of textiles as a kind of arts and crafts from the point of view of system-categorical methodology." *Articult.* 2023, no. 1(49), pp. 99-109. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-99-109

### Введение

Текстиль является сложным объектом, состоящим из элементов, обладающих видовым многообразием и взаимосвязанных между собой. Информационное поле текстиля вмещает широкий круг вопросов: от выбора и обработки сырья, приемов и технологий творчества до готовых изделий и арт-объектов, наполненных концептуальными идеями. Текстиль активно и разнообразно взаимодействует со окружающей средой, поэтому проблематика, связанная с ним, отличается многоаспектностью. Таким образом, текстиль вполне может рассматриваться как системный объект.

Н.Ю. Митрофанова *Информационная модель текстиля, как вида декоративно-прикладного искусства, с точки зрения системно-категориальной методологии*

Задача познания природы системных объектов, причин их возникновения, принципов и условий существования, развития или угасания трудоемка и многогранна.

Целью научных изысканий в области текстиля, как предмета декоративно-прикладного искусства, становились проблемы, связанные с отдельными видами текстильных изделий. Например, разные аспекты шпалерного ткачества рассматривали: Киселева О.И. (1995 г.), Уваров В.Д. (2000 г.), Матюхина А.В. (2006 г.), Широковских М. С (2014 г.), др. Значительная часть работ посвящена проблематике художественного проектирования текстильных изделий или текстильного рисунка в России и за рубежом: Бесчастнов Н.П. (1998 г. и 2003 г.), Пархаев Г.О. (2009 г.), Каршакова Л.Б. (2010 г.), Щербакова А.В. (2013 г.), Коновалова О.А. (2014 г.), Дембицкая А.С. (2022 г.) и др. Неоднократно поднимались вопросы реставрации текстиля (Ермакова Н.В. 2005 г., Галкин А. В. 2021 г.), не угасает интерес к текстилю отдельных направлений XX века (Коржуева А.Р., 2006 г., Саввина Н.В. 2020 г., Патина Т. Е. 2022 г.), большое внимание уделяется проблемам наследия и формирования национального стиля, истории традиционных текстильных промыслов (Полякова Е.В, 2008 г., Ковалева Н.И. 2022 г.) и др. Научные изыскания этих и многих других исследователей внесли значимый вклад в разработку разных аспектов текстиля, как вида декоративно-прикладного искусства. Следует заметить, что «...область прикладного искусства самая богатая, самая разнообразная из всех областей художественного творчества. Понятно, что каждая ее отрасль имеет свои законы, ибо в каждом случае особая функция, особые материалы, особые конструктивные и технологические приемы, особые возможности связи с изобразительным искусством определяют своеобразие художественных средств и способов формообразования. Исследовать все эти особенности может лишь конкретная теория каждого данного вида прикладного искусства» [Каган, 1961, с. 30]. Задачи познания сущности текстиля, выявления ряда основных его назначений и описание качественных характеристик объекта до сих пор не ставились широко и комплексно в отечественной науке. Данная статья – попытка выйти на этот путь.

Приблизиться к созданию теории текстиля, широко и комплексно взглянуть на «законы отрасли», выявить основные функции текстиля в процессе его эволюционного развития и качества, которые он осваивает на этом пути, помогут инструменты системно-категориальной методологии (СКМ), которые уже успешно применялись в кибернетике, биологии, медицине, информатике и т.д., а в последнее время стали использоваться и для исследования социокультурных процессов. В.И. Разумов, один из создателей СКМ, предлагает ее в качестве методологической инструментальной базы как инвариантный любой научной специализации универсальный ключ. «Особенностью КСМ является проработка в ее структуре онтологических, метафизических, мировоззренческих проблем, а также учет психофизиологических особенностей познания, образующих подоснову всякого научного исследования. Гносеологически емкие категориальные схемы (КС) служат фильтрами для усвоения информации и конструкциями для ее упаковки. С помощью КС проводится также обработка конкретного содержательного материала, что позволяет строить КМ (качественные модели) объектов.» [Разумов, 2004, с.19-20]

Категориальные схемы и модели позволяют выявлять качественные характеристики объектов. «Качество выступает категорией, необходимой для рационально-логического осмысления и описания действительности, без исключения образно-метафорических представлений. Онтология качества объекта может быть выявлена исследователем с помощью особых категориальных схем. Они передают универсальное устройство объектов природы...» [Боуш, Разумов, 2022, с. 96]. Каждый из трех категориальных методов – «Порядок следования цели», «Конечный информационный поток», «Ряд информационных критериев» представляет варианты своего пространства, в которых распределены различные активные качества исследуемого объекта. Иными словами, то, что может охарактеризовать объект, как особенный и целостный со всем широким спектром свойств, ему принадлежащих.

Для того, чтобы реализовать познавательный процесс, получить новые данные о сущности текстиля и его эволюции, о качественных характеристиках и их изменении, необходимо разработать информационную модель объекта. Она отразит особенности его развития через обретение или утрату качеств. Для этого был выбран метод «Конечный информационный поток» (КИП). Первые попытки использования этого метода относятся к 1970-м гг. XX века. Его разрабатывал Стацинский В.М., в дальнейшем развили Разумов В.И. и Боуш Г.Д. Этот метод позволяет создать визуальный образ потока информации, который характеризует появление в изучаемом объекте определенных свойств или качеств. При этом в процессе эволюции порции информации количественно и качественно меняются, объект усложняется, возрастает уровень его организации. «Содержание указанного метода заключается в следующем. Каждым исследователем в процессе познания инициируется возникновение и развитие особого информационного пространства (среды) между собой и объектом, называемого “конечный информационный поток”» [Боуш, 2013, с. 139]. Он предполагает, что каждый сложный системный объект в процессе эволюции несет, зарабатывает или утрачивает какие-то качества, что влечет изменение системной организации объекта.

### Метод исследования

КИП является информационной моделью объекта исследования, которая идентифицирует и описывает объект через три параметра: логический уровень (ЛУ), логический предел (ЛП), трансформируемость (Т). «Основной единицей представления информации в КИП является информационный критерий (ИК), фиксирующий любую новую познавательную информацию об объекте» [там же, с. 140-141]. Это качественно определенная и каждый раз новая мера информации об объекте. Информационные критерии появляются в определенной последовательности. Она отражает порядок приобретения объектом новых качественных характеристик, дает представление о различных периодах развития объекта. Разумов В.И. и Боуш Г.Д. определяют количество ИК в диапазоне от 3 до 7, как оптимальное, необходимое и достаточное число этапов обновления характеристик для полного описания объекта.

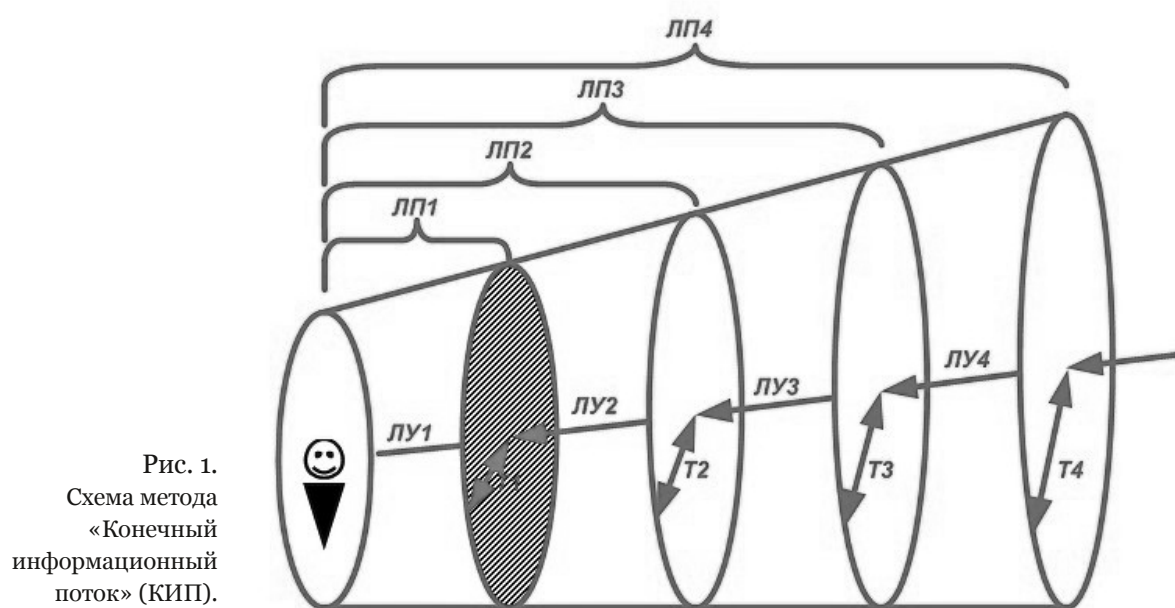


Рис. 1.  
Схема метода  
«Конечный  
информационный  
поток» (КИП).

На схеме (рис. 1) –

ЛУ: Логический уровень является показателем поиска принципиально нового в объекте исследования, он характеризует глубину познания объекта на определенном уровне его системной организации. На схеме ЛУ представлен сегментом конуса между двумя соседними уровнями КИП, обозначенными дисками.



Н.Ю. Митрофанова *Информационная модель текстиля, как вида декоративно-прикладного искусства, с точки зрения системно-категориальной методологии*

ЛП: Логический предел демонстрирует предельное число качественных характеристик объекта на определенном уровне ЛУ. Он учитывает все, появившиеся ранее формы организации объекта. Если ЛУ – это глубина познавательного процесса, то ЛП – это широта информационного взаимодействия. На схеме ЛП представлен сегментом конуса между начальным уровнем КИП и каждым последующим.

Т: Трансформируемость – внутренняя характеристика ИК, которая демонстрирует способность меняться внутри системы. На схеме Т представлен как диск определенного диаметра, отделяющий один ЛУ от другого.

Условия применимости метода: возможность выделения обособленных качественных характеристик объекта, возникающих в нём в процессе эволюционирования согласно определённой закономерности и опознаваемых исследователем в соответствии с данной закономерностью.

### Результаты исследования

Логические уровни метода КИП выбраны соответственно очередности востребованных социумом назначений текстиля. «Любой предмет имеет определенное назначение или применение; он в действительности является, или, во всяком случае, он задуман как средство для удовлетворения какой-либо жизненной потребности. Это или орудие производства, инструмент, или по крайней мере средство защиты или осуществления какого-либо действия» [Земпер, 1970, с. 105]. Качественные характеристики объекта исследования вырабатываются и закрепляются в соответствии с каждым новым востребованным назначением, которое сопровождается возникновением очередного информационного критерия. В результате ЛУ повышается, объект усложняется и переходит на новую эволюционную ступень. Этот процесс стал основой формирования информационного образа текстиля.

В нашей модели КИП мы устанавливаем шесть логических уровней, которые соответствуют очередности освоения назначений текстилем: защитное назначение, техническое назначение, бытовое назначение, символическое назначение, декоративное назначение, художественное назначение (рис. 2).

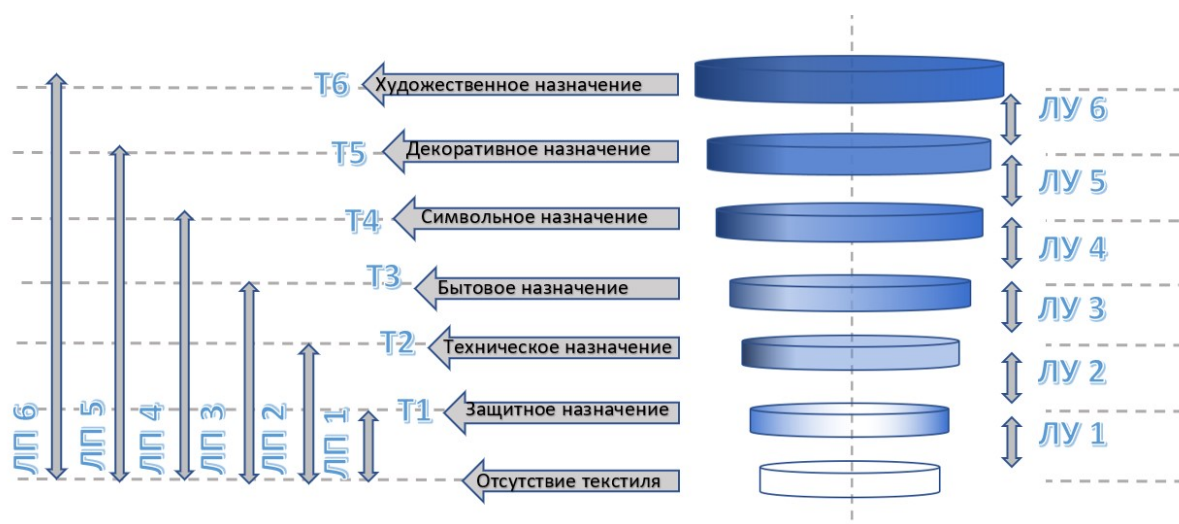


Рис. 2.

Информационная модель текстиля в категориях метода КИП.

Комплекс логических уровней ЛУ:

ЛУ1 – *защитное назначение*. На логическом уровне ЛУ1 для реализации защитного назначения текстиль должен обладать целым рядом качеств, отражающих несколько вариантов защиты. Применение защитных покровов является наиболее ранней функцией текстиля. Ориентируясь на природные подсказки (древесная кора или панцирь/шкура у животного), человек верно понимает

их предназначение и пытается создать нечто подобное. Защитить, покрыть, отгородить, выделить – является наиболее ранним желанием, связанным с выживанием человека, которое приводит к созданию первой плетеной формы или покрытия. «Применение таких покровов относится к более раннему времени, чем время, когда сложилась человеческая речь; понятие защиты, выгораживания неразрывно связаны с такими искусственными покрытиями и покровами, ставшими благодаря этому символическими выражениями этих понятий; они стали, пожалуй, самыми важными архитектурными символами» [там же, с. 235].

К этой же группе могли быть отнесены перегородки, предназначенные для сохранения огня – как источника тепла и жизни древнего человека. «Обладание огнем позволило создавать человеку тот климат, который необходим для его организма... У огня, у очага нужно искать и зарождение дома, семейного общения, символом которого до настоящего времени остался очаг» [Левин-Дорш, Кунов, 2016, с. 13].

Средство защиты должно обладать формой, размерами, иметь вид непрерывной, ровной поверхности. Такими изделиями могли стать первобытные плетеные циновки. Плетение циновки может рассматриваться как прототекстильная техника, а циновка, как прототекстильный объект. Об этом же писал Г. Земпер, называя плетение корзин и циновки «текстильной работой» [Земпер, 1970, с. 226], и А. Лукас, который утверждал, что плетение было первым шагом на пути к ткачеству [Лукас, 1958, с. 123]. Этой позиции придерживается и В.Г. Власов [Власов, 2017, с. 162].

Защитному назначению соответствует и одежда человека, которая призвана защитить тело от холода и механических повреждений. Эта функция текстиля на новом витке развития общества может быть осуществлена благодаря изобретению первого станка для создания ткани, либо первому сваленному войлоку. Средство обогрева должно было обладать способностью облежать тело (эластичность, податливость, мягкость), гигроскопичностью (поглощать влагу), способностью сохранять тепло (состав, толщина, плотность) ...

Информационный критерий ИК фиксирует первый этап познания объекта, предназначенного для защиты пространства, огня и тела человека и обладающего необходимыми для выполнения этого назначения специфическими качествами, формой и видами.

*ЛУ2 – техническое назначение.* На логическом уровне ЛУ2 для реализации технического назначения текстиль должен обладать новым рядом разнообразных качеств. Применение волокон разного происхождения для обеспечения технических нужд или облегчения охоты на животных (охота с пращей, приспособления для подъема и переноса тяжестей) также могли быть подсказками природной среды (растительные побеги типа лианы, скрученные и выющиеся, выдерживающие вес животного или человека). Создание из волокон инструментов или средств для выполнения какой – либо технической задачи также можно датировать ранним временем. Такими изделиями могли стать первобытные витые или крученые веревки и канаты разной толщины. Кручение, как процесс укрепления, упрочнения и одновременно утоньшения волокна, может рассматриваться как один из первичных этапов, предшествующих прядению. Позже технический текстиль занимает обширную нишу назначений. Его используют в качестве подсобного средства, устройства (или его части), потенциально готового к совершению полезного эффекта. Среди общих качеств этой группы текстильных объектов можно отметить: прочность (на разрыв, удлинение, растяжение...), устойчивость к повышенным статическим и/или динамическим воздействиям... и ряд других, отвечающих специфике назначения.

Информационный критерий ИК фиксирует следующий этап познания объекта, предназначенного для выполнения технических задач и обладающего для этого необходимыми качествами.

*ЛУ3 – бытовое назначение.* На логическом уровне ЛУ3 для реализации бытового назначения текстиль должен обладать рядом специфических эксплуатационных качеств. Понятие бытового текстиля включает широкий перечень предметов, которые предназначены для выполнения большого спектра хозяйственно – бытовых нужд, столовое и постельное белье, кухонный текстиль,

Н.Ю. Митрофанова *Информационная модель текстиля, как вида декоративно-прикладного искусства, с точки зрения системно-категориальной методологии*

портьеры или занавесы, зонирование пространства, текстиль для процедуры уборки и чистки, упаковочный текстиль, домашняя одежда ... Среди качеств этой группы объектов выделим наиболее характерные для текстиля: мягкость, упругость, пластичность, гигроскопичность, экологичность, физико-механические показатели (усадка, ширина, плотность, несминаемость, стойкость к истиранию), устойчивость окраски и др.

Информационный критерий ИК фиксирует следующий этап познания объекта, предназначенного для выполнения бытовых нужд и обладающего для этого необходимыми качествами.

*ЛУ4 – символическое назначение.* На логическом уровне ЛУ4 качественные характеристики объекта исследования должны быть подчинены реализации особого назначения текстиля – символического, смыслового, ассоциативно-образного, когнитивного... Текстильный объект может порождать бесконечное число смыслов или интерпретаций содержательностей, которые накапливаются в процессе его длительного бытования. Их появление обусловлено значимой ролью текстиля и его участием во всех важных циклах человеческой жизни. Г. Земпер, говоря о первых проявлениях желания человека обогатить свой облик искусственными дополнениями, замечает, что они «скорее ставили себе целью усилить его устрашающее действие, чем придать ему привлекательность... С самых ранних времен к этому примешивалась некоторая тематическая символика...» [Земпер, 1970, с. 118]. Он пишет, что художественное чутье не сразу проявляет себя «очищенным от всяких побочных целей, более или менее сознательно подчиняясь всеобщим «космическим» законам» [там же, с. 119]. «Побочные цели» и «космические законы», о которых упоминает Г. Земпер, не что иное, как проявление мифологического сознания. Человек безотчетно познает окружение всюду, где оно есть. «Нет такой эпохи, когда общественный человек (а человек сразу – общественный, адекватный своему коллективу) не был бы познающим субъектом и не имел мироощущения, а следовательно, и семантической мысли» [Фрейдсберг, 1998, с. 27]. Мифы становятся основой «нарождающихся в этот момент двух различных идеологических разновидностей – фольклора и религии. И религия, и фольклор полностью, но по-разному вбирают в себя один и тот же вчерашний смысловой материал, на нем строятся и его поглощают» [там же, с. 15]. Накапливая в процессе эволюции новые качества, текстиль обретает определенный вид и свойства, которые ценятся и совершенствуются со временем. В разное время в объекте может быть заложено семантическое, символическое, аллегорическое прочтение и востребовано обрядовое, религиозное, сакральное, памятное, сувенирное и др. назначение. Примерами данной группы объектов могут выступать: знамена, флаги, орденские ленты, церковный текстиль, пояса-обереги или браслеты, текстильные изделия памятного назначения и т.д. Есть еще и иная сторона ипостаси символического назначения текстиля. Чем более искусно сотканы ткани, чем выше качество их волоконного состава и мастерство выделки, тем они более ценятся. Костюм, выполненный из такой ткани, выделяет (маркирует) ее владельца, указывает на его статус, положение в обществе, его значимость, богатство, власть и др. Информационный критерий ИК фиксирует этап познания объекта, как средства идентификации, смысловой маркировки, символического значения текстильного объекта.

*ЛУ5 – средство декорирования.* На логическом уровне ЛУ5 для реализации декоративного назначения текстиль должен обладать целым рядом репрезентативных качеств. Продолжая выполнять утилитарные функции (защита, технические, бытовые) и символические, он развивает новые качества, обусловленные декоративным назначением. «Декоративность – художественное качество формы... Декор – элемент композиции, обогащающий содержание художественного произведения, усиливающий или расширяющий его идею» [Власов, 1995, с. 186-187]. Декоративное назначение сказывается в художественной деятельности, направленной на организацию пространственной среды и ее гармонизацию. Здесь имеет смысл говорить о глубоком понимании декоративности, которое затрагивает связь с историей, становясь результатом осмысления художественной культуры прошлых эпох или окружающего мира. Только таким



образом осмысленная декоративность дает подлинный художественный эффект. Гильдебрандт А. указывает на важность контекста трактовки декоративности, как качество «состоявшегося стиля», и приводит простой показательный пример: «Когда я пристально смотрю на палец, я получаю впечатление отношений форм пальца. Если же я буду вглядываться в кисть, то увижу палец в отношении ко всей руке и получу новое впечатление... Если я затем взгляну на кисть вместе с рукою, то впечатление опять изменится и т.д. до бесконечности» [Гельдебранд, 2011, с. 125]. Декоративность следует рассматривать в историко-культурном контексте и не как украшательство, а результат осмысления человеком художественных стилей, приобщения к духовной культуре. Другой аспект декоративного назначения связан с репрезентацией личности человека. Текстиль декоративного назначения опосредованно может указывать на такие его качества, как культура, художественный вкус, мировоззрение, характер... Под качественными характеристиками в этой группе мы условимся понимать техническое мастерство, проявленную исполнителем культуру материала, выразительность, пластичность и живописность формы, внешнюю эстетику...

Информационный критерий ИК фиксирует этап познания объекта с точки зрения его декоративного назначения.

*ЛУ6 – художественное назначение.* На логическом уровне ЛУ6 для реализации художественного назначения текстиль должен обладать рядом новых качеств, которые кристаллизовались в нем благодаря тысячелетней истории существования объекта. На этом этапе необходимо рассматривать текстиль как художественный объект, обладающий определенными коннотациями. Это приводит к смене форм бытования текстиля, расширению представления о нем, как феномене культуры, социальном явлении и артефакте. Этот логический уровень демонстрирует глубинную характеристику объекта исследования, обусловленную:

- широким спектром свойств материала, (как средства художественной выразительности и возможностей, которые он предоставляет);
- видами и формами текстиля (типология текстиля очень разветвленная);
- глубинными смыслами (заклученными как в самом объекте, так и в принципах и приемах его создания).

На данном логическом уровне объект исследования начинает проявлять качества, необходимые для создания художественного образа. «Образ – всеобщая категория художественного творчества, гипотетический конструкт, или виртуальная модель, образуемая в результате мыслительного восхождения от единичных, случайных, спонтанных и несущественных восприятий к общим, идеальным представлениям» [Власов, 2017, с. 246]. Зритель при встрече с художественным произведением определяет качественные характеристики объекта: красота (как единство духовного, нравственного, физического совершенства), гармония (как целостность, стройность, согласованность всех частей формы), эстетика (как отношение чувственной сферы к материальной действительности) [Власов, 2017, с. 234, 242, 261], идейность (как образное воплощение определённой системы идей), оригинальность (как качественная новизна, самобытность, неповторимость)...

Следующий уровень исследования состоит в изучении логических пределов (ЛП) и трансформируемости (Т).

Логический предел (ЛП) выражает все видовое разнообразие текстиля в пределах определенного ЛУ. Это более ранняя форма организации текстильного объекта, которая лежит в основе последующей ее модификации. Логический предел (ЛП) на схеме представлен сегментом фигуры между двумя уровнями КИП, один из которых – начальный.

Трансформируемость (Т) выступает внутренней характеристикой ИК, указывающей на его готовность к преобразованиям через разнообразие внутренних назначений, видов сырья, текстильных приемов, свойств материала, видов текстильных предметов в пределах ЛП.

На ЛП1 для реализации защитного назначения появляется группа первичных текстильных объектов, представляющих собой простейшую плетеную поверхность. Они обладают

Н.Ю. Митрофанова *Информационная модель текстиля, как вида декоративно-прикладного искусства, с точки зрения системно-категориальной методологии*

определенными свойствами: плоскостность, непрерывность, прочность ... Самым общим примером может являться плетеная перегородка или циновка. Для ее создания не требовалось предварительной обработки материала и специальных приспособлений. Материалом для ее изготовления служили волокна растений. Плетение легло в основу ткачества, которое получило распространение благодаря дальнейшему развитию навыков обработки волокна и созданию простейшего ткацкого станка. Ткань, очевидно, следовала в своем защитном назначении шкурам животных и листьям растений. Первая одежда могла быть выполнена также методом валяния шерсти. Аналогично плетению техника валяния не требовала сложных приспособлений или специальных инструментов и могла бытовать среди кочевников, которые использовали ее с целью создания кочевого жилища или разных видов одежды.

Т1 – трансформируемость на этом уровне выражается:

- через разнообразие назначений объектов: огораживающие, выделяющие, покрывающие, обогревающие, защищающие тело, защищающие огонь...
- через разнообразие сырьевого материала: тростник, камыш, папирус, «трава хальфа» [Лукас, 1958, с. 123], пальмовые листья и волокно, шерсть животных (овцы, козы, верблюды) ...
- через текстильные приемы: плетение, вязание, обмотка, ткачество, шитье, валяние...
- через свойства материалов: плотность, толщина, крепость, гибкость, мягкость, сохранение тепла, гигроскопичность и т.д.

На ЛП2 появляется новая группа текстильных объектов, созданных в процессе исполнения разных технических задач с целью помочь человеку в их реализации. Первые формы технического текстиля, возможно, были подсказаны человеку природой (растительные выющиеся лианы). Ими стали скрученные из растительных волокон двух- трех-, а затем многопрядные объекты. Вербки и канаты выполняли разных диаметров и длины и широко применяли в хозяйстве, строительстве, охоте и рыболовстве. Соединение веревок могло привести к созданию сетчатых конструкций – сетей. Техническое назначение текстиля проявляется в разных областях деятельности человека. В процессе эволюции объекта этот спектр непрерывно расширяется и структурно меняется. Разные формы технического текстиля применяют сегодня в погрузо-разгрузочных работах, буксировке, упаковке грузов, в судоходстве, страховочно-спасательных работах и т.д. Бинты, жгуты, повязки и др., используемые в медицинских целях, также можно отнести к текстилю технического назначения. Современным примером является геотекстиль, который используется в строительстве дорог, при прокладке подземных коммуникаций, в сельском хозяйстве и в ландшафтном дизайне... К этой группе можно отнести, например, и техническую спецодежду, скафандры космонавтов или снаряжение для подводного плавания и др.

Т2 – трансформируемость на этом уровне выражается:

- через разнообразие назначений объекта: выдерживание статической и/или динамической нагрузки, устойчивость к агрессивным средам, водо-грязе-нефте-масло отталкивание...
- через разнообразие сырьевого материала: волокна растительного и животного происхождения, химические волокна, искусственные волокна, стекловолокно, углеродное волокно и др. металлические нити, инновационные материалы и интеллектуальный текстиль, нетканые материалы, всевозможные пропитки и обработки...
- через текстильные приемы: кручение, витье, плетение, вязание, обмотка, ткачество, шитье, валяние, проклейка, термическое воздействие, армирование, экструдирование, иглопробивная технология и др.

– через свойства материалов: плотность, толщина, крепость, гибкость, мягкость, сохранение тепла, гигроскопичность и очень много специальных свойств, отвечающих специфике назначения.

На ЛП3 для реализации бытового назначения текстиль должен обладать определенными эксплуатационными характеристиками. Группа включает текстильные изделия повседневного спроса, широкого потребления, которые постоянно востребованы человеком и неизменно присутствуют в его жизни. Среди качеств первую роль играет экологичность, гигиеничность,

удобство в эксплуатации (в зависимости от целей: мягкость, несминаемость, стойкость окраски, грязеотталкивание, гигроскопичность или водонепроницаемость...), физико-механические показатели (усадка, ширина, плотность, стойкость к истиранию). Среди примеров форм текстиля: столовое и постельное белье, кухонный и банный текстиль, портьеры и занавесы, зонировующие пространство, домашняя одежда, игрушки, мебель, спортивный инвентарь...

T3 – трансформируемость на этом уровне выражается:

- через разные виды волоконного сырья: экологические чистые натуральные волокна растительного и животного происхождения, искусственные волокна, инновационные материалы с определенными свойствами, нетканые материалы ...

- через назначения: белье, игрушки, одежда, мебель, спорт...

- через виды тканей и их свойства: фланель, бумазея, вельвет, ситец, сатин, саржа, рогожка, полотно и т.д....

- через одежду разного назначения: детская, взрослая, зимняя, летняя и т.д.

На ЛП4 реализуется символическое назначение текстиля. В процессе исторического бытования текстильный объект накапливает смысловое содержание (когнитивное, семантическое, символическое, аллегорическое...). Текстильный объект приобретает некую нематериальную ценность, и его назначения могут быть очень разнообразными: обрядовое, религиозное, сакральное, памятное и др. Примерами данной группы объектов могут выступать: знамена, флаги, орденовые ленты, церковный текстиль, пояса-обереги или браслеты, памятные платки и т.д. К этой же группе можно отнести текстиль, который благодаря качеству, эстетике, особенностям назначения идентифицирует социальное положение владельца и выделяет его среди окружения.

T4 – трансформируемость на этом уровне выражается:

- через разные назначения объекта: обрядовое, религиозное, сакральное, памятное и др.

- через смысловые коннотации, присущие текстилю: мифологический аспект (нить во многих мифах ассоциируется с судьбой человека), исторический аспект (древность текстильных технологий и приемов), традиционный (народный, этнический текстиль), феминистический аспект (женский труд, гендерные неравенства), памятный аспект (семейный, юбилейный, праздничный, персональный), экологический аспект (быстрая мода, up-down-re-free – сайклинги), научно-технологический аспект (умный текстиль, инновационные технологии, новые волокна)...

- через типологические формы: галстуки, знамена, платки, пелены, воздушы, алтарные занавесы, орденовые ленты, мантии, головные уборы...

На ЛП5 текстиль становится средством декора, репрезентации, меняет эстетику объектов, с его помощью гармонизируется пространство. Это выражается в развивающихся и усложняющихся формах костюма, способах его украшения, в появлении новых видов текстильных изделий, чья декоративная функция выходит на первый план. Интерьерный текстиль получает толчок к развитию. Рождаются многие новые формы интерьерного текстильного декора: ковры (разные виды и назначения), настенные панно, белье (столовое и постельное), появляется отрасль басонных изделий, развивается репрезентативная ветвь сферы портьерных и мебельных тканей...

T5 – трансформируемость на этом уровне выражается:

- через ценность материала: использование шелка, металлических нитей, ценных красителей, применение нестандартных экспериментальных материалов...

- через разнообразие и богатство приемов оформления текстильных изделий: вышивка, золотое шитье, инкрустация, смешанные авторские техники...

- через новые виды текстильных изделий: кружево, басонные изделия, портьерный ламбрекен, балдахин, десюдепорт, шпалеры и декоративные ковры...

- через усложнение форм и видов костюма и его «говорящие» аксессуары: тога-претекста курульного магистрата, лорум византийского императора, свадебный, коронационный костюмы, отделка – кисти, бахрома...

- через новые приемы исполнения текстильных изделий: техника деворе, лазерная резка...



Н.Ю. Митрофанова *Информационная модель текстиля, как вида декоративно-прикладного искусства, с точки зрения системно-категориальной методологии*

– через мастерство художника исполнителя: высокая техника, оригинальность, индивидуальность манеры, композиционная гармония, эстетическая ценность, культура материала...

На ЛП6 текстиль становится видом искусства, обладающим очень широким спектром специфических средств художественной выразительности: цвет, фактура, текстура, объем, пластичность, упругость, плотность/прозрачность, текстильный рисунок и узор... Средства выразительности текстиля используются для создания художественного образа, помогают художнику отразить картину мира. Текстильное искусство может принимать разные формы и совершать интервенцию в область традиционных видов художественного творчества, обогащая их новыми возможностями.

Т6 – трансформируемость на этом уровне выражается:

– через разнообразие типичных и нетипичных для текстиля жанров: орнамент, портрет, натюрморт, карикатура, сюжетно-тематический жанр...

– через разнообразие видов и форм произведений искусства: текстильная архитектура, текстильная живопись, текстильная скульптура, искусство волокна, арт объект, стрит арт, лэнд арт, инсталляция, перформанс... [Митрофанова, 2019].

– через разнообразие кодов, идей, концепций, продиктованных как текстильной традицией, так и сложностью и многообразием проблем современного мира;

– через разнообразие волоконных (текстильных) материалов и новых средств выразительности;

– через текстильные приемы исполнения: вышивание, вязание, ткачество, войлоковалание, печать и др.

### Выводы

Итак, исследование и описание текстиля могут выполняться с помощью категориальной модели «Конечный информационный поток». Данный подход позволяет провести идентификацию текстиля, опираясь на понимание качественных характеристик, выраженных категориальными параметрами – Логическим Уровнем, Логическим Пределом, Трансформируемостью. Идентификационная процедура обретает вид целенаправленного поиска качественных характеристик, выраженных комплексом ЛУ, носителями которых в текстиле, как объекте исследования, выступают его назначения. Применение категориальной модели КИП в данной предметной области позволило получить следующие новые знания:

1) Создана информационная модель текстиля, описываемая тремя параметрами – ЛУ, ЛП, Т, позволившими четко выявить структурные элементы системы;

2) Определены логические уровни в развитии текстиля на основе установленной последовательности проявлений назначения объекта. Каждый ЛУ текстиля формируется в соответствии с логикой его естественного эволюционирования и включает: ЛУ1 – защитное назначение, ЛУ2 – техническое назначение, ЛУ3 – бытовое назначение, ЛУ4 – символическое назначение, ЛУ5 – декоративное назначение, ЛУ6 – художественное назначение. Это позволяет произвести идентификацию текстиля, начиная с любого ЛУ, двигаясь далее в двух направлениях: к наименьшему и наибольшему ЛУ;

3) Для каждого логического уровня предложены и интерпретированы основные качества текстиля в зависимости от назначения. Комбинация качеств и их трансформация позволяет выявить основное видовое разнообразие текстиля, а также пути и специфику дальнейшего исследования, прогнозировать возникновение разнообразных форм текстиля, востребованных основными назначениями объекта. Данные возможности могут быть исследованы на базе параметров ЛП, Т, ЛУ, которые позволяют наиболее полно и точно выполнять описание текстиля на любом из уровней.

Таким образом, идентификация и описание объекта исследования может осуществляться с использованием ранее не применяемых в данной области категориальных методов, что повышает полноту, точность процесса исследования и учитывает эволюционную динамику развития текстиля.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Боуш Г.В., Разумов В.И. Методология научного исследования (в кандидатских и докторских диссертациях). – Москва: Инфра-Москва, 2022.
2. Боуш Г.Д. Кластеры в экономике: научная теория, методология исследования, концепция управления. – Омск: ОГУ, 2013.
3. Власов В.Г. Стили в искусстве. Словарь, Т.1. – Санкт-Петербург: Кольна, 1995.
4. Власов В.Г. Теория формообразования в изобразительном искусстве. – Санкт-Петербург: Издательство СПбГУ, 2017.
5. Гельдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. Сокр. Репринтное 1914 г. – Москва: Логос, 2011.
6. Земпер Г. Практическая эстетика. – Москва: Искусство, 1970.
7. Каган М.С. О прикладном искусстве. – Ленинград: Художник РСФСР, 1961.
8. Левин-Дорш А., Кунов Г. Первобытная техника. – Москва: Академия фундаментальных исследований, 2016.
9. Лукас А. Материалы и ремесленные производства Древнего Египта. – Москва: Изд-во иностранной литературы, 1958.
10. Митрофанова Н.Ю. Современное текстильное искусство в поисках новых форм, смыслов и средств выразительности // Вестник Академии Русского балета им. А.Я.Варгановой. 2019. № 7(60). – С. 201-214.
11. Разумов В.И. Категориально-системная методология в подготовке учёных. – Омск: Омск. гос. ун-т, 2004.
12. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – Москва: Восточная литература РАН, 1998.

## REFERENCES

1. Boush G.D. *Klastery v ekonomike: nauchnaia teoriia, metodologiia issledovaniia, kontseptsiiia upravleniia* [Clusters in economics: scientific theory, research methodology, management concept]. Omsk, 2013.
2. Boush G.V. Razumov V.I. *Metodologiia nauchnogo issledovaniia* (v kandidatskikh i doktorskikh dissertatsiiakh). [Methodology of scientific research (in candidate and doctoral dissertations)]. Moscow, Infra-Moscow, 2022.
3. Freidenberg O.M. *Mif i literatura drevnosti* [Myth and literature of antiquity]. Moscow, Vostochnaia literatura RAN, 1998.
4. Geldebrand A. *Problema formy v izobrazitel'nom iskusstve i sobranie statei* [The problem of form in fine arts and collection of articles]. Sokr. Reprintnoe 1914 g. Moscow, Logos, 2011.
5. Kagan M.S. *O prikladnom iskusstve* [About applied art]. Leningrad, Hudozhnik RSFSR Publ, 1961.
6. Levin-Dorsh A., Kunov G. *Pervobytnaia tekhnika* [Primitive technology]. Moscow, Akademiia fundamentalnykh issledovani, 2016.
7. Lukas A. *Materialy i remeslennye proizvodstva Drevnego Egipta* [Materials and handicraft production of Ancient Egypt]. Moscow, Izd-vo inostrannoi literatury, 1958.
8. Mitrofanova N.Yu. "Sovremennoe tekstil'noe iskusstvo v poiskakh novykh form, smyslov i sredstv vyrazitelnosti" [Modern textile art in search of new forms, meanings and means of expression]. Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ia.Vaganovoi [Bulletin of the Academy of Russian Ballet. A.Ya.Vaganova]. 2019, no. 7(60), pp. 201-214
9. Razumov V.I. *Kategorial'no-sistemnaja metodologija v podgotovke uchjonyh* [Categorical-system methodology in the training of scientists]. Vst. st. A. G. Teslinova. Omsk, Omsk. gos. un-t Publ, 2004.
10. Vlasov V.G. *Stili v iskusstve* [Styles in art]. Slovar, T.1. Saint-Petersburg, Kolna, 1995.
11. Vlasov V.G. *Teoriia formoobrazovaniia v izobrazitel'nom iskusstve* [Theory of formation in fine arts.]. Saint-Petersburg, Izdatelstvo SPbGU, 2017.
12. Zemper G. *Prakticheskaia estetika* [Practical aesthetics]. Moscow, Iskusstvo, 1970.

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Схема метода «Конечный информационный поток» (КИП).
2. Информационная модель текстиля в категориях метода КИП.

## SUMMARY

**«НАДУВНАЯ ТЕРРИТОРИЯ» И «БАРОЧНЫЙ ПУЗЫРЬ»: ПРИДВОРНЫЕ ТАНЦЫ XVII ВЕКА В ТЕОРИИ ДЕЛЁЗА-ГВАТТАРИ И ПРАКТИКЕ ХОРЕОГРАФОВ-РЕСТАВРАТОРОВ****Научная статья**

УДК 7.01+792.8

DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-6-18

Дата поступления: 07.12.2022. Дата одобрения после рецензирования: 20.02.2023. Дата публикации: 31.03.2023.

**Автор:** *Якобидзе-Гитман Александр Сергеевич*, кандидат искусствоведения, координатор образовательной программы в сфере искусств, Университет Виттен/Хердеке (Германия), e-mail: [Alexander.Jakobidze-Gitman@uni-wh.de](mailto:Alexander.Jakobidze-Gitman@uni-wh.de)  
 ORCID ID: 0000-0001-8186-9370

**Аннотация:** В работе «Капитализм и шизофрения» Феликс Гваттари и Жиль Делёз опираются на положения этологии (изучения поведения животных) и биосемиотики о преемственности между ритуалами животных и человека: как ритуалы используются для контроля и перенаправления агрессии, маркировки и защиты территории. Гваттари и Делёз ссылаются на эксперименты немецкого психиатра Вольфганга Бланкенбурга, который лечил больных шизофренией, разучивая с ними танцы эпохи барокко, в которых особенно сильна роль дистанции между танцующими. В статье прослеживаются параллели между этими теоретическими осмыслениями барочных танцев и практическими методами танцевальной труппы «The New York Baroque Dance Company», которая с 1970-х гг. занимается реконструкцией танцевальных и балетных техник XVII–XVIII вв.

**Ключевые слова:** барокко, этология, Якоб фон Икскуль, Вольфганг Бланкенбург, Норберт Элиас, старинная музыка, хореографические реконструкции

**Для цитирования:** *Якобидзе-Гитман А.С.* «Надувная территория» и «барочный пузырь»: придворные танцы XVII в. в теории Делёза-Гваттари и практике хореографов-реставраторов // Артикульт. 2023. №1(49). С. 6-18. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-6-18

**“INFLATABLE TERRITORY” AND “BAROQUE BUBBLE”: THE 17<sup>TH</sup>-CENTURY COURT DANCES IN THE THEORY OF DELEUZE/GUATTARI AND PRACTICE OF HISTORICALLY INFORMED CHOREOGRAPHS****Research article**

UDC 7.01+792.8

DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-6-18

Received: December 07, 2022. Approved after reviewing: February 20, 2023. Date of publication: March 31, 2023.

**Author:** *Jakobidze-Gitman Alexander Sergeyevich*, PhD in film studies, curriculum manager, Witten/Herdecke university (Germany), e-mail: [Alexander.Jakobidze-Gitman@uni-wh.de](mailto:Alexander.Jakobidze-Gitman@uni-wh.de)  
 ORCID ID: 0000-0001-8186-9370

**Summary:** In *Thousand Plateaus* (1980), Felix Guattari and Gilles Deleuze draw on ethology (the study of animal behaviour) and biosemiotics to explain the continuity between animal and human rituals: how rituals are used to control and redirect aggression, mark and protect territory. The philosophers refer to the experiments of the German psychiatrist Wolfgang Blankenburg, who treated schizophrenic patients by teaching them Baroque dances in which the distance between dancers is particularly important. The article traces parallels between these theoretical conceptions of baroque dances and the practical methods of “The New York Baroque Dance Company”, which since the 1970s seeks to reconstruct dances and ballet techniques of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries.

**Keywords:** baroque, ethology, Jakob von Uexküll, Wolfgang Blankenburg, Norbert Elias, early music, historically informed performance, choreographic reconstructions

**For citation:** Jakobidze-Gitman A.S. “Inflatable territory” and “Baroque Bubble”: The 17<sup>th</sup>-century Court Dances in the Theory of Deleuze/Guattari and Practice of Historically Informed Choreographs.” *Articult.* 2023, no. 1(49), pp. 6-18. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-6-18

**ЛЕТОПИСЬ МОНПАРНАСА: К ВОПРОСУ О ТИПОЛОГИЗАЦИИ ПОРТРЕТНОГО ИСКУССТВА МАРЕВНЫ****Научная статья**

УДК 7.041.5+7.071.1

DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-19-36

Дата поступления: 29.11.2022. Дата одобрения после рецензирования: 04.02.2023. Дата публикации: 31.03.2023.

**Автор:** *Гредасова Ксения Андреевна*, студентка, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия), e-mail: [gredasova.ka@gmail.com](mailto:gredasova.ka@gmail.com)  
 ORCID ID: 0000-0003-3057-7460



**Аннотация:** Портреты друзей с Монпарнаса, выполненные Маревной, могут явиться ключом к рассмотрению Парижской школы. В совокупности с мемуарами графические и живописные работы художницы, принадлежавшей указанному художественному сообществу, обладают высокой историко-культурной ценностью. Они позволяют по-новому взглянуть не только на стилистические поиски Маревны, но и на организацию повседневной жизни художников Монпарнаса. Несмотря на значение художественного и мемуарного наследия мастера, в исследовании ее творчества имеется ряд историографических лакун. В частности, ранее не предпринималась попытка рассмотреть портретное творчество Маревны во всем его многообразии. В статье разрабатывается принцип типологизации портретов монпарнасцев, выполненных Маревной. Для этого определяется расширенный круг портретов; осуществляется идентификация портретируемых; выделяются стилистические особенности портретов и основные техники, которым отдавала предпочтение Маревна при их написании.

**Ключевые слова:** Маревна, Парижская школа, портреты, Монпарнас, женщины-художницы, русское искусство в эмиграции

**Для цитирования:** Гредасова К.А. Летопись Монпарнаса: к вопросу о типологизации портретного искусства Маревны // Артикульт. 2023. №1(49). С. 19-36. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-19-36

## CHRONICLES OF MONTPARNASSE: REGARDING THE TYPOLOGY OF MAREVNA'S PORTRAIT ART

### Research article

UDC 7.041.5+7.071.1

DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-19-36

Received: November 29, 2023. Approved after reviewing: February 04, 2023. Date of publication: March 31, 2023.

**Author:** *Gredasova Ksenia Andreevna*, bachelor, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: [gredasova.ka@gmail.com](mailto:gredasova.ka@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0003-3057-7460

**Summary:** The portraits of friends from Montparnasse by Marevna may be a key to insights regarding the study of the School of Paris. The graphic and pictorial works by the artist in combination with her memoirs have great cultural and historical value. They provide a new view not only on Marevna's stylistic search but also on the organization of the daily life in Montparnasse. In spite of the artistic and memorial significance of the artist's heritage, there are a number of historiographical lacunae. In particular, no attempt has been made to study Marevna's portrait work in all its variety. In this article the principle of the tipologisation of the portraits of the montparnos is developed. For this purpose, a wide range of portraits are presented and categorized; some subjects portrayed are identified; stylistic features of the portraits and the main techniques that Marevna preferred are highlighted.

**Keywords:** Marevna, the School of Paris, portraits, Montparnasse, female artists, russian art in emigration

**For citation:** Gredasova K.A. "Chronicles of Montparnasse: regarding the typology of Marevna's portrait art." *Articult.* 2023, no. 1(49), pp. 19-36. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-19-36

## ИЗОБРАЖЕНИЕ МЕЛАНХОЛИИ ВО ФРАНЦУЗСКОМ ИСКУССТВЕ 1930-1950-Х ГОДОВ (Б. БЮФФЕ, Ж. ГЕЛИОН, Ф. ГРЮБЕР, А. МАРШАН)

### Научная статья

УДК 7.036(44)+7.049.1

DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-37-46

Дата поступления: 20.10.2022. Дата одобрения после рецензирования: 16.03.2023. Дата публикации: 31.03.2023.

**Автор:** *Бункевич Дарья Андреевна*, аспирант, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина (Санкт-Петербург, Россия), e-mail: [dariabunkevich@yandex.ru](mailto:dariabunkevich@yandex.ru)

ORCID ID: 0000-0002-2359-0280

**Аннотация:** Статья посвящена исследованию репрезентации меланхолии, как темы во французском фигуративном искусстве 1930–1950-х годов, а именно в работах художников Второй Парижской школы, таких как Бернар Бюффе (1928–1999), Жан Гелион (1904–1987), Франсис Грюбер (1912–1948), Андре Маршан (1907–1997). В их творчестве особенно проявился интерес к человеку и к окружающей его повседневности. В статье ставится цель – изучить специфику репрезентации меланхолии на основе анализа работ французского фигуративного искусства 1930–1950-х годов. Для этого автор обратится к сложившейся иконографии, чтобы сравнить, насколько художники середины XX века следуют традиции в изображении меланхолии. К тому же в работе выявляются отличительные черты в представлении меланхолии через сопоставление живописных работ с литературными и философскими текстами, описывающих ощущения меланхолии в это время. Автор приходит к выводу, что изображение меланхолии становится инструментом для передачи образа современника, столкнувшегося с сильными экзистенциальными потрясениями в эпоху больших исторических событий.

**Ключевые слова:** меланхолия, экзистенциализм, фигуративное искусство, Бернар Бюффе, Франсис Грюбер, Жан Гелион, Андре Маршан

**Для цитирования:** Бункевич Д.А. Изображение меланхолии во французском искусстве 1930–1950-х годов (Б. Бюффе, Ж. Гелион, Ф. Грюбер, А. Маршан) // Артикульт. 2023. №1(49). С. 37-46. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-37-46

**THE REPRESENTATION OF THE MELANCHOLY IN FRENCH FIGURATIVE ART OF THE 1930-1950s (B. BUFFET, J. HÉLION, F. GRUBER, A. MARCHAND)****Research article**

UDC 7.036(44)-7.049.1

DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-37-46

Received: October 20, 2022. Approved after reviewing: March 16, 2023. Date of publication: March 31, 2023.

**Author:** *Bunkevich Daria Andreevna*, PhD student, Saint-Petersburg Academy of Fine Arts (Saint-Petersburg, Russia), e-mail: [dariabunkevich@yandex.ru](mailto:dariabunkevich@yandex.ru)

ORCID ID: 0000-0002-2359-0280

**Summary:** The article is devoted to the study of the representation of melancholy as a theme in the French figurative art of the middle of the 20th century, namely in the works of artists of the Second School of Paris, such as Bernard Buffet (1928-1999), Jean Hélion (1904-1987), Francis Gruber (1912-1948), André Marchand (1907-1997). In their work, interest in a person and in the everyday life surrounding him was especially manifested. The purpose of the article is to study the specifics of the representation of melancholy based on the analysis of the works of French figurative art of the mid-20th century. To do this, the author will turn to the existing iconography in order to compare how the artists of the middle of the 20th century follow the tradition in depicting melancholy. In addition, the work reveals distinctive features in the representation of melancholy through a comparison of paintings with literary and philosophical texts that describe the sensations of melancholy at that time. The author comes to the conclusion that the depiction of melancholy becomes a tool for conveying the image of a contemporary who is faced with strong existential upheavals in an era of great historical events.

**Keywords:** melancholy, existentialism, figurative art, Bernard Buffet, Francis Gruber, André Marchand, Jean Hélion**For citation:** Bunkevich D.A. "The representation of the melancholy in French figurative art of the 1930-1950s (B. Buffet, J. Hélion, F. Gruber, A. Marchand)." *Articult.* 2023, no. 1(49), pp. 37-46. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-37-46**ЦИФРОВОЙ КОМИКС И СЕТЕВОЕ ИСКУССТВО: ПЕРСПЕКТИВЫ ВИЗУАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ****Научная статья**

УДК 7.038.53+769.2

DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-47-58

Дата поступления: 22.09.2022. Дата одобрения после рецензирования: 24.11.2022. Дата публикации: 31.03.2023.

**Автор-1:** *Старусева-Першеева Александра Дмитриевна*, кандидат искусствоведения, доцент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва, Россия), e-mail: [apersheeva@hse.ru](mailto:apersheeva@hse.ru)

ORCID ID: 0000-0002-2969-2720

**Автор-2:** *Фадеева Татьяна Евгеньевна*, кандидат искусствоведения, доцент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва, Россия), e-mail: [tfadeeva@hse.ru](mailto:tfadeeva@hse.ru)

ORCID ID: 0000-0002-6754-4235

**Автор-3:** *Сковородников Пётр Юрьевич*, старший преподаватель, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва, Россия), e-mail: [pskovorodnikov@hse.ru](mailto:pskovorodnikov@hse.ru)

ORCID ID: 0000-0003-0434-1761

**Автор-4:** *Лушкин Сергей Сергеевич*, аспирант, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва, Россия), e-mail: [slushkin@hse.ru](mailto:slushkin@hse.ru)

ORCID ID: 0000-0001-8247-1479

**Аннотация:** Настоящая статья призвана раскрыть потенциал современных гибридных форм графического романа, в которых традиционные приемы рисунка соединяются с возможностями новых медиа. Бурный рост компьютерных технологий и сетевой инфраструктуры в конце XX века привел к появлению новой глобальной сетевой площадки и новым возможностям для разнообразных видов искусства. Не осталось в стороне и искусство комиксов, которое получило новые каналы и площадки распространения, интерактивный функционал, возможность анимации, добавления видео и звука. Комикс – синтетический вид искусства, мастера которого работают на стыке с другими формами искусства, среди которых оказываются как живопись и графика, так и интерактивные форматы произведений, которые постоянно развиваются, обеспечивая все более широкие возможности визуальной коммуникации с аудиторией. Именно поэтому стремление актуализировать представление о специфике современного графического романа и его эстетических возможностях стало задачей настоящего исследования. Анализируя современные комиксы, мы сфокусировали внимание на примерах «медиатизированного» комикса, который становится площадкой для развития современных форм нарратива и новых принципов взаимодействия с читателем/зрителем.

**Ключевые слова:** комикс, графический роман, сетевое искусство, современное искусство, новые медиа**Для цитирования:** Старусева-Першеева А.Д., Фадеева Т.Е., Сковородников П.Ю., Лушкин С.С. Цифровой комикс и сетевое искусство: перспективы визуальной коммуникации // *Артикульт.* 2023. №1(49). С. 47-58. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-47-58

## DIGITAL COMICS AND INTERNET ART: PERSPECTIVES OF VISUAL COMMUNICATION

## Research article

UDC 7.038.53+769.2

DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-47-58

Received: September 22, 2022. Approved after reviewing: November 24, 2023. Date of publication: March 31, 2023.

**Author-1: Staruseva-Persheeva Alexandra Dmitrievna**, PhD in Art Studies, associate professor, HSE University (Moscow, Russia), e-mail: [apersheeva@hse.ru](mailto:apersheeva@hse.ru)

ORCID ID: 0000-0002-2969-2720

**Author-2: Fadeeva Tatiana Evgenievna**, PhD in Art Studies, associate professor, HSE University (Moscow, Russia), e-mail: [tfadeeva@hse.ru](mailto:tfadeeva@hse.ru)

ORCID ID: 0000-0002-6754-4235

**Author-3: Skovorodnikov Petr Yurievich**, senior lecturer, HSE University (Moscow, Russia), e-mail: [pskovorodnikov@hse.ru](mailto:pskovorodnikov@hse.ru)

ORCID ID: 0000-0003-0434-1761

**Author-4: Lushkin Sergei Sergeevich**, PhD student, HSE University (Moscow, Russia), e-mail: [slushkin@hse.ru](mailto:slushkin@hse.ru)

ORCID ID: 0000-0001-8247-1479

**Summary:** The paper is focused on the possibilities of contemporary hybrid forms of a graphic novel. The explosive growth of computer technologies and web-infrastructure at the end of the twentieth century led to emergence of a actualised global network platform and new opportunities for a variety of arts. The art of comics did not stand aside either: new channels of communication and distribution sites, interactive functionality, animation, video and sound included. Comics is a synthetic form of art merging with other mediums, among which there are painting and graphics, as well as interactive formats of works that are constantly evolving, providing more opportunities for visual interaction with the audience. That is why our issue is to actualize the concept of a modernized graphic novel and its aesthetic possibilities. Analyzing the examples of "mediatized" comics (web-comics, AR and VR editions), which has become a platform for a development of up-to-date forms of narrative and new principles of communication with the reader / viewer.

**Keywords:** comics book, graphic novel, Internet art, contemporary art, new media

**For citation:** Staruseva-Persheeva A.D., Fadeeva T.E., Skovorodnikov P.Y., Lushkin S.S. "Digital comics and Internet art: perspectives of visual communication." *Articult.* 2023, no. 1(49), pp. 47-58. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-47-58

## ПОСТКОЛОНИАЛЬНЫЙ ИНДИЙСКИЙ КИНОКОМИКС: СУПЕРГЕРОИ

## Научная статья

УДК 791.43-2+791.44.071.2

DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-59-67

Дата поступления: 31.01.2023. Дата одобрения после рецензирования: 20.02.2023. Дата публикации: 31.03.2023.

**Автор: Цыркун Нина Александровна**, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия), e-mail: [tsyrkun@mail.ru](mailto:tsyrkun@mail.ru)

ORCID ID: 0000-0002-6723-5870

**Аннотация:** В статье рассматривается становление постколониального индийского геройского кинокомикса, пантеон которого сегодня включает обширный и разнообразный корпус персонажей. На примере двух ключевых кинокомиксов («Мистер Индия», 1987, режиссёр Шекхар Капур и «Крриш», 2006, режиссёр Ракеш Рошан) анализируется генезис новых экранных героев и роль данных фильмов в формировании национальной идентичности обретшей независимость Индии. Отмечается, что наряду с использованием известных паттернов жанра (прежде всего американских) создатели этих произведений, возникших на основе мифологического наследия, но переживавших ренессанс в соответствии с политической ситуацией и общественным запросом, маркируют знаменательный сдвиг от доминирующего ориентированного на непротивленческие принципы гандизма образа «матери Индии» к активному маскулинному «мистеру Индия».

**Ключевые слова:** Индийский комикс, мифология, новая маскулинность, аватар, национальный продукт

**Для цитирования:** Цыркун Н.А. Постколониальный индийский кинокомикс: супергерои // Артикульт. 2023. №1(49). С. 59-67. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-59-67

## POSTCOLONIAL INDIAN MOVIE COMICS: SUPERHEROES

## Research article

UDC 791.43-2+791.44.071.2

DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-59-67

Received: January 31, 2023. Approved after reviewing: February 20, 2023. Date of publication: March 31, 2023.

**Author: Tsyркun Nina Aleksandrovna**, Doctor in arts, Principal researcher, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: [tsyrkun@mail.ru](mailto:tsyrkun@mail.ru)

ORCID ID: 0000-0002-6723-5870

**Summary:** The author considers evolvement of Indian postcolonial movie comics, which pantheon today includes a great and multifarious number of characters. The author dwells on two key specimen (*Mister India*, 1987, dir. Shekhar Kapur and *Krrish*, 2006, dir. Rakesh Roshan), analyzing genesis of the new screen personages and the role of the films in question in formation of national identity in India which acquired its independence. The author accentuates, that alongside with usage of well-known American patterns the given films, which were mainly generated on the mythological heritage, have undergone renaissance in



accordance with urgent political situation and societal demand. This transition marked a significant shift from domineering image of Mother India, oriented on non-resistance to evil according to Gandhian principles, towards an active masculine Mister India's one.

**Keywords:** Indian comics, mythology, new masculinity, avatar, national product

**For citation:** Tsytkun N.A. "Postcolonial Indian movie comics: superheroes." *Articult.* 2023, no. 1(49), pp. 59-67. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-59-67

## ГОРОД-ПРИЗРАК В ПОЗДНЕСОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

**Научная статья**

**УДК** 791.43.04

**DOI:** 10.28995/2227-6165-2023-1-68-76

Дата поступления: 28.11.2022. Дата одобрения после рецензирования: 26.01.2023. Дата публикации: 31.03.2023.

**Автор:** *Эвалльё Виолетта Дмитриевна*, кандидат культурологии, старший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания (Москва, Россия), старший преподаватель, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия), e-mail: [amaris\\_evally@mail.ru](mailto:amaris_evally@mail.ru)

ORCID ID: 0000-0002-4531-4922

**Аннотация:** В позднесоветские годы рождалось ощущение распада многих прежних творческих установок и традиций, разрушения или отмирания этических и эстетических ценностей советского времени, что воспринималось как распад самой художественности в ее содержательных и формальных аспектах. Размытие границ между реальностями и отсутствие стабильных временных «якорей» характеризуют ауру киноткани. Концепция «Город-призрак» разработана на материале позднесоветских фильмов «Город Зеро», «Посетитель музея» и «Дни затмения». Отрывочные состояния, спутанность сознания и утрата ощущения прочной тверди под ногами, прочной системы ценностей и духовных ориентиров наблюдаются и у героев фильмов. Происходит метание между вымышленной героями реальностью и реальной обыденностью. Образ «призрачного» города характеризуется, в первую очередь, абстрактностью его географических координат и нарративной моделью улья, который все глубже и глубже впитывает в себя приехавшего чужака.

**Ключевые слова:** город, город-призрак, позднесоветский кинематограф, Шахназаров, Лопушанский, Сокуров, эстетика кино, «Город Зеро», «Посетитель музея», «Дни затмения»

**Для цитирования:** *Эвалльё В.Д.* Город-призрак в позднесоветском кинематографе // *Артикульт.* 2023. №1(49). С. 68-76. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-68-76

## GHOST CITY IN LATE SOVIET CINEMA

**Research article**

**UDC** 791.43.04

**DOI:** 10.28995/2227-6165-2023-1-68-76

Received: November 28, 2023. Approved after reviewing: January 26, 2023. Date of publication: March 31, 2023.

**Author:** *Evallyo Violetta Dmitrievna*, PhD in Culture Studies, Senior Researcher, State Institute for Art Studies (Moscow, Russia), Senior Lecturer, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: [amaris\\_evally@mail.ru](mailto:amaris_evally@mail.ru)

ORCID ID: 0000-0002-4531-4922

**Summary:** In the Late Soviet years, there was a feeling of the collapse of many former creative attitudes and traditions, the destruction or withering away of the ethical and aesthetic values of the Soviet era, which was perceived as the collapse of artistry itself in its substantive and formal aspects. The blurring of the boundaries between realities and the absence of stable temporary "anchors" characterize the aura of film substance. The concept of "Ghost City" was developed on the material of the Late Soviet films "City Zero", "The Museum Visitor" and "Days of Eclipse". Fragmentary states, confusion of consciousness and the loss of a sense of a solid firmament under their feet, a solid system of values and spiritual guidelines are also observed in the heroes of the films. There is a throwing between the fictional heroes of reality and real everyday life. The image of the "ghostly" city is characterized, first of all, by the abstractness of its geographical coordinates and the narrative model of the hive, which absorbs the arriving stranger deeper and deeper into itself.

**Keywords:** city, ghost city, Late Soviet cinema, Shakhnazarov, Lopushansky, Sokurov, cinema aesthetics, "City Zero", "The Museum Visitor", "Days of Eclipse"

**For citation:** Evallyo V.D. "Ghost City in Late Soviet Cinema." *Articult.* 2023, no. 1(49), pp. 68-76. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-68-76

## ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ЗАРОЖДЕНИЯ И РАЗВИТИЯ КОВРОВОГО ПРОМЫСЛА В СЕЛЕ БУТКА СВЕРДЛОВСКОЙ ОБЛАСТИ (1950-2012 гг.)

**Научная статья**

**УДК** 677.024+745.52

**DOI:** 10.28995/2227-6165-2023-1-77-98

Дата поступления: 07.12.2022. Дата одобрения после рецензирования: 13.03.2023. Дата публикации: 31.03.2023.

**Автор:** *Погадаева Олеся Сергеевна*, аспирант, Уральский государственный архитектурно-художественный университет имени Н.С. Алфёрова (Екатеринбург, Россия), младший научный сотрудник, НОЦ «Сибирский центр промышленного

дизайна и прототипирования», Национальный исследовательский Томский государственный университет (Томск, Россия), e-mail: [pogadaeva.olesia@yandex.ru](mailto:pogadaeva.olesia@yandex.ru)

ORCID ID: 0000-0002-5922-1655

**Аннотация:** В статье на основе архивно-документальных и экспедиционных материалов показана история зарождения, становления и периоды развития самобытного коврового промысла в селе Бутка Свердловской области. Рассмотрена история буткинского ковроткачества в контексте артельных и фабричных форм развития основных ковроткацких центров XX века в России. Определена роль личности Марии Андреевны Разливинских (14.09.1919–12.02.1995), внесшей вклад в культурное достояние региона, а именно развитие ковроткачества. Исследование дополнено полевыми материалами автора из нескольких этнографических экспедиций. Статья может представлять интерес для историков-краеведов с точки зрения сохранения регионального культурного наследия, приведенные биографические материалы могут быть полезны для экспозиционной музейной деятельности в организации профильных тематических выставок.

**Ключевые слова:** ковровый промысел, ковроткачество, текстильное ремесло, Зауралье, Средний Урал, село Бутка, Разливинских Мария Андреевна

**Для цитирования:** *Погдаева О.С.* Исторические предпосылки зарождения и развития коврового промысла в селе Бутка Свердловской области (1950–2012 гг.) // *Артикульт.* 2023. №1(49). С. 77–98. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-77-98

## HISTORICAL BACKGROUND FOR THE ORIGIN AND DEVELOPMENT OF THE CARPET WORK IN THE VILLAGE OF BUTKA, SVERDLOVSK REGION (1950–2012)

Research article

UDC 677.024+745.52

DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-77-98

Received: December 07, 2023. Approved after reviewing: March 13, 2023. Date of publication: March 31, 2023.

**Author:** *Pogadaeva Olesya Sergeevna*, postgraduate student, Ural State University of Architecture and Art named after N.S. Alferov (Ekaterinburg, Russia), Junior Researcher, Scientific and Educational Center “Siberian Center for Industrial Design and Prototyping” National Research Tomsk State University (Tomsk, Russia), e-mail: [pogadaeva.olesia@yandex.ru](mailto:pogadaeva.olesia@yandex.ru)

ORCID ID: 0000-0002-5922-1655

**Summary:** On the base of archive - documental and expeditionary materials, in this article was shows history of emergence, formation, periods of development of original carpet craft in the village of Butka, Sverdlovsk Region. The history of Butkin carpet weaving is considered in the context of artel and factory forms of development of the main carpet weaving centers of the 20th century in Russia. The role of the personality of Maria Andreevna Razlivinskikh (14.09.1919–12.02.1995), who contributed to the cultural heritage of the region, namely the development of carpet weaving, is determined. The author's field materials from several ethnographic expeditions supplement the study. The article may be of interest to local historians from the point of view of preserving the regional cultural heritage. This article may be helpful for historians, museum employees and other people, interested in preservation of regional cultural heritage.

**Keywords:** carpet craft, carpet weaving, textile craft, Trans-Urals, Middle Urals, Butka village, Razlivinskikh Maria Andreevna

**For citation:** Pogadaeva O.S. “Historical background for the origin and development of the carpet work in the village of Butka, Sverdlovsk region (1950–2012).” *Articult.* 2023, no. 1(49), pp. 77–98. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-77-98

## ИНФОРМАЦИОННАЯ МОДЕЛЬ ТЕКСТИЛЯ, КАК ВИДА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА, С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ СИСТЕМНО-КАТЕГОРИАЛЬНОЙ МЕТОДОЛОГИИ

Научная статья

УДК 677+745.52

DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-99-109

Дата поступления: 07.12.2022. Дата одобрения после рецензирования: 20.02.2023. Дата публикации: 31.03.2023.

**Автор:** *Митрофанова Наталья Юрьевна*, кандидат искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургский Государственный университет промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия), доцент, Санкт-Петербургский Государственный университет (Санкт-Петербург, Россия), e-mail: [mitfam@mail.ru](mailto:mitfam@mail.ru)

ORCID ID: 0000-0002-4653-7116

**Аннотация:** Текстиль, как сложный системный объект, активно и разнообразно взаимодействует с окружающей средой. Информационное поле текстиля вмещает широкий круг вопросов. В статье ставится задача представить объект исследования в виде информационной системы, которая отражает его развитие как обретение новых качественных характеристик. Для решения поставленной задачи автором избран метод «Конечный информационный поток» (КИП) системно-категориальной методологии. Метод КИП дает возможность создать визуальный образ потока информации, который характеризует появление в изучаемом объекте определенных свойств или качеств. Они описываются на базе параметров «логический предел» (ЛП), «трансформируемость» (Т), «логический уровень» (ЛУ). Построение информационной модели позволяет выявить основные назначения объекта исследования и связанные с ними качественные характеристики, что приблизит к пониманию сущности текстиля, как предмета декоративно-прикладного искусства.

**Ключевые слова:** декоративно-прикладное искусство, текстиль, системная методология, категориальный метод, назначение, информационная модель

**Для цитирования:** *Митрофанова Н.Ю.* Информационная модель текстиля, как вида декоративно-прикладного искусства, с точки зрения системно-категориальной методологии. // *Артикульт.* 2023. №1(49). С. 99–109. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-99-109

## SUMMARY

## INFORMATION MODEL OF TEXTILES AS A KIND OF ARTS AND KRAFTS FROM THE POINT OF VIEW OF SYSTEM-CATEGORICAL METHODOLOGY

## Research article

UDC 677+745.52

DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-99-109

Received: December 07, 2023. Approved after reviewing: February 20, 2023. Date of publication: March 31, 2023.

**Author:** *Mitrofanova Natalia Yurievna*, Ph.D. in History of Arts, assistant professor, St. Petersburg State University of Industrial Technology and Design (Saint-Petersburg, Russia), assistant professor, St. Petersburg State University, (Saint-Petersburg, Russia), e-mail: [mitfam@mail.ru](mailto:mitfam@mail.ru)

ORCID ID: 0000-0002-4653-7116

**Summary:** Textiles, as a complex system object, actively and diversely interact with the environment. The information field of textiles accommodates a wide range of issues. The purpose of the article is to present the object of study in the form of an information system that reflects its development as the acquisition of new qualitative characteristics. To solve the problem, the author chose the method of "Finite Information Flow" (FIL) of the system-categorical methodology. Categorical schemes and models make it possible to identify the qualitative characteristics of objects. The FIL method makes it possible to create a visual image of the information flow that characterizes the appearance of certain properties or qualities in the object under study. They are described on the basis of the parameters "logical limit" (LLt), "transformability" (T), "logic level" (LLv). The construction of an information model makes it possible to identify the main purposes of the object of study and the qualitative characteristics associated with them, which will bring closer to understanding the essence of textiles as a subject of arts and crafts.

**Keywords:** arts and crafts, textiles, system methodology, categorical method, purpose, information model

**For citation:** Mitrofanova N.Y. "Information model of textiles as a kind of arts and crafts from the point of view of system-categorical methodology." *Articult.* 2023, no. 1(49), pp. 99-109. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-99-109





