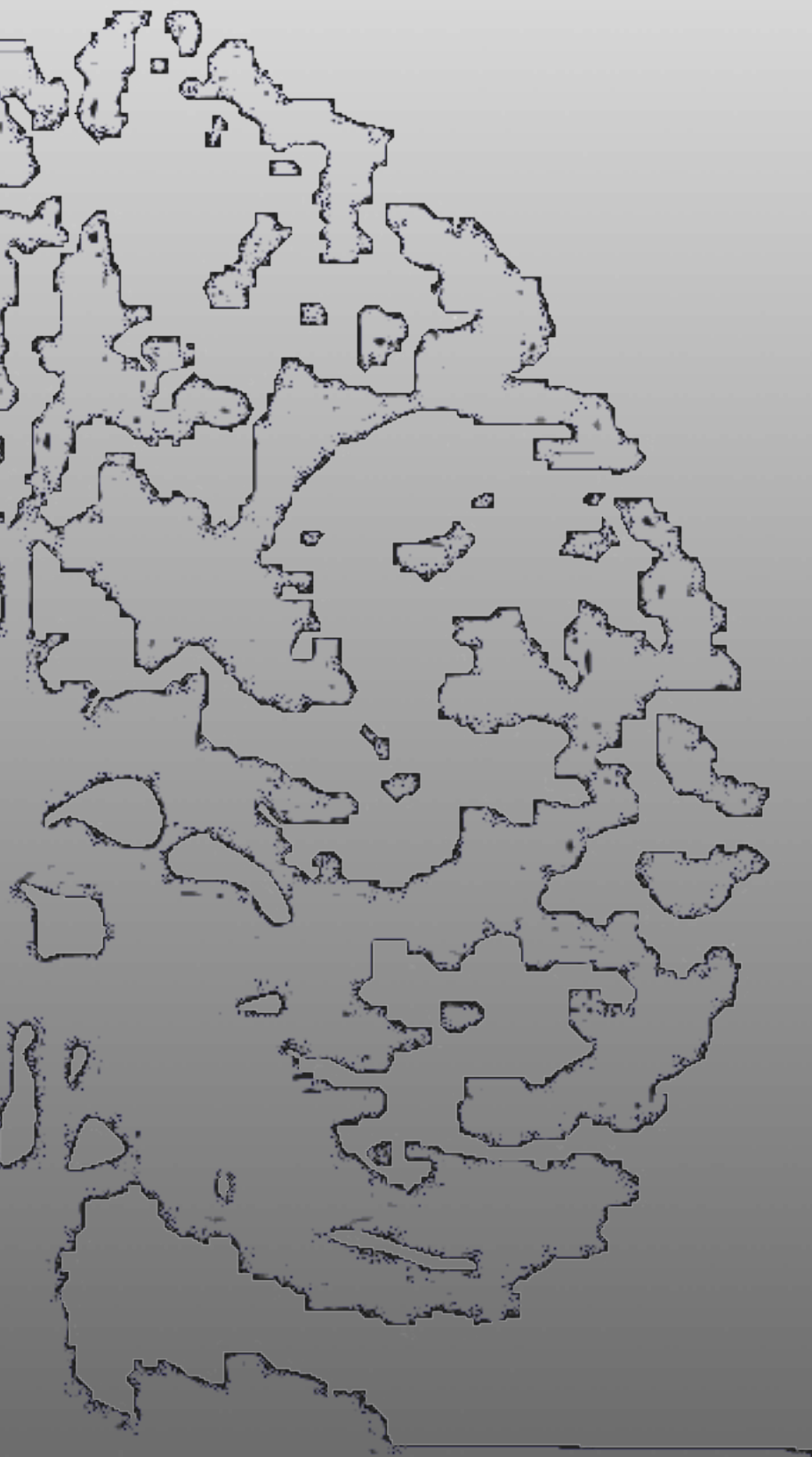


ART & CULT

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал
АРТИКУЛЬТ

ISSN 2227-6165

Пятнадцатый год издания / 15th Year of publication



№58 (2-2025)
апрель-июнь / April-June

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА	THEORY OF ART
ИСТОРИЯ ИСКУССТВА	HISTORY OF ART
СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО	CONTEMPORARY ART
ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА	VISUAL ARTS
КИНО	CINEMA
ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ	HISTORY AND THEORY OF CULTURE
ПСИХОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА	PSYCHOLOGY OF CULTURE AND ART
ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ	METHODOLOGY
РЕЦЕНЗИИ	REVIEWS

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 РАХ, заведующий Отделом теории искусства НИИ Теории и истории изобразительных искусств РАХ (Москва, Россия).

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

Мизяно 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).

Спиридонов 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 РАХ, главный научный сотрудник Отдела теории искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ (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 искусствоведения, 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.

Ответственный секретарь – Т.И. Кожокару.

Ответственные за выпуск: В.А. Колотаев (доктор искусствоведения, 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 образования «Российский государственный гуманитарный университет» (РГГУ)

Адрес редакции:

125047, ЦФО, Москва, Миусская пл., д. 6, корп. 5 (факультет Истории искусства РГГУ)

web: <http://articult.rsuh.ru>

e-mail: editor.articult@rggu.ru

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 Ljubjana (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).

Krivtsov, 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 (Khudogjestvennyi 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).

Managing secretary – T.I. Kozhokaru.

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
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал
АРТИКУЛЬТ

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 ФС77-45872

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 Budgetary Educational Institution of Higher Education)

Address:

125047, Fakultet Istorii Iskusstva RGGU, Miusskaya sq. 6, building 5, Moscow, Russia

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

e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Russian State University for the Humanities, 2025

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

- 5 *Б.Л. Шапиро* Костюм как кинетическая категория

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

- 14 *Е.М. Степпе* «Маленькое иллюстрированное сольфеджио» Пьера Боннара:
художественно-графическое осмысление новых подходов к детскому
музыкальному образованию рубежа XIX-XX вв.
- 30 *И.А. Шик* «Законодатель пропорций». Н.М. Суетин и Государственный фарфоровый завод
им. М.В. Ломоносова в конце 1920-х – начале 1950-х годов

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

- 47 *А.А. Житенев* Иератическое и псалмическое слово в графике Михаила Шварцмана

КИНО

- 59 *Л.Х. Музипова* Функции цвета в российских драматических фильмах 2000-2024 гг.

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

- 76 *Е.А. Каминская* Принцип карнавализации при конструировании новой обрядовости
праздничной культуры (на примере праздника Масленицы)

ПСИХОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

- 84 *О.А. Штайн* Автокоммуникация и кукольный театр: к психологии стыда и стыдливости в искусстве

ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ

- 100 *О.Н. Мальцева* Театрально-критическая пресса о спектакле Юрия Бутусова «Дядя Ваня».
Сценография, кинематография, психология

- 110 SUMMARY

CONTENTS

THEORY OF ART

- 5 *B.L. Shapiro* Costume as a kinetic category

HISTORY OF ART

- 14 *E.M. Steppe* “Petite Solfege Illustre” by Pierre Bonnard: artistic and graphic interpretation
of new approaches to children's music education at the turn of the 19th-20th centuries
- 30 *I.A. Shik* “The Legislator of Proportions.” Nikolay Suetin and the State Lomonosov Porcelain Factory
in the Late 1920s – Early 1950s

CONTEMPORARY ART

- 47 *A.A. Zhitenev* The Hieratic and Psalmic Word in the Graphic Art of Michael Shvartsman

CINEMA

- 59 *L.Kh. Muzipova* The functions of color in Russian dramatic films 2000-2024

HISTORY AND THEORY OF CULTURE

- 76 *E.A. Kaminskaya* The principle of carnivalization in constructing a new rituality of festive culture
(using the Maslenitsa holiday (Pancake days) as an example)

PSYCHOLOGY OF CULTURE AND ART

- 84 *O.A. Shtayn* Autocommunication and puppet theater: to shame and pudency experience in art

METHODOLOGY

- 100 *O.N. Maltseva* Theatre-critical press about the performance by Yuri Butusov “Uncle Vanya”.
Scenic decisions, cinema devices, psyche

- 110 SUMMARY

Бэлла Львовна Шапиро

Bella Lvovna Shapiro

доктор культурологии, кандидат исторических наук, профессор,

Dr. of Culturology, PhD in History, professor,

Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)

b.shapiro@mail.ru

КОСТЮМ КАК КИНЕТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ COSTUME AS A KINETIC CATEGORY

Исследование посвящено истории эволюции кинетического подхода к дизайну костюма. Движение как одно из важнейших средств художественной выразительности костюма рассматривается через призму взаимодействия кинетизма с близкими ему оп-артом, деконструктивизмом и с технологическим искусством: каждому эпизоду взаимодействия отдается один из культурно-исторических периодов (1955–1970-е гг., 1980–1990-е гг. и 2000–2020-е гг.), когда оно было наиболее активным. Вопрос рассматривается на фоне изменений теории кинетического конструирования одежды и кинетической теории тела. Итогом исследования становится вывод: костюм тяготеет к движению и раскрывает свои специфические свойства именно в движении. Во всех рассмотренных случаях итогом кинетического подхода становится новая образность. Следовательно, кинетизм является мощным импульсом для развития и дизайна костюма, и, шире, современной художественной культуры.

Ключевые слова: теория искусства, история искусства, история костюма, оптико-кинетическое искусство, постмодернизм, телесность

Для цитирования: Шапиро Б.Л. Костюм как кинетическая категория // Артикульт. 2025. №2(58). С. 5-13. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-5-13

The research focuses on the evolution of the kinetic approach to costume design. Movement as one of the most important means of artistic expression of costume is considered through the prism of interaction of kinetics with optical art, deconstructivism and technological art. Each episode of interaction assigned to one of the cultural-historical periods (1955–1970s, 1980–1990s, and 2000–2020s) when it was most active. The issue considered in the background of developments in the theory of kinetic garment construction and kinetic body theory. The result of the research is the conclusion: costume gravitates towards movement and reveals its specific properties in movement. In all cases considered, the outcome of the kinetic approach is a new imagery. Consequently, kinetics is a powerful impetus for the development of both costume design and contemporary artistic culture.

Keywords: art theory, art history, costume history, optical and kinetic art, postmodernism, physicality

For citation: Shapiro B.L. "Costume as a kinetic category." *Articult.* 2025, no. 2(58), pp. 5-13. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-5-13

Введение. Кинетизм и кинетическое искусство. Полемика вокруг кинетического искусства.

Кинетический подход (от греч. *kinetikos* – приводящий в движение) сегодня имеет самое широкое применение во множестве научных областей: от физической антропологии до экологии. В основе кинетизма лежит кинетическая идея – идея движения формы, а также ее изменения: не только физического (механического) перемещения, но любой трансформативной формы ее «жизни» – тем более, что современная философия позволяет трактовать любое изменение как движение. Главными формообразующими факторами кинетизма являются манипулирование темпом, ритмом, пластикой движения, его характером, и образами, возникающими от взаимодействия формы и движения [Колейчук, 1994, с. 6, 26, 28; Липов, 2006, с. 147, 155]. Понятия «кинетизм» и «кинетическое искусство» как самостоятельное направление в современном искусстве весьма близки: оба они ориентируются прежде всего на новые сферы пространственных и пластических поисков [Колейчук, 1994, с. 7].

Как вид художественного творчества кинетизм был известен с первых годов XX вв. В это время он рассматривался преимущественно в проблемном поле психологии искусства и психофизических механизмов восприятия человеком различных форм искусства [Можнягун, 1969, с. 3; Snider, 1901, p. 571; Snider, 1913, p. 372]. Первым произведением кинетического искусства называют «Велосипедное колесо» художника и теоретика искусства М. Дюшана (1913) [Popper, 1968, p. 49].

Как самостоятельное направление в современном искусстве кинетизм оформился лишь в 1950-е гг. Этому предшествовали отдельные опыты 1920-х–1930-х гг., когда кинетизм успешно развивался в русле русского авангарда. Тогда же братьями Н. Габо и Н. Певзнером был сформулирован манифест кинетизма (1920) [Колейчук, 1994, с. 53].

Первый расцвет кинетического искусства пришелся на конец 1950-х–1960-е гг. [Можнягун, 1969, с. 11; Myers, 1959, р. 240]. Научные достижения в области разработки новых материалов и технологий и, как следствие, изменившееся мироощущение окружающей действительности требовали поиска новых средств художественного выражения. Таким средством было избрано движение как отражение современной и динамичной жизни. [Данилова и др., 2005, с. 75-76; Колейчук, 1994, с. 17]. Движение, способное показать динамику даже внутри статичной формы, стало неотъемлемой частью художественной рефлексии. Публикуется новый, современный манифест кинетизма – «Манифест русских кинетов» группы «Движение» (1966) [там же, с. 53].

Постановка проблемы. Кинетизм и костюмология.

В это же время начинается разработка новой теории формообразования – теории формообразования костюма, также известная как костюмология. Но вопрос о кинетических свойствах костюма был поставлен лишь в последнее десятилетие XX в. За это время и до сегодняшнего дня были исследованы кинетические трансформации как типичных форм костюма, так и его отдельных составляющих, в частности, головного убора как важнейшего носителя культурного кода. Вопрос рассматривался в плоскости эволюции пластических характеристик тех или иных костюмных форм в процессе их исторического развития [Деменкова, Петушкова, 2019; Петушкова, 2015; Петушкова, Басыйрова, 2019; Шапиро, Неволлина, 2024]. Исследовано современное состояние дизайна костюма, обладающего кинетическими свойствами [Курбатова, 2020] – и как направление современной художественной практики, ориентированное на пространственно-динамические эксперименты, и как путь создания новой пластики формы, нового декоративного оформления поверхности [Петушкова, Басыйрова, 2019].

Также изучено и бионическое формообразование: в отдельных моментах оно часто понимается как близкородственное кинетическому [Макарова, Литвинова, 2021]. Много внимания здесь отдается красоте в движении (не случайно одно из исследований по проблеме посвящено костюму в пространстве сценического движения, танца [Барбьери, 2022]), и именно на этом факторе основано бионическое формообразование объектов «второй природы» [Жердев, 2021, с. 31].

Вторичность понимается бионикой как ассоциативно-образная интерпретация природных форм, а родство не сводится лишь к биологическому так же, как человек «не сводим к его биологической природе, явно выходит за рамки животного мира, даже противостоит ему – в своей мыслительной способности как “человек разумный” (*Homo sapiens*), в своей способности к преобразовательной деятельности (*Homo Faber*)» [Тульчинский, 2019, с. 10].

Таким образом, в рассматриваемый период костюм как кинетическая категория рассматривался преимущественно в рамках теории дизайна костюма (биодизайна, технологического дизайна, технической эстетики) [Макарова, Литвинова, 2021], где кинетика являлась значимой частью трансформативного формообразования [Петушкова, 2015]. В искусствоведческой плоскости (костюм как художественная практика и как форма искусства) вопрос до настоящего времени не рассматривался – это *terra incognita*, «белое пятно» на карте современного искусствознания. Важно отметить, что настоящее исследование представляет костюм в плоскости современного искусства пространственно-пластического характера, но не в плоскости прикладного искусства – как он рассматривается чаще всего, когда попадает в поле внимания искусствоведов.

Уровень осмысления вопроса в этой области значительно отстает от сложившейся художественной практики, многочисленной и весьма разнообразной. Тем более, что еще в 1970-х гг. появляется и успешно разрабатывается кинетическое конструирование одежды (основной представитель – французский модельер Ж. Севин-Дюрин), как находящееся во взаимосвязи с кинетической теорией тела. Основное отличие между общепринятой швейной матрицей и новой теорией заключалось в том,

что первая традиционно строилась на портновских мерках, снятых с неподвижного тела, а вторая отражала взаимодействие живого, подвижного тела и одежды, в которое оно гармонично облекалось. Еще дизайнерам времен авангарда было известно, что «они имеют дело с предметом, но их цель – не предмет, а человек» [Митина, 2018, с. 103].

Главные вопросы, на которые дала ответ теория кинетического конструирования в те годы, следующие: Как ткань реагирует на движения тела? В каких местах она образует складки и почему? Каким образом она ложится на тело? Что с ней происходит при движении? Одежда, созданная с учетом ответов на эти вопросы, «жила» и двигалась на человеке иначе, чем одежда, созданная на основе классической портновской матрицы [Альтернативные подходы]. Именно эта теория может рассматриваться как начальный этап изучения костюма как кинетической категории. В центр настоящего исследования, развивающего сформулированные выше идеи, положены прежде всего материалы и технологии, позволяющие те или иные кинетические манипуляции со статичными, как казалось ранее, формами костюма. В хронологические рамки исследования включены три периода (каждый из которых охватывает 20-25 лет), разделенные качественными рубежами: это 1955–1970-е гг., 1980–1990-е гг., 2000–2024 гг.

Костюм и кинетизм в 1955–1970-х гг. Кинетизм и оп-арт.

Изучение возможностей кинетизма в этот период идет весьма интенсивно. Предпринимаются попытки классифицировать кинетические объекты по следующим базовым параметрам: по виду движения, материалу, принципу действия, пространственным характеристикам, сфере применения, стилистическому направлению [Колейчук, 1994, с. 21]. Внимание к изучению специфики восприятия человеком различных форм искусства привело к сращиванию кинетического искусства с оптическим (от англ. *optical art* – оптическое искусство); оно наблюдается с 1955 г.

Особое место уделяется оптическим иллюзиям движения, перемещения, слияния форм, удаления или приближения [Липов, 2006, с. 144]. Уже тогда язык кинетизма не только саморазвивается, но и влияет на другие течения современного художественного процесса [Колейчук, 1994, с. 45]. Появляется термин «оптико-кинетическое искусство» как итог синтеза двух направлений. Целостный образ здесь складывается из реального рисунка и иллюзии движения: она возникает благодаря продуктивным особенностям нашей зрительной системы, способной достраивать не явленные, но потенциальные образы. Наше воображение, в свою очередь, способно пробуждать широкий круг образов и ассоциаций, которые служат воплощению этой иллюзорности. Так именно соучастие зрителя порождает произведение искусства [там же, с. 24-25; Липов, 2006, с. 145-146].

Были определены первые типовые приемы кинетического искусства по принципу действия (независимо от материала кинетического объекта), где действительность замещается иллюзорностью:

- создание графических структур на основе разных типов симметрии;
- сопоставление тоновых и световых растяжек;
- использование контрастных линейных структур;
- взаимодействие нескольких растровых сеток;
- творческое игровое соучастие зрителя в изменениях пространственной структуры со многими степенями свободы [Колейчук, 1994, с. 22-24].

«Грядет великая Культура тактильной коммуникации, на знаменах которой – техно-люмино-кинетическое пространство и всеобъемлющее спациодинамическое зрелище!», – провозглашает Ж. Бодрийяр в своем философском трактате «Символический обмен и смерть» (1976) [Бодрийяр, 2021, с. 194].

Первые эксперименты в области кинетического костюма относятся ко второй половине 1960-х гг.: они принадлежат «металлургу моды», модельеру с образованием архитектора П. Рабану, который представил Парижу свою дебютную модную коллекцию «Манифест: двенадцать непригодных для носки платьев из современных материалов» (1966). Для создания одежды были использованы модули из неорганической пластмассовой или металлической «ткани»: они соединялись в единое панцирное полотно, обладающее зеркальным эффектом. Кинетическим результатом проекта

стала сложная композиционная игра между реальным и отраженным зеркальной поверхностью движением.

В дальнейшем в число апробированных вариантов костюмного формообразования все чаще помещаются иллюзорные эффекты, предлагающие воспроизведение движения с помощью изобразительных средств без самого движения как такового [Данилова и др., 2005, с. 58; Колейчук, 1994, с. 25]. Движение здесь понимается не только в механическом, но и в иллюзорном смысле.

Одновременно в сфере моды происходит событие, которое определило направление дальнейшего развития костюма в мире кинетизма. На волне так называемого японского экономического чуда в модную индустрию активно включается Восточный мир; ранее мода считалась феноменом, присущим преимущественно Западу [Шапиро 2024, с. 8]. Японские модельеры удивили мир не экзотичностью / этничностью своих произведений, а оригинальным подходом, граничащим с философской трактовкой общечеловеческих ценностей [Музалевская, 2023, с. 74]. Конструкция одежды, предложенная ими, была такова, что при взаимодействии с телом человека и при его творческом соучастии каждый раз получался новый результат.

«Без изобретательности тех, кто будет ее носить, моя одежда – не одежда», – говорил японский модельер И. Мияке, один из тех, кто «взорвал» устоявшийся мир парижской моды [Ермилова, 2003, с. 181]. Такое сотворчество стало возможным вследствие незавершенности творения модельера, которая имеет глубокие корни в восточной философии. Именно японские мастера впервые привнесли этот элемент кинетизма в дизайн костюма. Это заметно уже в дебютной коллекции И. Мияке «Поэма из ткани и камня» (1963) [Грачева, 2014, с. 10; Ермилова, 2003, с. 180]. С 1970-х гг. Мияке работал, объединяя элементы западной и восточной традиций дизайна [Issey Miyake: East Meets West, 1978]: европейского внимания к индивидуальности и восточной конструкции, открытой к трансформации (универсальность, многослойность) [Грачева, 2014, с. 44]. Вершиной кинетического костюмотворчества этого периода можно считать концепцию Мияке «a peace of cloth» (1976): кусок трикотажной «трубы», обладающий свойством «превращаться» в одежду. Ее всякий раз формируют заново, обматывая вокруг тела, добавляя недостающие детали или прорезы [Ермилова, 2003, с. 181]. Вариативные изменения, появляющиеся и в процессе создания, и в процессе ношения, предлагали индивидуальный и весьма подвижный результат. Итогом проекта стала одежда как «вторая кожа» [там же, с. 180], не препятствующая ни движению, ни свободному самовыражению личности.

Материалом для творческих поисков модельеров-кинетов все чаще выступает трикотаж (трикотажное полотно). По достоинству были оценены и его высокие пластические свойства, и возможность деформирования в различных направлениях, что позволяло не только получать сложные объемно-пространственные формы, но и обеспечивало кинетическую трансформацию формы [Данилова и др., 2005, с. 15].

Так, утвердившись в 1955–60-е гг., к 1980-м гг. кинетизм завершил свой первый цикл развития [Колейчук, 1994, с. 155]. Свой первый «кинетический» цикл завершил и дизайн костюма, определив наиболее перспективный материал (трикотаж) как основной вектор разработки в последующее двадцатилетие.

Костюм и кинетизм в 1980–1990-х гг. Кинетизм и деконструктивизм.

Художественная практика 1980–1990-х гг. вновь обратилась к кинетическому искусству. Этот период также называют квазикинетическим периодом, подчеркивая его вторичность (термин предложен одним из ведущих отечественных художников-кинетов В. Колейчуком [там же, с. 155]). Кинетический костюм в этот период самым тесным образом связан с деконструктивизмом как с одним из самых концептуальных источников постмодернистской эстетики. Характерные для постмодернизма сложность, провокационность, противоречивость, поиски нового смысла в уже привычных вещах и, шире, нового восприятия жизни – а также слом стереотипов и создание новой эстетики – все это нашло свое отражение и в кинетическом искусстве [Музалевская, 2023, с. 71]. Свободная ассоциативность и отказ от рационализма – вот главные качества деконструктивизма, которые сделали его

наиболее востребованным в переосмыслении опыта, накопленного в области изучения кинетических свойств костюма. Развитие шло по пути создания множества индивидуальных авторских концепций: в эпоху постмодернизма самовыражение возможно только путем присвоения традиции, переконфигурирования уже известного.

В дизайне костюма это проявляется в отказе от традиций: прежде всего, в замене строгого костюмного ансамбля свободно варьируемым комплектом (переход от закрытой системы к трансформативной) [Ермилова, 2003, с. 186]. Особую ценность обретает взаимодействие кинетического костюма с телом, демонстрируя интерес к телесности, характерный для постмодернизма в целом [Тульчинский, 1999; Тульчинский, 2019, с. 15], с новой стороны. Одежда «обретает смысл в тот момент, когда надевается на живого человека», – заявляет японский модельер Й. Ямамото [Альтернативные подходы], подчеркивая телесную ориентацию искусства конца XX в.

К этому времени японские модельеры прочно заняли ведущие позиции и в мировой моде, и в разработке кинетических форм костюма. Основатели деконструктивизма в дизайне одежды Й. Ямамото (собственный бренд основан в 1972 г., дебютная коллекция прет-а-порте в Токио в 1977 г.) и Р. Кавакубо (собственный бренд «Comme des Garçons» основан в 1967 г., дебютная коллекция прет-а-порте в Токио в 1975 г.) изменили конструкцию европейской одежды, сделав ее принципиально ассиметричной и незавершенной [Ермилова, 2003, с. 186]. Парижские дебюты Ямамото и Кавакубо состоялись одновременно, в 1981 г.

С этого времени вещи все чаще были как бы недошиты, края (срезы) ткани не обрабатывались – согласно принципам японской эстетики, где неправильность и несовершенство традиционно ценятся как признак движения, присущего только живому. Так незавершенность и недосказанность вещи стимулируют креативное начало у реципиента и позволяют ему проявить свою фантазию, придумывая новые способы ее ношения. На первый план выходит индивидуальность. Кинетический костюм этого периода отличается от аналогичного в 1955–1970-х гг. Его отличают смещенные пропорции, асимметричность, безразмерность, трансформативность, многослойность. Он обладает собственным характером и предполагает активное соучастие реципиента в ношении.

Продолжается концептуализация кинетического искусства в трикотаже. Именно из этого материала были изготовлены знаменитые бесформенные свитера Кавакубо (1982): составленные из укрупненных фрагментов, они имели специально вывязанные дыры, разрывы и спущенные петли; этим оригинальным одеждам модельер дала название «кружевные пуловеры» (1982) [там же, с. 188].

Также продолжается переосмысление приемов, уже известных модельерам – не только материалов (трикотаж), но и технологий (плиссировка, то есть запрессованные плоские складки). Способ плиссирования ткани был известен человечеству со времен Древнего Египта [Nicholson, Shaw, 2000, p. 281]. Первые эксперименты с плиссировкой в 1980-х гг. принадлежали модельеру Мияке (1982). Сначала он работал с регулярной плиссировкой, закладывая ткань в разных направлениях: по вертикали, горизонтали, диагонали. Затем экспериментировал с различными вариантами складок, применяя кручение, сдавливание, комканье, прессование, усадку [Ермилова, 2003, с. 184].

Революционной стала «кинетическая» коллекция Мияке «Pleats Please» (1988), предлагающая новый стиль – функциональный, универсальный, с новой эстетикой. Чуть позже была представлена серия плиссировок «Twist» (1992). В ее основе лежали нерегулярные плиссировки, ткань была измята и затем скручена вручную, а полученные складки и заломы фиксировались с помощью химической и термической обработки [там же, с. 178]. Тогда же была опробована идея плиссировать готовые вещи, всякий раз произвольно меняя направления складок. «В движении складки меняют цвета, создавая оптическую иллюзию калейдоскопа», – утверждал модельер (цит. по: [Цветкова, 2008, с. 139]); подобный подход сближал кинетический костюм деконструктивизма с костюмом оптико-кинетического направления. Позже плиссировка Мияке получила яркий и активный цвет; разноцветные предметы одежды можно было произвольно комбинировать (1993). Решающее значение вновь отдавалось креативности реципиента.

С 1987 г. в процесс осмысления кинетического в костюме включается так называемая «антверпенская шестерка». Классическим примером этого направления является работа А. Демельмейстер в

виде предмета одежды из куска ткани с различными отверстиями, который надевался на тело, всякий раз создавая принципиально новый, подвижный образ (1992).

С 1998–1999 гг. деконструктивизм в дизайне костюма (а вместе с ним и кинетизм) приобрел широкую популярность, переместившись из авангардной концептуальной моды, моды для интеллектуальной элиты и богемы, в моду массовую. Новые тенденции в это время проявляются прежде всего в коллекциях прет-а-порте и в промышленной моде [там же, с. 164].

Костюм и кинетизм в 2000–2024-х гг. Кинетизм и технологическое искусство.

В новый век вопрос развивается в двух направлениях: телесность и технологизм. Телесность уверенно ставится на одно из первых мест, поскольку «и само тело все больше подлежит чтению, пониманию, интерпретации, виртуальному представлению, генетической расшифровке – и все меньше таким “старинным” способам его восприятия, как осязание и чувственное наслаждение» [Эпштейн, 2006, с. 10]. Актуализируется отношение к костюму как форме подачи тела.

Продолжает свое развитие и кинетическая теория конструирования одежды: прежде всего в работах шведского модельера и теоретика моделирования Р. Линдквиста, работавшего для Вивьен Вествуд и панк-моды. Он следует методу Севин-Дюрин [Lindqvist, 2015, p. 45], продолжая его в собственном самостоятельном исследовании «Кинетическая теория конструирования» (PhD, 2015). Он усовершенствовал метод 1970-х гг., рассмотрев его в рамках теории динамического тела; для этого он моделировал одежду из цельного куска ткани, учитывая фактор движения; выделил на теле опорные точки, которые задают динамику движения одежды в процессе ее ношения [Открытая лекция].

Но главным стимулирующим звеном все же нужно назвать технологический фактор. Современность требует от дизайнера костюма уверенного владения все расширяющимся кругом технологий – от базовых приемов формообразования, которые появились тысячи лет назад, до самых новейших. В круг технологий, оказавших наиболее серьезное влияние на развитие кинетических возможностей костюма, модельеры XXI века включают следующие: совершенствование (в т. ч. миниатюризацию) робототехники, нанотехнологий и электроники, технологии 3D- и 4D-печати, модульных кинетических соединительных систем, разработку новых синтетических тканей [Курбатова, 2018, с. 29; Курбатова, 2021, с. 15]. Тем более, что для части названных технологий переход с экспериментального уровня в функциональный уже состоялся [там же].

Свое место в современном кинетическом искусстве занял интерактивный кинетический костюм, где классические электромеханические принципы управления сменяются программно-компьютерными. В структуру ткани вводятся двигательные исполнительные устройства (роботизированные кинетические элементы), что позволяет программировать движение костюма или его частей, создавая «живые» формы [Данилова и др., 2005, с. 78; Курбатова, 2020, с. 6]. Детали или фактура такого костюма способны меняться, отвечая на внешнее воздействие (тепло, свет, влажность, звук, другие факторы) благодаря термохромным, фотохромным, гидрохромным красителям и люминофорным панелям [Бастов, 2019, с. 3]. Широко используется новейший опыт голографии [Данилова и др., 2005, с. 78].

Относительно новым выразительным средством кинетического искусства можно считать одежду, которая исчезает, растворяется (самоуничтожающееся искусство), либо, наоборот, возникает и проявляется. Эта часть костюмного формотворчества также всецело принадлежит технологическому искусству. Однако и здесь костюм обретает возможность движения и «жизни», только соприкасаясь с телом; без него – остается неподвижным, не проявляя своей специфики. На новом технологическом уровне сегодня рассматривается и бионико-кинетическое формообразование, которое нашло свое место в цифровом дизайне костюма [Усачева, Бастов, 2024].

В числе кинетических проектов, объединяющих оба подхода, интерес к телесности и к технологическому искусству – проект «Вторая кожа» американского архитектора и дизайнера Б. Фарахи (2015). Наша кожа постоянно находится в движении. Она расширяется, сжимается и меняет свою форму под воздействием внутренних и внешних раздражителей. Вдохновленный изменчивостью человеческой кожи, проект демонстрирует возможность создания второй, искусственной кожи, способной

к различным формам поведения применительно к различным частям тела и в различных случаях. Основной технологией, позволяющей достичь задуманного, стала мультиматериальная 3D-печать. Она позволяет создавать композитные материалы с различной гибкостью и плотностью, а также комбинировать эти материалы. Кинетический эффект возникает благодаря работе актуаторов с памятью формы (SMA). Так современность предлагает качественно иной уровень проектно-аналитического решения; кинетизм рассматривается как новый, высокотехнологический процесс передачи зрителю новой образно-пластической информации [Петушкова, Байсырова, 2019].

Заключение.

Подводя итоги исследованию, можно утверждать следующее. Костюм как кинетическая категория раскрывает свои специфические, отличительные свойства именно в движении, отражая взаимодействие подвижного тела и его одежды. Движение здесь может быть создано изменением света и тени, цвета и тона объекта, его формы и / или декора. Существенной частью выразительных средств является зрительское сотворчество.

Итогом кинетического подхода к дизайну костюма становится новая образность, но проявляется она во всех трех рассмотренных культурно-исторических периодах различно. Наибольшие возможности для проявления кинетических свойств костюма предлагали (и предлагают): оптическое искусство – в 1955–1970-х гг., деконструктивизм – в 1980–1990-х гг., и технологическое искусство – с 2000-х гг. и по настоящее время. Это положение в очередной раз подтверждает уже известное: кинетизм синтетичен (тезис сформулирован В. Колейчуком), собирателен, он стремится свести в единое композиционное целое фрагменты разных видов искусства [Колейчук, 1994, с. 36]. Кинетизм открывает новые горизонты нашего эмоционального и интеллектуального видения мира, являясь мощным импульсом для развития и дизайна костюма как частного случая художественной практики и, шире, современной художественной культуры.

ИСТОЧНИКИ

1. Альтернативные подходы к созданию одежды. Кинетическое конструирование. Режим доступа: https://isew.online/kinetic_garment_theory/ (дата обращения: 17.12.2024)
2. Грачева А.Г. Исsey Мияке: Поэт одежды. – Москва: Этерна, 2014.
3. Данилова О.Н., Шеромова И.А., Еремина А.А. Архитектоника объемных форм. Учебное пособие. – Владивосток: ВГУЭС, 2005.
4. Ермилова Д.Ю. История домов моды. Учебное пособие. – Москва: Академия, 2003.
5. Жердев Е.В. Архитектурно-дизайнерское проектирование: метафора в дизайне. Учебное пособие. – Москва: Юрайт, 2021.
6. Колейчук В.Ф. Кинетизм. – Москва: Галарт, 1994.
7. Митина Н.Г. История и философия искусства. Учебное пособие. – Москва: Директ-Медиа, 2018.
8. Можнягин С.Е. «Массовое искусство» – против масс. – Москва: Знание, 1969.
9. Открытая лекция шведского модельера Рикарда Линдквиста «Кинетическое конструирование одежды», 3 октября 2019 г. / СПГХПА им. А.Л. Штиглица. Режим доступа: <https://www.ghpa.ru/en/bukhgalteriya/item/otkrytaya-lekciya-shvedskogo-modelera-rikarda-lindkvista-kineticheskoe-konstruirovanie-odezhdy> (дата обращения: 17.09.2024)
10. Lindqvist R. Kinetic Garment Construction: Remarks on the Foundations of Pattern Cutting. – Borås: The University of Borås, 2015.
11. Myers B.S. Encyclopedia of World Art. Vol. 16. Supplement: World art in our time. – New York: McGraw-Hill, 1959.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бастов Г.А. Применение принципов формообразования бионических структур в одежде и аксессуарах костюма // Костюмология. 2019. № 1. Режим доступа: <https://kostumologiya.ru/PDF/05IVKL119.pdf> (дата обращения: 12.12.2024).
2. Барбьер Д. Костюм как часть сценического действия: материальность, культура, тело – Москва: Новое литературное обозрение, 2022.
3. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. – Москва: Рипол классик, 2021.
4. Деменкова А.Б., Петушкова Г.И. Трансформативное формообразование в дизайне костюма. Дизайн головных уборов. – Москва: URSS, 2019.
5. Курбатова М.А. Дизайн и технологии бесшовного формообразования: проектирование монолитной формы одежды на основе fdm-печати: автореферат дис. ... канд. тех. наук: 17.00.06 – Техническая эстетика и дизайн. Тольятти, 2021.
6. Курбатова М.А. Дизайн и технологии кинетической формы костюма с коммуникационной функцией // Архитектон: известия вузов. 2020. № 2 (70). Режим доступа: http://archvuz.ru/2020_2/18 (дата обращения: 12.12.2024).
7. Курбатова М.А. Концептуальная модель интегрального формообразования костюма // Дизайн и технологии. 2018. № 68 (110). С. 29-37.
8. Литов А.Н. Оптико-кинетическое искусство. Поиски новых типов формообразования // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 2. – Москва: ИФ РАН, 2006. – С. 144-162.
9. Макарова Т.Л., Литвинова Е.А. Бионические формы в авангардных коллекциях современных дизайнеров // Костюмология. 2021. Т. 6. № 4. Режим доступа: <https://kostumologiya.ru/PDF/20IVKL421.pdf> (дата обращения: 12.12.2024).
10. Музалевская Ю.Е. Деконструктивизм как способ художественно-эстетического выражения в вестиментарной моде // Общество: философия, история, культура. 2023. № 8 (112). С. 71-75. <https://doi.org/10.24158/fik.2023.8.9>

11. Петушкова Г.И. Симметрия в программированном формообразовании модного костюма (на примере одежды): автореферат дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.06 – Техническая эстетика. – Москва, 1992.
12. Петушкова Г.И. Трансформативное формообразование в дизайне костюма. – Москва: Ленанд, 2015.
13. Петушкова Г.И., Басыйрова А.С. Дизайн костюма: кинетическое формообразование // Костюмология. 2019. № 2. Режим доступа: <https://kostumologiya.ru/PDF/08IVKL219.pdf> (дата обращения: 12.12.2024).
14. Тульчинский Г.Л. Слово и тело постмодернизма. От феноменологии невменяемости к метафизике свободы // Вопросы философии. 1999. № 10. С. 35-53.
15. Тульчинский Г.Л. Тело свободы: ответственность и воплощение смысла. Философско-семиотический анализ. – Санкт-Петербург: Алетея, 2019.
16. Усачева О.В., Бастов Г.А. Бионико-кинетическое формообразование в цифровом дизайне костюма // Сб. научных трудов Международного научно-технического симпозиума «Современные инженерные проблемы в производстве товаров народного потребления» IV Международного Косыгинского Форума «Проблемы инженерных наук: формирование технологического суверенитета». – Москва: РГУ им. А.Н. Косыгина, 2024. – С. 245-248.
17. Цветкова Н.Н. Новые формы текстиля и особенности их использования в современном дизайне // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2008. № 177. – С. 137-142.
18. Шапиро Б.Л. Мода, искусство и художественная практика: историография взаимоотношений // Артикульт. 2024. № 53 (1). С. 5-12.
19. Шапиро Б.Л., Неволлина О.С. Кинетические свойства конструкции кринолина // Костюмология. 2024. Т. 9. №1. Режим доступа: <https://kostumologiya.ru/PDF/19IVKL124.pdf> (дата обращения: 15.12.2024).
20. Эпштейн М.Н. Философия тела // Эпштейн М.Н. Философия тела. Тульчинский Г.Л. Тело свободы. – Санкт-Петербург: Алетея, 2006. – С. 9-195.
21. Nicholson P.T., Shaw I. (ed.). Ancient Egyptian Materials and Technology. – Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
22. Popper F. Origins and Development of Kinetic Art. – New York: New York Graphic Society, 1968.
23. Snider D.J. Music and the Fine Arts: A Psychology of Aesthetic. – New York: Sigma Publishing Company, 1913.
24. Snider D.J. Social Institutions in Their Origin, Growth, and Interconnection, Psychologically Treated. – New York: Sigma Publishing Company, 1901.

SOURCES

1. *Al'ternativnye podhody k sozdaniyu odezhdyy. Kineticheskoe konstruirovaniye* [Alternative approaches to garment design. Kinetic design]. Available at: https://isew.online/kinetic_garment_theory/ (accessed: 17.12.2024) (in Russian)
2. Danilova O.N., Sheromova I.A., Eremina A.A. *Arhitektonika ob'emnykh form. Uchebnoye posobie* [Architectonics of volumetric forms. Textbook]. Vladivostok, VGUJeS, 2005. (in Russian)
3. Ermilova D.Ju. *Istorija domov mody. Uchebnoye posobie* [History of Fashion Houses. Textbook]. Moscow, Akademija, 2003. (in Russian)
4. Gracheva A.G. *Issey Miyake: Poet odezhdyy* [Issey Miyake: The Poet of Clothes]. Moscow, Jetera, 2014. (in Russian)
5. Kolejchuk V.F. *Kinetizm* [Kineticism]. Moscow, Galart, 1994. (in Russian)
6. Lindqvist R. *Kinetic Garment Construction: Remarks on the Foundations of Pattern Cutting*. Borås, The University of Borås, 2015.
7. Mitina N.G. *Istorija i filosofija iskusstva. Uchebnoye posobie* [History and Philosophy of Art. Textbook]. Moscow, Direkt-Media, 2018. (in Russian)
8. Mozhnjagun S.E. "Massovoe iskusstvo" – protiv mass ["Mass art" is against the masses]. Moscow, Znanie, 1969. (in Russian)
9. Myers B.S. *Encyclopedia of World Art. Vol. 16. Supplement: World art in our time*. New York, McGraw-Hill, 1959.
10. *Otkrytaja lekcija shvedskogo model'era Rikarda Lindkvista "Kineticheskoe konstruirovaniye odezhdyy", 3 oktjabrja 2019 g. / SPGHPA im. A.L. Stiglicha* [Open lecture by Swedish fashion designer Rickard Lindqvist 'Kinetic Design of Clothing', 3 October 2019 / Saint Petersburg state art and industrial Academy named after A. L. Stieglitz] Available at: <https://www.gpha.ru/en/bukhgaleriya/item/otkrytaja-lekcija-shvedskogo-modelera-rikarda-lindkvista-kineticheskoe-konstruirovaniye-odezhdy> (accessed: 17.09.2024) (in Russian)
11. Zherdev E.V. *Arhitekturno-dizajnerskoe proektirovanie: metafora v dizajne. Uchebnoye posobie* [Architectural design: metaphor in design. Textbook]. Moscow, Jurajt, 2021. (in Russian)

REFERENCES

1. Barb'eri D. *Kostjum kak chast' scenicheskogo dejstva: material'nost', kul'tura, telo* [Costume in Performance: Materiality, Culture, and the Body]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2022. (in Russian)
2. Bastov G.A. "Primenenie principov formoobrazovaniya bionicheskikh struktur v odezhde i aksesuarah kostjuma" [The application of the principles of forming bionic structures in clothing and accessories, costume]. *Kostjumologija*. 2019. No 1. Available at: <https://kostumologiya.ru/PDF/05IVKL119.pdf> (accessed: 12.12.2024). (in Russian)
3. Bodrijjar Zh. *Simvolicheskij obmen i smert'* [Symbolic exchange and death]. Moscow, Ripol klassik, 2021. (in Russian)
4. Cvetkova N.N. "Novye formy tekstilja i osobennosti ih ispol'zovanija v sovremennoy dizajne" [New forms of textiles and peculiarities of their use in modern design]. *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury*. 2008. No 177. P. 137-142. (in Russian)
5. Demenkova A.B., Petushkova G.I. *Transformativnoe formoobrazovanie v dizajne kostjuma. Dizajn glavnykh uborov* [Transformative shaping in costume design. Design of headaddresses]. Moscow, URSS, 2019. (in Russian)
6. Jepshtejn M.N. "Filosofija tela" [Philosophy of the body]. Jepshtejn M.N. *Filosofija tela*. Tul'chinskij G.L. *Telo svobody*. Saint Petersburg, Aleteja, 2006. P. 9-195. (in Russian)
7. Kurbatova M.A. *Dizajn i tehnologii besshovnogo formoobrazovaniya: proektirovanie monolitnoj formy odezhdyy na osnove fdm-pechati: avtoreferat dis. ... kand. teh. nauk: 17.00.06 – Tehnicheskaja jestetika i dizajn* [Design and technologies of seamless shaping: design of monolithic form of clothes on the basis of fdm-printing: abstract of the dissertation of candidate of technical sciences: 17.00.06 – Technical aesthetics and design]. Tolyatti, 2021. (in Russian)
8. Kurbatova M.A. "Dizajn i tehnologii kineticheskoy formy kostjuma s kommunikacionnoj funkciej" [Kinetic costume design and technology with a communication function]. *Arhitekton: izvestija vuzov*. 2020. No 2 (70). Available at: http://archvuz.ru/2020_2/18 (accessed: 12.12.2024). (in Russian)
9. Kurbatova M.A. "Konceptual'naja model' integral'nogo formoobrazovaniya kostjuma" [Conceptual model integrated formation of costume]. *Dizajn i tehnologii*. 2018. No 68 (110). P. 29-37. (in Russian)
10. Lipov A.N. "Optiko-kineticheskoe iskusstvo. Poiski novykh tipov formoobrazovaniya" [Optico-kinetic art. Search for new types of form formation]. *Jestetika: Vchera. Segodnja. Vsegda*. Vyp. 2. Moscow, IF RAN, 2006. P. 144-162. (in Russian)
11. Makarova T.L., Litvinova E.A. "Bionicheskie formy v avangardnykh kollekciyakh sovremennykh dizajnerov" [Bionic shapes in avant-garde collections of modern designers]. *Kostjumologija*. 2021. T. 6. No 4. Available at: <https://kostumologiya.ru/PDF/20IVKL421.pdf> (accessed: 12.12.2024). (in Russian)

12. Muzalevskaja Ju.E. "Dekonstruktivizm kak sposob hudozhestvenno-jesteticheskogo vyrazhenija v vestimentarnoj mode" [Deconstructivism as a Way of Artistic and Aesthetic Expression in Vestigial Fashion]. *Obshchestvo: filosofija, istorija, kul'tura*. 2023. No 8 (112). P. 71-75. <https://doi.org/10.24158/fik.2023.8.9> (in Russian)
13. Nicholson P.T., Shaw I. (ed.). *Ancient Egyptian Materials and Technology*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
14. Petushkova G.I. *Simmetrija v programmirovannom formoobrazovanii modnogo kostjuma (na primere odezhd): avtoreferat dis. ... doktora iskusstvovedenija: 17.00.06 – Tehnicheskaja jestetika* [Symmetry in the programmed shaping of fashionable costume (on the example of clothes): abstract of the dissertation of Doctor of Art History: 17.00.06 – Technical Aesthetics]. Moscow, 1992. (in Russian)
15. Petushkova G.I. *Transformacionoe formoobrazovanie v dizajne kostjuma* [Transformative shaping in costume design]. Moscow, Lenand, 2015. (in Russian)
16. Petushkova G.I., Basyrova A.S. "Dizajn kostjuma: kineticheskoe formoobrazovanie" [Costume design: kinetic shaping]. *Kostjumologija*. 2019. No 2. Available at: <https://kostumologiya.ru/PDF/08IVKL219.pdf> (accessed: 12.12.2024). (in Russian)
17. Popper F. *Origins and Development of Kinetic Art*. New York, New York Graphic Society, 1968.
18. Shapiro B.L. "Moda, iskusstvo i hudozhestvennaja praktika: istoriografija vzaimootnoshenij" [Fashion, art and arts practice: a historiography of their relationships]. *Articult*. 2024. No 53 (1). P. 5-12. (in Russian)
19. Shapiro B.L., Nevolina O.S. "Kineticheskie svojstva konstrukcii krinolina" [Kinetic properties of crinoline design]. *Kostjumologija*. 2024. T. 9. No 1. Available at: <https://kostumologiya.ru/PDF/19IVKL124.pdf> (accessed: 15.12.2024). (in Russian)
20. Snider D.J. *Music and the Fine Arts: A Psychology of Aesthetic*. New York, Sigma Publishing Company, 1913.
21. Snider D.J. *Social Institutions in Their Origin, Growth, and Interconnection, Psychologically Treated*. New York, Sigma Publishing Company, 1901.
22. Tul'chinskij G.L. "Slovo i telo postmodernizma. Ot fenomenologii nevmenjaemosti k metafizike svobody" [The Word and the Body of Postmodernism. From the phenomenology of insanity to the metaphysics of freedom]. *Voprosy filosofii*. 1999. No 10. S. 35-53. (in Russian)
23. Tul'chinskij G.L. *Telo svobody: otvetstvennost' i voploshhenie smysla. Filosofsko-semioticheskij analiz* [The body of freedom: responsibility and the embodiment of meaning. Philosophical and semiotic analysis]. Saint Petersburg, Aleteija, 2019. (in Russian)
24. Usacheva O.V., Bastov G.A. "Bioniko-kineticheskoe formoobrazovanie v cifrovom dizajne kostjuma" [Bionic-kinetic shaping in digital costume design]. *Sbornic nauchnyh trudov Mezhdunarodnogo nauchno-tehnicheskogo simpoziuma «Sovremennye inzhenernye problemy v proizvodstve tovarov narodnogo potreblenija» IV Mezhdunarodnogo Kosygin'skogo Forumu «Problemy inzhenernyh nauk: formirovanie tehnologicheskogo suvereniteta»*. Moscow, RGU im. A.N. Kosygina, 2024. P. 245-248. (in Russian)

Научная статья / Research article

УДК/UDC 75.056+769.2

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-14-29

Екатерина Михайловна Степпе
Ekaterina Mikhailovna Steppe

магистрант,

MA student,

Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)

birds-of-dorian@yandex.ru

«МАЛЕНЬКОЕ ИЛЛЮСТРИРОВАННОЕ СОЛЬФЕДЖИО» ПЬЕРА БОННАРА: ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ НОВЫХ ПОДХОДОВ К ДЕТСКОМУ МУЗЫКАЛЬНОМУ ОБРАЗОВАНИЮ РУБЕЖА XIX-XX ВВ.

“PETITE SOLFEGE ILLUSTRE” BY PIERRE BONNARD: ARTISTIC AND GRAPHIC INTERPRETATION OF NEW APPROACHES TO CHILDREN’S MUSIC EDUCATION AT THE TURN OF THE 19TH-20TH CENTURIES

Настоящая статья посвящена музыкальной иллюстрации Пьера Боннара на примере анализа «Маленького иллюстрированного сольфеджио», детского пособия для изучения музыкальной грамоты. В этом памятнике книжного искусства художник переосмысливает графический подход в контексте музыкальной теории с целью создания увлекательного и легко адаптируемого для детей учебника. Имея под рукой достойные ориентиры в области детской книжной иллюстрации, Боннар, тем не менее, делает шаг в сторону от преемственности и находит собственный графический язык, самобытный стиль, индивидуальность линии и оригинальный подход к реализации идеи. Особую фантазийность образной сфере «Маленького иллюстрированного сольфеджио» придает именно этот непримечательный эпитет «Маленькое». В нем раскрывается желание Боннара самому узнавать вещи заново и чуткое стремление приблизиться к детскому миропониманию. Готовность смотреть на мир музыки глазами ребенка позволила Боннару привнести в традиционное французское образование элемент игры и непринужденности. Одновременно с этим Боннар соединяет в книге музыкальную теорию и образность семейных ценностей, делая лейтмотивом книги тему материнства.

Ключевые слова: Пьер Боннар, постимпрессионизм, Наби, печатная графика, музыкальная иллюстрация, сольфеджио, теория музыки, учебник, детство, детское музыкальное образование, материнство

Для цитирования: Степпе Е.М. «Маленькое иллюстрированное сольфеджио» Пьера Боннара: художественно-графическое осмысление новых подходов к детскому музыкальному образованию рубежа XIX-XX вв. // Артикульт. 2025. №2(58). С. 14-29. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-14-29

This article is dedicated to the music illustration by Pierre Bonnard, taking as an example “Petite Solfege Illustre”, a manual for children for studying music theory. In this artifact of art of book the artist reconsiders graphic approach in the context of music theory for the purpose of creating an entertaining and easily adapted for children handbook. Having at hand decent references in the field of book illustration for children, Bonnard, nevertheless makes a step a side from tradition and finds his own graphic language, authentic style, distinction of a line and original approach to execution of an idea. Specific fantasy feature of the images of “Petite solfege illustre” is given by this undistinguished word «petite». It reveals Bonnard’s own desire to rediscover things and keen urge to get close to a child’s perception of the world. The willingness to see the world through child’s eyes let Bonnard inspire playfulness and effortlessness into traditional French education. At the same time Bonnard combines music theory and images of family values making the maternity subject a leading-idea of the book.

Keywords: Pierre Bonnard, postimpressionism, Nabis, graphic art, musical illustration, solfeggio, music theory, musical manual, childhood, children’s music education, maternity

For citation: Steppe E.M. “«Petite Solfege Illustre» by Pierre Bonnard: artistic and graphic interpretation of new approaches to children’s music education at the turn of the 19th-20th centuries.” *Articult.* 2025, no. 2(58), pp. 14-29. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-14-29

Актуальность работы обусловлена недостаточной степенью изученности художественно-стилистических особенностей графического творчества, в частности, нотной иллюстрации Пьера Боннара в отечественной и зарубежной науке. Период, на который приходится создание «Маленького иллюстрированного сольфеджио» относится к высокой фазе развития графического мастерства Боннара, когда художник плотно сотрудничает с французской прессой, создает иллюстрации и рекламные плакаты.

© Степпе Е.М., 2025

Дата поступления: 13.01.2025. Дата одобрения после рецензирования: 18.03.2025. Дата публикации: 30.06.2025.

Е.М. Степпе *«Маленькое иллюстрированное сольфеджио» Пьера Боннара:*
художественно-графическое осмысление новых подходов к детскому музыкальному...

Поскольку художественно-эстетические качества музыкальной иллюстрации зачастую оказываются вне поля научного интереса, картина развития иллюстрации Пьера Боннара остается неполной. В зарубежном искусствознании нотная иллюстрация Боннара рассматривается фрагментарно. Основные упоминания связаны с историей создания произведений. Монографии и статьи, обращающиеся к данному памятнику книжного искусства (среди которых [Ives, Giambruni, и др., 1989; Boyer P. E.1988; Keny, 2016]), анализируют иллюстрации выборочно и не содержат структурированных выводов о произведении в целом. В русском искусствознании материалы о музыкальной иллюстрации художника практически отсутствуют.

Целью исследования является выявление новых подходов Пьера Боннара к детскому музыкальному образованию рубежа XIX-XX вв. на примере «Маленького иллюстрированного сольфеджио». Для этого изучены теоретический и иллюстрационный материал «Маленького иллюстрированного сольфеджио» Пьера Боннара; проанализирован графический подход Боннара к детской книжной иллюстрации, в частности, к нотной иллюстрации; выявлены как новаторские черты, так и значение преемственности в творчестве художника; описаны процессы влияния личностного отношения художника, его жизненных принципов и приоритетов, на художественную программу исследуемого памятника и круг его образов.

Научная новизна настоящего исследования состоит в том, что на примере анализа «Маленького иллюстрированного сольфеджио» впервые в отечественном искусствознании подробно рассмотрен графический подход Боннара к созданию детской иллюстрации; показаны интерпретационные механизмы, с помощью которых мастер осуществляет художественное переложение заявленных теоретических тем в музыкальные сюжеты; восполнены пробелы в области исследования нотной иллюстрации Пьера Боннара; отмечено присутствие личной вовлеченности художника в вопросы музыкального образования, а также явное равнодушие к идее сохранения семейных ценностей, основанных на принципах нуклеарной семьи.

Для достижения поставленных задач в статье будет сначала рассмотрена история создания «Маленького иллюстрированного сольфеджио». Попутно будет отмечена роль личного ученического опыта Пьера Боннара, который во время подготовки иллюстративного материала обучался музыкальной грамоте у соавтора учебника и по совместительству собственного зятя, музыканта и композитора, Клода Террасса. Будут освещены проблемы, с которыми столкнулись авторы в процессе издания «Маленького иллюстрированного сольфеджио». Затем последовательно, страница за страницей, будет проанализирована музыкально-художественная составляющая данного памятника книжного искусства. Это даст возможность приблизиться к пониманию замысла его авторов, а также оценить, насколько успешно их идеи были реализованы. Параллельно будут затронуты вопросы влияния творческих ориентиров на оптику художника, выявлены основные художественные приемы и новаторство молодого мастера в музыкальной иллюстрации. Все это позволит определить особенности художественно-графического подхода Пьера Боннара в контексте музыкальной теории и обозначить систему лейтмотивов, привнесенных художником на страницы учебника в соответствии с собственными личностными ценностями. В заключении будут подведены итоги, обобщающие графические открытия Боннара в детской книжной иллюстрации, и подчеркнута эффективность учебника в разрезе традиционного музыкального образования на основе близости «Маленького иллюстрированного сольфеджио» к восприятию его юного читателя.

Пьер Боннар – французский живописец, декоратор, иллюстратор и скульптор, вошедший в историю мирового искусства прежде всего как выдающийся колорист и художник-график. Не вписывающийся в основной нарратив авангардных движений французского искусства – фовизма, кубизма и сюрреализма, Боннар был одним из мастеров, чье значение для формирования визуальной культуры эпохи модернизма долгое время игнорировалось исследователями. Поэтика и эстетика Боннара заметно отличались от мейнстрима в искусстве начала XX века, в связи с чем место художника в истории искусства часто лимитировалось до периода его работы в составе группы «Наби». Именно во время участия в «Пророках» Боннар попробовал свои силы в оформительском искусстве

E.M. Steppe *“Petite Solfege Illustré” by Pierre Bonnard: artistic and graphic interpretation of new approaches to children's music education at the turn of the 19th-20th centuries*

и выступил в качестве театрального художника-декоратора. Посвящая большое количество времени и труда реализации коммерческих художественных проектов, Боннар достиг значительного мастерства в том числе в области книжной иллюстрации и в плакатном искусстве. Графические опыты художника, начатые в 1889 году и продолжавшиеся на протяжении последнего десятилетия XIX века, сформировали его профессиональное видение и художественный метод. Тем не менее многие из работ, созданных Боннаром в данный период, до сих пор остаются малоизученными и их место в истории печатно-графического искусства начало обсуждаться лишь совсем недавно.

«Маленькое иллюстрированное сольфеджио» – чутко адаптированный для детей музыкальный учебник, ставший результатом сотрудничества художника Пьера Боннара и его зятя, музыканта Клода Террасса, и опубликованный в издательстве Кантена в 1893 году. В данном исследовании мы рассмотрим, каким образом в книге столкнулась свежая мысль в области теории музыки Клода Террасса с прозорливым умением Пьера Боннара проникнуть в детское мироощущение. С помощью доступных, наполненных фантазией и известной долей юмора, рисунков художнику удастся познакомить юного читателя с не самыми простыми разделами музыкальной грамоты и помочь маленькому музыканту без скуки преодолеть трудности исполнения упражнений. Глава за главой под руководством авторов книги мы изучим, что из себя представляет этот предмет «Сольфеджио» (раздел музыкальной теории и практики) и внимательно разберем, какими графическими средствами Пьер Боннар создает иллюстративное сопровождение теоретического и практического материала.

Регулярно бывая в доме Террассов (сестры Боннара Андре и ее мужа Клода), а порою даже проводя там целые летние месяцы, художник имел возможность присутствовать на домашних концертах, а также наблюдать, как в музыкальной атмосфере растут дети его сестры [Terrasse, 1964]. В какой-то момент на фоне домашнего музицирования возникла идея создать простое и удобное руководство, которое было бы полезно как малышам самих Террассов, так и любому другому ребенку. Однако Боннару было необходимо самому разбираться в нотной грамоте. В период 1891-1893 гг. художник обучался музыкальной теории у Террасса, что позволило ему глубже проникнуть в мир ученика, впервые открывающего для себя основы музыкальной науки. Боннару удалось чутко уловить настроение детской книги, разбавив скучные объяснения комическими персонажами, превращающими каждую тему в веселую сценку из жизни или даже в отдельную захватывающую историю. Такой тонкий подход и понимание детской психологии позволяют преподнести сложный, часто остающийся в воспоминаниях чем-то непостижимым, предмет в формате увлекательной игры, помогающей избежать формального заучивания наизусть.

Боннар превращает «Сольфеджио» из учебника, написанного взрослым для детей, в подобие рабочей тетради, выполненной рукой ребенка. Страницы разрисованы бабочками, завитками линий и смешными рожицами. Поля исписаны тренировочными прописями музыкальных ключей и нотных знаков. Почерк неровный, в нем ощущается нетвердая детская рука, выводящая музыкальные символы то со старанием, то без должного внимания. Названия нот выглядят забавными и словно вырезанными из бумаги. Такое оформление традиционного учебника делает «Сольфеджио» максимально приближенным к мироощущению ребенка: не далеким академичным предметом, от которого веет скукой и бесконечным усердием, а частью личного пространства юного музыканта, в котором обучение происходит легко и весело, а время пролетает незаметно.

Тем не менее в своих иллюстрациях к «Маленькому иллюстрированному сольфеджио» Боннар отдает дань другой немаловажной традиции. Преданная мать с младенцем была распространенной темой в искусстве на протяжении всего XIX в., а идея материнства преподносилась как естественное следствие доминирования женского инстинкта, дающее представительнице прекрасного пола истинную реализацию и эмоциональное вознаграждение [Ives, Giambruni и др., 1989]. Поддерживая этот взгляд [Groom, 2000; Lacagnina, 2016], Боннар красной нитью проводит идею семейных ценностей, связанных с концепцией нуклеарной семьи, через «Сольфеджио», делая главным лейтмотивом книги образ матери и ребенка. Тема их взаимоотношений, отдельного уютного мира, наполненного нежностью и пониманием, встречается и на задней обложке книги и сквозит на страницах учебника. Мы видим,

Е.М. Степпе *«Маленькое иллюстрированное сольфеджио» Пьера Боннара: художественно-графическое осмысление новых подходов к детскому музыкальному...*

как намеченные контуром женщина с ребенком внимательно изучают музыкальные ключи, как в иллюстрациях к строению звукоряда мать с нежностью прижимает к себе младенца, как она заботливо ведет за руку малыша в главе, посвященной интервалам.

Судя по семидесяти двум сохранившимся подготовительным рисункам, Боннар вложил в начатую еще в 1891 году работу значительные усилия. В своих письмах к Вюйару он несколько рассеянно утверждает, что еще не знает, где будет черпать вдохновение, и возможно ему придется изучить оформление старых католических молитвенников или даже японских справочников [Ives, Giambruni, и др., 1989]. Так как рисунки были именно литографированы, стоит раскрыть еще одну немаловажную деталь. Обратившись к услугам печатника Алье, Боннар и Террасс смогли оплатить лишь четверть выставленного им счета. Документы гласят, что выполненная работа была получена ими в начале 1894 года. Но надеявшимся на коммерческий успех Боннару и Террассу все еще нечем было выплатить типографии свой долг. Окончание дела не раскрывается в переписках, но остается сделать вывод, что столь воодушевленные и кропотливо подготовленные музыкальные иллюстрации не принесли на тот момент Боннару никакого успеха [Ives, Giambruni, и др., 1989].

Предварительный дизайн обложки «Сольфеджио» выполнен в розово-коричневых оттенках с контрастным черным силуэтом рояля. Чернильные пятна причесок и вечерних костюмов незаметно перетекают в скрипичный гриф, а из раскрытой книги разбегаются в стороны ленты нотного стана. Присутствие черного цвета дисциплинирует похожую на коллаж обложку и придает учебнику более академический тон. Данное композиционное решение напоминает обложку Боннара к другому сборнику фортепианных пьес, а именно к «Сюите для фортепиано. Трём пьесам Клода Террасса», Оп.9. 1893-1895, и позволяет предположить, что отвергнутый при работе над «Сольфеджио» вариант обложки был использован художником в дальнейшем. Так как титульного листа у нот практически не бывает, информация, традиционно расположенная на титуле книги, в «Сольфеджио» также вынесена на обложку. Окончательная версия сохранит легкость и наивность эскиза, изображающего детей старательно пропевающими ноты (рис. 1). Сохранится и уменьшенный по сравнению со стандартным альбомный формат издания, напоминающий средневековые итальянские сборники песен. Декоративность подготовительной обложки, состоящей из завитков, восьмерок и скрипичных ключей, впоследствии украсит страницы самой книги. Примечательно, что в какой-то момент с подготовительного рисунка исчезнут взрослые. Это придаст иллюстрации атмосферу настоящего школьного хорового урока, а не пышного домашнего концерта. Подобно миражу постепенно растворится в светло-песочном фоне обложки и прямоугольник с нотоносцем, оставив за собой лишь мягкий отзвук до мажорного трезвучия в правом верхнем углу листа. Не перегружая окончательную версию деталями, Боннар поместит в центр внимания заглавие, выполненное в настолько небрежном стиле, словно его выводила детская рука.



Рис. 1.
Обложка
«Маленького иллюстрированного
сольфеджио» 1893 г.

E.M. Steppe *“Petite Solfege Illustre” by Pierre Bonnard: artistic and graphic interpretation of new approaches to children's music education at the turn of the 19th-20th centuries*

Значительное влияние на творческие поиски Боннара оказал период материнства его сестры Андре. Выйдя замуж в 1890 году за Клода Террасса, к 1899 году Андре родила ему шестерых детей. Частое пребывание у супругов позволило Боннару проникнуться не только профессиональной увлеченностью Террасса музыкой, но и новым статусом сестры. В подготовительном рисунке задней обложки мы можем наблюдать уют домашней атмосферы, в которой с должным умиротворением мать и дитя рассматривают «Сольфеджио». Рябь узора на платье Андре лишь направлением черточек отделяется от интерьера. За окном намеком представлены верхушки деревьев. В финальной версии задней обложки мы видим более обобщенный в плане деталей рисунок (рис. 2). Однако он позволяет полностью сосредоточиться взглядом на главных персонажах. Теперь атмосфера уюта и безопасности передается не за счет спокойной домашней обстановки, а посредством выделения взаимоотношений матери и ребенка, позволяя им почти слиться за своим занятием [Ives, Giambruni, и др., 1989].



Рис. 2.
Задняя обложка
«Маленького иллюстрированного
сольфеджио» 1893 г.

Книга начинается оглавлением и обзором вопросов, которые будут рассмотрены в первой главе «Общие определения. Ноты. Нотный стан. Ключи». Теоретические обоснования Террасса, содержащие ответы на вопросы «**Что такое музыка?**» или «**Какие звуки используются в музыке?**», Боннар помещает в многоугольную рамку, вокруг которой разворачивается волшебство превращения слов в музыкальную сказку.

Первая глава (и по совместительству первая страница) открывается настоящим концертом (рис. 3). На блекло-изумрудном фоне художник изобретательно уместил сразу всех действующих лиц, а в верхней части раскинулась гирлянда колокольчиков, размер которых предположительно демонстрирует первое пояснение – существование в музыке как низких и высоких по частоте звуков, так и различных по продолжительности: в левом верхнем углу теснятся более пузатые ударные идиофоны, а по направлению вправо, уменьшаясь и появляясь все реже, совсем крошечные и схематичные звоночки. Помимо связи с теоретическим обоснованием, колокольчики вызывают у современного читателя ассоциации и со звонком, оповещающем о приближающемся начале концерта и приглашающем гостей занять свои места в зрительном зале. Однако во Франции рубежа XIX-XX вв. эта тенденция не была распространена, а в театральной практике существовала обратная «тихая» традиция, в соответствии с которой перед началом спектакля в фойе появлялся служитель театра, стучавший об пол специальным жезлом [Théâtre des Chartrons, b.d.].

Боннар практически дословно иллюстрирует пояснительный текст, располагая по левую сторону от него большой хор, не без иронии поместив читателя среди хористов. Прямо перед нами открывает рот тучный бас. Справа от него вперемешку сидят мужчины и женщины. Их широко распахнутые рты создают впечатление плотного и сильного звучания. Часть хора, находящаяся напротив,



Рис. 3.
Страница 1 из «Маленького иллюстрированного сольфеджио» 1893 г.

намекает на более лирическое пение: в первом ряду расположена состоящая из более subtilных кавалеров партия теноров, над ними нагромождаются в несколько рядов дамы, а на самом верху теснятся тонкоголосые мальчишки-дисканты. Боннар не стремится к излишней реалистичности и не соблюдает классическую хоровую рассадку. Шутливый подход Боннара замечен и в расположении оркестровых музыкантов: над группой контрабасистов скромно нависают деревянные духовые (блокфлейты и один кларнет справа), а флейтист, вынырывающий из морской пены собственных кудрей, и вовсе уместился в зрительном зале среди искушенной публики.

На второй и третьей страницах ряд вопросов также сопровождается лаконичными пояснениями. На вопросы, среди которых «*Какие названия даются нотам?*» или «*Где размещаются ноты?*», стремится дать ответ и художник.

Для обозначения звуков на нотных линиях Боннар использует карикатурный стиль, изображая ноты в виде человеческих голов всех возрастов и типов. Безразличные, опечаленные или самодовольные, они располагаются между линиями как фрукты на полках. Комически обыгранные персонажи обладают выраженными внешними характеристиками и собственным настроением: Боннар добавляет им глубокие синяки под глазами и усталость, щегольские усы и профессорские бороды, разнообразные причёски и многозначительные изгибы бровей. Стоит взглянуть и в нотки, подвешенные внутри насыщенного красного прямоугольника. Тут встречаются мордочки, напоминающие животных, и такие впалые щеки, что придется погадать, страшная маска ли это или череп. Названия нот, частично заполняющие вторую страницу, выполнены находчиво и слегка небрежно: форма ни одной буквы не будет повторена, будто они вырезались детьми из бумаги. Такая сатирическая подача Боннара делает первое знакомство ребенка с музыкальной грамотой веселым и непринужденным, позволяя ему освоиться среди семи нот, расположенных внутри нотного стана и даже на добавочных линиях.

Список вопросов, посвященных музыкальным ключам – знакам линейной нотации, определяющим звуковысотное значение нот – Боннар помещает в цветную рамку, предусмотрительно разместив

E.M. Steppe *“Petite Solfege Illustre” by Pierre Bonnard: artistic and graphic interpretation of new approaches to children's music education at the turn of the 19th-20th centuries*

знаки в соответствии с регистром, к которому они относятся: скрипичные ключи размещены в верхней части, басовые ключи внизу, а ключи «до» находятся по сторонам от прямоугольника с текстом, что означает их отношение к среднему регистру. Ряды ключей, напоминающие старательно выведенную детским почерком тренировочную «пропись», но расставленные в строгом соответствии со своей звуковысотной принадлежностью, показывают насколько у Боннара, несмотря на привлекательный и юмористический подход в оформлении учебника, все продумано и неслучайно. Все воодушевленные графические находки направлены на простоту и эффективность обучения. Тем временем в способе начертания ключей «до», написанных скорее кистью, чем пером, очевидно влияние японской или китайской каллиграфии, что напоминает об увлечении Наби и, в частности, Боннара искусством Японии [Freches-Thory, 1990].

На пятой странице, озаглавленной «Урок чтения нот», мы можем наблюдать за занятием главных героев со спины: женщина и ребенок увлечены чтением с листа. Этот мотив перекликается с темой материнства, встречающейся на задней обложке книги. Рисунок представлен в виде ненавязчивого контура, давая лишь намеком внешние характеристики своих персонажей: романтические взбитые над головой локоны женщины и ее полупрофиль; материнская рука, указывающая на нотный стан; затылок послушного малыша, внимающего уроку. На отдельных нотоносцах представлено нисходящее и восходящее движение мажорного звукоряда, а также интервальные последовательности в скрипичном и басовом ключах, которые старательно изучаются участниками сценки.

Вторая глава повествует об интервалах, из которых состоит звукоряд, и о случайных знаках. Под случайными следует понимать знаки альтерации, действующие в течение одного такта или до отмены бекаром.

На шестой странице внутри рамки визуализировано объяснение звукоряда. Два нотоносца объединены скобкой. В нижнем стоит басовый ключ, указано его соответствие ноте «фа» и на протяжении двухоктавного диапазона выписан звукоряд до мажорной гаммы. Аналогичным образом верхняя строка содержит скрипичный ключ с указанием его принадлежности к ноте «соль» и две октавы до мажорного звукоряда. Неспроста в описании нотного примера мы используем слово «диапазон», не заявленное в тексте Террассом. Первое, что бросается в глаза в монохромной иллюстрации Боннара, это нагромоздившиеся над поющим стариком и заглядывающие ему в ноты певцы и певицы всех типажей. В них легко угадываются типичные хористы: статный бас, тянущий одну ноту по несколько тактов; крупный баритон, широко открывающий рот во время пения; элегантный и чувствительный тенор; уже немолодая, обладающая напористым плотным звуком, меццосопрано; и отличающаяся более хрупкими габаритами, высокая, как и регистр, в котором она поет, сопрано.

Таким образом, важно подчеркнуть, что Боннар графически иллюстрировал не совсем ту тему, которая заявлена в данной главе. А вот значение термина «диапазон» иллюстрировано крайне доходчиво. Занятно представлено и остальное оформление страницы: в переплетениях черно-коричневых линий встречаются забавные рожицы и персонажи, напоминающие то херувимов, то бюсты русалок. В правом нижнем углу вылезает подглядывающая за читателем женская физиономия. Красные вкрапления в ее прическе еле уловимы, однако тончайшим образом соединяются с цветовым решением седьмой страницы.

Боннар обыгрывает знаки альтерации, изображая внутри насыщенно красного обрамления спортсменов. Один сгибается под тяжестью бемоля, второй вытягивается на носочках вверх, пытаясь прикоснуться к дизу, и третий отдыхает возле штанги, что соответствует «отменившему спортивные нагрузки» бекару. Заполняющие красную рамку бемоли, дизы и бекары, в отличие от листа с ключами, в этот раз расположены спонтанно. Можно наметить некую логику в «капающих» вниз бемолях с левой стороны, а также в постепенно заползающих выше вдоль края обрамления дизях, но сложно утверждать с уверенностью, придерживался ли ее художник. Боннар сохраняет подражание детскому почерку. Знаки выводятся то со старанием, то небрежно и наспех. В чередке бекаров всего парочка знаков соответствует правильному написанию, остальные зеркально перевернуты, что является распространенной детской ошибкой при зрительном восприятии и воспроизведении письменных знаков.

Е.М. Степпе «Маленькое иллюстрированное сольфеджио» Пьера Боннара:
художественно-графическое осмысление новых подходов к детскому музыкальному...

Вторая глава продолжается изучением строения мажорного и минорного звукоряда, а также хроматической гаммы (рис. 4). Боннар в очередной раз с фантазией и оригинальностью подходит к оформлению уроков. В верхней части обеих страниц беззаботно порхают бабочки. В правом нижнем углу светло-зеленой страницы, иллюстрируя строение мажорного звукоряда, дружно выстроились в соответствии с ростом все члены семьи. Первая троика: почти младенец, малышка постарше и их брат младшеклассник, имеют примерно одинаковую разницу в росте, что соответствует расстоянию в тон между 1-ой и 2-ой, 2-ой и 3-ей ступенями. Рука об руку с мальчиком стоит девочка – либо погодка, либо сестренка просто вытянулась раньше брата. Между ними незначительный зазор, в точности иллюстрирующий расстояние в полутон между 3-ей и 4-ой ступенями. За ней восходящий ряд продолжают старший брат, отец и мать. Их значительная разница в росте считается как расстояние в тон между 4-ой и 5-ой, 5-ой и 6-ой, 6-ой и 7-ой ступенями. Последний полутон между 7-ой и 1-ой ступенями изящно показан Боннаром с помощью образа матери, приподнимающей вверх младенца. Неслучайно женщина оказывается и выше своего супруга, ей отводится роль 7-ой, высокой как в мажоре, так и в гармоническом и мелодическом видах минора, ступени. Тут прослеживается особая связь начала гаммы с ее окончанием – разрешением 7-ой ступени снова в 1-ю, преподнесенную в облике самого младшего члена семьи.

На следующей странице подобным образом по росту построились от мала до велика братья и сестры, снова завершая гамму образом матери, приподнимающей нежно обнятого малыша над собой. Мы уточняем, что в учебнике Террасса приводится пример именно гармонического вида минора, поэтому расстояние между 6-ой и 7-ой ступенями составляет полтора тона, в отличие от натурального минора, где расстояния между ступенями могут составлять только тон или полутон. Чтобы проиллюстрировать более широкое расстояние Боннар исключает из ряда образ отца, возможно, «отправив его на работу», и между крайней сестренкой и ее матерью действительно заметен разрыв в полтора тона.

8

20° Qu'est-ce que la gamme?

C'est une **portion** de l'échelle musicale formée de **7 degrés**, auxquels on ajoute le **1^{er} degré** de la **portion suivante**, qui ont entre eux des intervalles déterminés se reproduisant dans le **même ordre** à des hauteurs différentes.

21° Combien y a-t-il d'espèces de gammes?

Il y a **2 espèces** de gammes :

1° La **gamme majeure** dont les intervalles sont ainsi répartis :

Du 1^{er} degré au 2^e, 1 ton;
 Du 2^e » » 3^e, 1 ton;
 Du 3^e » » 4^e, 1/2 ton;
 Du 4^e » » 5^e, 1 ton;
 Du 5^e » » 6^e, 1 ton;
 Du 6^e » » 7^e, 1 ton;
 Du 7^e » » 8^e, 1/2 ton.

GAMME MAJEURE

1 DEMI-TON

1 TON

1 TON

1 TON

1 TON

1 TON

1 DEMI-TON

1 TON

1 TON

1 TON

Рис. 4.

E.M. Steppe *“Petite Solfege Illustré” by Pierre Bonnard: artistic and graphic interpretation of new approaches to children's music education at the turn of the 19th-20th centuries*

Такая удачная находка помогает юному музыканту не только визуально подкрепить непростой теоретический материал, обычно формально заучивающийся учениками наизусть, но и поддержать настроение книги, обращенное к теплым семейным узам. Посвящение учебника не только музыкальной грамоте, но и тонкостям взаимоотношений и сплоченности между родителями и детьми деликатно поддерживается сквозящим лейтмотивом материнства.

Третья глава рассказывает читателю об интервалах. В нижней левой части страницы представлен пейзажный мотив. Из травы тянутся вверх покрытые листочками ростки, молодые деревца и мощный ствол дерева, раскинувший свои руки-ветви над объяснением интервалов. Антропоморфность образа поддерживается женскими очертаниями: из-под взбитых завитками линий проявляется полупрофиль, а в руках юной дриады звенят два колокольчика – более крупный и поменьше. Далее, то прорисованные, то намеченные пунктиром колокольчики рассыпаются по верхней части страницы, переходя в декоративную часть оформления листа. Главным событием урока становятся держащиеся за руки члены семьи, расположенные Боннаром внизу страницы. На фоне пробивающегося позади пейзажа художник изображает широкие и узкие интервалы, снова обыгрывая тему роста. Мать ведет за руку малыша, очевидно, претендуя на септиму. Старший брат возвышается над младшим примерно на голову, вероятно, обозначая разницу в тон, что соответствует большой секунде. Различие в росте между следующими родственниками может определяться сначала как кварта, а затем как большая или малая терция, оставляя читателю пространство для воображения.

Практический урок посвященный интервалам заключен в рамку, в которой еле помещаются пышноволосяные головки поющих девочек. Выражения лиц маленьких хористок харизматичны и утрированно старательны. Искаженные пропеванием нот гримасы и вертикально растянутые рты настолько приближены к зрителю, что звучание детского хора становится почти реальным.

В четвертой главе происходит знакомство с длительностями. Боннар изображает целую ноту в облике крупной дамы в белом платье с почти прилизанными седыми волосами, максимально приближая ее образ к буквальному переводу длительности «круг». Следующая дама вдвое меньше первой и тоже наряжена в белое платье. В ее руках небольшая палочка соприкасается с кругом, что соответствует половинной ноте, так как эта длительность, переводимая с французского как «белая», еще не заштриховывается, но уже имеет штиль. Из-за ее спины заметно выделяется вытянутая худосочная особа в черном обтягивающем платье, которая непременно ассоциируется с четвертью. Далее следуют более мелкие длительности: восьмушки, шестнадцатые и другие, которых Боннар визуализирует в виде подростков с развевающимися темными волосами. Буквально «сгоше» переводится как «крючок», что в русском переводе соответствует восьмой длительности, которая записывается с флажком или с так называемым «хвостиком» на штиле. Художник добавляет каждой длительности ровно столько растрепанных прядей, сколько флажков будет требоваться для написания восьмой, шестнадцатой, тридцать второй и шестьдесят четвертой длительности. Ноты на полях страницы выглядят настолько графически выверенными, словно выполнены с помощью печатной машинки. Это явно отсылает нас к профессиональным напечатанным музыкальным произведениям, которые так сильно отличаются от неловких прописей юного ученика.

Следующая страница изобилует тренировочными записями различных пауз. В верхнем левом углу юная девушка прикладывает палец к губам, обозначая тишину. Ее волосы взволнованно распадаются на отдельные прядки, превращаясь в элементы пауз. Художник тонко уловил, как тяжело дается ученику четвертная пауза, сложная как для начертания, так и для запоминания. Пауза изображена Боннаром в актуальном для него варианте написания, но устаревшем для современного читателя, в настоящее время общепринятое изображение четвертной паузы выглядит иначе.

И, возможно, одна из самых непростых тем для детского восприятия, касается соотношения триольного и дуольного ритмов. Художник сначала изображает с успехом сгруппировавшихся под одним зонтом трех девушек, а затем рисует всего двух красавиц, теснящихся под тем же зонтиком. Такая иллюстрация значительно упрощает объяснение темы и помогает в игровой форме уяснить, каким образом группа из трех нот может быть равна по времени звучания двум нотам той же длительности. В данном

Е.М. Степпе «Маленькое иллюстрированное сольфеджио» Пьера Боннара:
художественно-графическое осмысление новых подходов к детскому музыкальному...

случае художник в некоторой мере примеряет на себя роль педагога, так как подобное использование метафорического ряда для упрощения теоретических объяснений является неотъемлемой частью практических занятий как с детьми, так и со взрослыми учениками, начинающими с нуля свой музыкальный путь.

Пятая глава посвящена теме такта и его заполнения различными длительностями, а также понятиям метр и размер. Разнообразие длительностей и продолжительность их звучания в такте Боннар демонстрирует с помощью дивана, на котором умещаются девушки разных комплекций. В первом такте мы видим, что диван целиком занят пышной дамой, обозначающей целую длительность. Во втором такте на половине дивана в черных платьях примостились две четвертные ноты, а вторую часть дивана заняла половинная нота в белом одеянии. В третьем такте на одной части дивана умещаются две четверти, а вторую часть разделили между собой две восьмушки в образе подростков с хвостами и еще одна четверть. Таким образом, материал становится максимально наглядным и читатель сразу схватывает, как происходит распределение длительностей относительно долей в такте.

Следующая страница главы рассказывает о простых размерах (рис. 5). Разделенные по числу долей такты снова заняты контурами девушек, соответствующих определенным длительностям. Размер 2/2 Боннар представляет в виде крупной особы, показанной в движении. В данном случае целая нота звучит на протяжении обеих долей такта. Размер 3/4 состоит из куда-то направляющейся и занимающей первые две доли половинной ноты и следующей за ней четверти. Характерное изображение длительностей не застывшими, а устремленными в левую сторону, в соответствии с убывающим тактом, напрямую связано с метром, движением в музыке и внутренней пульсацией.

Поля страницы с практическими заданиями заполнены почти всеми возможными вариантами простых и сложных размеров, в том числе и несимметричными. Числа выведены то легко и аккуратно, то жирно и с сильным нажимом, что снова напоминает о детской нестабильной манере письма.

16

1^{er} temps

MESURE

2^{eme} temps

MESURE

34° Combien y a-t-il de mesures?

Il y a 3 mesures :

1° La mesure à 2 temps ;

2° La mesure à 3 temps ;

3° La mesure à 4 temps .

1^{er} temps

MESURE

2^{eme} temps

MESURE

3^e temps

MESURE

35° Comment indique-t-on la mesure?

On l'indique au commencement d'un morceau, immédiatement après la clé, à l'aide de 2 chiffres placés l'un au-dessus de l'autre.

Ex.

Le chiffre supérieur indique le nombre des parties de l'unité contenues dans la mesure ; 2, 3, 4, 6, 8, etc.

Le chiffre inférieur, la valeur de ces parties par rapport à la ronde ou unité.

La ronde ou unité est représentée par le chiffre 1 ;

La blanche ou moitié " " " 2 ;

La noire ou quart " " " 4 ;

La croche ou huitième " " " 8 ,

etc.

4^e temps

MESURE

Рис. 5.

E.M. Steppe *“Petite Solfege Illustré” by Pierre Bonnard: artistic and graphic interpretation of new approaches to children's music education at the turn of the 19th-20th centuries*

Иллюстрация, сопровождающая объяснение отсчета времени и различных схем тактирования, содержит комичную музыкальную сценку. В оркестровой яме почти друг на друге сидят музыканты, а над ними возвышается загордившийся партитурой дирижер. Он замахивается палочкой куда-то вбок, будто собирается почесать ею спину. А в верхней части картинки можно различить сцену и танцующие ножки в пуантах. Сама иллюстрация заключена в неправильный многоугольник, что указывает на свободу Боннара в обращении с формой и свежий взгляд на оформление листа.

Практические упражнения на тему простых размеров дополняет буквально влезаящая в урок поющая голова. На самом деле, необычный ракурс крайне достоверно описывает происходящее на уроке по сольфеджио, а читатель наблюдает склонившегося над заданиями ученика глазами книги, над которой он сосредоточенно отсчитывает доли и пропевает ноты.

Урок, посвященный теме сложных размеров, содержит карикатурные силуэты, упавшие на страницу в виде теней напуганного ребенка и страшного, сжимающего за спиной плеть, взрослого. Одной из характерных черт укиё-э (с японского переводится как «плывущий мир») является отсутствие у персонажей реальных теней. При этом жанру укиё-э присуще использование теней в качестве художественного приема или как отсылка к театру теней, популярному комическому развлечению в период Эдо. Такая осознанная преемственность становится важной отсылкой к японской культуре и идеям группы «Наби», в которой Боннар значился именно как пророк-японец.

Глава, посвященная ритму, акцентировке и ритмическим фигурам, сопровождается изображением наездника на лошади, являющегося источником одного из естественных ритмических рисунков. В пояснительном тексте среди естественных звуков, создающих повторяющийся ритм, перечисляется также мах лопастей мельницы и стук колес поезда. А далее, на примере различных ритмических фигур объясняется значение сильных и слабых долей в такте. Боннар снова иллюстрирует материал сценками, показанными в движении, и именно движение становится основной характеристикой его персонажей. Они не только не кажутся застывшими, но и сами их позы утрированно визуализируют динамику, направление, перенос веса. Последовательность, которая создается этими рисунками, напоминает популярную во второй половине XIX века книжку кинеограф, детскую оптическую обманку, предваряющую анимацию. Сам Боннар заявлял о себе: «Я неловкий. Это правда, у меня действительно нет никаких навыков» [Ives, Gianbruni, и др. 1989, p. 60]. Однако именно эта неловкость, а точнее отсутствие стремления к педантичной реалистичности, позволяет художнику создавать живые, дышащие и устремленные в своем движении образы. Одни иллюстрации превращаются в намек на детские рисунки, избегающие излишнюю прорисовку, но выхватывающие основную суть. А другие – приближаются к анимированному действию, становясь не фиксацией замершего события, а настоящей фантазией о нем, длящейся во времени.

От этапа разработки графической концепции «Маленького иллюстрированного сольфеджио» до нас дошло 72 подготовительных рисунка. Внимательное изучение этих набросков позволило выявить еще один прием, характерный для творческого метода Боннара. Одна из композиций шестой главы, посвященная особенностям различной ритмической организации на примере вальса, демонстрирует нередкую практику Боннара обводить свои рисунки с обратной стороны листа для рисования. Такая особенность должна была иметь отношение к работе над созданием перевернутого изображения для копирования на литографский камень, чтобы после печати направление рисунка соответствовало исходному замыслу. Основные корректировки вносились Боннаром именно на этапе подготовительных рисунков, а не во время создания пробных оттисков [Ives, Gianbruni, и др. 1989].

Чтобы визуализировать особенности синкопированного ритмического рисунка, Боннар изображает озорных собак, сцепляющихся друг с другом в клубок, как аллюзию на заливочную со слабой сильную долю (рис. 6-а). Если наложить фрагмент иллюстрации и ритмический рисунок первого упражнения, то они полностью совпадут, что в очередной раз подчеркивает стремление художника преподнести материал юному читателю максимально наглядно и непринужденно (рис. 6-б).

Седьмую главу, посвященную темпам, Боннар предваряет иллюстрацией самой быстрой скорости движения – *prestissimo*, изображая скаковых лошадей утрированно растянутыми и практически

Е.М. Степпе «Маленькое иллюстрированное сольфеджио» Пьера Боннара:
художественно-графическое осмысление новых подходов к детскому музыкальному...

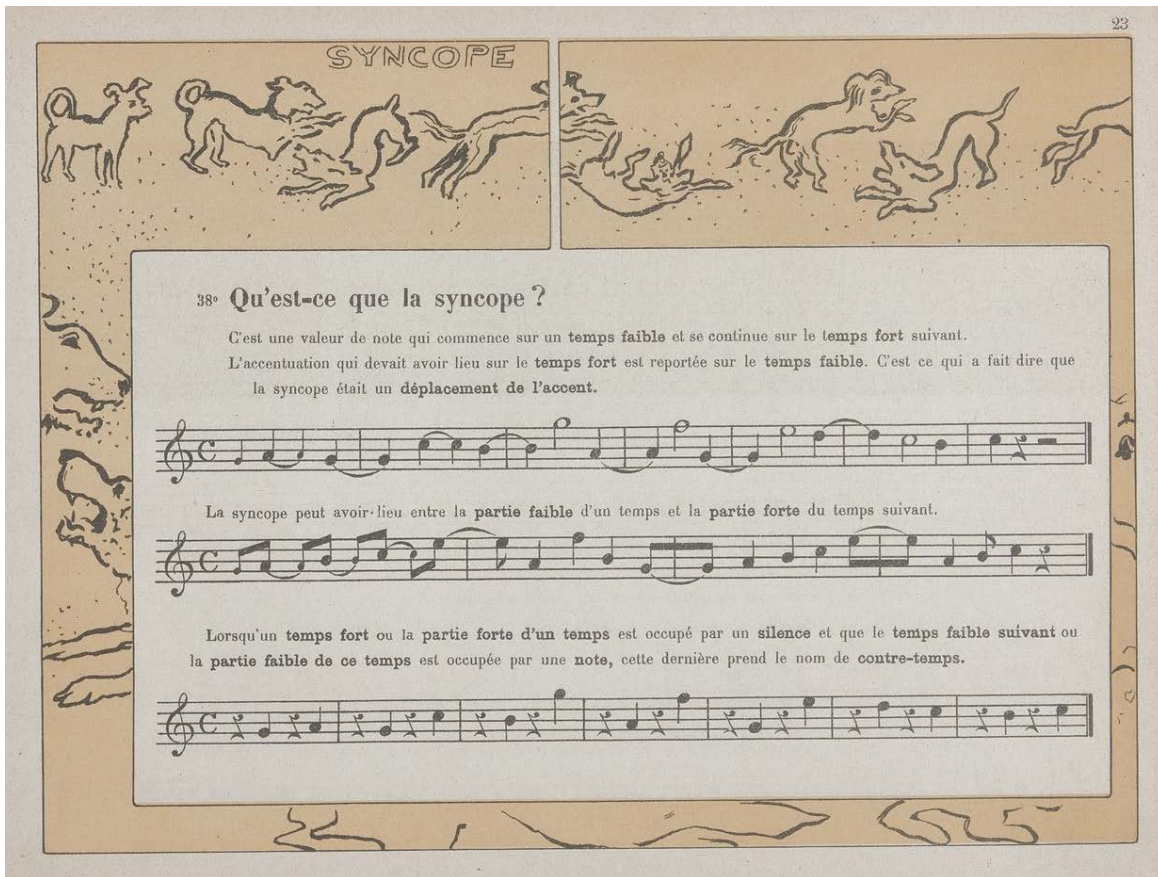


Рис. 6-а.
Страница 23 из «Маленького иллюстрированного сольфеджио» 1893 г.



Рис. 6-б.
Рис.6-б Наложение практического упражнения со страницы 23
на иллюстрацию художника (прим.авт).

не касающимися земли, то есть именно такими, какими видит движущиеся на высокой скорости объекты человеческий глаз. Жокеи также имеют неестественные пропорции. Замахивающаяся рука последнего наездника, подгоняющего лошадь, настолько вытянута, что почти равна по длине его ногам. Художнику снова удастся добиться живого и реалистичного изображения своих персонажей. Характерно, что Боннар не отказывается полностью от классического представления об иллюстрации с его фиксированностью объекта в пространстве и статикой, а скорее каждый раз выбирает метод, в точности соответствующий его задаче. Так, в отличие от визуализации почти «летающих» лошадей в *prestissimo*, цирковая лошадь в главе о ритме и акцентах изображается достаточно лапидарно, устойчиво и в правильных пропорциях. [Ives, Giambruni, и др.,1989].

Дети и подростки на рисунках Боннара застенчивые и несформированные, а взрослые, пойманные в момент музыкального исполнения или в зрительном зале, насупленные, с нелепыми гримасами и разинутыми ртами, вызывают детские перешептывания и хихиканья. Ничего этого Боннар не стесняется, показывая «взрослую жизнь» глазами ребенка, которому часто серьезные вещи видятся забавными, выражения лиц и жесты излишне утрированными, а какая-то необычная или ранее невиданная особенность внешности или поведения взрослого удивительной или даже шокирующей.

Так на странице с перечислением агогических изменений и прочих средств выразительности мы видим двух увлеченных исполнением солистов. Певец в верхнем левом углу страницы практически закатил глаза, а его брови изогнуты в сильнейшем переживании, что соответствует указанию исполнять

E.M. Steppe *“Petite Solfege Illustre” by Pierre Bonnard: artistic and graphic interpretation of new approaches to children's music education at the turn of the 19th-20th centuries*

его партию «скорбно». Широко растянутый рот демонстрирует динамическое развитие, свойственное для протяжных и наполненных драматизмом арий. Певица в нижнем правом углу страницы, наоборот, почти не открывает рот, что как раз соответствует указанию «грациозно», как правило предваряющему подвижные и легкие по характеру исполнения музыкальные фрагменты, в которых звук берется деликатно и сразу отпускается с помощью быстрой филировки, а развитие происходит в большей степени за счет штриха. Чтобы сильнее вовлечь читателя в происходящее, Боннар снова использует прием «параллельного монтажа», ранее наблюдаемый нами в большом концерте в самом начале книги. Художник соотносит героев, находящихся в разных плоскостях пространства зала. Верхняя и нижняя части страницы изрисованы забавными рожицами самых разнообразных зрительских типажей, благодаря чему читатель вместе с выразительным исполнением певцов может следить и за реакцией публики.

Восьмую главу, раскрывающую тайны нюансировки, сопровождает сопоставление двух музыкантов, играющих на деревянно-духовых инструментах. Предположительно, имеются в виду продольные флейты или гобои. Первый музыкант широко раздувает щеки, явно исполняя свою партию достаточно ярко и громко. Второй, по всей видимости, стремясь к менее сильной динамике, выдает свое участие в музыке только беглыми движениями пальцев, зажимающих отверстия на инструменте. Боннар использует на странице необычное и искусное оформление: сначала с одного края рисунка пробиваются мелкие отверстия, а затем и вся страница начинает напоминать отрез ткани или даже марлю, переплетение нитей которой мы можем наблюдать на просвет.

Иллюстрация к девятой главе привлекает наше внимание к сценке между дирижером и певцом. Возвышаясь над оркестровой ямой, дирижер явно остановил свой жест, указывая исполнителю на фермату, а певец, застыв в музыкальном порыве, заливается, протягивая кульминационную ноту. Поля страницы украшают ферматы над нотами и паузами различных длительностей.

Художник то подробно вырисовывает детали внешнего вида своих персонажей, то лишь намечает выражения их лиц несколькими линиями. Несмотря на это, характер и воспроизводимое действие героев всегда переданы с необходимой ясностью и точным настроением. Боннар не ищет специальной сложности при оформлении декоративных элементов своих листов, пожалуй, даже сторонясь неправдоподобного и слишком дикийвинного для реальной жизни изящества. И если в оформлении предыдущей страницы художник использует хитроумный прием, по сути превращая бумагу в ткань прямо в руках юного ученика, то это происходит так ненавязчиво и неуловимо, что, возможно, будет замечено читателем даже не с первого пролистывания книги. Секрет в том, что для самого Боннара подобная находка значит ничуть не больше, чем волнистые линии, которыми он часто заполняет поля своих иллюстраций, или живые, и такие не похожие друг на друга, точки в нижней части страницы, посвященной фермате. Рассыпанные внизу точки явно выпали либо из графического обозначения знака, либо из этимологического значения французского словосочетания «point d'orgue», восходящего к латинскому термину *punctum organi*.

Самобытность стиля, почти физиологическое чувство линии, смелость и оригинальность графических находок Боннара позволили ему выйти за границы преемственности в детской иллюстрации. Несмотря на присутствие важных ориентиров, таких как иллюстрации Уолтера Крейна и, несомненно, вдохновляющих образов Буте де Монвеля с его сборником «Старинных песен и хороводов для маленьких детей», Боннар преодолевает традиционный подход к детской иллюстрации, идеализирующий натуру и своих персонажей, а также сохраняющий определенные приличия и дисциплину как в изображении маленьких героев, так и в выборе их занятий. Боннар не пытается создать на своих страницах атмосферу элитного пансиона.

Возможным вдохновением для Боннара могла послужить иллюстрация Альберта Робиды для журнала «La Caricature» (номер от 20 июля 1889 г.), на которой туристы почти буквально обведены мошенником вокруг пальца: дама и кавалер изображены извивающимися от головы до кончика зонта [Boyer, 1988]. Подобное искажение фигур присутствует в подготовительных эскизах Боннара к Первой и Четвертой главам «Маленького иллюстрированного сольфеджио», но в окончательных иллюстрациях художник отказывается от этого приема.

Е.М. Степпе *«Маленькое иллюстрированное сольфеджио» Пьера Боннара:*
художественно-графическое осмысление новых подходов к детскому музыкальному...

На страницах учебника комические сценки из мира музыки чередуются с темой игры. Музыканты и хористы в оркестре часто сидят вперемешку, что моментально переносит происходящее из реальности в мир детского восприятия, напоминая отпечатавшиеся в памяти образы. Объясняя строение соль мажорной гаммы, художник пускает по верхнему краю страницы вереницу забавляющихся игрой девочек. Все одетые в белые платья, кроме одной (обозначающей фа-диез), тянут друг друга за подол юбки. Их прически испортились и волосы неряшливо развеваются, как это и выглядит на самом деле после активных игр на перемене.

Боннар иллюстрирует отношение устойчивых и неустойчивых ступеней в тональности, продолжая использовать метод визуального нарратива. Художник щедро сдабривает свой рассказ добродушным юмором, изображая группу доминант в виде напыщенных дам, присутствие которых молниеносно перетягивает внимание читателя на себя. Вторая ступень выглядывает из-за плеча тоники, являясь нисходящим вводным тоном. Третья ступень в роли медианты пытается подружить тонику с госпожой доминантой. А сама тоника развеивает над участницами звукоряда ленту, конец которой указывает на ее октавное разрешение, замыкающее гамму. Седьмая ступень представлена последней в ряду в виде птицы с человеческой головой. Названная в пояснительном тексте Клода Террасса «чувствительной», седьмая вводная ступень утирает слезы, глядя на сплоченный между собой, но отстраненный от нее звукоряд. Художник даже вручает сентиментальной Сириной платочек, который, оставшись незакрашенным, явно выделяется из общего фона своей белизной. Подобный прием в череде двухцветных литографий «Маленького иллюстрированного сольфеджио» встречается еще дважды. Впервые мы замечаем его на обложке книги в едва уловимом, выполненном тем же цветом, что и фоновая заливка, фрагменте нотного стана. Затем, в конце четвертой главы, белым цветом выделяется бликующая от дождя поверхность парасолей и лужи под ногами триольных и дуольных длительностей.

С точки зрения музыкальной теории визуальный нарратив, используемый Боннаром, не совсем точно описывает систему тяготений в тональности. Однако сам графический способ подачи учебного материала выглядит крайне привлекательно и знакомит ученика с непростыми понятиями в доступной и дружелюбной форме. Еще одной значительной деталью становится недостаточно гладкий теоретический материал, представленный Террассом. Боннару не удастся в полной мере компенсировать своим впечатляющим и остроумным иллюстративным аккомпанементом неточности пояснений своего зятя. Террасс зачастую преподносит материал то излишне учено, то обобщенно. Это усложняет восприятие урока, а объяснение отдельных понятий и вовсе вводит путаницу. Отсутствие коммерческого успеха «Маленького иллюстрированного сольфеджио» на момент его издания вряд ли связано с качеством его содержания. А вот отсутствие востребованности данного памятника искусства в современном музыкальном образовании, особенно с учетом высокой ценности его иллюстративного материала, действительно может быть следствием недоработанной и не оставляющей после себя полной ясности теоретической базы учебника.

Поля последней страницы учебника, разъясняющей понятия лада, богато украшены вибрирующими линиями, плавно перетекающими в локоны волос главных героев. Кудрявая голова активного и веселого мажорного лада напоминает своим буйным нравом одного из античных богов. В противовес ему почти прозрачный полупрофиль минора говорит нам о меланхоличном характере второстепенного лада. Объединение этих контрастных персонажей единым декоративным фоном явно указывает на их важность в теории и истории музыки. А пояснительный текст мягко намекает, что именно с помощью этих двух ладов создана большая часть известных нам музыкальных произведений.

Все это позволяет сделать ряд выводов. Графический подход Боннара характеризуется сюжетной и образной изобретательностью, обилием кроки и декоративностью в оформлении листа. Художник демонстрирует и замысловатые приемы «монтажа», позволяя читателю соотнести одновременно участников сценки, находящихся в различных пространственных плоскостях, а также совместить и оценить разные события в пределах одной иллюстрации.

Новаторство графических находок Боннара в области детской иллюстрации тесно взаимосвязано с его чутким пониманием детской психологии, достигнутым как через наблюдение за детьми

E.M. Steppe “*Petite Solfege Illustré*” by Pierre Bonnard: artistic and graphic interpretation of new approaches to children's music education at the turn of the 19th-20th centuries

родственников, так и через собственную творческую интуицию. Немаловажную роль сыграло и собственное обучение Боннара музыкальной грамоте, проходившее одновременно с подготовкой эскизов для «Маленького сольфеджио», что позволило художнику максимально приблизиться к мироощущению ученика, а также научиться думать, видеть и писать как ребенок.

Несмотря на присутствие достойных ориентиров в мире детской иллюстрации, Боннару удалось найти самобытный стиль, оригинальный графический язык, свежесть и новизну образов, позволившие создать увлекательное и эффективное пособие, выходящее за рамки традиционной детской иллюстрации и привычной дидактики музыкального образования.

Деликатным образом соблюдая в обучении тончайшую грань между смешным и полезным, Боннар достигает определенного юмористического компромисса и создает иллюстративный материал, развлекающий и ребенка, и взрослого. Прогрессивный взгляд на детское образование и максимальное приближение к детскому восприятию помогли Боннару частично сместить акцент с не всегда гладкого и доступно изложенного теоретического материала на богатые визуальным нарративом и находчивостью иллюстрации. Это позволило сохранить эффективность учебного пособия и адаптировать его для учеников всех возрастов. Одновременно с этим, оставаясь приверженцем традиционных для XIX века представлений о семейных ценностях и нукlearной семье, художник провел сквозь книгу идею взаимоотношений матери и ребенка. Все это делает «Маленькое иллюстрированное сольфеджио» не просто учебником по музыке, а в каком-то смысле учебником жизни.

Особая признательность за поддержку, помощь в работе над статьей и наставление на творческий путь выражается научному руководителю Ключиной Елене Витальевне.

ИСТОЧНИКИ

1. Keny T. *Illustrating Sound: Pierre Bonnard's Lithographs for Petit Solfège*. 2016. Режим доступа: <https://www.metmuseum.org/perspectives/pierre-bonnard-petit-solfège> (дата обращения: 10.06.2025).
2. *Théâtre des Chartrons*. Connaissez-vous le symbole le plus connu du théâtre? B.d. Режим доступа: <https://www.theatredeschartrons.fr/en-coulisse/connaissez-vous-le-symbole-le-plus-connu-du-theatre/> (дата обращения: 10.06.2025).

ЛИТЕРАТУРА

1. Поляков В. Европейская тиражная графика от Гойи до Пикассо. – Москва: Топливо и энергетика, 2002.
2. Boyer P. E. *The Nabis and the Parisian avant-garde*. – New Brunswick: Rutgers University Press: Co-published with The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, 1988.
3. Fermigier A. *Pierre Bonnard*. – New York: Abrams, 1984.
4. Freches-Thory C. *The Nabis: Bonnard, Vuillard and their circle*. – Paris: Flammarion, 1990.
5. Groom G. L. *Beyond the easel: decorative paintings by Bonnard, Vuillard, Denis, and Roussel, 1890-1930*. – Chicago: Art Institute of Chicago; New Haven: Yale University Press, 2000.
6. Ives C.F., Gianbruni H.E., Newman S.M. *Pierre Bonnard: The Graphic Art*. – New York: The Metropolitan Museum of Art, 1989.
7. Lacagnina D. “After the Nabis: Louis Comfort Tiffany's Stained-Glass Windows for L'Art Nouveau of Siegfried Bing in Paris.” *Radiance and Symbolism in Modern Stained Glass: European and American Innovations and Aesthetic Interrelations in Material Culture*. – Cambridge Scholars Publishing, 2016. P.163-193.
8. Terrasse A. *Bonnard : biographical and critical study*. – Geneva: Skira, 1964.

SOURCES

1. Keny T. *Illustrating Sound: Pierre Bonnard's Lithographs for Petit Solfège*, 2016. Available at: <https://www.metmuseum.org/perspectives/pierre-bonnard-petit-solfège> (accessed: 10.06.2025). (in Russian)
2. *Théâtre des Chartrons*. Connaissez-vous le symbole le plus connu du théâtre? B.d. Available at: <https://www.theatredeschartrons.fr/en-coulisse/connaissez-vous-le-symbole-le-plus-connu-du-theatre/> (accessed: 10.06.2025). (in Russian)

REFERENCES

1. Boyer P.E. *The Nabis and the Parisian avant-garde*. New Brunswick, Rutgers University Press: Co-published with The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, 1988.
2. Fermigier A. *Pierre Bonnard*. New York, Abrams, 1984.
3. Freches-Thory C. *The Nabis: Bonnard, Vuillard and their circle*. Paris, Flammarion, 1990.
4. Groom G.L. *Beyond the easel: decorative paintings by Bonnard, Vuillard, Denis, and Roussel, 1890-1930*. Chicago, Art Institute of Chicago; New Haven, Yale University Press, 2000.
5. Ives C.F., Gianbruni H.E., Newman S.M. *Pierre Bonnard: The Graphic Art*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1989.
6. Lacagnina D. “After the Nabis: Louis Comfort Tiffany's Stained-Glass Windows for L'Art Nouveau of Siegfried Bing in Paris.” *Radiance and Symbolism in Modern Stained Glass: European and American Innovations and Aesthetic Interrelations in Material Culture*. Cambridge Scholars Publishing, 2016. P. 163-193.
7. Polyakov V. *Evropejskaya tirazhnaya grafika ot Goji do Pikasso* [European Printmaking from Goya to Picasso]. Moscow, Topливо i Energetika, 2002. (in Russian)
8. Terrasse A. *Bonnard: biographical and critical study*. Geneva, Skira, 1964.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Иллюстрации к «Маленькому иллюстрированному сольфеджио» находятся в свободном доступе на сайте французской электронной библиотеки «Gallica», где учебник оцифрован целиком. Электронный источник: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10840130q>

Воспроизведенные рисунки выполнены в 1891-93 гг. См подробнее: Terrasse Cl., Bonnard P. Petit solfège illustré. Paris: Libr.-impr. réunies, 1893. – 30 p. Режим доступа: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10840130q> (дата обращения: 1 декабря 2024).

Рис. 1. Обложка «Маленького иллюстрированного сольфеджио» 1893 г.

Источник: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10840130q/f9.item>

Рис. 2. Задняя обложка «Маленького иллюстрированного сольфеджио» 1893 г.

Источник: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10840130q/f44.item#>

Рис. 3. Страница 1 из «Маленького иллюстрированного сольфеджио» 1893 г.

Источник: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10840130q/f13.item#>

Рис. 4. Страница 8 из «Маленького иллюстрированного сольфеджио» 1893 г.

Источник: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10840130q/f20.item#>

Рис. 5. Страница 16 из «Маленького иллюстрированного сольфеджио» 1893 г.

Источник: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10840130q/f28.item#>

Рис. 6-а. Страница 23 из «Маленького иллюстрированного сольфеджио» 1893 г.

Источник: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10840130q/f35.item#>

Рис. 6-б. Наложение практического упражнения со страницы 23 на иллюстрацию художника (преим.авт).

Научная статья / Research article

УДК/UDC 7.071.1+738.1

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-30-46

Ида Александровна Шик

Ida Aleksandrovna Shik

кандидат искусствоведения, доцент,

PhD in Art Studies, associate professor,

Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)

ida.shik@bk.ru

«ЗАКОНОДАТЕЛЬ ПРОПОРЦИЙ».

Н.М. СУЕТИН И ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ФАРФОРОВЫЙ ЗАВОД ИМ. М.В. ЛОМОНОСОВА В КОНЦЕ 1920-Х – НАЧАЛЕ 1950-Х ГОДОВ

“THE LEGISLATOR OF PROPORTIONS.”

NIKOLAY SUETIN AND THE STATE LOMONOSOV PORCELAIN FACTORY IN THE LATE 1920S – EARLY 1950S

В статье исследуется творческое наследие Н.М. Суетина конца 1920-х – начала 1950-х гг. и его деятельность в качестве главного художника Государственного фарфорового завода им. М.В. Ломоносова. Созданные мастером новые формы отражают внутреннюю эволюцию супрематизма и отличаются стремлением к классической ясности в сочетании с авангардным экспериментом. Предложенные им образцы фигуративного постсупрематизма в фарфоре характеризуются метафизическим звучанием и связью с историческим контекстом эпохи. В абстрактных композициях он продолжит линию раннего супрематического фарфора и предложит новые художественные решения. Многие абстрактные росписи Н.М. Суетина органично вписываются в рамки интернационального стиля ар-деко. В качестве главного художника Н.М. Суетин внес значительный вклад в формирование стиля ленинградского фарфора и творческой индивидуальности молодых авторов. Супрематизм станет неотъемлемой частью «генетического кода» петербургского фарфора. Его наработки получат «вторую жизнь» в фарфоре «оттепели» и не будут забыты в последующие годы. Для современных художников-фарфористов наследие Н.М. Суетина также остается предметом рефлексии и концептуального осмысления.

Ключевые слова: советский фарфор, Государственный фарфоровый завод им. М.В. Ломоносова, супрематизм, постсупрематизм, Н.М. Суетин

Для цитирования: Шик И.А. «Законодатель пропорций». Н.М. Суетин и Государственный фарфоровый завод им. М.В. Ломоносова в конце 1920-х – начале 1950-х годов // Артикульт. 2025. №2(58). С. 30-46. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-30-46

In the article, the researcher examined Nikolay Suetin's creativity in the late 1920s – early 1950s and his work as a chief artist of the State Lomonosov Porcelain Factory in Leningrad. His design of new shapes was distinguished by classical clarity combined with avant-garde experimentation. Nikolay Suetin's figurative post-Suprematist compositions in porcelain had metaphysical spirit and related to the historical context of the era. In abstract compositions, he continued the line of the early Suprematist porcelain and created new trends. Many of them can be interpreted as examples of international Art Deco style. As the chief artist, Nikolay Suetin has made a significant contribution to the formation of the Leningrad porcelain style and the creative individuality of young authors. Suprematism has become an integral part of the “genetic code” of St. Petersburg porcelain. Its ideas received a “second life” in the porcelain of the “Thaw” and in applied art of the following years. For contemporary porcelain artists, Nikolay Suetin's legacy also remains a subject of reflection and conceptual interpretation.

Keywords: soviet porcelain, The State Lomonosov Porcelain Factory, Suprematism, Post-Suprematism, Nikolay Suetin

For citation: Shik I.A. “«The Legislator of Proportions.» Nikolay Suetin and the State Lomonosov Porcelain Factory in the Late 1920s – Early 1950s.” *Articult.* 2025, no. 2(58), pp. 30-46. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-30-46

Введение

Николай Михайлович Суетин (рис. 1) – известный художник-супрематист, ближайший ученик К.С. Малевича, внесший значительный вклад в развитие декоративно-прикладного искусства. В конце 1922 г., по приглашению И.С. Школьника, он начинает сотрудничество с Государственным фарфоровым заводом [Кумзерова, 2019, с. 7]. Несколько позже к нему присоединятся К.С. Малевич и И.Г. Чашник. В 1923–1924 гг. Н.М. Суетиным была создана форма чернильницы-планита и ряд образцов беспредметных росписей, отличавшихся лаконичным колоритом и совершенством пропорций.

© Шик И.А., 2025

Дата поступления: 18.03.2025. Дата одобрения после рецензирования: 27.05.2025. Дата публикации: 30.06.2025.



Рис. 1.
Н.М. Суетин с вазой. 1933. Частная коллекция.

Произведения художника неоднократно экспонировались на зарубежных выставках и получали высокие награды. К примеру, работы Н.М. Суетина были представлены на Международных выставках в Париже (1925, серебряная медаль) и в Монце-Милане (1927, диплом). Многие произведения супрематистов тиражировались для экспортной продажи. Как писала Е.Я. Данько в 1929 г., «ни одна продукция завода не пользуется такой высокой оценкой у нас и на Западе, ни одна не получает такое количество заказов, проникая в быт в качестве вещей, имеющих не утилитарную только, а и эстетическую ценность, как супрематическая посуда, хотя сами супрематисты давно отставлены от работы, и завод повторяет только их старые образцы» (цит. по: [Вокруг квадрата, 2005, с. 41]). Н.М. Суетин периодически приносил на обжиг свои новые вещи в 1920-е гг. В конце 1932 г. он был приглашен на должность главного художника и стал руководить первой в стране Художественной лабораторией. В письме А.А. Лепорской художник писал: «...меня фарфор по своему материалу, определенности всех средств техники, своего рода каноничной, очень успокаивает, не знаю, как сказать иначе. Приедешь, посмотришь, как все от точки и до точки необходимо и ничего лишнего в средствах. Ограничение в материале – это богатство, только через него можно, пожалуй, добиться мастерства. В этой экономии лежит какая-то закономерность, похожая на природу, где так много из ничего» [Николай Суетин, 2023, с. 174].

В 1930-е гг. Н.М. Суетиным разрабатывались авторские формы и предлагались росписи фарфоровых изделий. Произведения Н.М. Суетина выпускались небольшим тиражом для продажи за границей или экспонирования на выставках. Роспись могла выполняться самим автором или художниками-копиистами (в первую очередь это касается его работ с абстрактным декором «ситчик»). Для росписи выбирались как авторские формы, так и уже используемые в производстве («Наркомпрос» С.В. Чехонина, «Малый колокол», «Китайская» переработанная) или внедренные недавно («Интурист» Е.А. Штрикер).

Кроме того, Н.М. Суетин принимал активное участие в обучении и формировании творческой индивидуальности молодых художников, а также в сложении стилистики фарфора, который приобрел композиционную упорядоченность и лаконичную выразительность. Во второй половине XX – начале

I.A. Shik *“The Legislator of Proportions.” Nikolay Suetin and the State Lomonosov Porcelain Factory in the Late 1920s – Early 1950s*

XXI в. супрематизм и особенно наработки Н.М. Суетина станут неотъемлемой частью «генетического кода» петербургского фарфора: художники так или иначе усваивают его «супрематические уроки» [Майстренко, 2022].

Современная история искусства стремится акцентировать внимание на достижениях русского и европейского авангарда в области дизайна. Творческое наследие Н.М. Суетина и отчасти его деятельность в качестве главного художника являются предметом исследовательского и кураторского интереса [Алексеев, 1964; В круге Малевича, 2000; Горячева, 2010; Майстренко, 2022; Николай Суетин, 2023]. Однако ряд вопросов, связанных со спецификой творчества Н.М. Суетина и его работы как руководителя, требует более внимательного рассмотрения с учетом научных публикаций последних лет и издания первоисточников, а также обращения к архивным материалам. Основной целью данной статьи является формирование целостного представления о работе Н.М. Суетина на Государственном фарфоровом заводе им. М.В. Ломоносова в конце 1920-х – начале 1950-х гг. Кроме того, в статье будет уделено внимание влиянию концепций супрематизма на фарфор 1930-х гг. и их рецепции в фарфоре второй половины XX – начала XXI в.

Лаборатория форм

В конце 1920-х – 1950-х гг. Государственный фарфоровый завод им. М.В. Ломоносова был одним из флагманов советской фарфоровой промышленности, образцовым предприятием, продукция которого могла рассматриваться в качестве эталонной. В ассортименте завода были сервизные изделия, вазы, мелкая пластика. Кроме того, в 1930-е гг. фарфор использовался для оформления общественных зданий (станции московского метрополитена «Киевская» и «Площадь Сверлова» («Театральная»), Химкинский (Северный) речной вокзал) и для создания крупных скульптур (аллея пионеров лагеря «Артек»). Продукция завода экспонировалась на выставках в СССР и за рубежом, использовалась в качестве подарков, а также выпускалась для продажи на экспорт и внутри страны. В декорировании фарфоровых изделий в основном применялась ручная роспись, однако предпринимались и попытки внедрения росписи с использованием аэрографа и печатных рисунков. Для того, чтобы выпускаемые заводом изделия были более доступны покупателям, художниками завода создавались упрощенные композиции для живописцев-копиистов, а также образцы росписей скульптур.

Творческий коллектив завода включал в себя как опытных художников и скульпторов (З.В. Кобылецкая, М.В. Лебедева, А.В. Щекотихина-Потоцкая, Н.Я. Данько и др.), так и молодых талантливых мастеров (А.В. Воробьевский, И.И. Ризнич, М.Н. Мох, Т.Н. Безпалова-Михалева, Л.В. Протопопова, Л.К. Блак и др.). Стиль ленинградского фарфора постепенно эволюционировал от поставангардного художественного языка к продуктивному освоению классического наследия. В тематическом отношении фарфор был весьма разнообразен: художники создавали работы на актуальные современные темы, торжественные юбилейные композиции, цветочные и декоративные росписи, интерпретировали сказочные и литературные образы.

Одной из задач советской фарфоровой промышленности 1930-х гг. стала разработка и внедрение в производство новых форм сервизов, ваз и других изделий. Художественная лаборатория Государственного фарфорового завода им. М.В. Ломоносова и лично Н.М. Суетин как ее руководитель осуществляли ее выполнение. Формы Н.М. Суетина интересны прежде всего как концептуальные проекты, однако необходимо отметить, что в отличие от своего учителя К.С. Малевича при работе над созданием форм он стремился в большей степени учитывать специфику фарфора как материала, возможность их внедрения в производство и применения в качестве утилитарных предметов. При создании росписей художник также стремился гармонично согласовывать их с формой изделий.

В 1929 г. Н.М. Суетин создает форму чернильницы, получившую в литературе название «Псковский храм» за ее сходство с образами древнерусской архитектуры. В основе чернильницы – кубический объем, дополненный полуцилиндрами. Круглая в основании крышка с полуциркульной ручкой вызывает ассоциации с главой, венчающей церковь. Чернильница расписывалась как самим автором, акцентировавшим ее объемы черным, желтым, красным, голубым цветами (1930, Государственный

И.А. Шик «Законодатель пропорций». Н.М. Суетин и Государственный фарфоровый завод им. М.В. Ломоносова в конце 1920-х – начале 1950-х годов

Эрмитаж, далее – ГЭ), так и А.В. Воробьевским, посредством декоративного рисунка превратившим ее в настоящий «Фарфоровый дворец» (1934, ГЭ) в восточном вкусе. В 1931 г. Н.М. Суетиным была предложена форма изящной солонки с туловом в виде полукруга и расположенной перпендикулярно ему ручкой (ГЭ). Солонка в авторской росписи предназначалась для экспортной продажи, о чем свидетельствует красная марка *Made in Russia / U.S.S.R.* на обороте изделия.

В 1932–1934 гг. Н.М. Суетиным были созданы формы четырехгранных ваз, развивающих тему вертикального архитектора («Гота», «Зета», «Лукка») (рис. 2). Как отмечает Л.А. Жадова, архитекторы «можно рассматривать как своеобразную архитектуру-скульптуру; как скульптурные модели, объемные формы которых воплощают в себе закономерности “динамической симметрии”; нового архитектурного порядка (супрематического ордера) <...> Впечатляюще вертикальные архитекторы в форме гигантских колонн. Их цилиндрические объемы богато профилированы своего рода “супрематическими каннелюрами”, придающими формам особую динамо-монументальность. Эти “каннелюры” неожиданно вызывают воспоминание о дорической колонне. Однако, колонна – элемент ордера здесь сама стала сооружением» [Жадова, 2021, с. 96, 100]. Античное наследие привлекает К.С. Малевича и его последователей во второй половине 1920-х гг., становясь одновременно «полюсом отталкивания» и «образцом высочайших эстетических ценностей» [Жадова, 2021, с. 96, 100]. Н.М. Суетин работал над архитекторами как совместно с учителем, так и самостоятельно. С осени 1925 г. он руководил лабораторией архитектуры в ГИНХУКе. Самой простой и лаконичной из его ваз стала ваза с профилированными боковыми гранями. В 1935 г. ваза «Готическая башня» (ГЭ) этой формы была расписана



Рис. 2.

Работы Н. М. Суетина в экспозиции Государственного Русского музея (Санкт-Петербург): сервиз «Карандаш», вазы «Архитектон», сервиз «Супрематический орнамент»; сервизы «Крокус» и «Тракторный» («Агро-город. Орнаментальное построение»). Фото автора.

I.A. Shik *“The Legislator of Proportions.” Nikolay Suetin and the State Lomonosov Porcelain Factory in the Late 1920s – Early 1950s*

А.В. Воробьевским: украшающие грани вазы каннелюры трансформировались благодаря росписи в тонкие нервюры, поддерживающие готический свод, добавив форме еще одну историко-культурную коннотацию. На низком варианте формы была выполнена роспись вазы «Праздник» (1946, частное собрание) Т.Н. Беспаловой-Михалёвой, показывающая торжественный салют в послевоенном Ленинграде. Другие вазы отличались более сложной профилировкой, придававшей им пластическую насыщенность и декоративность. Если чайник К.С. Малевича служит «памятником русского авангарда» в фарфоре [В содружестве искусств, 2019, с. 271], то вазы-«суетоны» могут рассматриваться как символ позднего супрематизма в прикладном искусстве. Концепция архитектора, имевшая универсальный характер и перспективы применения как в архитектуре, так и в различных видах дизайна, стала основной в оформлении интерьера Советского павильона на Всемирной выставке в Париже в 1937 г., за который Н.М. Суетин получил Гран-при.

Помимо четырехгранных ваз, художником также разрабатывались вазы плавных овальных форм, поставленных на ножку. Белые вытянутые овалы напоминали пустые лица на постсупрематических полотнах. Решение верха вазы варьировалось: это мог быть невысокий ободок, одно или несколько овальных отверстий, вторящих самой форме. Вазы расписывались как самим автором, так и другими художниками завода (Т.Н. Беспалова-Михалёва, Л.К. Блак, А.В. Воробьевский). Помимо ваз, Н.М. Суетиным была предложена экспериментальная форма молочника (ГЭ): три его грани решены в виде строгих прямоугольников, а четвертая как бы «вырастает» из них, приобретая выпуклость и вызывая ассоциации с формами человеческого тела.

Творческой удачей Н.М. Суетина стали формы вазы и сервиза «Крокус» (1935, рис. 2), в которых супрематический геометризм и культ пропорций сочетается с органической линией модернизма. Как вспоминал И.И. Ризнич, «Суетин говорил об идее этого сервиза, его детали и основной теме: “я подметил, что русское народное искусство, состоящее в основном, так или иначе, из крестиков – всюду, где режут или вышивают – заимствует свои элементы из травок – из колосков трав”. Он тут же взял карандаш и на бумаге пояснил свою мысль: вот строение травки и вот ее “дитя” – элемент рукотворного узора. Он рисовал травки, конечно же, не исходя из этюдов с натуры, исходя из своих ощущений от этих травок. Это было убедительно...» [Николай Суетин, 2023, с. 188].

Переосмысление природного элемента – цветка – впоследствии станет востребованным приемом при создании новых форм на заводе. Суетиным были предложены такие варианты декора сервиза «Крокус», как «Ситчик» (1935, ГЭ) и «Орнаментальный» (1951, ГЭ). Ваза и сервиз активно расписывались художниками Государственного фарфорового завода им. М.В. Ломоносова в 1930-е гг.: на этих формах можно встретить тематические сюжетные композиции, сказочные образы, декоративные мотивы. Многие работы создавались для выставок и получали награды. Например, для Всемирной выставки в Париже были расписаны сервизы «Пиковая дама» (1935, ГМЗ «Останкино и Куское») Т.Н. Беспаловой-Михалёвой и «Восток СССР» (1936, ГЭ, серебряная медаль) Л.К. Блак. Кроме того, вазы формы «Крокус» с цветочными мотивами изготавливались массовым тиражом. Согласно заводским документам, в 1938 г. выпускались вазы со следующими рисунками: «Крути-верти» (831 шт.), «Гирлянды» (15), «Настурция» (2059), «Подснежник» (55), «Гвоздика» (299), «Желтая настурция» (626) и др. [ЦГА СПб. Ф. 1181. Оп. 22. Д. 23. Л. 13об. – 260об.].

Метафизический постсупрематизм

Во второй половине 1920-х гг. в творчестве К.С. Малевича и его учеников вновь появятся фигуративные композиции. Одним из источников для формирования эстетики постсупрематизма, как показала Ш. Дуглас, являлась метафизическая живопись Дж. де Кирико и других итальянских художников круга журнала *Valori Plastici*. «Есть наглядные свидетельства того, что де Кирико был невидимым – или почти невидимым – партнером на протяжении всего позднего периода творчества Малевича вплоть до 1933 года. Разработка Малевичем изображений де Кирико и работа первого с использованием икон согласуются друг с другом, и такое соотношение показывает, что этот русский художник считал эту взаимосвязь плодотворной и вовсе не случайной» [Дуглас, 2015, с. 332]. С творчеством представителей

И.А. Шик *«Законодатель пропорций». Н.М. Суетин и Государственный фарфоровый завод им. М.В. Ломоносова в конце 1920-х – начале 1950-х годов*

метафизической живописи К.С. Малевич мог познакомиться посредством каталогов выставок, публикаций в периодических изданиях, проиллюстрированных репродукциями, а также выставки «Современное французское искусство» (1928) и экспозиции итальянских рисунков в Музее нового западного искусства в Москве, личных контактов с художниками, знавшими Дж. де Кирико и его коллег [Дуглас, 2015, с. 333-338; Горячева, 1993].

Дж. де Кирико «создал модель, позволившую Малевичу вернуться к предметному отображению действительности, не отказываясь от главных тем своего искусства. ... В этом случае Малевича интересовала не просто переработка отдельных образов или воспроизведение структуры произведения, а создание зрительного языка знаков-предметов, указывающего, подобно супрематизму, на более высокую реальность. <...> Хотя де Кирико, как и Малевич, стремился к системе пластических знаков, этот итальянский художник не прошел через эволюцию кубизм – футуризм – супрематизм, через которую прошел Малевич и которую последний до своей поездки за границу считал неизбежным путем развития истории современного искусства. Творчество де Кирико указывало альтернативный путь тем, кто не знал, как выйти за пределы супрематизма» [Дуглас, 2015, с. 345]. В конце 1920-х гг. появляются такие известные работы К.С. Малевича, как «Голова крестьянина», «Девушки в поле», «Жатва» (все – 1928–1929, ГРМ), получившие, благодаря А.А. Лепорской, название «постсупрематизм». Однако процесс возвращения к фигуративности К.С. Малевича, согласно новейшим исследованиям, начинается несколько раньше: «уже к августу 1927 года существовали законченные работы» [Анна Лепорская, 2021, с. 23]. Как и мэтр, его ученики и последователи начинают осваивать новые пути в искусстве.

В 1927 г. Н.М. Суетин «делает серию рисунков “Богородица”. Другие пишут юбилейные композиции к 10-летию Октября. В рисунках Суетина сталкивается “иконное” и “супрематическое”. Что возникнет? Фигура – знак и сгусток духовной энергии. Ищется каждый жест. Знакомая с детства схема наполняется сегодняшним живым чувством. Контур фигуры, как вход в храм. Гармония в геометризации и ненавязчивой деформации. Иначе нельзя – будет сухо, безжизненно. Супремоикона – уж не ее ли форму хочет найти Суетин? – живет как произведение современного искусства» [Ракитин, 1998, с. 135, 138]. В фарфоре поиски художника нашли отражение в росписи блюда с изображением женской фигуры и сервиза «Богородица» («Брусничка») (1930, ГЭ). Они построены на гармоничном сочетании красного, голубого, черного, серого цветов. С этим же колористическим решением он будет работать и в геометрических композициях, примером чего является сервиз «Супрематический с голубым» (1930, ГЭ).

В 1929 г. Н.М. Суетин совершает поездку во Псков. Ее результатом стали зарисовки древнерусских храмов («Песня галок. Псков», «Звон. Псков») и крестьянского труда («Крестьянка с граблями»), а также живописные и графические работы («Чучела», «Крестьянка», все – частное собрание). Особенно привлек художника мотив огородного пугала, который подвергся у него концептуальному переосмыслению и дополнился новыми коннотациями. Отсылки к нему читаются в росписи тарелок с изображением трех женских фигур и черного силуэта. Построенная на сочетании черного и белого цветов тарелка «Инвалид» (1929, ГЭ), в которой безошибочно угадывается образ распятия, проникнута глубоким ощущением тревоги и осознания неизбежного. По воспоминаниям И.И. Ризнича, «тарелку с “пугалом” Суетин писал целое лето» [Ракитин, 1998, с. 68]. В росписи тарелки с тремя фигурами (1929, ГЭ) созданный художником образ лишнего рук и лица человека утраивается и обретает цвет – к черному добавляются синий, серый и терракотовый. Более декоративное решение мотив пугала получает у него в росписи тарелки с изображением женской фигуры (конец 1920-х, ГРМ), перекликающийся с его графической композицией «Чучела» (1929, частное собрание).

Образы сервиза «Бабы» («Хлебный») (1930, ГЭ, *рис. 3*) и одноименного блюда (1930, ГЭ) кажутся причастными некому инобытию, подобно христианским святым или манекенам, персонажам метафизической живописи, предвосхищающим сюрреалистическое одухотворение неживого. В социально-политическом контексте сталинской эпохи безликие фигуры крестьян приобретают тревожный и двусмысленный характер. В то же время произведение «опиралось на личные впечатления Суетина от поездки во Псков и на заложенную Малевичем традицию использовать в живописных опытах явные и яркие словесные образы. Баба – старинное название ритуального хлеба у



Рис. 3.
Сервиз «Бабы» («Хлебный»). 1930. Роспись Н.М. Суетина. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

восточнославянских народов – сливается с бабой-крестьянкой. Непривычная для фарфора коричневая цветовая гамма подчеркивает это единство слова и образа» [Николай Суетин, 2023, с. 28]. Сервиз «Бабы» экспонировался на выставке «Художники РСФСР за 15 лет» (1932, ГРМ) [Художники РСФСР за 15 лет, 1932, с. 118].

В 1930 г. Суетиным был также расписан сервиз с изображением монохромных, лишенных лиц фигур рабочих (Музей земли Баден, Карлсруэ), в котором он говорит постсупрематическим языком на еще одну актуальную тему современности. Монументальность и обобщенность форм присущи его сервизу с фигурами рабочих (1931, ГРМ), построенному на сочетании голубого и красного тонов. Те же цвета используются художником и в росписи блюда со стилизованными индустриальными мотивами (1931, ГРМ).

Роспись блюда с изображением геометризированной безликой женской фигуры (1930, ГЭ), решенной в черном, голубом, красном и сером оттенках, корреспондирует с «полуобразами» К.С. Малевича, такими как «Торс (Первообразование нового образа)» и «Женский торс» (обе – 1928–1929, ГРМ). Как и учитель, Н.М. Суетин использует прием разделения фигуры и лица на две цветовые плоскости, однако непосредственный выход в «бесконечное белое» у него не осуществляется, изображение остается в своих границах и не подвергается дематериализации. Геометризация человеческой фигуры, сведение ее к условным формам и придание ей своеобразной декоративности еще сильнее выражены в росписи тарелки «Крестьянка» (1930, ГРМ), построенной на базовой для супрематизма цветовой триаде – черное, красное, белое, с включением серого в оформление борта.

Абстрактные композиции

В конце 1920-х – 1930-х гг. Н.М. Суетин продолжит создавать абстрактные композиции в фарфоре. Роспись сервиза «Черное с желтым и зеленым» (1929, ГЭ), выполненная на строгой цилиндрической форме «Китайская», продолжает линию раннего супрематического фарфора: аналогичное цветовое и композиционное решение используется им в росписях получашек (1923, ГЭ). На той же форме в 1932 г. был расписан сервиз с беспредметными композициями (ГРМ, рис. 2) в черном, сером, салатном, желтом цветах. Четкие и ясные, визуально вписывающиеся в форму прямоугольника,

И.А. Шик «Законодатель пропорций». Н.М. Суетин и Государственный фарфоровый завод им. М.В. Ломоносова в конце 1920-х – начале 1950-х годов

они одновременно обладают потенциалом движения, предвосхищая эксперименты оптического искусства. Данная тема ранее разрабатывалась в графической композиции с цветными вертикальными линиями «Ритмическая последовательность» (1922–1923, частное собрание) [Ракитин, 1998, с. 63].

В 1931 г. Н.М. Суетиным была создана роспись сервиза «Карандаш» (ГРМ, *рис. 2*) с изящными, вертикально ориентированными супремами в черных и зеленых тонах. Роспись варьирует мотив, разработанный в рисунке «Проект трибуны. Витебск» (1920–1921, ГРМ). Она выполнена на форме кофейного сервиза «Наркомпрос» (1923, автор – С.В. Чехонин) и подчеркивает его точно найденные пропорции. В 1930 г. на той же форме была исполнена роспись сервиза «Супрематизм» (ГРМ) с динамичными прямоугольными и полуциркульными фигурами в черном, красном и голубом цветах, близкая его ранним работам в фарфоре. Связь с формой предметов и композиционную завершенность ей придают круговое крытье крышек и хватков и черные отводки по краю.

В росписи сервиза «Супрематический с голубым» (1930, ГЭ) художник экономно размещает прямоугольные супремы (голубые, красные, серые) на тонких вертикальных осях, подчеркивая строгие цилиндрические формы предметов. Необходимый элемент разнообразия вносит чашка с блюдцем, декорированная изображением треугольника, задающего стремительное движение вверх.

В фарфоре 1930-х гг. появляются также мотивы планитов. «Параллельно с архитекторами и в связи с ними Малевич в 1923–1924 годах разработал целый ряд проектов “планитов” – “домов будущего”. ... Являясь вариантом горизонтальной архитектоники, планит объемно претворяет аэровидные мотивы супрематической живописи Малевича» [Жадова, 2021, с. 99]. Очень эффектны росписи чашки с блюдцем и тарелки «Планит на оранжевом фоне» (1930, ГЭ) с их выразительной динамикой и насыщенным цветом. «Космические» комбинации, состоящие из нанизанных на изогнутую ось разноцветных прямоугольных супрем, появятся в росписях тарелок «Аэровидное супрематическое построение» (1930) и с супрематической композицией (1930, обе – ГРМ).

В сервизе «Агро-город. Орнаментальное построение» («Тракторный») (1931, ГЭ; ГРМ, *рис. 2*) актуальная для сталинской эпохи тема интенсивного развития и механизации сельского хозяйства реализуется посредством характерных для позднего супрематизма разноцветных монохромных полос, небольшая часть из которых дополнена стилизованными изображениями тракторов и вспаханного поля. Мотив получит развитие в росписи сервиза «Орнаментальный» (1951, ГЭ), построенной на сочетании поясов черного и светло-зеленого крытья с цитированной позолотой и геометрическим декором.

В 1930-е гг. одним из любимых мотивов супрематического фарфора становится «ситчик»¹ – декор из небольших прямоугольных супрем, которые упорядоченно, но в то же время предельно живописно размещаются на поверхности фарфоровых предметов. Подобный тип композиции встречается уже в ранних графических работах Н.М. Суетина с одноименным названием «Супрематические формы» (1921–1922) и в эскизах декоративных композиций 1920-х гг. («Супрематический орнамент», 1925–1930, ГРМ). Само появление подобного декора было закономерным этапом развития супрематизма, его выхода за пределы станкового творчества в иные области. «В атмосфере идей единения искусств с жизнью, идей производственного искусства романтический космизм супрематической живописи Малевича первых лет революции органично перерастает в не менее романтические идеи проектирования будущего облика планеты, созидания “новой одежды всех вещей земли” и даже за ее пределами» [Жадова, 2021, с. 85]. В план работы Совета УНОВИСА входило «создание нового орнамента (тканого, набивного и прочего производства)» [Жадова, 2021, с. 86].

В фарфоре 1930-х гг. «ситчик» приобретает особую четкость и строгость. В числе наиболее часто используемых художником колористических сочетаний для «ситчика» – черный, оранжевый, желтый, а также черный и синий цвета. Он украшает авторские формы вазы и чайника, прекрасно ложится он и на форму «Малый колокол», востребованную на заводе. Сервиз формы «Интурист»

¹ Традиционно «ситчик» – это тип композиции в прикладном искусстве (тканях, фарфоре), предполагающий размещение на декорируемой поверхности мелкого повторяющегося рисунка. «Ситцевый фарфор» в 1930-е гг. был характерен и для работ П.В. Леонова, главного художника Дулевского фарфорового завода, который имел опыт работы в текстильном производстве.



Рис. 4.
Чайник «супрематический».
Мемориальный предмет С.М. Эйзенштейна. 1933– 1934.
Форма Е.А. Штрикер. Композиция Н.М. Суетина.
Государственный центральный музей кино, Москва.

(1933, автор – Е.А. Штрикер), декорированный «супрематическим орнаментом», был у знаменитого режиссёра-новатора С.М. Эйзенштейна (Государственный центральный музей кино, *рис. 4*).

Абстрактные композиции Н.М. Суетина в фарфоре органично вписываются в рамки интернационального стиля ар-деко с его геометризмом, тяготением к ярким насыщенным цветам и апроприацией художественного языка авангардного искусства. Особенно близка ему роспись чайной пары, выполненная в желтых, терракотовых и черных тонах (1930, ГЭ). Сочетание геометрических форм приобретает в ней выразительную декоративность и напоминает дизайнерский проект. Легкостью и динамичностью отличается роспись другой чашки с блюдцем (1930, ГЭ), выполненная в нежных розовом, голубом и сером тонах, также отвечающая эстетике ар-деко.

Ряд произведений Н.М. Суетина был представлен на Первой выставке ленинградских художников: это предметы из чайного сервиза «Брусничка» (1929), вазы «Супрематический орнамент» (1934 и 1935), чернильница «Псковский храм» в двух вариантах росписи – авторском (1930) и А.В. Воробьевского (1935), две чайные пары в «крытье с бортиком» (1934) и сервиз «Контраст» (1934) [Каталог первой выставки, 1935, с. 79].

Супрематические уроки

В начале августа 1929 г. Н.М. Суетин писал А.А. Лепорской: «Посмотрел все работы мастерской. Все эстетизм, эстетизм. Вначале все как-то действует тем, что на каждой вещи много цветов, узоров, всякой подчас кисейной тонкости. Но чем больше всматриваешься, тем больше начинаешь понимать существо этой никчемной правды красоты и множества узоров и цвета. Там меня особенно привел в смехотворное состояние сделанный красноармеец с мистическим видом и положением головы. Не так смешно, что делает это кто-то из недавно принятых, но то, что завод принимает и копирует даже это. Ведь этакая безолаберница. Ну, это-то хорошо. Потом можно будет крыть, если вздумают говорить о понятном и непонятном в моих вещах. Затем цветочки и цветочки, и опять красноармейцы в цветах и без цветов, но с глубокими, так сказать, эстетическими символами. Думаю, что мы все же соберем ягоды с этих цветов. Оборвем листики, красиво закрывающие невинность так называемого искусства для пролетариата или пролетарского искусства» [Николай Суетин, 2023, с. 173].

В 1931 г. на Государственном фарфоровом заводе им. М. В. Ломоносова была организована первая в стране Художественная лаборатория, которая разрабатывала как образцы для массового производства и для других заводов, так и создавала уникальные изделия. В состав лаборатории вошли молодые талантливые художники, пришедшие на предприятие во второй половине 1920-х – начале 1930-х гг.: А.В. Воробьевский, И.И. Ризнич, М.Н. Мох, Т.Н. Безпалова-Михалёва, Л.В. Протопопова, Л.К. Блак и др. В качестве художественного руководителя Н.М. Суетин контролировал разработку и внедрение в производство новых форм (например, формы «Интурист» Е.А. Штрикер), выполнение ответственных заказов, а также способствовал формированию общего стиля советского фарфора и развитию творческой индивидуальности художников-фарфористов.

И.А. Шик «Законодатель пропорций». Н.М. Суетин и Государственный фарфоровый завод им. М.В. Ломоносова в конце 1920-х – начале 1950-х годов

Как вспоминал И.И. Ризнич, «Суетин взялся за дело отнюдь не робко. Он ежедневно, с утра до вечера, беседует поочередно с каждым из нас. Обсуждает работу, настаивает на исправлении, на переделках; убеждает в том, что СЕЙЧАС НЕЛЬЗЯ ТАК работать...Говорит о времени, в котором мы живем, не скупится на аргументы. ... Суетин объясняет, что нельзя работать в чувстве Чехонина...; но лучше всего работать в чувстве Сурикова. <...> Слово “традиции” до отвращения часто звучит в устах Суетина. Второе словцо, которое сразу запомнилось: “пропорции”. <...>. Суетин учит поиску пропорций. Суетин говорит, что самая почетная задача: найти новую пропорцию. <...>. Суетин внушил нам понятие о контрастах. <...> Мы узнали много такого, о чем никогда не думали, что это нужно художнику, что это важно. Суетин объяснял, что каждое положение детали на холсте старых мастеров – поиск контраста. Что в хорошей картине все – результат почти математического расчета. ... Наконец мы научились АНАЛИЗУ того, что у нас получается!» (цит. по: [Николай Суетин, 2023, с. 187]). Непосредственное влияние супрематизма читается в росписи сервиза «Металл» (1930, ГЭ) М.Н. Моха. «Композиция основана на контрастах форм и красок. Воздействие цвета и характер, энергия мазков, строящих условное изображение, – этими средствами выразил художник образ героики труда. Он не раз наблюдал в природе картину плавки, эту стихию борьбы равных сил – плавильщика стали с огненным металлом. И металл покорялся воле рабочего. Эта картина воплотилась в условной форме росписи», – отмечала А.К. Лансере [Лансере, 1974, с. 26]. Колористическое решение сервиза построено на классическом для супрематизма сочетании черного, белого и красного.

Близость фигуративному постсупрематизму читается и в ранних работах Л.К. Блак. В росписях ваз «Урожай» (1936) и «Сенокос» (1936, обе – ГЭ) она проявляется в обобщении форм, статичности композиции и ярких цветовых контрастах. В росписи сервиза «Физкультурники» (1936, ГЭ), выполненной на форме «Крокус» Н.М. Суетина, внимание художницы привлекают теннис, баскетбол, волейбол. В стилистическом отношении в росписи сервиза также ясно прослеживается влияние супрематизма с его культом пропорций, тяготением к локальным цветам и обобщенным формам.

Дань Н.М. Суетину отдала в своих воспоминаниях Л.И. Лебединская. «Слова Суетина “Пропорции в искусстве решают все” легли в основу моей творческой работы. Путем поисков соотношения белого фарфора и цветовой нагрузки, пятна на форме и ритма удавалось добиваться связи росписи с предметом. Этот метод помогал подчеркнуть белизну и блеск фарфора богатой гаммой керамических красок. Решая колористические задачи, иногда очень скудными средствами удавалось добиваться остроты, выразительности, образности» [Художники об искусстве керамики, 1971, с. 145].

Кроме того, как вспоминала Т.Н. Безпалова-Михалёва, «большое положительное влияние Николай Михайлович Суетин оказал на творчество художников А.А. Яцкевич и особенно Л.В. Протопоповой. Все лучшие работы Людмилы Викторовны были выполнены при Н.М. Суетине, с помощью его советов в пропорции и композиции, в связи рисунка с формой» [Безпалова-Михалёва, 1984]. Интересно также взаимодействие Н.М. Суетина с А.В. Воробьевским – мастером фантастических композиций, богатых и разнообразных по колористическому решению и виртуозных по исполнению. В своих росписях А.В. Воробьевский предлагает оригинальную трактовку супрематических форм, принося в них новые смысловые коннотации и наделяя обостренной декоративностью (ваза «Четыре арки», 1935, ГЭ). Он творчески интерпретирует и «супрематическую подсказку» [Фильм к выставке, 2022], оставленную Н.М. Суетиным в оформлении чайника из сервиза «Крокус»: на одной стороне рельефный квадрат, на другой – круг с абстрактными композициями. В росписи чайника «Квадрат и круг» (1935, ГЭ) он наполняет их ювелирно написанными южными пейзажами в любимых им нежных тонах – розовом и голубом. Грани формы обрамлены орнаментальными поясами, подчеркивая ее изящество и элегантность. Во взаимодействии двух мастеров были и несколько комичные эпизоды. Как вспоминала Т.Н. Безпалова-Михалёва, «однажды Н.М. Суетин, вероятно пытаясь подействовать на постоянное равновесие творчества Воробьевского, попросил его написать ряд тарелок на необычную для Воробьевского тему – “страх”. Алексей Викторович очень продуктивно принялся за дело и скоро у него накопилась целая горка произведений с повешенными и убиенными. С увеличением количества вся эта гора тарелок переместилась на шкаф. Оттуда Алексей Викторович, влезая на шаткую

I.A. Shik *“The Legislator of Proportions.” Nikolay Suetin and the State Lomonosov Porcelain Factory in the Late 1920s – Early 1950s*

табуретку, демонстрировал свои “страхи” главному художнику. Честно говоря, операция “страх” не имела успеха, и творчество Воробьевского осталось таким же светлым и вызывающим радостные эмоции» [Безпалова-Михалёва, 1984].

Влияние творческих установок Н.М. Суетина проявилось и в пластике, в работах такого опытного и самобытного мастера, как Н.Я. Данько, которая заведовала скульптурной мастерской предприятия на протяжении многих лет. К примеру, подножие чернильницы «Физкультурницы» (1934, ГЭ) по своей форме напоминает горизонтальный архитектон. Вариацию на тему архитектона представляет и подножие другой чернильницы – «Учеба» (1935, ГЭ). К этому мотиву она обратится и в решении миниатюрной скульптуры «Ударница» (ГЭ). В целом, характерная для пластики начала 1930-х гг. обобщенность и геометризация форм может рассматриваться одновременно как работа в рамках интернационального стиля ар-деко и обращение к наследию супрематизма.

Помимо взаимодействия Н.М. Суетина с отдельными художниками, важно обратить внимание и на его роль в формировании общих для ленинградского довоенного фарфора эстетических тенденций. Как отметила Е.А. Еремеева, роль Суетина «в создании нового стиля росписи фарфора была велика. Его пост дал немалые возможности для проведения в жизнь взглядов супрематистов. Понятие “бесконечного белого” помогло утвердить в росписи фарфора самостоятельную ценность белизны его поверхности; принцип “экономии в искусстве” привёл к появлению объёмов, близких к геометрическим телам. Изменилась и роспись: её подчинённость форме предмета стала более очевидной. Теория супрематизма была переработана в теорию композиции и позволила художникам развить конструктивное мышление. <...> Стиль новой росписи во многом сложился благодаря сближению двух полярных направлений – мирискуснического и супрематического. Благодаря мирискусникам в росписи фарфора по-прежнему высокую планку держала виртуозная техника письма и графическое мастерство, благодаря Суетину – откристаллизовались пропорции, сложился новый композиционный строй и появилась гармония между формой и росписью. Непосредственная работа с фарфором на протяжении нескольких лет привела творческие искания Суетина к традиционным видам живописи – “медальону”, “бортику”, “в резерве” и “ситчику”. Постепенно в росписи стала изживаться практика перенесения на фарфоровую поверхность приёмов станковой живописи, исчезли перегруженность, несоответствие форме и назначению. Пространственность белого фарфора, маскировавшаяся росписью в начале 1920-х гг., в середине 1930-х стала одним из его главных свойств, и это привело к иному приёму росписи – пятном, облегчающем размещение на фарфоре любых изображений» [Еремеева]. Примером того рода внедрения «супрематической дисциплины» в росписи фарфора могут служить декоративные вазы Т.Н. Безпаловой-Михалёвой. В росписи вазы «Виола» (1935, форма «Крокус», ГЭ) верхняя часть предмета – в ярко-оранжевом крытье. Она контрастирует с нижней, расписанной желто-фиолетовыми цветами (вариация на тему типа композиции «ситчик», который часто применялся в цветочных росписях художницы). Использование крытья различных цветов в оформлении фарфора восходит к росписи сервиза «Контраст» (1934, ГЭ) Н.М. Суетина и активно используется в фарфоре 1930-х гг., в том числе и в тематических композициях (сервиз «Кировский аппатит», 1935, роспись Т.Н. Безпаловой-Михалёвой, ГЭ). Ваза «Настурция» (1935, форма «Овал», роспись Т.Н. Безпаловой-Михалёвой, ГЭ, *рис. 5*) – пример использования такого типа композиции, как «медальон»: на белом фоне помещается изображение желтых цветов в круглом резерве, обрамленном насыщенным оранжевым крытьем. Колористический лаконизм фарфора 1930-х гг. с использованием ярких, насыщенных цветов в начале и более сдержанной палитры во второй половине также отчасти могут рассматриваться как своеобразное следствие влияния «супрематических уроков» Н.М. Суетина.

В 1941 г. Государственный фарфоровый завод им. М.В. Ломоносова был эвакуирован в г. Ирбит. Однако многие художники, в том числе и Н.М. Суетин, остались в осажденном Ленинграде. Художественная лаборатория завода под его руководством возобновила свою работу осенью 1943 г. В 1944 г. предприятие отметило свой 200-летний юбилей. Исполненный к этой дате сервиз «Кобальтовая сеточка» А.А. Яцкевич, по заданию Н.М. Суетина, данному художнице – «создать сервиз в классическом стиле», стал настоящей «визитной карточкой» петербургского предприятия. «Но, пожалуй,



Рис. 5.
Ваза «Настурция». 1935. Форма Н.М. Суетина.
Роспись Т.Н. Беспаловой-Михалевой.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

самый поучительный пример в трудном и сложном деле воспитания художника – это работа Николая Михайловича с А. Яцкевич. <...> Приглядываясь к работам Яцкевич, Суетин заметил, что в ее сухих композициях есть стремление к строгости, своеобразной собранности. Эмблемы, ленты, полосы, орнаментальный декор выходили у нее лучше, с большим тактом, с большим пониманием архитектоники, чем тематические композиции». Работая с традиционным мотивом «сеточки», «Яцкевич поняла сущность, принцип этой орнаментальной композиции и справилась великолепно. ... После «кобальтовой сеточки» Яцкевич как будто подменили. Она стала другим художником. Она сделала несколько подарочных чашек с красными и синими полосами, ряд удачных вещей для массового производства (с «ситчиком»). Все было выполнено с тактом, с какой-то непринужденной простотой. Художница поняла свои возможности и у нее открылись глаза на особенности своего таланта» [Алексеев, 1964, с. 22].

В послевоенные годы Н.М. Суетин продолжает выполнять обязанности главного художника, руководить ответственными заказами (например, созданием монументальных ваз «Победа», 1944–1946 и «Строители коммунизма», 1949), а также быть «воспитателем художников». Большинство выживших в годы войны и блокады мастеров вернулись на завод; кроме того, коллектив предприятия пополнился молодыми талантливыми авторами – пришли В.М. Городецкий, В.М. Жбанов, Н.М. Павлова, Л.И. Григорьева, А.Н. Семенова. Многие из них с благодарностью вспоминали Н.М. Суетина, а некоторые прямо называли своим учителем.

Важную роль сыграл Н.М. Суетин в творческом становлении и обретении собственного стиля А.М. Ефимовой. Пришедшая на завод в 1931 г., она в полной мере раскрывается как самобытный художник в послевоенные годы. У ее дочери «сохранились две тетради с 1947 по 1951 год с записями бесед главного художника завода Н.М. Суетина с Ефимовой <...> Ефимова, как губка влагу, впитывала советы Суетина, они попадали на благодатную почву» [Соловьева-Ефимова, 2022, с. 112]. «Надо подойти ближе к фарфору. Тоньше. Избежать грубых отношений. У Вас всегда есть построение на цветовых отношениях. По приему и мазку живопись. Я боюсь Вам что-нибудь навязывать, а только смотрю и рассуждаю, если мои рассуждения попадут на Ваше чувство, это будет хорошо, если нет – откиньте, только не надумывайте. Цвет – это пластическая основа живописи, это элемент основной, главный... Им, этим элементом, можно говорить, передавать чувство и настроения» [Соловьева-Ефимова, 2022, с. 121]. Темпераментные натюрморты А.М. Ефимовой, отличающиеся живописной свободой и эффектным сочетанием кобальта и полихромной надглазурной росписи, стали знаковыми для послевоенного фарфора с его эстетикой природного изобилия. Тяготеющий к репрезентативному и торжественному «стилю Победа» фарфор второй половины 1940-х – 1950-х гг. отличается мастерством исполнения и сохраняет художественные достоинства во многом благодаря деятельности главного

I.A. Shik *“The Legislator of Proportions.” Nikolay Suetin and the State Lomonosov Porcelain Factory in the Late 1920s – Early 1950s*

художника завода. Последней работой самого Н.М. Суетина в фарфоре станет роспись сервиза «Орнаментальный» (1951, ГЭ): выполненная на форме «Крокус», она объединяет супрематические традиции с народными узорами, предвосхищая поиски в декоративно-прикладном искусстве последующего десятилетия.

Второй авангард и современный фарфор

В период «оттепели» художники-фарфористы обращаются к наследию авангарда в рамках развиваемого ими «современного стиля» [Декоративный минимализм, 2020]. Творческим поискам Н.М. Суетина близка роспись сервиза «Черно-зеленый» (1964, ГЭ) Н.П. Славиной: крупные статичные черные и зеленые полосы чередуются с контурами геометрических фигур, заполненных узором, повторяющим формы каждой из них. Здесь «чувствуется поиск совершенных пропорций, архитектоники цветовых и линейных сочетаний» [Чижова, 1988, с. 21]. Сходный мотив ранее использовался художницей в орнаментальных фризах сервиза «Агаты» (1963, ГЭ) и росписях ваз, вдохновленных античным искусством. Тематическая роспись сервиза «Шахматы» (1963, ГЭ) с его лаконичным черно-серым колоритом и четкими квадратами клеток также напоминает о супрематическом фарфоре. Роспись выполнена на форме «Ленинград» А.А. Лепорской – сотрудницы ГИНХУКа, секретаря К.С. Малевича и супруги Н.М. Суетина. «Расписывая сервиз “Шахматы”, я невольно подчинилась влиянию, которое оказала на меня эта форма – строгая, очень архитектурная, чистых линий, – эти особенности мне хотелось сохранить и подчеркнуть», – вспоминала Н.П. Славина [Художники об искусстве керамики, 1971, с. 226].

Примером интереса к абстракции другого мастера «современного стиля», В.М. Городецкого, может служить роспись сервиза для завтрака «Декоративный» (1960, Всероссийский музей декоративного искусства), построенная на сочетании широких черных и более узких серых полос крытья, украшенных стилизованным флоральным орнаментом, и ярких оранжевых крышек. Мотив использования широких полос крытья, контрастных по цвету белому фарфору, может рассматриваться как продолжение традиций супрематизма в декоративно-прикладном искусстве. Еще одним обращением к супрематизму является роспись прибора для воды «Ситчик» (1960, Новосибирский государственный художественный музей, рис. 6). Вытянутые черные и серые овальные пятнышки очень упорядоченно и в то же время живописно размещены художником на поверхности предметов, напоминая о работах Н.М. Суетина 1930-х гг. В автобиографии художник писал: «Со мной много занимался и помогал в моих первых творческих работах художественный руководитель и главный художник завода Н.М. Суетин. В области композиции, понимания слияния формы и росписи фарфора, в поисках новых путей развития традиций, я считаю его и А.В. Щекотихину-Потоцкую своими учителями» [ЦГАЛИ СПб. Ф. 78. Оп. 3. Д. 298. Л. 60].



Рис. 6.
Кувшин из питьевого прибора «Ситчик». 1960.
Форма С.Е. Яковлевой. Роспись В.М. Городецкого.
Новосибирский государственный художественный музей.

И.А. Шик «Законодатель пропорций». Н.М. Суетин и Государственный фарфоровый завод им. М.В. Ломоносова в конце 1920-х – начале 1950-х годов

Прием использования контрастного вертикального крытья, примененный Н.М. Суетиным в росписи чашки с блюдцем «Черное и белое» (1923, ГЭ), получит новую интерпретацию в фарфоре «оттепели». В сервизе «Контраст» (1959, ГЭ) Н.М. Павловой красное крытье противопоставлено белой поверхности фарфора; орнаментальные пояски разной степени цветовой интенсивности, расположенные елочкой или ромбиком, позволяют создать эффект движения. Этот прием найдет свое применение и в юбилейных композициях, посвященных 50-летию Октября, например, в росписи сервиза «Серп и молот» (1966, ГЭ) Л.И. Лебединской. Автор росписи сервиза «Контраст» Н.М. Павлова впоследствии вспоминала: «Я очень счастлива, что попала на завод имени Ломоносова, в его сильный коллектив, которым руководил тогда художник Н.М. Суетин. За его умное руководство, глубоко индивидуальный подход к каждому художнику я, как и все мои товарищи по работе, искренне ему благодарна. Кроме Н.М. Суетина, многим в своей работе обязана А.А. Лепорской. Твердо убеждена, что наиболее удачными моими работами были те, где я брала за основу характер и принципы народного орнамента, но, конечно, с учетом требований современной жизни» [Художники об искусстве керамики, 1971, с. 192].

В области формообразования «супрематические уроки» найдут свое продолжение прежде всего в формах А.А. Лепорской с их классической строгостью и ясностью, безукоризненностью пропорций, которая сочетается у нее с мягкостью и плавностью линий. В числе лучших сервизных форм скульптора – «Капля» (1959), «Ракета» (1960), «Ленинград» (1961), «Нева-2» (1965) и др. Гармонией и изяществом отличаются и ее вазы. Ваза для крупных веток с несколькими отверстиями перекликается с одним из вариантов решения формы «Овал» Н.М. Суетина.

В 1970-е – 1980-е гг. художники также обращаются к наследию Н.М. Суетина и его «супрематическим урокам». Реминисценции к вазе «Архитектон» читаются в форме сервиза Н.П. Славиной «Ленинград» (1977–1979). «Я сразу и безоговорочно приняла его “учение”. Так, думаю, принимают актеры систему К.С. Станиславского. Но там есть великое наследие – слово, а здесь его собственные работы и произведения тех художников, которые развивались под его руководством в 1930-х годах», – отмечала Н.П. Славина (цит. по: [Чицова, 1988, с. 131]). Классическая строгость, совершенство пропорций и новаторское современное звучание отличают и форму сервиза «Орион» (1989) М.А. Сорокина, также вдохновленную творчеством Н.М. Суетина.

Для современного авторского фарфора супрематизм становится неотъемлемой частью его «генетического кода»: художники смело экспериментируют с формами и создают свои вариации на тему геометрической абстракции. В 2022 г. в рамках выставочного проекта «“Крокус”. Возвращение. К 125-летию Николая Суетина» (Главный штаб Эрмитажа) АО «Императорский фарфоровый завод» была восстановлена ваза «Крокус» (скульптор – С.К. Русаков). Она стала объектом концептуального переосмысления для художников-фарфористов. На выставке были представлены варианты росписи вазы М.А. Сорокина, Т.В. Афанасьевой, Л.Ю. Цветковой, Ю.Л. Жуковой, Н.Л. Петровой, С.Н. Соколова [Фильм к выставке, 2022] (рис. 7). Особый интерес представляет авторская интерпретация самой формы вазы, предложенная С.К. Русаковым в серии «Супрематическая деформация»: форма «приходит в движение», дробясь на части и обнажая «швы».

В росписи ваз «Параллели I» и «Параллели II» (ГЭ) мастер лаконичных декоративных решений Ю.Л. Жукова создает динамичную абстрактную композицию в черных и розовых цветах. Помимо реминисценций к супрематизму, эстетические принципы которого имеют важное значение для художницы, здесь читается отсылка к наследию еще одного художника-авангардиста, работавшего на Государственном фарфоровом заводе – Н.Ф. Лапшина (сервиз «Черное и розовое», 1923). Роспись ваз «Проект “Стулья”» и «Проект “Стол”» (ГЭ) Л.Ю. Цветковой напоминает об опыте работы Н.М. Суетина в области дизайна – в 1927 г. им были разработаны конкурсные проекты стульев и стола для рабочего жилища. Связь формы «Крокус» с линией органического модернизма и ее универсальность в плане выбора оформления подчеркивает роспись ваз из серии «Далекой эпохи запахи летние»: «Кувшинка» и «Стрекоза» (ГЭ) Н.Л. Петровой. В 1930-е гг. ваза успешно использовалась художниками завода для цветочных композиций. Н.Л. Петрова апеллирует к этой традиции, создавая ее современное прочтение. На выставке были представлены также проекты росписи вазы, созданные



Рис. 7.

Ваза формы «Крокус» в росписи современных художников АО «Императорский фарфоровый завод»: Нелли Петровой, Юлии Жуковой, Михаила Сорокина, Татьяны Афанасьевой и др.

Выставка ««Крокус». Возвращение. К 125-летию Николая Суеина», Государственный Эрмитаж. Фото автора.

современными художниками-фарфористами. В них можно выделить две основные стратегии: прочтение опыта супрематизма (доминируют динамичные абстрактные композиции, подчеркивающие геометрическое начало супрематизма, проявленное в форме «Крокус») и декоративные или сюжетные росписи в авторском стиле, подчеркивающие универсальность формы вазы.

Заключение

В конце 1920-х – начале 1950-х гг. деятельность Н.М. Суеина на Государственном фарфоровом заводе им. М.В. Ломоносова была разнообразной и продуктивной. Созданные мастером новые формы отражают внутреннюю эволюцию супрематизма и отличаются стремлением к классической ясности в сочетании с новаторским авангардным звучанием. Развиваемая им концепция архитектонизма будет также востребована в архитектуре, дизайне и в подходе к формообразованию в фарфоре. Образцы фигуративного постсупрематизма в фарфоре, отвечающие актуальным поискам этого направления, характеризуются метафизическим звучанием и связью с историческим контекстом эпохи. Абстрактные композиции Н.М. Суеина продолжают линию раннего супрематического фарфора. Кроме того, в этот период мастер привносит в фарфор «супрематический орнамент», приобретающий особую четкость и строгость. Многие абстрактные росписи Н.М. Суеина в фарфоре органично вписываются в рамки интернационального стиля ар-деко. Следует также отметить колористическое разнообразие его поздних вещей – к любимым художником черному и терракотовому добавляются голубой, зеленый, желтый цвета.

Творческие поиски Н.М. Суеина оказали влияние на ленинградский фарфор начала 1930-х гг. как в плане формообразования и создания скульптур, так и в области декорирования авторских фарфоровых изделий. В качестве главного художника Н.М. Суеин сыграл важную роль в творческом становлении молодых художников, пришедших на завод, что отмечали как они сами, так и их коллеги и

И.А. Шик «Законодатель пропорций». Н.М. Суетин и Государственный фарфоровый завод им. М.В. Ломоносова в конце 1920-х – начале 1950-х годов

исследователи. В их числе можно назвать М.Н. Моха, Л.К. Блак, Л.В. Протопопову, Л.И. Лебединскую, А.А. Яцкевич, А.М. Ефимову, В.М. Городецкого, Н.П. Славину и других. Кроме того, Н.М. Суетин внес значительный вклад в формирование стиля ленинградского фарфора: благодаря ему «выкристаллизуются» универсальные типы композиций и пропорциональных отношений, по-новому осмысливается взаимодействие формы и росписи, а также само пространство белого фарфора.

Супрематизм стал неотъемлемой частью «генетического кода» петербургского фарфора. Его наработки получают «вторую жизнь» в фарфоре «оттепели» – в его простых и лаконичных формах и минималистичных росписях, примером чего могут служить работы А.А. Лепорской, Н.П. Славинной, В.М. Городецкого, Н.М. Павловой. Для современных художников-фарфористов идеи, формы и композиции Н.М. Суетина также являются предметом концептуального осмысления. Ярким примером этого стал проект ««Крокус». Возвращение», в рамках которого заводом была восстановлена форма вазы и предложены авторские варианты росписи. «Неисправимый супрематист», «законодатель пропорций» был и остается легендой петербургского предприятия благодаря как своему творчеству, так и работе в качестве руководителя и наставника.

ИСТОЧНИКИ

1. Каталог первой выставки ленинградских художников. – Ленинград: Изд-во ГРМ, 1935.
2. Личное дело В.М. Городецкого. ЦГАЛИ СПб. Ф. 78. Оп. 3. Д. 298.
3. Поштучные калькуляции художественной лаборатории. ЦГА СПб. Ф. 1181. Оп. 22. Д. 23.
4. Соловьёва-Ефимова М. Жизнь – творчество. – Санкт-Петербург: Нестор-история, 2022.
5. Художники об искусстве керамики. Советская художественная керамика 1954–1964. – Москва, 1971.
6. Художники РСФСР за 15 лет. Каталог выставки. – Ленинград: Изд-во ГРМ, 1932.
7. Фильм к выставке ««Крокус». Возвращение. К 125-летию Николая Суетина» // Государственный Эрмитаж. Режим доступа: <https://academy.hermitagemuseum.org/materials/%C2%ABkrokus%C2%BB.-vozvrashchenie.-k-125-letiyu-nikolaya-suetina> (дата обращения: 10.06.2025).

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев Б.И. Суетин – воспитатель художников // Декоративное искусство СССР. 1964. № 11. С. 19-23.
2. Анна Лепорская. Живопись. Графика. Фарфор. – Санкт-Петербург: Palace editions, 2021.
3. Андреева Л. В. Советский фарфор. 1920–1930-е. – Москва: Советский художник, 1975.
4. Безпалова-Михалёва Т.Н. Обо мне и о моих товарищах. – Ленинград, 1984.
5. В содружестве искусств. К 275-летию основания Императорского фарфорового завода: каталог выставки / А.В. Иванова и др. – Санкт-Петербург: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2019.
6. В круге Малевича: Сратники: Ученики: Последователи в России 1920–1950-х. Государственный Русский музей. Каталог выставки / Сост. И.Н. Карасик. – Санкт-Петербург: Palace ed., 2000.
7. Вокруг квадрата: каталог выставки / Т.В. Кудрявцева, Т.В. Кумзерова. – Санкт-Петербург: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2005.
8. Голос времени. Советский фарфор: искусство и пропаганда: каталог выставки / авт. вступит. ст. Т.В. Кумзерова; авт. кат. Н.А. Щетинина, Н.С. Петрова, И.К. Майстренко и др. – Санкт-Петербург: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2017.
9. Горячева Т.В. Николай Суетин. – Москва: Фонд «Русский авангард», 2010.
10. Горячева Т.В. Малевич и метафизическая живопись // Вопросы искусствознания. 1993. № 1. С. 49-59.
11. Декоративный минимализм. «Оттепель» в советском фарфоре: каталог выставки / авт. ст. И.А. Шик, И.К. Майстренко. – Санкт-Петербург: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2020.
12. Дуглас Ш. Лебеди иных миров и другие статьи об авангарде. – Москва: Три квадрата, 2015.
13. Еремеева Е.А. Фарфор в творчестве А. В. Щекатиной-Потоцкой // Государственный музей-заповедник «Царское село». Режим доступа: <https://www.tzar.ru/science/curatorsarchive/schekatihina> (дата обращения: 10.06.2025).
14. Жадова Л.А. Русский авангард. История поисков и экспериментов. – Санкт-Петербург, 2021.
15. Кумзерова Т.В. Работа супрематистов на Государственном фарфоровом заводе: основные этапы и концепции // Новое искусствознание. 2019. № 4. С. 6-15.
16. Лансере А.К. Советский фарфор: Искусство Ленинградского государственного фарфорового завода имени М.В. Ломоносова. – Ленинград: Художник РСФСР, 1974.
17. Майстренко И.К. Крокус. Супрематические уроки Николая Суетина // Журнал «Эрмитаж». 2022. № 36.
18. Николай Суетин. Илья Чашник / Государственный Русский музей. – Санкт-Петербург: Palace editions, 2023.
19. Ракитин В.И. Николай Михайлович Суетин. – Санкт-Петербург: Palace editions, 1998.
20. Русский авангард. Искусство для нового мира / авт. вст. ст. А.В. Иванова и др. – Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2023.
21. Тихомирова М.А. Анна Александровна Лепорская. – Ленинград: Художник РСФСР, 1979.
22. Чижова И.Б. Н.П. Славина. – Ленинград: Художник РСФСР, 1988.
23. Шик И.А. «Диалог с абстракцией» в фарфоре XX–XXI веков // Новое искусствознание. 2021. № 1. С. 98-109.

SOURCES

1. "Fil'm k vystavke «Krokus. Vozvrashchenie. K 125-letiyu Nikolaiia Suetina»" [Film for the exhibition "Crocus. Return. To the 125th anniversary of Nikolai Suetin"]. *Gosudarstvennyi Ermitazh* [The State Hermitage Museum]. Available at: <https://academy.hermitagemuseum.org/materials/%C2%ABkrokus%C2%BB.-vozvrashchenie.-k-125-letiyu-nikolaya-suetina> (accessed: 10.06.2025).
2. *Katalog pervoi vystavki leningradskikh khudozhnikov* [Catalogue of the First Exhibition of Leningrad Artists]. Leningrad, The State Russian Museum, 1935. (in Russian)

I.A. Shik “The Legislator of Proportions.” Nikolay Suetin and the State Lomonosov Porcelain Factory in the Late 1920s – Early 1950s

3. *Khudozhniki ob iskusstve keramiki. Sovetskaya khudozhestvennaya keramika 1954–1964* [Artists on the Art of Ceramics. Soviet Artistic Ceramics 1954–1964]. Moscow, Iskusstvo. 1971. (in Russian)
4. *Khudozhniki RSFSR za 15 let. Katalog vystavki* [Artists of the RSFSR for 15 years. Exhibition catalogue]. Leningrad, The State Russian Museum, 1932. (in Russian)
5. Lichnoe delo V.M. Gorodetskogo [Personal file of V.M. Gorodetsky]. *TsGALI SPb. F. 78. Op. 3. D. 298* [The Central State Archive of Literature and Art. F. 78. Op. 3. D. 298]. (in Russian)
6. Poshtuchnye kal'kuliatsii khudozhestvennoi laboratorii [Calculations of the Art Laboratory]. *TsGA SPb. F. 1181. Op. 22. D. 23* [The Central State Archive of Saint Petersburg. F. 1181. Op. 22. D. 23]. (in Russian)
7. Solov'eva-Efimova M. *Zhizn' – tvorchestvo* [Life – Creativity]. Saint Petersburg, Nestor-istoriia, 2022. (in Russian)

REFERENCES

1. Alekseev B.I. “Suetin – vospitatel' khudozhnikov” [Suetin – Educator of Artists]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR* [Decorative Art of the USSR], 1964, no. 11, pp. 19–23. (in Russian)
2. Andreeva L.V. *Sovetskii farfor. 1920–1930-e* [Soviet Porcelain. 1920–1930s]. Moscow, Sovetskii khudozhnik, 1975. (in Russian)
3. Anna Leporskaya. *Zhivopis'. Grafika. Farfor* [Anna Leporskaya. Painting. Graphics. Porcelain]. Saint Petersburg, Palace editions, 2021. (in Russian)
4. Bezpalova-Mikhaleva T.N. *Obo mne i o moikh tovarishchakh* [About Me and My Comrades]. Leningrad, 1984. (in Russian)
5. Chizhova I.B. *N.P. Slavina*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR, 1988. (in Russian)
6. Duglas Sh. *Lebedi inykh mirov i drugie stat'i ob avangarde* [Swans of Other Worlds and Other Articles on the Avant-Garde]. Moscow, Tri kvadrata, 2015. (in Russian)
7. Ereemeeva E.A. “Farfor v tvorchestve A. V. Shchekatikhinoi-Pototskoi” [Porcelain in the Works of A.V. Shchekatikhina-Potockaya]. *Gosudarstvennyi muzei-zapovednik “Tsarskoe selo”* [State Museum-Reserve “Tsarskoye Selo”]. Available at: <https://www.tzar.ru/science/curatorsarchive/schekatikhina> (accessed: 10.06.2025). (in Russian)
8. Goriacheva T.V. *Nikolai Suetin*. Moscow, Fond “Russkii avangard”, 2010. (in Russian)
9. Goriacheva T.V. “Malevich i metafizicheskaya zhivopis'” [Malevich and Metaphysical Painting]. *Voprosy iskusstvovedeniia* [Issues of Art History Studies], 1993, no. 1, pp. 49–59. (in Russian)
10. Ivanova A.V. et al. *Russkii avangard. Iskusstvo dlia novogo mira* [Russian Avant-garde. Art for a New World]. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum, 2023. (in Russian)
11. Ivanova A.V. et al. *V sodruzhestve iskusstv. K 275-letii osnovaniia Imperatorskogo farforovogo zavoda: katalog vystavki* [In the Community of Arts. On the 275th anniversary of the founding of the Imperial Porcelain Factory: exhibition catalog]. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum, 2019. (in Russian)
12. Karasik I.N. et al. *V krughe Malevicha: Soratniki: Ucheniki: Posledovateli v Rossii 1920–1950-kh. Gosudarstvennyi Russkii muzei. Katalog vystavki* [In Malevich's Circle: Companions: Students: Followers in Russia in the 1920s–1950s]. Saint Petersburg, Palace ed., 2000. (in Russian)
13. Kudriavtseva T.V., Kumzerova T.V. *Vokrug kvadrata: katalog vystavki* [Circling the Square: exhibition catalogue]. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum, 2005. (in Russian)
14. Kumzerova T.V. “Rabota suprematistov na Gosudarstvennom farforovom zavode: osnovnye etapy i kontseptsii” [The Work of Suprematists at the State Porcelain Factory: Main Stages and Concepts]. *Novoe iskusstvovedenie* [New Art Studies], 2019, no. 4, pp. 6–15. (in Russian)
15. Kumzerova T.V. et al. *Golos vremeni. Sovetskii farfor: iskusstvo i propaganda: katalog vystavki* [Voice of Time. Soviet Porcelain: Art and Propaganda: exhibition catalogue]. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum, 2017. (in Russian)
16. Lansere A.K. *Sovetskii farfor: Iskusstvo Leningradskogo gosudarstvennogo farforovogo zavoda imeni M.V. Lomonosova* [Soviet Porcelain: Art of the Leningrad Lomonosov State Porcelain Factory]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR, 1974. (in Russian)
17. Maistrenko I.K. “Krokus. Suprematicheskie uroki Nikolaia Suetina” [Crocus. Suprematist Lessons of Nikolai Suetin]. *Zhurnal “Ermitazh”* [Hermitage Magazine], 2022, no. 36. (in Russian)
18. *Nikolai Suetin. Il'ia Chashnik*. Saint Petersburg, Palace ed., 2023. (in Russian)
19. Rakitin V.I. *Nikolai Mikhailovich Suetin*. Saint Petersburg, Palace ed., 1998. (in Russian)
20. Shik I.A. “Dialog s abstraktsiei” v farfore 20–21 vekov [“Dialogue with Abstraction” in Porcelain of the 20th–21st Centuries]. *Novoe iskusstvovedenie* [New Art Studies], 2021, no. 1, pp. 98–109. (in Russian)
21. Shik I.A., Maistrenko I.K. et al. *Dekorativnyi minimalizm. “Ottepel’” v sovetskom farfore: katalog vystavki* [Decorative Minimalism. “The Thaw” in Soviet Porcelain: exhibition catalog]. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum, 2020. (in Russian)
22. Tikhomirova M.A. *Anna Aleksandrovna Leporskaya*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR, 1979. (in Russian)
23. Zhadova L.A. *Russkii avangard. Istoriia poiskov i eksperimentov* [Russian Avant-Garde. History of Searches and Experiments]. Saint Petersburg, 2021. (in Russian)

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. Н.М. Суетин с вазой. 1933. Частная коллекция.
Источник: Раkitин В.И. Николай Михайлович Суетин. – Санкт-Петербург: Palace editions, 1998. С. 151.
- Рис. 2. Работы Н.М. Суетина в экспозиции Государственного Русского музея (Санкт-Петербург): сервиз «Карандаш», вазы «Архитектон», сервиз «Супрематический орнамент»; сервизы «Крокус» и «Тракторный» («Агро-город. Орнаментальное построение»). Фото автора.
- Рис. 3. Сервиз «Бабы» («Хлебный»). 1930. Роспись Н.М. Суетина. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
Источник: Русский авангард. Искусство для нового мира / авт. вст. ст. А.В. Иванова и др. – Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2023. С. 308.
- Рис. 4. Чайник «супрематический». Мемориальный предмет С.М. Эйзенштейна. 1933–1934. Форма Е.А. Штрикер. Композиция Н.М. Суетина. Государственный центральный музей кино, Москва.
Источник: <https://www.goskatalog.ru/portal/#/collections?id=16703283>
- Рис. 5. Ваза «Настурция». 1935. Форма Н.М. Суетина. Роспись Т.Н. Безпаловой-Михалевой. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
Источник: <https://www.goskatalog.ru/portal/#/collections?id=7827584>
- Рис. 6. Кувшин из питьевого прибора «Ситчик». 1960. Форма С.Е. Яковлевой. Роспись В.М. Городецкого. Новосибирский государственный художественный музей.
Источник: <https://www.goskatalog.ru/portal/#/collections?id=13318299>
- Рис. 7. Ваза формы «Крокус» в росписи современных художников АО «Императорский фарфоровый завод»: Нелли Петровой, Юлии Жуковой, Михаила Сорокина, Татьяны Афанасьевой и др. Выставка «Крокус». Возвращение. К 125-летию Николая Суетина», Государственный Эрмитаж. Фото автора.

Александр Анатольевич Житенев
Aleksandr Anatolyevich Zhitenev
доктор филологических наук, профессор,
Doctor in Philology, professor,
Воронежский государственный университет (Воронеж, Россия)
Voronezh State University (Voronezh, Russia)
zhitenev@phil.vsu.ru

ИЕРАТИЧЕСКОЕ И ПСАЛМИЧЕСКОЕ СЛОВО
В ГРАФИКЕ МИХАИЛА ШВАРЦМАНА
THE HIERATIC AND PSALMIC WORD
IN THE GRAPHIC ART OF MICHAEL SHVARTSMAN

В статье рассматриваются религиозно-философские основания и эстетические функции слова в графике М. Шварцмана. Восприятие слова в сознании Шварцмана парадоксально: с одной стороны, художник считает свой опыт «иерата» невыразимым, а любое его выражение в словесной форме (например, в названии работы) – неаутентичным и заведомо фальшивым; с другой стороны, он широко апеллирует к слову в практике самообъяснения (в своей теории искусства и педагогической практике) и использует его в своей графике. Но это слово не любое, а поэтическое, иератическое или псалмическое. В статье комментируются контексты использования только двух вариантов слова: иератического и псалмического. Псалмическое («божественное») слово связывает графический лист с актом «теургии», служит углублению его содержания как религиозного откровения об устройстве мира. Иератическое («человеческое») слово – это авторский комментарий, импровизационная теория «иератического» искусства, которая обнаруживает в графике перформативное измерение. В пространстве графического листа эти два типа слова могут соседствовать, указывая на обстоятельства создания работы, ее ситуативно переживаемый смысл, на ее метафизическое содержание.

Ключевые слова: Михаил Шварцман, графика, иератическое искусство, современность, современное искусство

Для цитирования: Житенев А.А. Иератическое и псалмическое слово в графике Михаила Шварцмана // Артикульт. 2025. №2(58). С. 47-58. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-47-58

The article deals with the religious and philosophical foundations and aesthetic functions of the word in M. Shvartsman's graphic art. The perception of the word in Shvartsman's mind is paradoxical; on the one hand, the artist considers his experience of the 'hierat' inexpressible and any expression of it in verbal form (for example, in the title of a work) inauthentic and deliberately false; on the other hand, he appeals widely to the word in his practice of self-explanation (in his art theory and teaching practice) and uses it in his graphic art. But this word is not any word but a poetic, hieratic, or psalmic word. The article comments on the contexts of using only two variants of the word: hieratic and psalmic. The psalmic ('divine') word connects the graphic sheet with the act of 'theurgy', is used to deepen its content as revelations of religious experience about the structure of the world. The hieratic ('human') word is an author's commentary, an improvisational theory of 'hieratic' art, which reveals a performative dimension in graphic art. In the space of the graphic sheet these two types of words can neighbour by indicating the circumstances of the work's creation, its situationally experienced meaning and its metaphysical content.

Keywords: Mikhail Shvartsman, graphics, hieratic art, contemporaneity, contemporary art

For citation: Zhitenev A.A. "The Hieratic and Psalmic Word in the Graphic Art of Michael Shvartsman." *Articult.* 2025, no. 2(58), pp. 47-58. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-47-58

В советском нонконформизме взаимодействие слова и изображения – одна из наиболее широко разрабатываемых проблем. В искусствоведении наиболее репрезентативными для этого контекста, как правило, считаются практики, так или иначе связанные с московским концептуалистским кругом [Афанасьева, 2024, с. 6-8], однако на деле типология возможностей была много шире критики языка и деконструкции его властных претензий. Цель этой работы – системное описание способов работы со словом и интерпретация сферы «словесного» у М. Шварцмана.

Выбор цели определяет методологические установки статьи. В ее задачи не входит самоосотнесение с искусствоведческой, семиотической, культурологической и другими историями рефлексии на тему взаимосвязи слова и изображения [Митчелл, 2017]: наша задача – исходить не из тех или иных исследовательских априори, а из опыта авторского самоистолкования. С этой точки зрения более полезными ориентирами видятся подходы, разработанные в рамках феноменологии искусства [Феномено-

A.A. Zhitenev *The Hieratic and Psalmic Word
in the Graphic Art of Michael Shvartsman*

логия искусства, 1996; Ямпольская, 2018].

О необходимости рассмотрения слова как условия или основания изобразительности у Шварцмана говорили разные исследователи [Боровский, 2001, с. 25; Барабанов, 2005], однако в единственной специальной работе на эту тему [Тюгаева, 2013] нет ни характеристики текстов, которые использует художник, ни описания стратегий их использования, ни реконструкции его метаязыка. Тема взаимодействия слова и изображения у Шварцмана тем самым по-прежнему остается нераскрытой, новой. Реконструкция языка самоописания художника и характеристика связанного с ним контекста рассматривается как самоценная научная задача; сопоставление шварцмановской концепции с другими теоретическими моделями в этой работе не предполагается.

Во многих мемуарных свидетельствах сохранились указания на большую восприимчивость Михаила Матвеевича Шварцмана к слову – особенно поэтическому. О. Вельчинская вспоминает, что художник обладал даром выразительной устной речи и «словом владел виртуозно» [Вельчинская, 2011, с. 9]; О. Седакова отмечает, что «поэзия – и вообще стихия словесного <...> была ему необыкновенно внятна» [Воспоминания, 2011, с. 480]. В своей краткой автобиографии, описывая свой круг общения, Шварцман и 1960-е, и 1970-е связывает прежде всего с писательскими именами: «Близких контактов с так называемыми неофициальными художниками у меня не было. Так, товарищеские знакомства. Некоторых я знал по выставкам. <...> В 60-е годы <...> я познакомился с Кабаковым, позднее с Плавинским и Немухиным. Но в это время я больше общался с литераторами – Крученых, Домбровским, Штейнбергом-старшим. <...> В 70-е у меня были встречи со многими поэтами Петербурга и Москвы: Еленой Шварц, Виктором Кривулиным, Ольгой Седаковой, Сашей Величанским» [Шварцман, 2005а, с. 9].

Вдова художника, И. Шварцман, публикуя обширную переписку художника с поэтами, сообщает о его юношеских поэтических опытах: «Один трагический случай решил в пользу живописи – Миша оставил поэзию и сжег все тетради со стихами. После были одиночные возвращения по разным случаям» [Шварцман, 2011, с. 12]. В книге воспоминаний она отмечает, что Шварцман «никогда не говорил о своем юношеском увлечении и не допускал, чтобы кто-то об этом упоминал» [Шварцман, 2010, с. 165].

Тем примечательнее, что в эстетической теории Шварцмана слову было отведено вроде бы весьма незначительное место, а необходимость объясняться трактовалась как вынужденная мера: «Неудовлетворенный писаниями и выводами современников о живописи, отлагаю на день кисть <...>, чтобы молвить слово о деле моей жизни» [Шварцман, 2005б, с. 35]. При этом в разряд «современников», ответственных за инфляцию слова, попадают не столько писатели, сколько философы, взявшие на себя роль интерпретаторов искусства: «Эти философы приходят со своим тяжким книжным шкафом. В шкафу этом все актуальные книжицы, умных разных последних и предпоследних немцев. Давят этим шкафом всех по углам и все, робея, пикнуть боятся, а то-де уронят шкаф и вовсе задавят. Нет вам, господа!» [Шварцман, 2005б, с. 40].

Это «нет!» в значительной мере представляет собой шварцмановский ответ на стремление концептуалистского круга к широкой теоретической фундированности своей практики. Стоит подчеркнуть: использование художником слова «знак» свидетельствует скорее о реакции на популярный дискурс, нежели о стремлении опереться на те или иные знаковые теории. Сама практика соотнесения Шварцманом слова «знак» с выражением мистического по своей сути опыта должна служить предостережением от кажущихся такими очевидными, но тем не менее ложных параллелей.

Шварцмановское неприятие «вербалитета» и «вербалитариев», таким образом, – это прежде всего неприятие пустословия, связанного с искусством: «"Плетение словес" – это когда плетется корзина из слов, полая внутри» [Шварцман, 2005б, с. 40]. Другое дело, что в разряд «плетения словес» попадало практически все, что не резонировало с внутренними установками художника, а «неточность, непрозрачность и поверхностность, вызывающие неудовлетворение и досаду» [Шварцман, 2005б, с. 44], виделись ему почти в каждом опыте описания его работы.

Рафинированному, но «плетеному» слову противопоставлялось, с одной стороны, «косноязычие», оправдываемое искренностью и заинтересованностью в предмете: «Помнишь завет, данный

Моисею? “Не заботься о том, что и как сказать”» [Шварцман, 2005б, с. 59], а с другой – невербальный язык образов-«знаков», способный открывать истину вещей: «Художник обращается ко всем, произнося (вызывая) формой имена, чтобы их узнавали и чрез них (имена) отличали духо-носителей имен и любили их» [Шварцман, 2005б, с. 40].

Обращение к слову – даже если речь идет о простом именовании работ – это компромисс с полем культуры, в котором, адресуясь к совсем иной реальности, вынуждены существовать «иературы». Характерно, что, объясняясь сначала с философом Е. Шифферсом, а позднее с О. Юшковой и Л. Иовлевой, организаторами выставки в Третьяковской галерее, Шварцман решительно настаивал на «безымянности» своих «иератур»: «Всякое именование (вербальное именование) иературы – только дань привычному эмоциональному “упорядочению”, так сказать, привычное “складирование” и увенчание “биркой” – “ярлыком”; «Иература – строго говоря – вербально не именуема. Она (иература) есть знак и как знак есть свое молчаливое имя» [Шварцман, 2005б, с. 38].

Содержанием «иератур» виделся мистический опыт, по отношению к которому любой текст, кроме сакрального, представал ненужным опосредующим звеном: «Откровение неизреченно. Знак-тайна не дешифруема» [Шварцман, 2005б, с. 30]. Но сама практика создания «знака-тайны», особенно если речь шла о совместной работе, вполне могла предполагать проговаривание, включающее ситуативное теоретизирование и автокомментирование: «Не забывай, что для художника кроме кисти под рукой должна быть и тряпка, и бритва, ноготь, слюна, ладонь. Будь инициативным, не замирай» [В «мастерской»..., 2005, с. 56]. Запрет на «вербалитет» тем самым был непоследовательным.

Системно оформленной концепции М. Шварцман не оставил; ее складыванию препятствовала не только погруженность в художественную работу, но и спонтанный характер его размышлений. И тем не менее в контексте изучения связей слова и изображения кажется небесполезным хотя бы пунктирно восстановить последовательность его рассуждений, насколько это позволяет фрагментарная форма записей.

Как и у других представителей «другой культуры», у М. Шварцмана была остро выражена потребность в бегстве из советской реальности в «большое время». Стремление стать современником всех эпох в 1960-1970-е гг. было специфической формой осознания своей историчности. В контексте символистского влияния такое движение сквозь время приобретает вид сопоставления архетипических образов, построения индивидуально-авторского мифа: «Моя концепция – миф и противоконцепт. <...> Движение сквозь культуры, взрывая “лабиринты” их, давясь, втягивая, всасывая “ариаднину нить” памяти, замурованную в плоти, следуя видениям тысячелетних заданий, себе оставляемых, прозревая знаки обетования, узнавая их в пересечениях и гибели метаморфоз» [Шварцман, 2005б, с. 29].

Движение сквозь время предполагает нейтрализацию различий между контекстами ради акцентирования их сходств. Игра сходств и различий определяет «парадоксальность» «иератур»; прохождение «иерата» через разные времена создает напряжение между цельностью и расслоенностью его «я»: «Иература означает схождение знаковых связей, их сугубо противоречивое бытие, означающее жизнь души (душ) и прохождение «я» в слоях исторических, в слоях культур»; «Открыто-нервно <...> расслоившись на тысячи “я”, пребывать в этом положении реально» [Шварцман, 2005б, с. 37-38].

У Шварцмана наложение разновременных образов именуется «спрессованностью», «оплотнением», и оно прямо определяет принципы формообразования. Создаваемый художником «знак» должен не скрывать, а предьявлять этапы своего становления, поскольку в этой записи отражается многослойность истории: «В иератике ничего не исчезает бесследно. Все предыдущие метаморфозы спрессованы. Видишь – они как следы поколений. Ну, скажем, как твой пращур виден в тебе, хотя бы в цвете волос, форме головы и т. д.» [В «мастерской»..., 2005, с. 59].

Достичь нужной степени «спрессованности» помогает интуиция; в работе важна не рефлексивная сфокусированность на пластической задаче, а готовность «вслушаться» в предмет и дать ему возможность самостоятельно себя проявить. С этим связана шварцмановская оппозиция «деформации» и «трансформации», создания и рождения: «Иератическая трансформация, в отличие от деформационных признаков работы экспрессионизма, сюрреализма, <...> в отличие от инженерной

A.A. Zhitenev *The Hieratic and Psalmic Word
in the Graphic Art of Michael Shvartsman*

изобретательности конструктивизма, рождается, именно рождается, только спонтанно, циклично: налагая один спонтанный цикл иератического духоизъявления на другой» [Шварцман, 2005б, с. 31].

«Парадоксальность» «иературы» определяет ее статус «самоопровергающейся» структуры, напоминающей сад расходящихся тропок: она представляет собой совокупность развилок, предъявление некой конфигурации возможностей. Она балансирует между предметностью и беспредметностью, плоскостью и глубиной, узнаваемостью и стилизованностью элементов: «Самораспластывающееся пространство. Пространство самоопровергающееся. Всякое побуждение глаза ощупать объект в целом или его деталь мгновенно опровергается сущностями построения целого. Все, все в иературе находится в гармоническом, даже конструктивном целом, но все противоречиво, все ускользает, все неопределимо, все метаморфирует» [Шварцман, 2005б, с. 38].

Игра с разными типами пространств и перспектив для «иературы» принципиальна; именно она создает продуктивную неопределенность, «парадоксальность». Художник должен ее пестовать, развивая в наброске-«инвенции» потенциал двусмысленности: «Иерат видит Знак распластанным, в плоскости. Он лишь иллюзионизирует к Предмету. Предметность всякий раз будет ускользать. Только глаз поймает где-то прямую перспективу, почти архитектуру – раз – что такое? – уже ты в обратной перспективе или вообще – в другом измерении. Зритель одновременно видит Знак и снаружи, и изнутри, и справа, и слева – со всех сторон. <...>. В эпоху Возрождения любили фигуру человека расположить особым образом – развернуть на зрителя так, чтобы показать как бы со всех сторон. Это называлось контрапост» [В «маэстерской»..., 2005, с. 60].

Протяженный творческий поиск, увлеченность «метаморфированием» и «оплотнением» не может не вызывать вопроса о критериях завершенности «иературы». В размышлениях Шварцмана таким критерием оказывается субъективное чувство «телеологической» раскрытости смысла, приближенности к «устьям и входам в тайну» – «восторг»: «Здесь все безобманно. Восторг – делу венец»; «В циклах оценки высшая, но неизъяснимейшая категория, извечная категория: восторг!» [Шварцман, 2005б, с. 31, 34].

Выражение «молитва делом», появляющаяся у М. Шварцмана в письме к О. Седаковой [Шварцман, 2011, с. 75], и близкие к ней формулировки очень важны для понимания контекстов, в которых у Шварцмана может появиться слово. И. Шварцман, комментируя переписку мужа, отмечает, что в некоторых случаях художник превращал письмо в рисунок-послание, приуроченный к формальному поводу: «Михаил Матвеевич охотно общался с поэтами. <...> С некоторыми была продолжительная многолетняя переписка. <...> Но то, что он делал безоглядно и раскованно – это его поздравления с разными праздниками и днями рождения. Он нарезал из ватмана материал для писания по величине открыток и рисовал на них забавных животных и людей» [Шварцман, 2011, с. 12]. Известны такие «почеркушки», посвященные О. Охапкину, В. Кривулину, О. Седаковой и др.

Но такое будничное слово у Шварцмана – исключение, и оно ограничено игровой ситуацией. В контексте иератического искусства у Шварцмана можно выделить только три типа слова: *иератическое*, *поэтическое* и *псалмическое*. Все они так или иначе связаны с идеей «непрофанируемого монолога», ухода вербального в невербальное, в до-словесное: «Иература <...> посвятительная тайнопись. Иератоника – процесс именования, литургисание иературой. <...> Непрофанируемый молчаливый текст, молчаливая трансляция космоса, тайноведение» [Шварцман, 2005б, с. 37].

Слово «*литургисание*» (совершение литургии, «теургия») в описании творческого процесса у Шварцмана содержательно сопоставимо с еще одним словом – «*керигма*» (провозглашение, проповедование). Работа «иерата» – это извещение града и мира о тайнах бытия, и отражение этих тайн может быть, в частности, словесным: «Иератическая школа знаменует не свидетелей духа и <...> даже не евангельские акты. Ее знаки – не знаки <...> мифа, но акт керигмы, <...> Духоизъявление в знаковом акте <...>. Боже! Помоги мне воплотить это в слово!» [В «маэстерской»..., 2005, с. 73].

Анализ примеров использования поэтической цитаты в графике Шварцмана заслуживает отдельного исследования; в рамках данной статьи мы ограничимся интерпретацией слова иератического и слова псалмического.

А.А. Житенев *Иератическое и псалмическое слово
в графике Михаила Шварцмана*

В живописи М. Шварцмана никаких автоописательных текстов нет, но в графике, на полях или в свободных зонах внутри рисунка они часто появляются. Их появление не ограничено каким-либо периодом и сопровождается «иератонику» на всех этапах ее развития. Функция этих записей по преимуществу «свидетельская»: они характеризуют особенности конкретного листа, фиксируют наблюдения над «иератической» практикой в целом, «привязывают» работу к важным событиям церковного календаря.

Один из характерных примеров – лист №15 из цикла «Иературы истины» (1981) [Шварцман, 2008, с. 281]. По периметру рисунка помещено несколько записей синим карандашом; часть текста стерта. Запись справа фиксирует дату и обстоятельства создания рисунка: «Страстная пятница: бдение / Под утро: 5.20. Пасха Господня: канун / 1981 – от Р.Х. Увидел свет: вижду». Запись слева описывает внутренний субъективный «сюжет», который сопутствовал рождению рисунка: «Шел к Нему: знал, что узнаю: готовился. Марево розовое: узнал. / Дано ли прочесть в этой почеркушке? и кому»? / След видения, которое именовалось: Навинское восхождение». Сверху в свободном поле помещена подпись: «Шварцман», внизу, под «иературой» – выражение эмоционального состояния после завершения работы: «поток метаморфоз: остановлен видением / изнеможен / счастлив». Все эти записи обращены к себе, призваны сохранить для памяти подробности творческого процесса. Точная дата, насколько можно судить, вообще обычно указывается только тогда, когда так или иначе соотносится с пасхальным временем: «Пост. Страстная неделя. Пасха»; «Ночь. Красная горка. Пасха» («Иературы истины», лист №15, 1981).

В некоторых рисунках записи связаны с попытками соизмерить конкретный пример и «иератическую» концепцию в целом. В «Оранжевой иературе» (1977) [Шварцман, 2008, с. 251] сокращенные записи графитным карандашом представляют собой вариации на знакомые темы: «онтолог. концентрация иератич. метаморфоз / след их плодотворных смен, их циклов, их налож<ений>»; «иература пророческая. онтолог. непрер. развопл.». Такой же характер носят записи графитным карандашом по периметру листа № 9 из цикла «Прозрения» (1987) (рис. 1): «остановленный знакопоток /

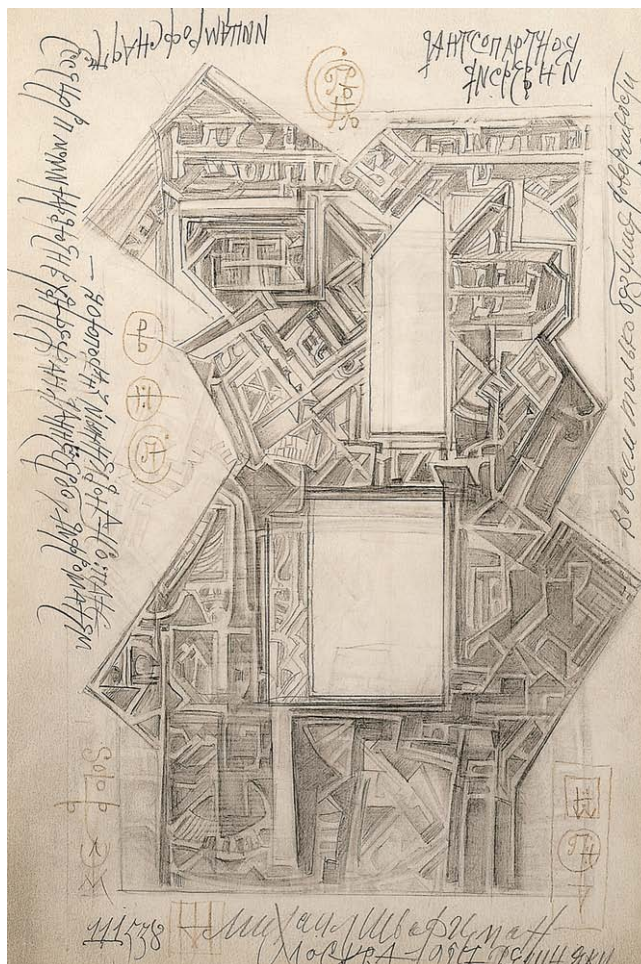


Рис. 1.
Шварцман М. Цикл «Прозрения», №9. 1987.
Бумага, графитный и цветной карандаши, 30 X 21.
Собрание И.А. Шварцман.

A.A. Zhitenev *The Hieratic and Psalmic Word
in the Graphic Art of Michael Shvartsman*

метаморфоза обреченная на жертву в неотвратимом процессе трансформации», «инверсия контрапоста», «во всем только безумие доверчивости». Вариацией на темы записных книжек видится и краткий текст карандашом на листе №4 из цикла «Прозрения» (1987) [Шварцман, 2008, с. 299]: «самосозидающаяся, распластывающаяся, / непрерывно смещающаяся, противоречивая, / самоопровергающаяся, парадоксально-равновесная иература» «равновесие парадоксальное», «пространство парадоксальное».

Характеризуя свой творческий метод, Шварцман неоднократно использовал слово «медитация», имея в виду и сосредоточенность, и глубину погружения в творческий процесс, и возвышенный характер переживания. Обращение к некоторым ранним графическим работам позволяет дополнить этот ряд значений еще одним оттенком: «возможность возвращаться к уже продуманному, продолжать прерванную работу».

В листе «Ключевая идеография №2» (1964) (рис. 2) появляется сложно расчерченное пространство, в сегменты которого вписаны короткие рассуждения о природе «иератического». Длина записи прямо определяется объемом свободного места, а неравномерная заполненность сегментов явно обусловлена помещением разных аспектов одной мысли в соседних или соотнесенных частях листа. Отсутствие связей между блоками записей позволяет предположить, что Шварцман возвращался к работе, дополняя заметки.

Содержание записей, помещенных на этом листе, достаточно разнообразно. Шварцман формулирует некоторые тезисы своей концепции, набрасывая проект «иератической» педагогики: «Медитативному принципу графического чтения можно научить»; «Каждый раз этих ради иерографической учебы спонтанно разработанных порядков концептуален для непосвященного, неразгадываем, профетичен, диалектически парадоксален, <...> целенаправлен как медитация ради проявления лика метотекстуры, иератур». Полемизируя с неопределенным оппонентом, он формулирует свое отношение к тем вопросам, которые считает важными: «Имеет ли отношение к иератическому формообразованию, к примеру при медитации, прямая перспектива? В ходе контрапостного движения <...> да, имеет, но не

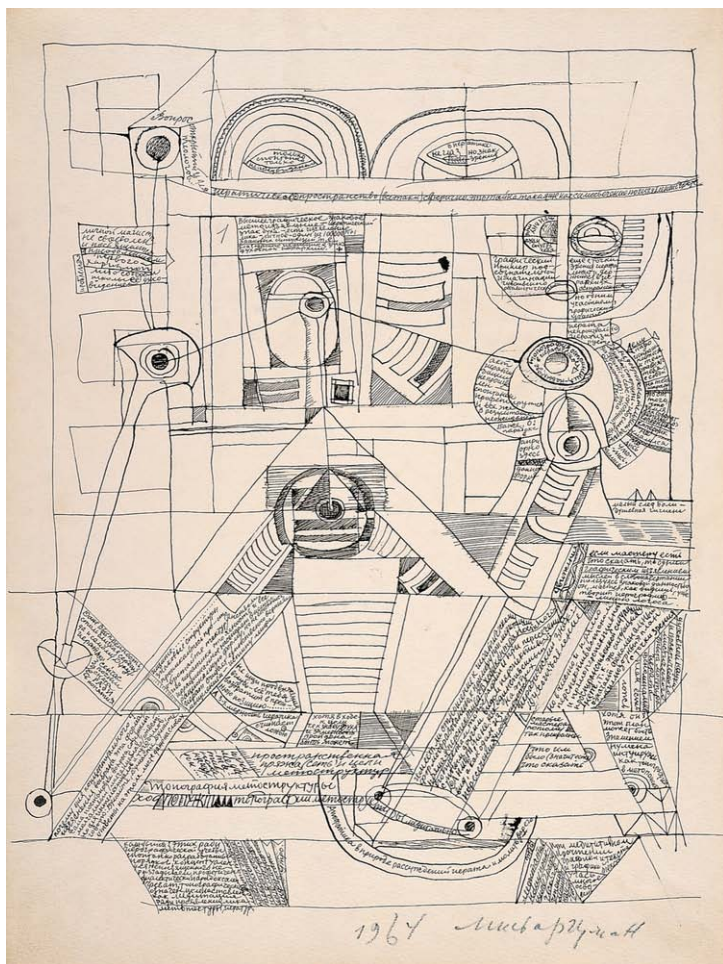


Рис. 2.
Шварцман М.
Ключевая идеография №2. 1964.
Бумага, тушь. 48 X 36.
Собрание И.А. Шварцман.

как единственный вид, а как один из»; «А трехмерность иератика считает ложью». В том же ряду помещаются и записи-обращения, призванные мотивировать художника и его продолжателей, сохранить верность найденным принципам: «Не ищи продвижения вглубь – все тебя возвратит в прежнюю позицию...»; «Ищите... знаковые структуры проникайтесь пространством обретайте текстур ибо иератика это ясность...».

В этом примере графическая импровизация и импровизация текстовая предполагают друг друга и развиваются параллельно. Слово не подсказывает творческие решения, но оно их сопровождает и объясняет, не предполагая, вместе с тем, оформления записей в продуманный манифест. Рассуждения пунктирны, бессистемны, не отделаны, запись некоторых слов явно сделана с ошибкой. Преобладает задача мгновенной фиксации идеи, «инвенции» – но не визуальной, а словесной. Иными словами, собственное «иератическое» слово так же медитативно, как и практика «метаморфирования».

Среди всех возможных видов слова в графике Шварцмана самая важная роль, безусловно, принадлежит слову *псалмическому*, библейскому. Оно прямо соотносится с интерпретацией творческого процесса как «литургисании», поскольку делает молитву непосредственной частью художественного высказывания. Практика сопровождения рисунка цитатами из Псалмов разностороннее обоснована.

Во-первых, работа «иерата» предполагает возвышенный настрой, медитативную собранность – на этом фоне молитва кажется естественным условием вхождения в творческий процесс: «Отвлекаясь от чудной выпренности задачи, еще замечу: мастер! Твори молитву Святому Духу перед началом дела» [Шварцман, 2005б, с. 31]. Во-вторых, сама эта работа трактуется Шварцманом как «псалом»: «Эти знаки – *молчаливый псалом*», «*Спиральные парящие* – иераграфические метатектурные композиции, опрокинутые в свет, как миры тишины, ясности и покоя, сие есть (думаю) графический псалом» [Шварцман, 2005б, с. 33, 34]. В-третьих, в шварцмановской системе координат поэтика Псалмов кажется образом высокого и при этом естественного стиля: «Я всегда привожу пример: “Река не заботится о красоте своих берегов”. Разве псалмы Давидовы не прекрасны с точки зрения поэзии?» [В «маэстерской»..., 2005, с. 60]. Закономерно, что формулы из Псалмов и, шире, православной молитвенной практики – постоянный элемент графики Шварцмана «Псалтырь занимала совершенно исключительное место в жизни художника. В известном смысле именно она была для него парадигмой иератического творчества как такового. Многие псалмы он знал наизусть и охотно их цитировал» [Иванов, 2011, с. 470].

Наблюдения за содержанием библейских цитат и способами их интегрирования в изобразительное поле листа позволяют выделить несколько закономерностей.

Один из особо отмеченных сакральных текстов у Шварцмана – Псалом 118. В листе 2 «Источник живоносный» из цикла «Иературы истины» (1981) (рис. 3) некоторые стихи из него воспроизведены в составе кафизмы семнадцатой. На листе текст записан цветным карандашом слева от иературы в четыре строки: «Заутра. Услышь глас мой, Царь мой и Боже мой. Стопы мои направо / по словеси Твоему, и да не обладает мною всякое беззаконие. Избавь мя / от клеветы человеческие. И сохрани заповеди Твоя. Лице Твое просвети / на раба Твоего и научи мя оправданиям Твоим. Да исполнятся уста хваления». Стихи Псалма здесь переставлены: 118: 149; 118: 133-134; 118: 12.

В листе 2 «Источник живоносный» из цикла «Иературы истины» (1981) (рис. 3) из 118 Псалма позаимствован только стих 12: «Благословен еси Господь, научи мя оправданием твоим». Он вписан в поле «иературы» внизу слева; справа его уравнивает авторская подпись: «Шварцман». Лист содержит и пояснения «иерата»: «иература-образ 4 мая 1976», внизу, под заключенным в квадрат рисунком, помещена надпись карандашом, вторично включающая библейскую цитату: «Первое пророчество – зачатие пути к / инвенция – первое прошение-молитва. / первоозначившаяся молитва о новых метаморфозах / ведущих к знаку обителей господних, / ради которых весь труд высокий и страшный, / ради этого реального жизнесмысла. / Благословен еси Господь, научи мя оправданием твоим» [Шварцман, 2008, с. 235]. Библейская цитата в контексте играет роль удостоверения верности избранного пути.

В листе 24 из цикла «Иературы истины» (1970-1976) [Шварцман, 2008, с. 237] в полях «иературы» слева и справа помещены короткие записи: «ночи зимы», «инвенции и метаморфозы». Слева приведен 9 стих из 47 псалма: «Как слышали мы, так и увидели во граде г-да сил...». В толкованиях на

A.A. Zhitenev *The Hieratic and Psalmic Word
in the Graphic Art of Michael Shvartsman*

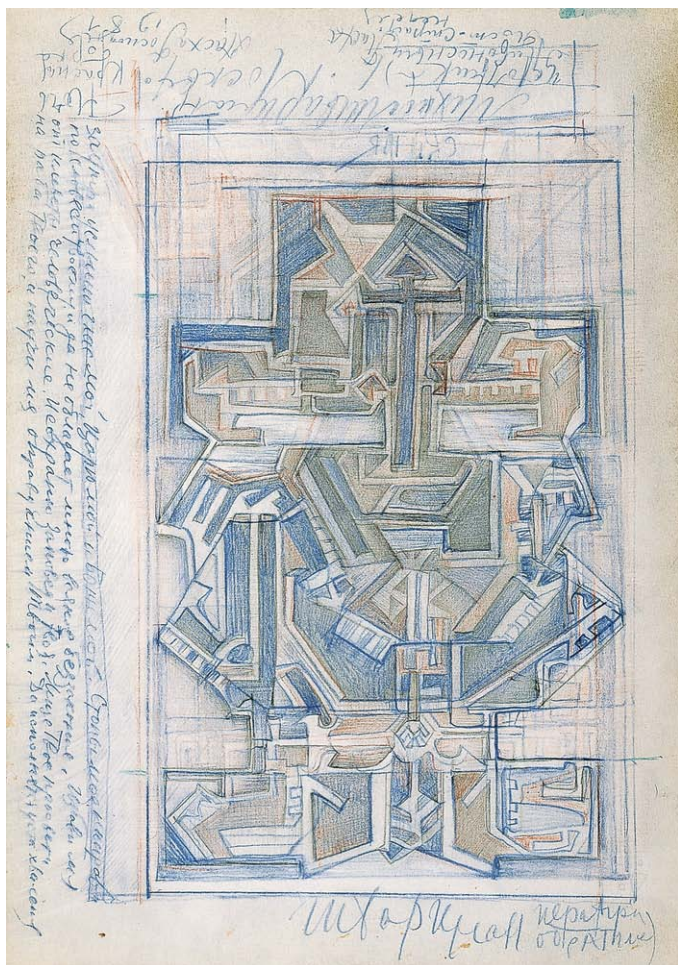


Рис. 3.
Цикл «Иературы истины». №2.
Источник живоносный. 1981.
Бумага, графитный и цветной карандаши,
28,5 X 19,8. ГРМ.

эту строку речь обычно идет о сбывшемся обетовании, о том, что божественное присутствие сегодня столь же ощутимо, как и в древности. В «Структуре третьей» (1967-1976) [Шварцман, 2008, с. 229] в усеченном виде слева, ближе к краю листа внутри иературы приводится усеченная цитата из 10 стиха 68 псалма: «Ревность по доме Твоем снедает меня» (полностью: «Ибо ревность по доме Твоем снедает меня, и злословия злословящих Тебя падают на меня»). В контексте речь идет о тяготах, связанных со статусом избранника, проповедующего истину; в применении к работе «иерата», как можно предположить, речь идет о сопротивлении внешнему давлению. «Структура третья» (1967-1972-1976) [Шварцман, 2008, с. 227] примечательна тем, что в ней соседствуют стихи сразу из нескольких псалмов: «Ты одеваешься светом, как ризою» (Пс. 103:2), «Да постыдятся беззаконные в туне» (Пс. 24:3); «Милость и истина сретятся, правда и мир облобызаются» (Пс. 84:11). Величие Бога противопоставляется греховному миру, в котором, тем не менее, непременно будет восстановлен порядок. В этом случае молитва, по всей видимости, выполняет аутотерапевтическую роль, настраивает на неизбежное торжество справедливости.

Некоторые сакральные формулы в графике повторяются многократно. Самый яркий пример – стих из эксапостилярия, входящего в песнопения первых трех дней Страстной седмицы: «Чертог Твой вижду, Спасе мой, украшенный, и одежды не имам, да вниду в оны. Просвети одеяние души моя, Светодавче, и спаси мя». Шварцмана в разных работах использует только начало молитвы: «Чертог Твой вижду». Текст этот, как указывают богословы, строится на образе брака души с Христом и встроен в широкий ассоциативный ряд. Архимандрит Иов (Геча) описывает его следующим образом: «Притча о десяти девах (Мф. 25:1-13), читаемая за Преждеосвященной литургией Великого вторника, является основным источником для гимнографии первых трех дней. <...> Гимнография сравнивает нас с десятью девами, ожидающими пришествия жениха. <...> Притча о десяти девах близка к притче о брачном пире (Мф. 22: 1-14), которая не читается на службах Страстной недели. <...> Брачный чертог интерпретируется как образ Царствия Божия, в которое мы призываемся войти, облеченные в соответствующие

одежды. <...> Брачные одежды <...> понимаются, конечно, как образ очищенной покаянием от грехов и страстей души; очищение, которое мы можем получить только через Христа» [Иов, 2005, с. 2].

Формула «Чертог Твой вижду» используется М. Шварцманом в «иературе контрапостной» «Чертог Твой вижду» (1978), в иературе «Обратимой» из цикла «Иературы истины» (1977), в листе «Диме Горохову» (1977) [Шварцман, 2008, с. 243, 245, 255]. Последний пример особенно интересен, поскольку в нем эта формула скоординирована с другими молитвенными контекстами. Горохов – ученик Шварцмана, и в содержании обращенного к нему листа сложно акцентированы мотивы ученичества как призвания и избранности.

Сложность состоит в том, что в протяженном тексте, «орнаментирующем» «иературу» по периметру листа, монтажно объединены сразу несколько источников. Во-первых, это цитата из эксапостилария, настраивающая зрителя-читателя на присутствие в ситуации кануна, рубежа, за которым должно последовать преобразование души. Во-вторых, это традиционная формула из акафистов святым, подчеркивающая их избранность: «Радуйся, / иго христово / благое / понесший / измлада» (Формула используется также в листе №19 «Зверь» из цикла «Иературы истины» (1978). В нем она соседствует с еще одной псалмической цитатой: «Се удалихся бегая, и водворихся в пустыни, буду чаять Бога, спасающего мя от малодушия и от бури» (Пс. 54: 8 9)). В контексте она повышает ученический статус адресата, заставляя прочитывать его в «теургическом» контексте. В-третьих, это цитата из Жития Сергия Радонежского, в которой подчеркнута несоразмерность человеческих сил и сверхчеловеческой задачи: «Подобаше ми отнюдь со страхом удобь молчати и на устех своих персть положити, сведущу свою немощь... Яко выше силы моя дело бысть» [Никон, 1904, с. VIII]. Она настраивает на восприятие «иератического» труда как испытания, выдержать которое можно лишь с поддержкой свыше. Тем самым молитвенные тексты и задают режим восприятия «иературы», и фиксируют личный характер коммуникации: «Диме Горохову на память о днях невозвратных. 25 день месяца маія, год от Р.Х. 1979».

Особый интерес в контексте разговора о способах использования библейских текстов у Шварцмана представляют три ранних графических листа, в которых пластическое решение отчасти скоординировано с содержанием привлекаемых цитат. Это «Азраил» (1970-е), «Давид» (1970) и «Твое сохраняя крестом» из серии «Метаморфозы» (1972) [Шварцман, 2008, с. 131, 133, 165]. Лист «Твое сохраняя крестом» (рис. 4) наиболее сложен для интерпретации, поскольку немотивированным кажется главный образ – черепахи, в сегменты панциря и в лапы которой вписаны молитвенные тексты. Тем не менее можно сделать некоторые предположения.

С одной стороны, кажется уместным связать этот образ с символикой греха, поскольку у рта черепахи помещены слова «Душе Святой, помилуй мя». Это предположение подтверждается библейскими контекстами, где черепаха имеет негативные коннотации: «Трудно сказать, кто конкретно подразумевается под именем “цав” в библейском перечислении “нечистых” животных, запрещенных для употребления в пищу <...> Однако этимология слова *цав* (ивр. צב), восходящая к глагольной основе צ-ב-נ (“вздуться, распухать”), подсказывает более логичный вариант: *цав* – это черепаха. Таково значение этого слова и в современном иврите» [Король, б.г.].

С другой стороны, в индоевропейской и, особенно, в дальневосточной символике черепаха – один наиболее ассоциативно «нагруженных» образов: «Гигантская морская черепаха *ао* связана с космогоническими представлениями древних китайцев. Черепаха олицетворяла Вселенную. <...> В китайской этнокультурной традиции символом долголетия, жизнеспособности, выносливости, силы, терпения является пресноводная черепаха *гуй*. <...> То, что с помощью гадания на черепаших панцирях можно предсказывать будущее, заставляло древних китайцев видеть в образе черепахи посредника между миром людей и миром духов, обеспечивало ей уважение, то есть признавал ее сакральный характер» [Решетов, 2006, с. 184-185].

Шварцман, ориентированный на выстраивание связей между образами разных эпох и локальных традиций, вполне мог совместить эти ассоциативные контексты. Тогда этот образ можно прочесть как метафору тварного мира в его «падшем», утратившем совершенство состоянии. Распластанность, усиленная взглядом сверху, подчеркивает его тяжесть. Молитвенное слово, которым черепаха «расписана»,

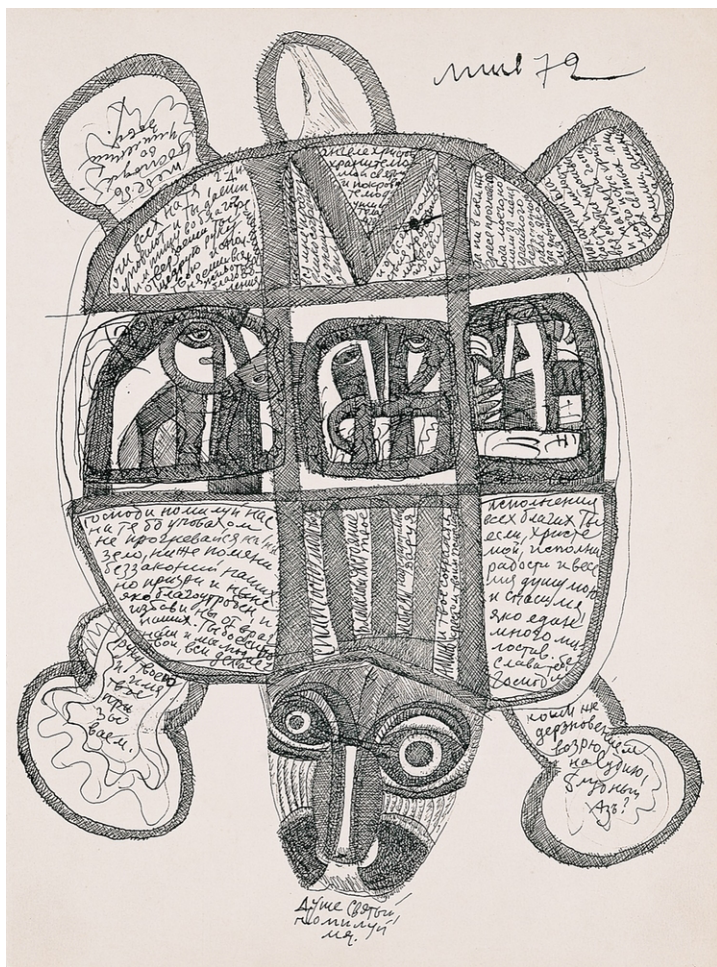


Рис. 4.
Шварцман М. Серия «Метафморфозы».
Твое сохраняя крестом... 1972.
Бумага, тушь, 26,7 x 19,7. ГТГ.

призвано это состояние победить. Название листа – «Твое охраняя крестом» – возвращает к упомянутой выше Молитве Животворящему Кресту, но только ей содержание надписей не исчерпывается.

Если двигаться слева направо и сверху вниз, можно выделить несколько смысловых блоков. Левый верхний блок – это псалмический фрагмент: «Очи всех на Тя, Г-ди, уповают, и Ты даеши им пищу во благовремении: отверзаеши Ты щедрую руку Твою и исполняеши всякое животное благоволения» (Пс. 144:15-16). Блок вверху по центру и справа содержит текст молитвы к ангелу-хранителю: «Ангеле Христов, хранителю мой святой и покровителю души и тела моего, вся ми прости, елика согреших во днешнии день: и от всякого лукавствия противного ми врага избави мя, да ни в коемже гресе прогневаю Бога моего, но моли за мя грешного и недостойного раба, яко да достойна мя покажеша благодати и милости Всесвятыя Троицы и Матере Господа моего Иисуса Христа и всех святых. Аминь».

Блок слева внизу содержит с небольшим усечением текст одной из молитв на сон грядущий: «Господи, помилуй нас, на Тя бо уповахом; не прогневайся на ны зело, ниже помяни беззаконий наших, но призри и ныне яко благоутробен, и избави ны от враг наших; Ты бо еси Бог наш, и мы людие Твои, вси дела руку Твоею, и имя Твое призываем». Блок справа внизу включает в себя текст молитвы на окончание дела: «Исполнение всех благих Ты еси, Христе мой, исполни радости и веселия душу мою и спаси мя, яко един Многомилостив, Господи, слава Тебе. По центру на спине черепахи помещен тропарь Кресту: «Спаси, Господи, люди Твоя, и благослови достояние Твое, победы на сопротивных даруя, и Твое сохраняя Крестом Твоим жительство». Около головы черепахи помещен фрагмент из покаянного канона: «Душе Святой, помилуй мя». В правой лапе помещен небольшой фрагмент молитвы по окончании 9 кафизмы: «Коим дерзновением воззрю на Судию блудный аз?»

Таким образом, графический лист представляет собой своего рода молитвослов – программу по защите верующего, сознающего свое духовное несовершенство и стремящегося к преображению. Все тексты написаны беглым почерком, разделение на строки и слоги часто случайно; почти все записи сделаны под разными углами. Все эти факторы, очевидно, осложняют читаемость – но, возможно, такое

А.А. Житенев *Иератическое и псалмическое слово в графике Михаила Шварцмана*

затруднение было частью замысла. Текст был предназначен не столько для чтения, сколько для воспоминания – это слово, призванное сберегать и вразумлять.

Сделанные наблюдения, разумеется, предполагают возможность дальнейшего уточнения, однако некоторые закономерности кажется возможным сформулировать уже сейчас. Несмотря на декларативное неприятие «вербалитета» в искусстве, в графике М. Шварцмана слово – иератическое (авторское) или псалмическое (сакральное) часто выступает неотменимым элементом творческого решения. Оно комплиментарно имманентным средствам графики и нацелено на создание дополнительных смысловых планов восприятия. Иератическое слово сохраняет в графическом листе его событийную, перформативную суть, возвращая зрителя к обстоятельствам его создания. Псалмическое слово служит задаче внутренней концентрации, перестройке сознания в заданных религиозно-философских координатах, «теургическому» досотворению мира. Превращение записи в элемент изображения предполагает снижение ее читаемости; необходимость угадывать текст проявляет автокоммуникативную природу такого текстового «послания». Интерпретация графического листа как произведения-процесса, множественностью нитей связанного с бытием художника, отличает его от живописных иератур, предъявляющих надличностный «результат» постижения мира; это двойное различие (процесс-результат, личное-безличное) обуславливает, как кажется, отсутствие слова в живописных работах М. Шварцмана.

ИСТОЧНИКИ

1. В «маэстерской» (из записей Дмитрия Горохова 1980-1990-х годов) // Михаил Шварцман. – Санкт-Петербург: Palace Editions, 2005. – С. 55-74.
2. Воспоминания о М.М. Шварцмане // Михаил Шварцман. – Санкт-Петербург: Palace Editions, 2005. – С. 473-481.
3. Шварцман И. Кто здесь Шварцман? – Санкт-Петербург: Palace Editions, 2010.
4. Шварцман М. Графика – Санкт-Петербург: Palace Editions, 2008.
5. Шварцман М. Из записных книжек // Михаил Шварцман. – Санкт-Петербург: Palace Editions, 2005б. – С. 29-43.
6. Шварцман М. Шварцман о себе // Михаил Шварцман. – Санкт-Петербург: Palace Editions, 2005а. – С. 9-10.
7. Шварцман М. Смородинные сумерки. Стихи и письма. – Санкт-Петербург: Palace Editions, 2011.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьева И.А. Визуальная риторика в актуальных практиках российских художников с 2010 по 2023 гг.: Дис. на соиск. ученой ст. канд. искусствоведения. – Москва, 2024.
2. Барабанов Е. Иерат // Михаил Шварцман. – Санкт-Петербург: Palace Editions, 2005. – С.445-464.
3. Боровский А. Феномен Михаил Шварцмана: язык и реальность // Новый мир искусства. 2001. №5 (22). С. 24-27.
4. Вельчинская О. Вступление // Шварцман М. Смородинные сумерки. Стихи и письма. – Санкт-Петербург: Palace Editions, 2011. – С. 9.
5. Иванов В. Библиейские корни иератизма // Михаил Шварцман. – Санкт-Петербург: Palace Editions, 2005. – С. 470-472.
6. Иов (Геча), архимандрит. «Се Жених грядет в полунощи»: Эсхатологический характер богослужений первых трех дней Страстной седмицы // Международная конференция «Эсхатологическое учение Церкви», 14-17 ноября 2005 г., Москва. – С. 1-5. Режим доступа: <http://theolcom.ru/doc/day2.sect2.04.Getcha.pdf> (дата обращения: 20.01.2025).
7. Король М. Библиейский бестиарий: 𐤆𐤊 – 'цав'. Режим доступа: <https://ja-tora.com/bibleiskii-bestiarii-tcav/> (дата обращения: 20.01.2025).
8. Митчелл У.Дж.Т. Иконология. Образ. Текст. Идеология [пер. с англ. В. Дрозда]. – Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017.
9. Никон, архимандрит. Житие и подвиги преподобного и богоносного отца нашего Сергия, игумена Радонежского и всея России чудотворца. – [Сергиев Посад]: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1904.
10. Решетов А.М. О культе черепахи в Китае (к вопросу о взаимосвязи сакрального и обыденного) // Радловские чтения-2006: Тезисы докладов / Отв. ред. Ю.К. Чистов, Е.А. Михайлова; РАН. МАЭ им. Петра Великого (Кунсткамера). – Санкт-Петербург: МАЭ РАН, 2006. – С. 184-185.
11. Тюгаева К.О. Диалог вербального и пластического в творчестве Михаила Шварцмана: Дис. на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения. – Санкт-Петербург, 2013.
12. Феноменология искусства. – Москва: б.и., 1996.
13. Ямпольская А. Искусство феноменологии. – Москва: Рипол классик, 2018.

SOURCES

1. Shvartsman M. *Grafika* [Graphics]. Saint Petersburg, Palace Editions, 2008. (in Russian)
2. Shvartsman M. *"Iz zapisnykh knizhek"* [From notebooks]. Mikhail Shvartsman. St. Petersburg, Palace Editions, 2005. P. 29-43. (in Russian)
3. Shvartsman I. *Kto zdes' Shvartsman?* [Who is Shvartsman here?]. Saint Petersburg, Palace Editions, 2010. (in Russian)
4. Shvartsman M. *"Shvartsman o sebe"* [Shvartsman about himself]. Mikhail Shvartsman. Saint Petersburg, Palace Editions, 2005. P. 9-10. (in Russian)
5. Shvartsman M. *Smorodinnye sumerki. Stihi i pis'ma* [Currant twilight. Poems and letters]. Saint Petersburg, Palace Editions, 2011. (in Russian)
6. "V «majesterskoj» (iz zapisej Dmitrija Gorohova 1980-1990-h godov)" [In the "master's room" (from Dmitry Gorokhov's notes from the 1980s-1990s)]. Mikhail Shvartsman. Saint Petersburg, Palace Editions, 2005. P. 55-74. (in Russian)
7. "Vospominaniya o M.M. Shvartsmane" [Memories of M.M. Shvartsman]. Mikhail Shvartsman. Saint Petersburg, Palace Editions, 2005. P. 473-481. (in Russian)

A.A. Zhitenev *The Hieratic and Psalmic Word in the Graphic Art of Michael Shvartsman*

REFERENCES

1. Afanasyeva I.A. *Vizual'naja ritorika v aktual'nyh praktikah rossijskikh hudozhnikov s 2010 po 2023 gg.* [Visual rhetoric in current practices of Russian artists from 2010 to 2023]. Thesis for the candidate of art history degree. Moscow, 2024. (in Russian)
2. Barabanov E. Ierat. *Mikhail Shvartsman*. St. Petersburg, Palace Editions, 2005. P. 445-464. (in Russian)
3. Borovskij A. "Fenomen Mihaila Shvarcmana: jazyk i real'nost'" [The Phenomenon of Mikhail Shvartsman: Language and Reality]. *Novyj mir iskusstva*. 2001. No.5 (22). P. 24-27. (in Russian)
4. *Fenomenologija iskusstva* [Phenomenology of art]. Moscow, 1996. (in Russian)
5. Iov (Gecha), arhimandrit. "«Se Zhenih gрядet v polunosshi»: Jeshatologicheskij harakter bogoslužhenij pervyh treh dnej Strastnoj sedmicy" ["Behold, the Bridegroom Cometh at Midnight": The Eschatological Character of the Services of the First Three Days of Holy Week]. *Mezhdunarodnaja konferencija "Jeshatologicheskoe učenje Cerkvi", 14-17 nojabrja 2005 g.* [International Conference "Eschatological Teaching of the Church", November 14-17, 2005]. Moscow. P. 1-5. Available at: <http://theolcom.ru/doc/day2.sect2.04.Getcha.pdf> (accessed: 20.01.2025). (in Russian)
6. Ivanov V. "Biblejskie korni ieratzizma" [Biblical Roots of Hieratism]. *Mikhail Shvartsman*. St. Petersburg, Palace Editions, 2005. P. 470-472. (in Russian)
7. Jampol'skaja A. *Iskusstvo fenomenologii* [The Art of Phenomenology]. Moscow, Ripol klassik, 2018. (in Russian)
8. Korol' M. *Biblejskij bestiarij*: צב – 'cav' [Biblical bestiary: צב – 'tsav']. Available at: <https://ja-tora.com/bibleiskii-bestiarii-tcav/> (accessed: 20.01.2025). (in Russian)
9. Mitchell W.J.T. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Moscow, Ekateringurg, 2017. (in Russian)
10. Nikon, arhimandrit. *Zhitie i podvigi prepodobnogo i bogonosnogo otca nashego Sergija, igumena Radonezhskogo i vseja Rossii chudotvorca* [Life and exploits of our venerable and God-bearing father Sergius, abbot of Radonezh and miracle worker of all Russia]. Sergiev Posad, Svjato-Troickaja Sergieva Lavra, 1904. (in Russian)
11. Reshetov A.M. "O kul'te cherepahi v Kitae (k voprosu o vzaimosvjazi sakral'nogo i obyden'nogo)" [On the cult of the turtle in China (on the issue of the relationship between the sacred and the ordinary)]. *Radlovskie chtenija-2006: Tezisy dokladov* [Radlov Readings-2006: Abstracts of reports]. Ed. by Ju.K. Chistov, E.A. Mihajlova. St. Petersburg, MAE RAN, 2006. P. 184-185. (in Russian)
12. Tyugaeva K.O. *Dialog verbal'nogo i plasticheskogo v tvorčestve Mihaila Shvarcmana* [Dialogue of the verbal and plastic in the works of Mikhail Shvartsman]. Thesis for the candidate of art history degree. St. Petersburg, 2013. 220 p. (in Russian)
13. Vel'chinskaja O. "Vstuplenie" [Introduction]. *Shvartsman, M. Smorodinnye sumerki. Stihi i pis'ma* [Currant twilight. Poems and letters]. St. Petersburg, Palace Editions, 2011. P. 9. (in Russian)

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. Шварцман М. Цикл «Прозрения», №9. 1987. Бумага, графитный и цветной карандаши, 30 X 21. Собрание И.А. Шварцман. Источник: Шварцман М. Графика. – Санкт-Петербург: Palace Editions, 2008. – С. 303.
- Рис. 2. Шварцман М. Ключевая идеография №2. 1964. Бумага, тушь. 48 X 36. Собрание И.А. Шварцман. Источник: Шварцман М. Графика. – Санкт-Петербург: Palace Editions, 2008. – С. 69.
- Рис. 3. Цикл «Иературы истины». №2. Источник живоносный. 1981. Бумага, графитный и цветной карандаши, 28,5 X 19,8. ГРМ. Источник: Шварцман М. Графика. – Санкт-Петербург: Palace Editions, 2008. – С. 273.
- Рис. 4. Шварцман М. Серия «Метафоморфозы». Твое сохраняя крестом... 1972. Бумага, тушь, 26,7 x 19,7. ГТГ. Источник: Шварцман М. Графика. – Санкт-Петербург: Palace Editions, 2008. – С. 165.

Лейла Халимовна Музипова

Leyla Khalimovna Muzipova

магистр истории искусств,

MA in Art History,

Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)

leila.muzipova@gmail.com

ФУНКЦИИ ЦВЕТА В РОССИЙСКИХ ДРАМАТИЧЕСКИХ ФИЛЬМАХ 2000-2024 ГГ. THE FUCTIONS OF COLOR IN RUSSIAN DRAMATIC FILMS 2000-2024

Статья посвящена функциям цвета в российских драматических фильмах 2000-2024 гг. Первоначально функции цвета выявлялись в ходе изучения теоретического материала. Далее функции цвета исследовались на материале тридцати российских современных драматических кинофильмов: «Москва», «Возвращение», «Коктебель», «Эйфория», «Груз 200», «Русалка», «Морфий», «Юрьев день», «Кислород», «Как я провел этим летом», «Овсянки», «Елена», «Ангелы революции», «Да и да», «Кино про Алексева», «Зоология», «Аритмия», «Как Витька Чеснок вёз Лёху Штыря в дом инвалидов», «Теснота», «Кислота», «Лето», «Человек, который удивил всех», «Верность», «Дылда», «Мысленный волк», «Дунай», «Капитан Волконогов бежал», «Межсезонье», «Наводнение», «Фрау». В результате проведённой работы был выявлен характер использования функций цвета в российских драматических фильмах 2000-2024 гг.

Ключевые слова: функции цвета, цвет, российское кино, цвет в кино, современное российское кино

Для цитирования: Музипова Л.Х. Функции цвета в российских драматических фильмах 2000-2024 гг. // Артикульт. 2025. №2(58). С. 59-75. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-59-75

The article is devoted to the functions of color in Russian dramatic films of 2000-2024. Initially, the functions of color were identified through the study of theoretical material. Further, the functions of color were studied on the material of thirty Russian contemporary dramatic films: "Moscow", "The Return", "Roads to Koktebel", "Euphoria", "Cargo 200", "Mermaid", "Morphine", "Yuri's Day", "Oxygen", "How I Ended This summer", "Silent Souls", "Elena", "Angels of Revolution", "Yes and Yes", "A film about Alexeev", "Zoology", "Arrhythmia", "How Viktor "the Garlic" Took Alexey "the Stud" to the Nursing Home", "Closeness", "Acid", "Leto", "The Man Who Surprised Everyone", "Fidelity", "Beanpole", "The Imagined Wolf", "Danube", "Captain Volkonogov Escaped", "Off-season", "The Flood", "Frau". As a result of the work done the nature of the use of color functions in Russian dramatic films of 2000-2024 was revealed.

Keywords: functions of color, color, Russian cinema, color in cinema, contemporary Russian cinema

For citation: Muzipova L.Kh. "The functions of color in Russian dramatic films 2000-2024." *Articult.* 2025, no. 2(58), pp. 59-75. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-59-75

В кино цвет – один из мощных способов воздействия на внимание зрителя, особенно когда цвет не просто выражает физические свойства предметов окружающего мира, а выступает художественно-выразительным средством. В данном случае можно говорить о функциональном применении цвета в кино.

В зависимости от целей колорит в кинофильме наделяется соответствующим функционалом: ведет действие, помогает ориентироваться в сюжетных линиях, воздействует психологически или эмоционально, содержит символическое звучание, привлекает внимание к значимым объектам или ситуациям, способствует созданию определенной атмосферы и многое другое.

Функциональные возможности цвета учитывались деятелями кино с самого зарождения киноискусства. Известно, что для большей выразительности кадров в некоторых частях фильма пленку подкрашивали [Кракауэр, 1974, с. 100]. Или вспомним знаменитый кадр с изображением красного флага в чёрно-белом фильме «Броненосец „Потёмкин“» С.М. Эйзенштейна.

Действительно стоит начать разговор о функциях цвета с С.М. Эйзенштейна, основательно исследовавшего природу цвета. Как отмечал советский режиссёр: «Все области кинематографической выразительности должны соучаствовать в фильме как элементы драматургические. И отсюда первое условие обоснованного участия в кинокартине элемента цвета состоит в том, чтобы цвет входил в

L.Kh. Muzipova *The functions of color
in Russian dramatic films 2000-2024*

картину прежде всего как драматический и драматургический фактор» [Эйзенштейн, 1964, Т.3, с. 581].

О функционале цвета в кино высказывались и другие известные режиссёры, в частности А.А. Тарковский. В одном из интервью он перечислил разные функции цвета в кино: символическую, драматургическую, тематическую [Тарковский, 1988, с. 149].

Осмысление и применение функциональных возможностей цвета осуществлялось не только режиссёрами, но и художниками [Елисеева, 2012], операторами [Волынец, 2008; Железняков, 2001; Медынский, 1992; Пааташвили, 2006; Симонов, 1990; Уорд, 2005].

В научной литературе о значении цвета и его потенциале писали такие исследователи, как [Агафонова, 2008; КORTE, 2018; Кракауэр, 1974; Мартен, 1959]. Функциональность цвета в кино освещается в ряде учебных отечественных пособий [Нехорошев, 2009; Нечай, Ратников, 1985; Савельева, 2013; Утилова, 2004; Филиппов, 2006].

Некоторые исследователи сосредотачивают своё внимание на конкретной функции, например, на символике [Клопотовская, 2010; Мусалитина, 2019; Парфенова, Макарова, 2019; Федосова, 2018]. Выразительную функцию цвета исследовала А.А. Штандке [Штандке, 2020], о драматургической роли синего писала Ю.В. Михеева [Михеева, 2022]. Некоторые авторы рассматривают функциональные возможности цвета в работах конкретного режиссёра [Мартус, 2019; Тихонова, Богучарская, 2021].

Более подробно останавливался на рассматриваемом аспекте В.Ф. Познин, сделавший упор на систематизации функций цвета в кино [Познин, 2021]. О работе различных функций в кинематографе писал С.М. Ландо в практическом труде для операторов [Ландо, 2017]. И.С. Марголина тоже касалась данной тематики, но ее фокус ограничивался конкретными хронологическими и географическими рамками [Марголина, 2013; Марголина, 2017].

Переходя к изучению современного российского кино, следует обозначить работы: «Киноистория России в двух частях» [Бугаева, 2021], «Кино за гранью» [Плахов, 2019], «Киноискусство России. Опыт позитивной антропологии» [Брейтман, 2022].

Что касается исследования кинофильмов российских современных режиссёров, то в центре внимания часто оказывается творчество А.П. Звягинцева. Стоит упомянуть книги, посвященные созданию и рассмотрению его фильмов [Марков, 2021; Звягинцев и др., 2014; Ляшенко, 2023].

У издательства «Сеанс» есть целая серия, посвященная современным российским режиссёрам – Балабанову [Кувшинова, 2013], Расторгуеву [Аркус, 2020], Сокурову [Аркус, Степанов, 2012]. Назовем и другие труды, например, «В прохладном сумраке позднего времени», где В.В. Виноградов исследует фильмы А. Сокурова [Виноградов, 2018].

Есть и более узконаправленные исследования, сосредоточенные на конкретном аспекте: «История российского блокбастера» [Норрис, 2024], «Адаптация как симптом: русская классика на постсоветском экране» [Федорова, 2021], «Проблемы жанрообразования в современном экранном искусстве» [Российский институт истории искусств (РИИИ), 2023].

Но, несмотря на обилие литературы, посвященной как функциям цвета в кино, так и отечественному современному кинематографу, тем не менее функции цвета в современных российских драматических фильмах остаются не изученными. Таким образом, данная статья нацелена на восполнение данного пробела. Целью исследования является выявление характера использования функций цвета в российских драматических фильмах 2000-2024 гг.

Первоначально функции цвета выявлялись в ходе изучения теоретического материала. То есть на основе прочитанной литературы была предпринята попытка структурировать возможные, наиболее часто встречающиеся функции цвета в кино.

Ниже приведены полученные данные.

Декоративная функция:

создание гармонии

имитация визуальных искусств (живопись, графика)

создание визуального ритма

цвет как визуальный акцент
создание перспективы
подчеркивание условности
цвет как тенденция моды в кино

Драматургическая функция:

выражение конфликта с помощью противопоставленных цветов
цвет подчеркивает значимость отдельных объектов
выступать в качестве объединяющего фактора
показывать изменения или дуги в сюжете
замена диалогам

Пространственно-временная функция:

обозначение экранных хронотопов (20-е XX века, воспоминания)
измененное восприятие: галлюцинации, фантазии, сновидения, страхи героев
стилизация под определенную эпоху
воссоздание, близкое к реальности эпохи с помощью цвета
маркировка определенного пространства
цвет влияет на ощущение времени (от текущего до застывшего)
документальность/хроникальный эффект кадров

Персонаж и его цвет:

выражение эмоционального состояния героя
передача субъективного восприятия действительности персонажем
характеристика героев (их внутренних качеств, например)
преображение героя
атрибутивная характеристика

Символика цвета

Воздействие на зрителя:

привлечение внимания
эстетическое/психологическое/эмоциональное воздействие
усиление драматической напряженности

Концепция цвета в фильме:

цвет как ведущая тема фильма
передача общего настроения (атмосферы)
передача жанровой направленности

Цветовая концепция автора:

выражение стиля режиссёра (его почерк)
передача художественно-философской концепции режиссёра.

Далее осуществлялась работа с эмпирическим материалом. Для выявления функций цвета был произведен отбор фильмов, который соответствовал заданным критериям: один жанр (драма), один хронологический период (2000-2024 гг.), одна страна (Россия).

Прежде всего выбирались те картины, которые представлялись наиболее подходящими для выявления функций цвета, то есть в этих работах цвет выступает активным элементом. К тому же закономерно обращение не только к одному произведению автора, а к двум, что позволяет сделать некие выводы в отношении его творческого почерка.

В результате были отобраны следующие фильмы:

- «Москва» (реж. Александр Зельдович), 2000.
- «Возвращение» (реж. Андрей Звягинцев), 2003.
- «Коктебель» (реж. Борис Хлебников, Алексей Попогребский), 2003.
- «Эйфория» (реж. Иван Вырыпаев*[*признан иноагентом]), 2006.

L.Kh. Muzipova *The functions of color
in Russian dramatic films 2000-2024*

- «Груз 200» (реж. Алексей Балабанов), 2007.
«Русалка» (реж. Анна Меликян), 2007.
«Морфий» (реж. Алексей Балабанов), 2008.
«Юрьев день» (реж. Кирилл Серебренников), 2008.
«Кислород» (реж. Иван Вырыпаев), 2009.
«Как я провел этим летом» (реж. Алексей Попогребский), 2010.
«Овсянки» (реж. Алексей Федорченко), 2010.
«Елена» (реж. Андрей Звягинцев), 2011.
«Ангелы революции» (реж. Алексей Федорченко), 2014.
«Да и да» (реж. Валерия Гай Германика), 2014.
«Кино про Алексеева» (реж. Михаил Сегал), 2014.
«Зоология» (реж. Иван Твердовский), 2016.
«Аритмия» (реж. Борис Хлебников), 2017.
«Как Витька Чеснок вёз Лёху Штыря в дом инвалидов» (реж. Александр Хант), 2017.
«Теснота» (реж. Кантемир Балагов), 2017.
«Кислота» (реж. Александр Горчилин), 2018.
«Лето» (реж. Кирилл Серебренников), 2018.
«Человек, который удивил всех» (реж. Наташа Меркулова, Алексей Чупов), 2018.
«Верность» (реж. Нигина Сайфуллаева), 2019.
«Дылда» (реж. Кантемир Балагов), 2019.
«Мысленный волк» (Валерия Гай Германика), 2019.
«Дунай» (реж. Любовь Мульменко), 2021.
«Капитан Волконогов бежал» (реж. Наташа Меркулова, Алексей Чупов), 2021.
«Межсезонье» (реж. Александр Хант), 2021.
«Наводнение» (реж. Иван Твердовский), 2022.
«Фрау» (реж. Любовь Мульменко), 2023.

Методологический инструментарий определялся согласно масштабу исследования. В качестве магистрального стратегического исследовательского подхода определялся индуктивный подход, который позволяет, выявив использование функций цвета в отдельных фильмах, перейти затем к обобщениям, связанным с их использованием. В качестве операционных методов применялись аналитическое описание и сравнительный анализ.

Беря во внимание важность контекста каждого кинофильма, соответственно выстраивался и принцип работы с цветовым решением. Каждый фильм подвергался разбору: сначала делился на соответствующие эпизоды, исходя из содержания, затем в каждом эпизоде производился анализ цветового решения, в ходе которого и выявлялись функции цвета.

При рассмотрении каждой функции цвета учитывались ее особенности: если речь идёт о декоративной (создание гармонии), то анализировались распространенные цветовые схемы, призванные создать гармонию; если изучалась символика, то конкретный цвет соотносился с соответствующим значением, существующим в обобщающих исследованиях, посвященных цвету или его символике; при исследовании воздействия на зрителя учитывались труды о психологии цвета, где говорится о том или ином опыте взаимодействия с конкретным цветом или сочетанием цветов.

После данного разбора осуществлялось сопоставление функций цвета в исследуемых фильмах с целью выявления характера использования функций цвета. Полученные результаты в процессе данного исследования приводятся дальше.

Декоративная функция

Многие закономерности, которые относятся к живописному произведению, справедливы и для кинокадра. Цвет на живописном полотне, как и в кинокадре, воспринимается не изолированно, а в связи с другими окружающими его пятнами [Ландо, 2017, с. 67]. Картина – цельная структура, в которой

каждое пятно подчинено целому. Аналогично и с кинокадром, где колорит тщательно продумывается с эстетической точки зрения.

Проведя исследование, было выявлено, что в рассмотренных кинофильмах наиболее часто встречаемая функция цвета – декоративная. Ее проявление можно наблюдать в 23 фильмах. Таким образом, большинство проанализированных киноработ подвергается цифровой цветокоррекции с целью создания цветовой гармонии кадра. Реже встречаем другие цели использования декоративной функции.

Как правило, авторы стремятся к природным оттенкам, где есть как охристые, так и небесные цвета, встречаемые в нашей окружающей действительности (рис. 1). Наблюдаются и более контрастные цветовые сочетания, но в данном случае они являются скорее исключением (рис. 2).



Рис. 1.

Кадр из фильма «Человек, который удивил всех» (реж. Наташа Меркулова, Алексей Чупов)

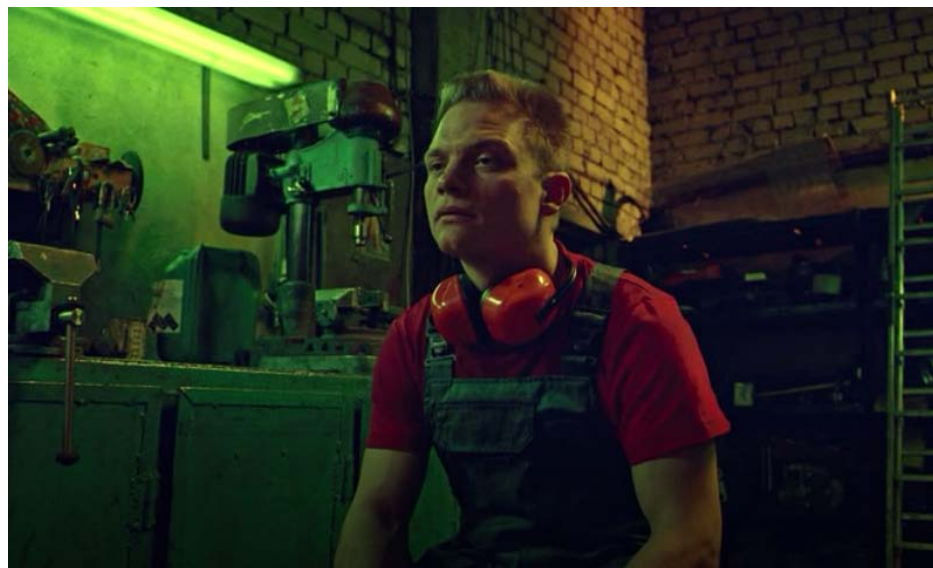


Рис. 2.

Кадр из фильма «Как Витька Чеснок вёз Лёху Штыря в дом инвалидов» (реж. Александр Хант)

В том числе следует сказать, что некоторые режиссёры тяготеют к определенной цветовой гамме. Но надо отметить, что мы учитываем только те фильмы автора, которые рассматривались в рамках исследования.

Как в «Возвращении», так и в «Елене» Андрей Звягинцев отдает предпочтение наличию синего цвета в колорите, Алексей Балабанов склонен выбирать спокойную, близкую к серой или темной, цветовую гамму, что видно по фильмам «Груз 200» (рис. 3) и «Морфий» (рис. 4). Колорит фильмов Кантемира Балагова, наоборот, поражает своей красочностью и контрастными сочетаниями. Нельзя назвать спокойным и колористическое решение кинофильмов Александра Ханта («Как Витька Чеснок вёз Лёху Штыря в дом инвалидов», «Межсезонье»).



Рис. 3.
Кадр из фильма «Груз 200»
(реж. Алексей Балабанов)



Рис. 4.
Кадр из фильма «Морфий»
(реж. Алексей Балабанов)

Символика цвета

Кадр может содержать не только прямое значение, но и символический смысл. Символическое использование цвета восходит к С.М. Эйзенштейну, который указывал на самостоятельность его как средства выразительности [Нечай, Ратников, 1985, с. 224].

Символика цвета – вторая функция по частоте использования в выбранных кинофильмах, которая прослеживается в 20 произведениях. Данный факт можно объяснить спецификой исследуемого материала, состоящего из авторских работ, подразумевающих наличие скрытого смысла.

Наличие символики можно наблюдать как в цветовой палитре отдельных картин («Овсянки», «Возвращение»), так и в конкретных локальных объектах, будь то костюмы персонажей («Эйфория») или предметы окружающего мира (фигуры ангелов в «Ангелах революции»).

Рассмотрим на примере «Эйфории», где локальный цвет, присутствующий в одеяниях героев, наделяется символикой. В данном фильме разыгрывается трагедия на фоне классического любовного треугольника. Символичным предстает последний эпизод, когда главные герои облачаются в белый, сменив привычные цвета (рис. 5). Столь резкая смена цвета в их костюмах подсказывает, что произошло нечто важное, так автор обращает наше внимание на цвет. Далее следует учесть, что режиссёр высказывался о том, что данный фильм – попытка исследования трагедии [Кичин, 2006]. Для трагедии характерно чёткое деление героев на положительных и отрицательных, соответственно представляется закономерным и выбор цветов, где главные герои показаны в белом, в то время как их антагонист – весь в чёрном (рис. 6). Цвета говорят сами за себя: белый – символ чистоты и невинности [Забозлаева, 2011, с.17.], чёрный – зло и смерть [Миронова, 2005, с. 57].



Рис. 5-6.
Кадры из фильма «Эйфория» (реж. Иван Вырыпаев)

В том числе неоднократно встречали сцены, когда символизм возникал в преобладании цвета, появляющегося в пространстве («Кислота», «Наводнение»). Так в «Кислоте» нас интересует момент, когда один из главных героев (Петр) выпивает борную кислоту. В данной сцене можно заметить обилие белого пространства, символизирующего новый этап в жизни Петра (рис. 7). Ведь именно после употребления кислоты Петр уйдёт в молчание и переосмыслит жизнь.



Рис. 7.
Кадр из фильма «Кислота» (реж. Александр Горчилин)

Персонаж и его цвет

Костюм персонажа таит в себе массу информации, невербально повествуя о сущности героя, о его внутренних качествах, предпочтениях и устремлениях. Здесь уместно говорить не только о костюме, но и о цвете костюма героя, а также о его местопребывании, в интерьерах которого тоже может присутствовать конкретный цвет, раскрывающий природу персонажа.

В рамках функции «Персонаж и его цвет» следует выделить выражение эмоционального состояния героя. Названная функция встречается в 18 фильмах, что предстает закономерным в условиях драматического жанра, где особое внимание уделяется внутренним переживаниям персонажей.

В зависимости от характера переживаемых эмоций можно заметить в кадре как преобладание темных оттенков, так и соответственно светлых, исходя из контекста. В то же время можно констатировать, что зачастую сильные эмоциональные переживания демонстрируются с помощью чёрно-красного сочетания («Да и да» (рис. 8), «Теснота», «Мысленный волк»). Сине-чёрное сочетание транслируется в сценах, когда герои пребывают в меланхоличном настроении («Да и да», «Наводнение», (рис. 9)).



Рис. 8.
Кадр из фильма «Да и да»
(реж. Валерия Гай Германика)



Рис. 9.
Кадр из фильма «Наводнение»
(реж. Иван Твердовский)

Тревожные переживания героя часто показываются не только с помощью демонстрации определенного цвета, но и благодаря динамичному состоянию цвета, отражающему самочувствие персонажа («Верность», «Да и да», «Наводнение», «Теснота» (рис. 10)).

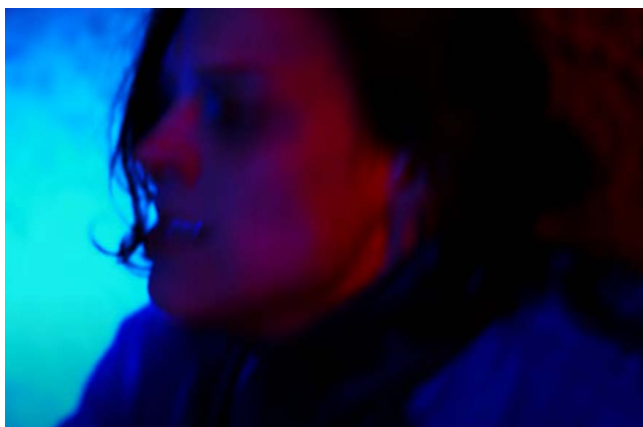


Рис. 10.
Кадр из фильма «Теснота»
(реж. Кантемир Балагов)

Одновременно следует сказать и о других подфункциях: характеристика персонажа и преобразование героя. Как правило, характеристика персонажа выражается в соответствующем цвете костюма героя.

Например, рассмотрим фильм «Наводнение», где Аня – травмированная юная девушка, оставшаяся без родителей, в итоге решившая уйти в изоляцию с помощью молчания. Ее сверстники не принимают ее, более того, открыто ее травят. Несчастливая девушка не находит успокоения и дома, где тетя винит ее в измене мужа.

Визуально ее инаковость практически не будет прослеживаться, за исключением эпизода, когда ее тетя попытается обвинить ее в том, чего она не делала. В данной сцене мы наблюдаем Аню в серебристом купальнике, который отличается по цвету от остальных, что указывает на ее уникальность (рис. 11). В том числе выбранный цвет может подразумевать ее невинность и чистоту.

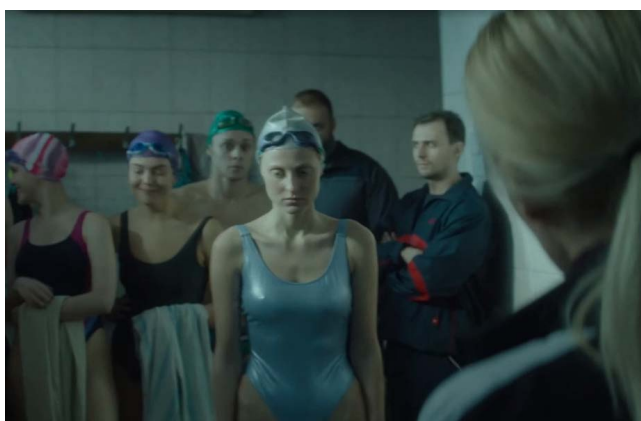


Рис. 11.
Кадр из фильма «Наводнение»
(реж. Иван Твердовский)

Другая подфункция – преобразование героя встречается реже, и, как правило, показывает, что персонаж прошёл внутреннюю трансформацию, результат которой прослеживается и во внешнем облике. В данном отношении можно вспомнить «Зоологию» и «Юрьев день», где при сопоставлении начала и конца фильма видим значительную визуальную разницу в образах героинь (рис. 12-13).



Рис. 12-13.
Кадры из фильма «Юрьев день» (реж. Кирилл Серебренников)

Драматургическая функция

Цветовая гамма не только оказывает на зрителя сильное эстетическое и эмоциональное воздействие, но и может быть органичной частью драматургии фильма, а также способствовать созданию на экране нужной атмосферы действия [Познин, 2021, с. 410]. В данном случае следует сказать о драматургической функции цвета, подразумевающей, что в картине цвет ведет действие, подчиняясь логике сюжета.

В половине рассмотренных кинофильмов (в 15 из 30) можно встретить драматургическую функцию, чаще всего реализованную с целью демонстрации изменений в сюжете. Как правило, подобная трансформация осуществляется благодаря костюмам персонажей, чей цвет способен эволюционировать в зависимости от конкретных ситуаций («Человек, который удивил всех», «Юрьев день», фильмы Кантемира Балагова).

По степени вовлеченности подфункций следует обозначить как наличие объединяющего фактора, когда цвет показывает общность героев или схожесть ситуаций («Наводнение» (рис. 14), «Теснота», «Эйфория»), так и выражение конфликта с помощью противопоставленных цветов («Капитан Волконогов бежал», «Теснота» (рис. 15), «Дылда»). Здесь, как и с изменениями в сюжете, авторы обращаются к цвету костюма персонажей и окружающего их пространства.



Рис. 14.
Кадр из фильма «Наводнение»
(реж. Иван Твердовский)



Рис. 15.
Кадр из фильма «Теснота»
(реж. Кантемир Балагов)

Меньше задействуют такую подфункцию как подчеркивание значимости отдельных сцен, но ее тоже используют, и часто в совокупности с символическим значением.

В качестве примера приведем фильм «Ангелы революции», где в центре сюжета – революционерка Полина, которая отправляется к хантайским и ненецким народам с целью пропаганды новых коммунистических традиций. Вместе с Полиной поедут ее четверо творческих друзей.

Нас интересует экспозиция кинофильма, когда мы знакомимся с юной Полиной. Здесь мы замечаем 5 маленьких белых скульптур ангелов, символизирующих главных героев (рис. 16). В ходе игры Полина выстрелит по ним, тем самым уже подсказывая нам, чем закончится их история. Таким образом, сцена может быть важной, закладывающей контекст дальнейшей истории.



Рис. 16.
Кадр из фильма «Ангелы революции»
(реж. Алексей Федорченко)

Пространственно-временная функция

Для ориентации в повествовании разные хронотопы могут визуально отличаться с помощью изменения цвета или насыщенности. В отдельных случаях, когда необходимо обозначить разные временные периоды, в фильме могут существовать несколько сюжетных линий, каждая из которых имеет свое колористическое решение [Познин, 2021, с. 418-419].

В 12 из 30 фильмов замечаем пространственно-временную функцию. Чаще всего данная функция применяется для обозначения измененного восприятия или экранных хронотопов, то есть для того, чтобы мы ориентировались по ходу действия сюжета.

В отношении измененного восприятия неоднократно показываются сновидения, которые могут окрашиваться цветами, далекими от нашей реальности («Русалка» (рис. 17), «Кислота», «Эйфория»).



Рис. 17.
Кадр из фильма «Русалка»
(реж. Анна Меликян)

Когда же происходит погружение в воспоминания, то колорит грёз отличается от общего цветового решения картины. Например, в «Овсянках» и «Кино про Алексея» показателен контраст настоящего «холодного» времени и «тёплого» прошлого. Таким образом, может демонстрироваться еще ценность самих воспоминаний, то есть герою приятно погружаться в былое.

Иногда воспоминания могут быть холодными и отстраненными, как в случае с фильмом «Фрау», где представлены две линии повествования. Одна, которая происходит непосредственно в настоящем времени, где главные герои знакомятся, узнают друг друга, начинают встречаться, съезжаются и пытаются вместе существовать (рис. 18); вторая линия – прошлое, обернутое в виде «Ледяной сказки», которую рассказывает один из героев – Иван (рис. 19).

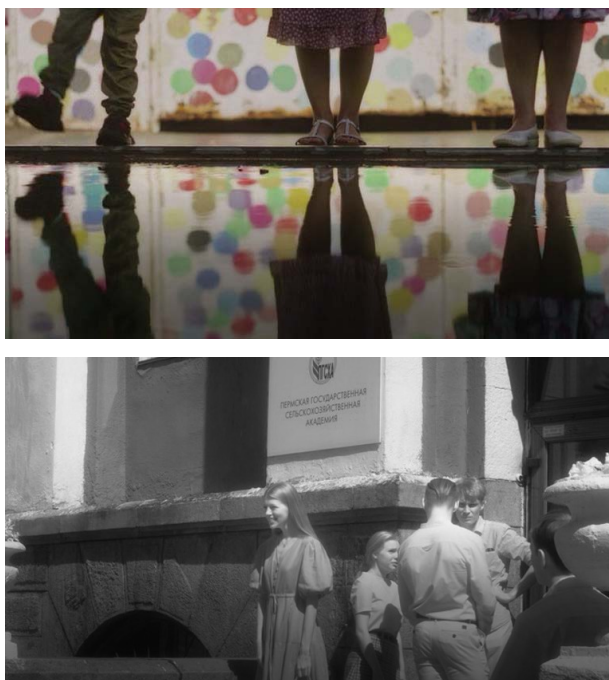


Рис. 18-19.
Кадры из фильма «Фрау» (реж. Любовь Мульменко)

L.Kh. Muzipova *The functions of color
in Russian dramatic films 2000-2024*

«Ледяная сказка» присутствует почти на протяжении всего фильма, врываясь в ткань основного сюжета. Соответственно колорит прошлого окрашивается чёрно-белым цветовым решением. Выбор данного колористического оформления может быть обусловлен негативными эмоциями Ивана, не желающего придавать сказке яркость и некую жизненность.

Стоит сказать и о такой подфункции как маркировка пространства, выраженная, как правило, характерным цветовым решением для определенной локации. В то же время здесь может присутствовать и символическое наполнение («Да и да», «Мысленный волк», «Капитан Волконогов бежал»).

В качестве примера остановимся на фильме «Капитан Волконогов бежал», в центре сюжета – бывший сотрудник органов Фёдор Волконогов, вынужденный бежать от сослуживцев. В фильме замечаем наличие жёлтого и/или зелёного цвета, проявляющихся в случаях, связанных с inferнальным. Так в эпизоде погребения тел, перед тем как появится мёртвый друг Волконогова (Веретенников), видим, как в интерьере трамвая пространство озаряется зеленовато-жёлтым сочетанием (рис. 20). Данное сочетание как будто предупреждает о скором появлении Веретенникова. Каждый раз, когда перед Волконоговым оказывался его мёртвый друг, всегда в кадре можно заметить зелено-жёлтое пятно, являющееся маркером Ада или сверхъестественного (рис. 21).



Рис. 20-21.

Кадры из фильма «Капитан Волконогов бежал» (реж. Наташа Меркулова, Алексей Чупов).

Другие функции

В проанализированных кинофильмах существенно реже встречаются остальные функции цвета. Тем не менее о них тоже следует сказать.

В рамках функции «концепция цвета в фильме» важно отметить передачу общего настроения, которая неоднократно прослеживается в рассматриваемых фильмах, например, в работах А. Звягинцева или А. Балабанова.

Остановимся на кинофильмах Андрея Звягинцева, в которых похожая цветовая палитра, нацеленная на создание соответствующей атмосферы. В фильме «Возвращение» преобладание синих оттенков вносит ноту прохлады, созвучной со сложными, далекими от теплоты, отношениями внутри семьи (рис. 22).



Рис. 22.
Кадр из фильма «Возвращение» (реж. Андрей Звягинцев)

В картине «Елена» основными цветами выступают синий, коричневый, белый и серый. Благодаря наличию серого и коричневого создается впечатление безысходности и отчаяния, происходящими как внутри семьи, так и в современном обществе (рис. 23).



Рис. 23.
Кадр из фильма «Елена» (реж. Андрей Звягинцев)

Функция «цветовая концепция автора» подразумевает субъективное видение цвета у режиссёра, которое отражает его философию или выражает его уникальный творческий стиль.

В контексте данной функции имеет смысл сказать о выражении стиля режиссёра, но для того, чтобы составить более полное представление о почерке автора, безусловно, стоит учитывать больше фильмов. Но даже в просмотренных кинокартинах видим характерные черты для творчества тех или иных авторов. В данном случае назовём Кантемира Балагова, Андрея Звягинцева, Александра Ханта.

«Теснота» и «Дылда» Кантемира Балагова похожи по функционалу в отношении цвета. Во-первых, в обоих фильмах замечаем кричащий яркий цвет, во-вторых, у персонажей имеется свой цвет, подверженный трансформации, то есть цвет оказывается весьма активным элементом в его произведениях, который ведет повествование наравне с другими средствами художественной выразительности.

L.Kh. Muzipova *The functions of color
in Russian dramatic films 2000-2024*

Отметим и воздействие на зрителя, которое чаще всего прослеживается в плане вызова определенных эмоций у зрителя («Наводнение», «Кислота», «Груз 200»), либо реализуется как эстетическое воздействие («Возвращение», «Ангелы революции»).

Проанализировав цветовое решение в тридцати отечественных драматических фильмах 2000-2024 гг., было замечено, насколько многогранным может быть колорит в кинокартине. Несомненно, цветовая гамма фильма организуется в зависимости от драматургической логики и логики творческого стиля режиссёра.

Таким образом, мы видим, что наиболее часто встречающаяся функция – декоративная (создание цветовой гармонии), что может сигнализировать о тенденции к эстетизации, легко осуществимой в современных реалиях благодаря преимуществам цветокоррекции. Для создания визуально приятного кадра применяются распространенные цветовые схемы: триада, монохроматическая, на основе аналогичных цветов, контрастные сочетания.

Далее по степени использования следует обозначить символику цвета, которая представляется закономерной в условиях заданного авторского кинофильма. Символика цвета может проявляться по-разному: в цветовой гамме всей киноленты, локальных объектах, костюмах героев, конкретной локации. Неоднократно символика цвета может обнаруживаться одновременно с другими функциями, например, когда цвет подчеркивает значимость отдельных объектов.

И, конечно, особое внимание заслуживает такая функция как персонаж и его цвет, в рамках которой реализуется выражение эмоционального состояния героя. Следует отметить, что прослеживается тенденция к выбору определенных цветовых сочетаний в зависимости от переживаемых эмоций (синечёрное сочетание в моменты меланхолии, к примеру). Как и в случае с символикой, востребованность данной функции может объясняться характером драматического жанра, где значимы душевные терзания персонажа.

Драматургическая и пространственно-временная функции также неоднократно используются, но раскрываются более индивидуально в зависимости от направленности и сюжета кинокартины. В рамках драматургической функции чаще всего используется такая подфункция как демонстрация изменений или дуг в сюжете, а в отношении пространственно-временной – обозначение экранных хронотопов, измененное восприятие.

Стоит отметить, что некоторые функции цвета требуют более тщательного изучения, например, цветовая концепция автора. Здесь, говоря о выражении стиля режиссёра, а также о передаче художественно-философской концепции автора, следует учитывать всё кинотворчество выбранного режиссёра, в том числе желательны обращения и к высказываниям самого автора относительно рассматриваемых работ.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Ангелы революции (2014, реж. Алексей Федорченко), игр.
2. Аритмия (2017, реж. Борис Хлебников), игр.
3. Верность (2019, реж. Нигина Сайфуллаева), игр.
4. Возвращение (2003, реж. Андрей Звягинцев), игр.
5. Груз 200 (2007, реж. Алексей Балабанов), игр.
6. Да и да (2014, реж. Валерия Гай Германика), игр.
7. Дунай (2021, реж. Любовь Мульменко), игр.
8. Дылда (2019, реж. Кантемир Балагов), игр.
9. Елена (2011, реж. Андрей Звягинцев), игр.
10. Зоология (2016, реж. Иван Твердовский), игр.
11. Как Витька Чеснок вёз Лёху Штыря в дом инвалидов (2017, реж. Александр Хант), игр.
12. Как я провел этим летом (2010, реж. Алексей Попогребский), игр.
13. Капитан Волконогов бежал (2021, реж. Наташа Меркулова, Алексей Чупов), игр.
14. Кино про Алексеева (2014, реж. Михаил Сегал), игр.
15. Кислород (2009, реж. Иван Вырыпаев), игр.
16. Кислота (2018, реж. Александр Горчилин), игр.
17. Коктебель (2003, реж. Борис Хлебников, Алексей Попогребский), игр.
18. Лето (2018, реж. Кирилл Серебренников), игр.
19. Межсезонье (2021, реж. Александр Хант), игр.
20. Морфий (2008, реж. Алексей Балабанов), игр.

Л.Х. Музипова *Функции цвета в российских драматических фильмах 2000-2024 гг.*

21. Москва (2000, реж. Александр Зельдович), игр.
22. Мысленный волк (2019, Валерия Гай Германика), игр.
23. Наводнение (2022, реж. Иван Твердовский), игр.
24. Овсянки (2010, реж. Алексей Федорченко), игр.
25. Русалка (2007, реж. Анна Меликян), игр.
26. Теснота (2017, реж. Кантемир Балагов), игр.
27. Фрау (2023, реж. Любовь Мухоменова), игр.
28. Человек, который удивил всех (2018, реж. Наташа Меркулова, Алексей Чупов), игр.
29. Эйфория (2006, реж. Иван Вырыпаев), игр.
30. Юрьев день (2008, реж. Кирилл Серебренников), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. Кичин В. Иван Вырыпаев о своем фильме «Эйфория» // Российская газета. 2006. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://rg.ru/2006/09/08/eiforia.html> (дата обращения: 22.01.2025).

ЛИТЕРАТУРА

1. Агафонова Н.А. Общая теория кино и основы анализа фильма. – Минск: Тесей, 2008.
2. Аркус Л.Ю. Расторгугев. – Санкт-Петербург: Сеанс, 2020.
3. Аркус Л.Ю., Степанов В.Е. Сокуров. Части речи. – Санкт-Петербург: Сеанс, 2012.
4. Брейтман А.С. Киноискусство России. Опыт позитивной антропологии. – Москва: Инфра-М, 2022.
5. Бузаева Л.Д. Киноистория России: в 2-х частях. Ч.2. Кино и культура: история и теория. – Санкт-Петербург: Петрополис, 2021.
6. Виноградов В.В. В прохладном сумраке позднего времени: комментарии к фильмам А. Сокурова. – Москва: Канон + РООИ, «Реабилитация», 2018.
7. Вольнец М.М. Профессия оператор. – Москва: Аспект Пресс, 2008.
8. Елисеева Е.А. Художественное пространство в отечественных игровых фильмах XX века. – Москва: Старклайт, 2012.
9. Железняков В.Н. Цвет и контраст: Технология и творческий выбор. Учебное пособие для студентов вузов кинематографии. – Москва: ВГИК, 2001.
10. Забозлаева Т.Б. Символика цвета. – Санкт-Петербург: «Невский ракурс», 2011.
11. Звягинцев А.П., Кричман М.В., Негин О. И. Елена. История создания фильма Андрея Звягинцева. – Лондон: Cygnnet, 2014.
12. Клопотовская Е. А. Некоторые аспекты семантики цвета в кино и культурная традиция // Вестник ВГИК. 2010. № 5. С.54-62.
13. Корте Г. Введение в системный киноанализ. – Москва: Изд. дом Высшей школы экономики, 2018.
14. Кракауэр Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – Москва: Искусство, 1974.
15. Кувшинова М. Ю. Балабанов. – Санкт-Петербург: Сеанс, 2013.
16. Ландо С.М. Кинооператорское мастерство. Цвет в фильме: учеб. пособие. – Санкт-Петербург: СПбГИКиТ, 2017.
17. Ляшенко С. Путь фильма «Апокриф» Андрея Звягинцева. – Москва: Искусство кино, 2023.
18. Марголина И.С. Семиотика цвета в кинохронике 1900-1920-х годов // Новое литературное обозрение: теория и история литературы, критика и библиография. 2017. № 147. С. 70-86.
19. Марголина И.С. Цветовой фильм в западноевропейском кинематографе 1960-х. Отношение пространств / И.С. Марголина // Киноведческие записки. 2013. № 102-103. С. 243-261.
20. Марков М. Левиафан. Разбор по косточкам: режиссёр Андрей Звягинцев – о фильме кадр за кадром. – Москва: Интеллектуальная Литература, 2021.
21. Мартен М. Язык кино. – Москва: Искусство, 1959.
22. Мартус В. Семиотика цвета в работах режиссёра Дэвида Финчера // Кино. Речь. Культура: материалы Международной студенческой конференции. – Санкт-Петербург: СПбГИКиТ, 2019. – С. 57-61.
23. Медвинский С.Е. Компонуем кинокадр. – Москва: Искусство, 1992.
24. Миронова Л.Н. Цвет в изобразительном искусстве. – Минск: Беларусь, 2005.
25. Михеева Ю.В. Синий цветозвук в фильме: из глубины к свету // Художественная культура. 2022. №3 (42). С. 308-335.
26. Мусалитина Е.А. Цветовая символика китайской власти (по материалам кинематографа) // Colloquium-journal. 2019. №27-7 (51). С. 9-11.
27. Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма. – Москва: ВГИК, 2009.
28. Нечай О.Ф., Ратников Г.В. Основы киноискусства. – Минск: Вышэйшая школа, 1985.
29. Норрис С. История российского блокбастера. Кино, память и любовь к Родине. – Москва: Новое литературное обозрение, 2024.
30. Пааташвили Л.Г. Полвека у стены Леонардо. Из опыта операторской профессии. – Москва: Издательство 625, 2006.
31. Парфенова М.А. Макарова Т.Л. Символика цвета в дизайне костюма персонажей фильмов // Костюмология. 2019. Т. 4, № 2. С. 1-13.
32. Плахов А.С. Кино за гранью. – Санкт-Петербург: Сеанс, 2019.
33. Познин В.Ф. Цвет как элемент драматургии фильма // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2021. Т. 11, № 2. С. 410-436.
34. Познин В.Ф. Экранное пространство и время. Структурно – типологический и перцептуальный аспекты. – Санкт-Петербург: ИД «Петрополис», 2021.
35. Проблемы жанрообразования в современном экранном искусстве: культурная глобализация и национальный менталитет: [сборник] / Российский институт истории искусств; ответственный редактор и составитель В.Ф. Познин. – Санкт-Петербург: РИИИ, 2023.
36. Савельева Е.Н. Искусство кино: Учебное пособие. – Томск: Издательство Томского университета, 2013.
37. Симонов А.Г. Цвет в кино (Колористика фильма): Учеб. пособие. – Москва: ВГИК, 1990.
38. Тарковский А.А. Беседа о цвете. Беседа Леонида Козлова с Андреем Тарковским // Киноведческие записки. 1988. № 1. С.147-153.
39. Тихонова Ю.С., Богучарская П.А. Интерпретация цвета в фильмах американского кинорежиссёра Уэса Андерсона // Визуальные образы современной культуры: цвет в культуре и религии: сборник научных статей по материалам IX всероссийской научно-практической конференции с международным участием. – Омск, 2021. – С. 204-210.
40. Уорд П. Композиция кадра в кино и на телевидении. – Москва: ГИТР, 2005.
41. Утилова Н.И. Монтаж. – Москва: Аспект Пресс, 2004.
42. Федорова Л.Л. Адаптация как симптом. Русская классика на постсоветском экране. – Москва: Новое литературное обозрение, 2021.

L.Kh. Muzipova *The functions of color in Russian dramatic films 2000-2024*

43. Федосова А.П. Символика цвета в костюмах персонажей кино, как отражение характеров и сущностей // Диск-2018 : сборник материалов всероссийской научно-практ. конф. – Москва: ФГБОУ ВО «Российский гос. университет им. Косыгина, 2018. – С. 215-217.
44. Филиппов С.А. Киноязык и история. Краткая история кинематографа и киноискусства. – Москва: Клуб «Альма Анима», 2006.
45. Штандке А.А. Выразительная функция цвета в современном неигровом кино // Вестник ВГИК. 2020. Т. 12, № 4(46). С. 72-81.
46. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: В 6 т. Том 3. – Москва: Искусство, 1964.

SOURCES

1. Kichin V. "Ivan Vyrypaev o svoem fil'me «Jejforija»" [Ivan Vyrypayev on his film Euphoria]. Rossijskaya gazeta [Russian newspaper]. 2006. Available at: <https://rg.ru/2006/09/08/eiforia.html> (accessed: 22.01.2025). (in Russian)

REFERENCES

1. Agafonova N.A. *Obshhaja teorija kino i osnovy analiza fil'ma* [General film theory and the fundamentals of film analysis]. Minsk, Tesej, 2008. (in Russian)
2. Arkus L.Yu. *Rastorguev* [Rastorguev]. Saint-Petersburg, Seans, 2020. (in Russian)
3. Arkus L.Yu., Stepanov V.E. *Sokurov. Chasti rechi* [Sokurov. Parts of Speech]. Saint-Petersburg, Seans, 2012. (in Russian)
4. Brejtman A.S. *Kinoiskusstvo Rossii. Opyt pozitivnoj antropologii*. [Cinema Art of Russia. Experience of positive anthropology]. Moscow, Infra-M, 2022. (in Russian)
5. Bugaeva L.D. *Kinoistorija Rossii: v 2-h chastjah. Ch.2.Kino i kul'tura: istorija i teorija* [Kinohistory of Russia: in 2 parts. Ch.2.Kino and culture: history and theory]. Saint-Petersburg, Petropolis, 2021. (in Russian)
6. E'jzenshtejn S.M. *Izbranny'e proizvedeniya: V 6 t. Tom 3* [Selected Works: In 6 vols. Vol. 3.] Moscow, Iskusstvo, 1964.
7. Eliseeva E.A. *Hudozhestvennoe prostranstvo v otechestvennyh igrovych fil'mah XX veka* [Artistic space in domestic feature films of the XX century]. Moscow, Starclight, 2012. (in Russian)
8. Fedorova L.L. *Adaptacija kak simptom. Russkaja klassika na postsovet'skom e'krane* [Adaptation as a symptom. Russian classics on the post-Soviet screen]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2021. (in Russian)
9. Fedosova A.P. "Simvolika czveta v kostyumax personazhej kino, kak otrazhenie xarakterov i sushhnostej" [Symbolism of colour in the costumes of film characters as a reflection of characters and essences]. *Disk-2018: sbornik materialov vsrossijskoj nauchno-prakt. konf.* [Disc-2018: collection of materials from the All-Russian scientific and practical conference] Moscow, GU im. A.N. Kosy'gina, 2018, P. 215-217. (in Russian)
10. Filippov S.A. *Kinojazyk i istorija. Kratkaja istorija kinematografa i kinoiskusstva* [Film Language and History. A Brief History of Cinematography and Film Art]. Moscow, Klub "Al'ma Anima", 2006. (in Russian)
11. Klopotovskaya E. A. "Nekotory'e aspekty` semantiki czveta v kino i kul'turnaya tradiciya" [Some aspects of the semantics of colour in cinema and cultural tradition]. *Vestnik VGIK*, 2010, No 5. Pp. 54-62. (in Russian)
12. Korte G. *Vvedenie v sistemnyj kinoanaliz* [Introduction to systemic film analysis]. Moscow Izd. dom Vy'sshej shkoly` e'konomiki, 2018. (in Russian)
13. Krakaue'r Z. *Priroda fil'ma. Reabilitacija fizicheskoj real'nosti* [The Nature of Film. Rehabilitation of physical reality]. Moscow, Iskusstvo, 1974. (in Russian)
14. Kuvshinova M. Yu. *Balabanov* [Balabanov]. Saint-Petersburg, Seans, 2013. (in Russian)
15. Lando S.M. *Kinooperator'skoe masterstvo. Czvet v fil'me: ucheb. Posobie* [Cinematography. Colour in film: textbook]. Saint-Petersburg, SPbGKiT, 2017. (in Russian)
16. Lyashenko S. *Put' fil'ma "Apokrif" Andreja Zvyaginceva* [Way of the film 'Apocryphus' by Andrey Zvyagintsev]. Moscow, Iskusstvo kino, 2023. (in Russian)
17. Margolina I.S. "Czvetovoj fil'm v zapadnoevropejskom kinematografe 1960-x. Otnoshenie prostranstv" [Colour film in the Western European cinematography of the 1960s. Relation of spaces]. *Kinovedcheskie zapiski* [Film studies notes], 2013, no 102-103. P. 243-261. (in Russian)
18. Margolina I.S. "Semiotika czveta v kinoxronike 1900-1920-x godov" [Semiotics of colour in the newsreel of 1900-1920s]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Review], 2017, no 147. Pp. 70-86. (in Russian)
19. Markov M. *Leviafan. Razbor po kostochkam: rezhisser Andrej Zvyagincev – o fil'me kadr za kadrom* [Leviathan. Piece by piece: director Andrey Zvyagintsev – about the film frame by frame]. Moscow, Intellekual'naya Literatura, 2021. (in Russian)
20. Marten M. *Yazyk kino* [The Language of Cinema]. Moscow, Iskusstvo, 1959. (in Russian)
21. Martus V. "Semiotika czveta v rabotax rezhissera De'vida Finchera" [Semiotics of colour in the works of director David Fincher]. *Kino. Rech`. Kul'tura: materialy` Mezhdunarodnoj studencheskogo foruma* [Movie. Speech. Culture: materials of the International Student Forum]. Saint-Petersburg, SPbGKiT, 2019. P. 57-61. (in Russian)
22. Micheeva Yu.V. "Sinij czvetozvuk v fil'me: iz glubiny` k svetu" [Blue colour sound in the film: from depth to light]. *Khudozhestvennaya kul'tura* [Artistic culture]. 2022. No 3 (42). Pp. 308-335. (in Russian)
23. Medy`n'skij S.E. *Komponuem kinokadr* [Composing a film frame]. Moscow, Iskusstvo, 1992. (in Russian)
24. Mironova L.N. *Tsvet v izobrazitel'nom iskusstve* [Color in fine art]. Minsk, Belarus', 2005. (in Russian)
25. Musalitina E.A. "Czvetovaya simvolika kitajskoj vlasti (po materialam kinematografa)" [Colour symbolism of Chinese power (on the materials of cinema)]. *Colloquium-journal*. 2019, no 27-7 (51). P. 9-11. (in Russian)
26. Nechaj O.F., Ratnikov G.V. *Osnovy` kinoiskusstva* [Fundamentals of cinema art]. Minsk, Vy'she`jshaya shkola, 1985. (in Russian)
27. Nechoroshev L.N. *Dramaturniya fil'ma* [Dramaturgy of the film]. Moscow, VGIK, 2009. (in Russian)
28. Norris S. *Istoriya rossijskogo blokbastera. Kino, pamyat` i lyubov` k Rodine* [History of the Russian Blockbuster. Cinema, memory and love for the Motherland]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2024. (in Russian)
29. Paatashvili L.G. *Polvoka u steny` Leonardo. Iz opy'ta operatorskoj professii* [Half a century at Leonardo's wall. From the Experience of Operator's Profession]. Moscow, Izdatel'stvo 625, 2006. (in Russian)
30. Parfenova M.A., Makarova T.L. "Simvolika czveta v dizajne kostyuma personazhej fil'mov" [The symbolism of colour in the costume design of film characters]. *Kostyumologiya*, 2019, v. 4, no 2. P. 1-13. (in Russian)
31. Plachov A.S. *Kino za gran'yu* [Cinema Beyond the Fringe]. Saint-Petersburg, Seans, 2019. (in Russian)
32. Poznin V.F. *Czvet kak e'lement dramaturnij fil'ma* [Colour as an element of film dramaturgy]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie* [Bulletin of St. Petersburg University. Art history]. 2021, v. 11, no 2. P. 410-436. (in Russian)
33. Poznin V.F. *E'krannoe prostranstvo i vremya. Strukturno – tipologicheskij i perceptual'nyj aspekty* [Screen space and time. Structural-typological and perceptual aspects]. Saint-Petersburg, ID "Petropolis", 2021. (in Russian)
34. *Problemy` zhanroobrazovaniya v sovremennom e'krannom iskusstve: kul'turnaya globalizacija i nacional'nyj mentalitet* [Problems of

- genre formation in contemporary screen art: cultural globalisation and national mentality]. Saint-Petersburg, RIII, 2023. (in Russian)
35. Savel'eva E.N. *Iskusstvo kino: Uchebnoe posobie* [The Art of Cinema: Study Guide]. Tomsk, Izdatel'stvo Tomskogo universiteta, 2013. (in Russian)
36. Shtandke A.A. "Vy'razitel'naya funkciya cveta v sovremennom neigrovoem kino" [Expressive function of colour in modern non-fiction cinema]. *Vestnik VGIK*, 2020, v. 12, no 4(46), P. 72-81. (in Russian)
37. Simonov A.G. *Cvet v kino (Koloristika fil'ma): Ucheb. Posobie* [Colour in Cinema (Colouristics of Film): Tutorial]. Moscow, VGIK, 1990. (in Russian)
38. Tarkovskij A.A. "Beseda o cvete. Beseda Leonida Kozlova s Andreem Tarkovskim" [Conversation about colour. Conversation Leonid Kozlov with Andrei Tarkovsky]. *Kinovedcheskie zapiski* [Film studies notes]. 1988, no 1. P.147-153. (in Russian)
39. Tixonova Yu.S., Bogucharskaya P.A. "Interpretaciya cveta v fil'max amerikanskogo kinorezhissera Ue'sa Andersona" [Interpretation of colour in the films of American film director Wes Anderson]. *Vzual'ny'e obrazy' sovremennoj kul'tury* [Visual images of modern culture: color in culture and religion: a collection of scientific articles based on the materials of the IX All-Russian scientific and practical conference with international participation]. Omsk, 2021. P. 204-210. (in Russian)
40. Uord P. *Kompoziciya kadra v kino i na televidenii* [Frame composition in film and television]. Moscow, GITR, 2005. (in Russian)
41. Utilova N.I. *Montazh* [Film editing]. Moscow, Aspekt Press, 2004. (in Russian)
42. Vinogradov V.V. *V prokhladnom sumrake pozdnego vremeni: kommentarii k fil'mam A. Sokurova* [In the cool gloom of late: comments on the films of A. Sokurov]. Moscow, Kanon + ROOI, 'Rehabilitation', 2018. (in Russian)
43. Volynec M.M. *Professija operator* [Profession operator]. Moscow, Aspekt Press, 2008. (in Russian)
44. Zabolzaeva T.B. *Simvolika cveta* [The symbolism of color]. Saint-Petersburg, "Nevskii rakurs", 2011. (in Russian)
45. Zheleznjakov V.N. *Cvet i kontrast: Tehnologija i tvorcheskij vybor. Uchebnoe posobie dlja studentov vuzov kinematografii* [Colour and Contrast: Technology and Creative Choice. Textbook for students of universities of cinematography]. Moscow, VGIK, 2001. (in Russian)
46. Zvjagincev A.P., Krichman M.V., Negin O.I. *Elena. Istorija sozdanija fil'ma Andreja Zvjaginцева* [The story of the making of Andrei Zvjaginsev's film]. London, Cygnnet, 2014. (in Russian)

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис.1. Кадр из фильма «Человек, который удивил всех» (реж. Наташа Меркулова, Алексей Чупов)
- Рис. 2. Кадр из фильма «Как Витка Чеснок вёз Лёху Штыря в дом инвалидов» (реж. Александр Хант)
- Рис. 3. Кадр из фильма «Груз 200» (реж. Алексей Балабанов)
- Рис. 4. Кадр из фильма «Морфий» (реж. Алексей Балабанов)
- Рис. 5. Кадр из фильма «Эйфория» (реж. Иван Вырыпаев)
- Рис. 6. Кадр из фильма «Эйфория» (реж. Иван Вырыпаев)
- Рис. 7. Кадр из фильма «Кислота» (реж. Александр Горчилин)
- Рис. 8. Кадр из фильма «Да и да» (реж. Валерия Гай Германика)
- Рис. 9. Кадр из фильма «Наводнение» (реж. Иван Твердовский)
- Рис. 10. Кадр из фильма «Теснота» (реж. Кантемир Балагов)
- Рис. 11. Кадр из фильма «Наводнение» (реж. Иван Твердовский)
- Рис. 12. Кадр из фильма «Юрьев день» (реж. Кирилл Серебренников)
- Рис. 13. Кадр из фильма «Юрьев день» (реж. Кирилл Серебренников)
- Рис. 14. Кадр из фильма «Наводнение» (реж. Иван Твердовский)
- Рис. 15. Кадр из фильма «Теснота» (реж. Кантемир Балагов)
- Рис. 16. Кадр из фильма «Ангелы революции» (реж. Алексей Федорченко)
- Рис. 17. Кадр из фильма «Русалка» (реж. Анна Меликян)
- Рис. 18. Кадр из фильма «Фрау» (реж. Любовь Мульменко)
- Рис. 19. Кадр из фильма «Фрау» (реж. Любовь Мульменко)
- Рис. 20. Кадр из фильма «Капитан Волконогов бежал» (реж. Наташа Меркулова, Алексей Чупов).
- Рис. 21. Кадр из фильма «Капитан Волконогов бежал» (реж. Наташа Меркулова, Алексей Чупов).
- Рис. 22. Кадр из фильма «Возвращение» (реж. Андрей Звягинцев)
- Рис. 23. Кадр из фильма «Елена» (реж. Андрей Звягинцев)

Научная статья / Research article

УДК/UDC 793.2

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-76-83

Елена Альбертовна Каминская

Elena Albertovna Kaminskaya

доктор культурологии, профессор,

Doctor of Cultural Studies, Professor,

Институт современного искусства (Москва, Россия)

Institute of Modern Art (Moscow, Russia)

kaminskayae@mail.ru

ПРИНЦИП КАРНАВАЛИЗАЦИИ ПРИ КОНСТРУИРОВАНИИ НОВОЙ ОБЯДОВОСТИ ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ ПРАЗДНИКА МАСЛЕНИЦЫ)

THE PRINCIPLE OF CARNIVALIZATION IN CONSTRUCTING A NEW RITUALITY OF FESTIVE CULTURE (USING THE MASLENITSA HOLIDAY (PANCAKE DAYS) AS AN EXAMPLE)

Праздничная культура с течением времени изменяется под воздействием различных объективных и субъективных обстоятельств. Обряды, сопровождающие праздничные действия, также подвергаются трансформации, которая обусловлена не только логикой развития культуры, но и, среди прочего, отсутствием образца первоначального действия. Это позволяет многовариантно выстраивать празднично-обрядовое действие. В современности правильнее говорить о конструировании новой обрядовости в рамках праздничной культуры. Эта новая обрядовость органичным образом включает элементы современной культуры, закрепляющиеся в сознании людей как традиционные, но, по своей сути, такими не являющиеся. В статье рассматривается вопрос о применении карнавализации как принципе такого конструирования, имеющей двойственный характер. На примере Масленицы показана трансформация празднично-обрядового действия и варианты ее современного воплощения.

Ключевые слова: праздничная культура, обрядовая культура, празднично-обрядовое действие, народная культура, народная традиция, карнавализация

Для цитирования: Каминская Е.А. Принцип карнавализации при конструировании новой обрядовости праздничной культуры (на примере праздника Масленицы) // Артикульт. 2025. №2(58). С. 76-83. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-76-83

Festive culture changes over time under the influence of various objective and subjective circumstances. The rituals accompanying festive events also undergo transformation, which is conditioned not only by the logic of cultural development, but also, among other things, by the absence of a model of the original action. This allows for a multi-variant construction of a festive and ritual action. In modern times, it is more correct to speak of constructing a new rituality within the framework of festive culture. This new rituality organically includes elements of modern culture that are fixed in people's minds as traditional, but, in essence, are not. The article examines the issue of using carnivalization as a principle of such construction, which has a dual character. The example of Maslenitsa shows the transformation of the festive ritual action and the variants of its modern embodiment.

Keywords: festive culture, ritual culture, holiday ritual action, folk culture, folk tradition, carnivalization

For citation: Kaminskaya E.A. "The principle of carnivalization in constructing a new rituality of festive culture (using the Maslenitsa holiday (Pancake days) as an example)." *Articult.* 2025, no. 2(58), pp. 76-83. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-76-83

В настоящее время сфера праздничной культуры подвергается тем же трансформациям, что и культура в целом: это и огромное влияние цифровизации, и, как следствие, обилие разной по содержанию наполнению информации и расширение границ сопричастности в онлайн-пространстве, и возрастание роли визуализации (так называемый визуальный поворот) в представлении и восприятии этой информации, и калейдоскопичность и мозаичность актуальных культурных практик, и появление новых социокультурных ситуаций и событий, и процессы взаимовлияния и взаимообогащения различных культур, и мн. др. Одновременно с этим развитие праздничной культуры обусловлено рядом специфических факторов, к которым относятся отмирание или снижение значимости отдельных праздничных событий, форм и традиций и, наоборот, их появление под влиянием идеологических и политических условий, изменение социальных заказов и их большая коммерциализация, трансформация общественного восприятия, предпочтений и потребностей в праздниках со стороны населения, личностные установки. Сам праздник «утратил свое смысловое наполнение, сохранив лишь внешнюю

© Каминская Е.А., 2025

Дата поступления: 16.08.2024. Дата одобрения после рецензирования: 26.01.2025. Дата публикации: 30.06.2025.

Е.А. Каминская *Принцип карнавализации при конструировании новой обрядовости праздничной культуры (на примере праздника Масленицы)*

оболочку, видоизменяющуюся в соответствии с потребностями массовой культуры» [Попова, 2017, с. 26], при этом сохранив свою развлекательную функцию. Всё это, по верному замечанию С. С. Соко- виков, «стимулирует процессы праздничного культуротворчества, <...> требует применения прие- мов социокультурного конструирования, которые, на наш взгляд, пока не обрели технологически завершенного состояния» [Сокоиков, 2022, с. 290]. Среди таких технологий стоит выделить созда- ние «новых» праздников, выполняющих функции предыдущих, реконструкцию утерянных или забы- тых праздников, трансформацию существующих праздников. Одновременно с этим стоит отметить, что вторая половина XX – начало XXI вв. демонстрируют устойчивый интерес к формам праздни- чной культуры, обращенным к народной традиции как части отечественной культуры. Это вполне соот- ветствует охранительной функции праздничной культуры как транслятора культурно-исторической памяти, одним из элементов которой, несомненно, является народная обрядовая культура. И празд- ничная, и народная обрядовая культуры имеют ряд тождественных характеристик, среди которых стоит обозначить акцентирование внимания на определенном значимом событии, массовость уча- стия, регламентированность действия, наличие игровых элементов. Таким образом, народная обрядо- вая культура органично встраивается в праздничную культуру на основе функциональной общности и близости имманентных свойств. При этом обе обозначенные культуры трансформируются, «под влия- нием новых кодов, <...>, отложившихся в памяти культуры в давно прошедшие времена, происходит смещение значимых и незначимых элементов» [Лотман, 1992, с. 201-202], снижаются их смысловые нагрузки, доминируют декоративные, развлекательные формы [Попова, 2017, с. 17]. Поскольку мы ведем речь о конструировании новой обрядовости праздничной культуры, то этим новым объектом выступает празднично-обрядовое действо.

Среди народных празднично-обрядовых действ наибольший размах приобретают дни масле- ничных гуляний, достаточно часто ассоциирующиеся с проводами зимы. Пожалуй, сложно наверняка выяснить, когда в сознании населения укоренилось данное значение праздника. Было ли оно заложено изначально? Ввиду отсутствия письменной фиксации обрядов и фольклорного материала это может быть лишь одной из версий. Подчеркнем, что уже в 1900 г. отмечалось, что «Исторический смысл этого праздника, конечно, утратился» [Масленица, 1900, с. 490]. И в XXI в., несмотря на множество публи- каций по данной тематике, сбор материалов в этнографических (фольклорных) экспедициях, «многие вопросы, касающиеся происхождения, значения ... нельзя рассматривать, как решенные» [Алпатова, 2002, с. 4]. Для понимания сущности и функций современного масленичного гуляния считаем важным обратиться к источникам, раскрывающим происхождение и бытование данного праздничного обрядо- вого действия. Приверженцами западноевропейского влияния на отечественную культуру утверждается, что масленица – заимствованный праздник, конструировавшийся как подобие карнавалному дей- ству. «Всякому вѣдь извѣстно, что нашъ мясопустъ совершенно соотвѣтствуетъ западному карнавалу, название котораго составилось изъ двухъ латинскихъ словъ: carnis-vale т. е. говядина прощай: впрочемъ, другіе производятъ его отъ словъ: carnis-aval, т. е. говядину поѣдай» [Божерянов, 1895, с. 68]. Пожалуй, это одна из первых публикаций, в которых подчеркивается карнавальность Масленицы. На основа- нии исследований XIX–XX вв., материалов фольклорных (фольклорно-этнографических) экспедиций можно сделать вывод, что главный лейтмотив прощания, ярко прослеживавшийся и в масленичной обрядовости, и в празднике проводов зимы, сыграл существенную роль в наложении этих действий и восприятии их как тождественных. Уже в конце XIX века в публикациях этнологов, этнографов, фоль- клористов фиксировалось, что именно масленицей завершался зимний период народного календаря и/ или начало весны, об этом же свидетельствуют и исследования XX века (см., например: [Нива, 2012– 2013 (1875), с. 122; Масленица, 1900, с. 489-492; Коринфскій, 1901, с. 157; Копаневичъ, 1903; Соколова, 1978; Черных, 2008, с. 159]). Можно утверждать, что немаловажную роль в функциональном объедине- нии этих действ сыграли публикации XX века, особенно его второй половины, о масленичных гуляниях как проводах зимы, которые были подхвачены акторами праздничной культуры и активно использова- лись при конструировании тех или иных праздничных действ. На наш взгляд, дальнейшее закрепление в сознании людей Масленицы как Зимы, а масленичной недели как ее проводов, связано с советской

E.A. Kaminskaya *The principle of carnivalization in constructing a new rituality of festive culture (using the Maslenitsa holiday (Pancake days) as an example)*

традицией повсеместного празднования проводов зимы со сжиганием ее чучела, заимствованным из народных обрядов. Такое отождествление и постепенная замена одного праздника на другой вполне соответствовало идеологическим установкам советского времени, конструировавшим новую обрядовость на основе традиционных форм отечественной культуры [Антирелигиозник]. Конечно же, и служители православной церкви оказали влияние на трансформацию мышления населения, когда стали менее жестко относиться к проведению праздников, связанных с проводами зимы в период масленичной недели, на прихрамовой территории [Поговорим о масленице, 2011]. Но какие бы предпосылки не лежали в основе данного явления, важно обозначить, что в настоящее время праздник проводов зимы и прощание с масленицей закрепились в обыденном сознании как единый празднично-обрядовый комплекс, имеющий отсылки к народной традиции. Еще раз подчеркнем, что отсутствие письменной фиксации обрядов и фольклорных текстов, их сопровождающих, позволяет лишь выдвигать гипотезы о происхождении и бытовании обряда Масленицы; письменные источники, исследования, данные фольклорных (фольклорно-этнографических) экспедиций предоставляют материалы, соответствующие времени их записи и написания, то есть фиксирующие и анализирующие актуальный тому или иному времени вариант традиции. По сути, мы имеем дело не только и не столько с народной традицией и народными обрядами, даже если это позиционируется как аутентичное действо, сколько с конструированием новой обрядовости, наделенной актуальными смыслами, ценностями и значениями, специфически реинтерпретирующей элементы традиционной культуры, адаптирующей их под условия современной жизни.

Почему речь идет именно о конструировании, а не о реконструкции или воссоздании? Ответ на этот вопрос обусловлен историей развития отечественной народной обрядовой культуры. И тот, и другой процесс связан с наличием некоего образца, на основании которого возможно воссоздание или реконструкция его элементов. Именно такого образца в народной обрядовой культуре нет. Письменные источники, которые донесли до современности описания обрядов, носят весьма противоречивый характер. Часть этих источников подвергается критике как недостоверные, другие – как весьма произвольно трактующие те или иные явления на основании сопоставления с обрядами других народов, досочинением (подробнее см., например: [Баркова, 2022; Мифы о русской мифологии (лекция)]). Устные источники, одним из которых выступают фольклорные тексты, сохранившиеся как в записях ученых, так и в памяти народа, являются достаточно специфическим носителем культурно-исторической памяти, на основании которого невозможно полностью воссоздать обрядовое действо. В фольклоре нет установки на точное воспроизведение бытового уклада, этических и эстетических взглядов. В нем всё же преобладает художественно-образное содержание, направленное на передачу психологических установок, эмоционального состояния и отношения к происходящим событиям. Реконструкция на основании фольклора и других источников, функционирующих преимущественно в устной форме, вряд ли возможна. Поэтому наиболее точно, на наш взгляд, говорить именно о конструировании в праздничной культуре отдельных элементов обряда на основании анализа различных источников. Эти элементы складываются в определенную схему, образуют специфическую систему, которая многократно воспроизводится и тем самым закрепляется в сознании как обряд. В связи с этим становится важным обратиться к технологиям и принципам конструирования этой новой обрядовости в рамках праздничной культуры.

Технологии конструирования представляют собой ряд целенаправленных, системных, алгоритмических действий, направленных на создание нового объекта и опирающихся на определенные принципы. В таких технологиях применяются различные принципы, механизмы, способы и формы – воссоздание, стилизация, интерпретация и реинтерпретация, карнавализация, бриколаж, пастиш и мн. др. Каждый из них заслуживает отдельного внимания. В рамках данной статьи мы будем рассматривать только карнавализацию как принцип конструирования, поскольку, на наш взгляд, именно он наиболее точно характеризует современные процессы в праздничной культуре, подчиняясь, а иногда и обуславливая игровую основу праздника.

Под карнавализацией как принципе конструирования мы будем понимать, опираясь на мнение М. Бахтина, установку на использование сущностных признаков карнавала в современной культуре.

Е.А. Каминская *Принцип карнавализации при конструировании новой обрядовости праздничной культуры (на примере праздника Масленицы)*

Кратко напомним об этих сущностных признаках: это отсутствие «разделения на исполнителей и зрителей» [Бахтин, 1990, с. 12], диалектическое единство старого и нового (рождения и смерти), верха и низа, возможность менять их местами (антитеза обыденному), амбивалентность [Бахтин, 1990, с. 31], гротескный модус изображения (гротескный стиль, гротескный реализм) [Бахтин, 1990, с. 337, 349], изменение форм этикета, наличие специфических форм речи, жеста, пластики [Бахтин, 1990, с. 16], изобилие, веселье [Смирницкая, 2009, с. 186], подчеркнуто игровой характер действия и т. п. Все это присуще и традиционному обрядовому празднику. В то же время при конструировании новой обрядовости такие свойства специфически проявляются в праздничной культуре. Так, единение исполнитель–зритель специально задается режиссёром в рамках праздничного действия за счет диалогов со зрителем или иных взаимодействий: игр, викторин, мастер-классов, совместного исполнения стихов и/или песен и т.д. Если в традиционной обрядовости игры во время праздничного действия носили ритуально-магический характер, где каждый точно осознавал обязательность действий, свою роль, функцию, модель речевого и ритуального поведения, то в современной праздничной культуре они носят развлекательный характер, служат способом привлечения к тому или иному действию, вовлекают людей в него. При этом такие интерактивные элементы могут быть содержательно связаны с конкретным празднично-обрядовым действием (например, викторины о названиях и функциях дней масленицы, тексты о масленице и т.п.), а могут носить просветительскую, образовательную или сугубо развлекательную функцию (например, практически-образовательные мастер-классы по изготовлению кукол из лыка, тряпичных кукол, традиционной росписи, которые почти повсеместно используются на празднично-обрядовых мероприятиях, связанных с народной культурой; аквагрим для детей, носящий эстетическо-увеселительный характер; аппликации, рисунки, эстампы, поделки на произвольную тематику, не всегда соотносящуюся с тематикой празднично-обрядового действия, которые можно изготовить непосредственно во время мероприятия). Соответственно, не происходит полного погружения в празднично-обрядовое действие, зрители могут стать исполнителями по собственному желанию (исчезает обязательность) и лишь на какой-то момент (уходит постоянство этого единства), включиться в действие на какое-то время и выйти из него по собственному желанию, что было недопустимо в традиционной обрядовости. Это естественным способом трансформирует празднично-обрядовую традицию. При этом, как показывает практика, при формировании сценариев празднично-обрядового действия достаточно явно формируется установка на активное соучастие зрителей и исполнителей, то есть в определенной мере реализуется принцип карнавализации.

Как правило, редко целенаправленно конструируется в празднично-обрядовых действиях смысловое диалектическое единство жизни и смерти, верха и низа, сакрального и профанного, свойственное карнавалу. При интерпретации традиционных обрядовых элементов акцент смещается на их функционирование в эстетически-развлекательно-игровом поле праздника. Так, еда воспринимается как эстетически-развлекательно-игровой элемент обряда (например, рисунки на блинах вареньем, сгущенным молоком, пищевыми красителями), сжигание чучела – красочный завершающий элемент мероприятия, не осознающийся как умирание/уход и одновременное рождение/появление сакрального и профанного, старого и нового, зимы и весны и т. п. Одновременно с этим возникают ситуации целенаправленного акцентирования внимания на сакральных функциях празднично-обрядового действия, его магических элементах, которое нередко приводит к деформации традиционных символов. Так, в последнее время все чаще можно увидеть на масленице безликие чучела (то есть без нарисованного лица), что противоречит фольклорным источникам, в которых существуют описания «внешности» масленицы, например:

Дорогая наша гостья, Масленица, Авдотья Ивановна!

Дуня белая, Дуня румяная, ... Брови черные, наведенные... [Тексты масленичных песен].

Или: «масляница...явилась съ жирными, румяными щеками, съ коварным глазомъ, ...не съ улыбкой на устахъ, но съ хохотомъ» [Божерянов, 1895, с. 69].

Помимо этого существуют свидетельства, что Масленицу достаточно часто изображали живые персонажи: это могли быть женщины с подчеркнуто искаженной внешностью (с измазанными сажей

E.A. Kaminskaya *The principle of carnivalization in constructing a new rituality of festive culture (using the Maslenitsa holiday (Pancake days) as an example)*

лицами, утрированно накрашенные и т.д.), женщины, переодетые в мужчин, и даже мужчины в специальных нарядах (см., например [Терещенко, 1848, с. 331]: «Въ послѣдній день масляницы, именно въ воскресенье, составляется изъ наряженныхъ мушницъ, съ соломенными на головѣ колпаками верховая поѣздка, называемая обозъ. Вечеромъ за городомъ колпаки сожигаются, – это значитъ сжигать масляницу, <...> вечеромъ мушницы и женщины, взявъ съ своего двора по пучку соломы, складываютъ ее вмѣстѣ и зажигаютъ, что называется *сожечь соломенного мужика*»), что подчеркивает антропоморфный характер символа. Как отмечает П. Алпатова, «чучело Масленицы трактуется то как символ зимы, то как символ лета, <...> можно по-новому трактовать масленичное чучело и видеть в нем не только и не столько символ зимы или весны, сколько изображение-символ не вышедших замуж девиц» [Алпатова, 2002, с. 17]. При таких трактовках чучела даже не может идти речь о его безликости. При этом, к сожалению, и руководителями этнографических коллективов, и режиссерами подчеркивается, что в традиции чучела были безликие, так как это защищает людей от нечистой силы (достаточно почитать современные публикации про масленичное чучело, чтобы в этом убедиться). Происходит отождествление безликой куклы, находящейся в доме, часто выполняющей обережные функции, и антропоморфного чучела, имевшего лицо, которое в дом не заносилось и имело совсем иное значение. Это трансформирует саму обрядовую традицию, но вписывается в сущностные характеристики карнавализации, с ее «перевернутым» восприятием пространства, времени, персонажей. Стоит уточнить, что в этом случае такое изменение символа носит либо спорадический характер, либо намеренно представляет «сконструированную традицию» без отсылки к карнавализации, то есть не носит игровой характер. Возникает парадоксальная ситуация: с одной стороны, подчеркивается серьезность намерений акторов празднично-обрядового действия реконструировать его аутентичные элементы, с другой – это становится одним из элементов игры, органично включаясь в систему карнавального, подчеркнуто искаженного восприятия действительности. И то, и другое вписывается в современные методы конструирования новой обрядовости, которая будет с течением времени закреплена в традиции. Какая же форма чучела будет одобрена коллективной цензурой и войдет в корпус фольклорной культуры – покажет время. Возможно, закрепятся оба варианта как традиционные, но имеющие региональные особенности функционирования и воплощения элементов обрядовости в рамках праздничной культуры.

В современных празднично-обрядовых действиях можно увидеть отдельные аспекты изменения этикета, наличия специфических форм речи, жеста, пластики, проявляющихся в сценарном ходе и текстах главных персонажей предлагаемых сценариев. Эти специфические формы речи чаще всего опираются на архаизмы и историзмы, применение диалектных слов, говоров, устоявшиеся фольклорные и квази-фольклорные речевые обороты и формулы, призванные подчеркнуть аутентичность и традиционность празднично-обрядового действия («в сей час» вместо «в этот час»; «честной народ», «Масленица – обмануха», «житьё – бытьё» и пр.). Здесь, так же как и в традиционной культуре, могут присутствовать гротескные (оптимистически-возрождающие, основанные на комизме, преувеличении вплоть до абсурда, сочетании фантастического и реального) фабулы сюжета и персонажи, юмористические диалоги, иногда с актуальными подтекстами, включение различных по стилистике и жанрам литературных и музыкальных текстов, хореографических и пластических номеров и т.п. При этом гротеск как черта карнавализации может рассматриваться и как художественное средство для выражения хаоса и его адаптации к языку существующей культуры [Юрков, 1997]. Гротескные образы в празднично-обрядовых действиях возникают на границах различных миров или культур (например, парень-«несмеян» из современности, не интересующийся реальной жизнью, признающий только интеллектуальную виртуальную реальность, и девушка-«веселуха» из прошлого, знакомящая его с традициями, организуя «путешествие» в «свое» время, – сочетание фантастики и реальности, гиперболизация отдельных черт характера, нарушение культурных норм, маргинальность положения героев).

Особую популярность среди персонажей, ассоциирующихся с народными традициями, занимают скоморохи и, в меньшей степени, ряженые. Скоморохи, являясь пограничными персонажами между собственно народными и светскими традициями, народной и профессиональной культурой, стали одним из существенных элементов русской праздничной сферы. Скоморохи «явились на Руси

Е.А. Каминская *Принцип карнавализации при конструировании новой обрядовости праздничной культуры (на примере праздника Масленицы)*

как продукт влияния на нее чуждой цивилизации и первоначально цивилизации византийской, причем немедленно слились с элементом народного обычая» [Кирпичников, 1891, с. 3] и «стали фактом жизни народа русского» [Кирпичников, 1891, с. 11]. Они занимали существенное место в истории отечественной культуры XI–XVII вв., затем, почти через триста лет, снова стали важными персонажами праздничной культуры XX–XXI столетий. Именно во второй половине XX в. скоморохи стали практически постоянными участниками празднично-обрядовых зрелищ, отождествляясь именно с традиционной народной культурой. Таким образом, снова можно констатировать факт трансформации обрядовой сферы, для которой скоморохи ранее были внешним элементом, так как их функционал – развлечение и увеселение – мог быть лишь дополнением к основным обрядовым действиям, носившим ритуально-магический характер. Однако именно эта функция скоморохов становится основой для их включения в современные празднично-обрядовые действия с их установкой на увлекательное заполнение досуга людей, что является одним из аспектов конструирования новой обрядовости.

Иное дело – ряженые. Традиции ряжения были известны во времена дохристианской Руси, где имели точный отсыл к мифологическим представлениям и ритуально-магическим элементам обряда. С течением времени ряжение образно обогащалось под влиянием культурного развития трансформаций, чаще теряя сакральное значение в пользу профанных развлекательно-увеселительных функций обряда. При этом не во всех обрядах ряжение было обязательным элементом. Так, в отношении масленицы элементы ряжения фиксировались как региональные традиции переодевания в масленицу или надевания специальных «костюмов» участниками действия.

Таким образом, мы видим, что сама празднично-обрядовая традиция подверглась существенным изменениям в современной культуре. В то же время эти изменения вполне соответствуют карнавализации как принципу конструирования обрядового действия и, по сути, формируют и закрепляют в традиции новую обрядовость. «...наступает действие карнавального парадокса: новое содержание гротескным преувеличением буквально “выворачивает наизнанку” старое, но не в качестве формы-носителя своего содержания, а в акте возвращения к энергийным первоисточникам формопорождения» [Крючкова, Титов, 2022]. В то же время хочется подчеркнуть, что карнавализация как принцип конструирования новой обрядовости праздничной культуры должна использоваться осознанно и целенаправленно, а не спорадически возникать как результат недостаточно корректного преломления традиций в современности. Следует обратить внимание на специфичную двойственность карнавализации как творческой технологии создания празднично-обрядового действия в современных условиях. Присущее некоторым «социокультурным технологам» понимание карнавализации в этом контексте как возможность произвольной игры с элементами традиционного праздничного пространства способно породить яркие гротескные формы, внешне схожие с карнавальностью в ее бахтинском смысле. Однако при этом нарушается сущностная природа карнавала как воспроизведения реальности в причудливых образах, сохраняющих тем не менее семантические и семиотические связи с прототипами. В этом смысле карнавализованное конструирование праздничного действия «по мотивам» традиционной культуры предполагает насколько возможно больший учет первичных значений заимствованных элементов. Это не противоречит объективно неизбежной их трансформации, порождаемой и актуальными социокультурными контекстами, и креативными решениями современных «конструкторов» праздничной культуры. В этом случае новаторность конструирования будет органично сочетаться с обережением ментально ценных артефактов исторического прошлого. Уже на первом этапе создания праздничного действия – разработке его концепции – следует отдавать отчет о том, какие элементы традиции будут трансформированы, насколько органично это будет происходить. Следовательно, конструирование новой обрядовости выступает, одновременно, в трех ипостасях: и как акт сохранения, и как акт реконструкции, и как акт изменения традиции, подчинения законам современной культуры. Корректное понимание сущности «технологии» карнавализации и ее адекватное применение способно, на наш взгляд, дать в таком направлении ощутимый положительный эффект.

Практические рекомендации. Режиссёру, ставящему праздничное действие на основе традиционных обрядов, важно знать закономерности современной праздничной культуры, традиционной

E.A. Kaminskaya *The principle of carnivalization in constructing a new rituality of festive culture (using the Maslenitsa holiday (Pancake days) as an example)*

культуры, обрядовой культуры и умело находить точки их пересечения. В традиции следует обращать внимание и выбирать действенно-динамичные, зрелищные, эмоционально-образные элементы, понятные современному человеку. Эти элементы необходимо «вплести» в единое праздничное пространство, руководствуясь принципами карнавализации, коллажа, имитации и пр. При выборе карнавализации как основного принципа построения действия важно выделить те характерные черты, которые наиболее органичны для конкретного праздника, их роль и место, способы воплощения. Так, отсутствие разделения на исполнителей и зрителей может обусловить отсутствие сцены как таковой или выход артистов со сцены к зрителям для проведения интерактивных мероприятий. Гротескность вправе находить воплощение в образах персонажей и/или их речевых портретах. При этом стоит помнить, что выбор элементов традиции, их встраивание в структуру праздничного действия не должны искажать реальность, представленную пусть и в непривычных формах. Только так будет выстраиваться новая обрядовость, которая позволит актуализировать традицию, не разрушая ее.

ИСТОЧНИКИ

1. Антирелигиозник: научно-методический журнал Орган Центрального совета Союза воинствующих безбожников СССР. – Москва: ГАИЗ, 1926-1941.
2. Божерянов И.Н. Как праздновал и празднует народ русский рождество Христово, Новый год, Крещение и Масляницу: исторический очерк. – Санкт-Петербург, 1895.
3. Копаневич И.К. Как проводится масленица в Псковской губернии. – Псков: тип. Губ. правл., ценз. 1903.
4. Коринфский А.А. Честная госпожа Масляница. – Москва: издательство М. В. Клюкин, 1901.
5. Масленица и несоответствие празднования ей с духом христианства и учением св. церкви Христовой // Праздничный отдых христианина: Собрание общедоступных духовно-назидательных рассказов и размышлений, расположенных примечательно к евангельским воскресным и праздничным чтениям цикла года : В 2 ч. / Сост. свящ., магистр богословия Григорий Дьяченко. – Москва: тип. т-ва И.Д. Сытина, 1900. – С. 489-492.
6. Масляница / составил Н. Дубровский; материалы Снегирёв, Забѣлинъ, Вельтманъ, Шепингъ, Терещенко [и др]. – Москва: Тип. С. Селивановского, 1870.
7. Мифы о русской мифологии. Лекция А.Л. Барковой. Режим доступа: <https://smotrim.ru/video/163426> (дата обращения: 10.06.2025).
8. Нива: Иллюстрированный журнал литературы, политики и современной жизни: Г 1–49: в 100 т.: репринтное издание 1870–1918 гг. – Санкт-Петербург: Альфарет, 2012-2013. – Т. 11: 1875. – № 1-26.
9. Поговорим о масленице // Православие.ру: интернет-журнал, 2011. Режим доступа: <https://pravoslavie.ru/44978.html> (дата обращения: 10.06.2025).
10. Тексты масленичных песен. Режим доступа: <https://www.chitalnya.ru/work/3382596/> (дата обращения: 10.06.2025).
11. Терещенко А.В. Быть русского народа. Часть VII. Святки. Масляница. – Санкт-Петербург: Типография Министерства внутренних дел, 1848.
12. Черных А.В. Русский народный календарь в Прикамье. Праздники и обряды конца XIX – середины XX в В 2 ч. Ч. II. Зима. – Пермь: Изд-во «Пушка», 2008.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алтамова П.Н. Тамбовская масленица как текст: семантика, символика и терминология обрядов (на общерусском фоне): Автореф. дис. на соиск. учен. степ. к.филол.н. Спец. 10.02.01. – Тамбов, 2002.
2. Баркова А. Славянские мифы от Велеса и Мокоши до Птицы Сирин и Ивана Купалы. – Москва: Манн, Иванов и Фербер, 2022.
3. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – Москва: Художественная литература, 1990.
4. Кирпичников А.И. Къ вопросу о древнерусских скоморохахъ. – Санкт-Петербург: типография Императорской Академии наукъ, 1891.
5. Крючкова Н.Ю., Титов А.Ю. Динамическая структура карнавальской телесности: антропологический опыт театральной герменевтики // Вестник МГУКИ. 2022. №3 (107). С. 16-29. DOI:10.24412/1997-0803-2022-3107-16-29
6. Лотман Ю.М. Память в культурологическом освещении // Избранные статьи. – Т. 1. – Таллинн: Александра, 1992. С. 200-202.
7. Попова В.Н. Праздник как социокультурный феномен : учеб. пособие / М-во образования и науки Рос. Федерации, Урал. федер. ун-т. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2017.
8. Смирницкая Е.В. Карнавал // Большая российская энциклопедия. Том 13. Москва, 2009. – С. 186.
9. Соколов С.С. Социокультурные алгоритмы формирования праздничного действия // Россия – Узбекистан – Таджикистан. Формирование инновационности проектирования социально-культурных процессов: от идеи до реализации: сб. материалов междунар. науч. конф. / сост. Б.С. Сафаралиев, Б.Б. Мамуров, М.Б. Юлдашева, Н.З. Насруллаева, О.Г. Усанова, М.Р. Холов, Г.Р.Акрамова. – Челябинск; Бухара, 2022.
10. Соколова В.К. Масленица (ее состав, развитие и специфика) // Славянский и балканский фольклор: генезис, архаика, традиции. – Москва: Наука, 1978. – С. 48-70.
11. Толшин А. В. Значения и свойства маски в карнавале и маскарade // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2007. №41. С. 62-69.
12. Фаминцын А.С. Скоморохи на Руси / исследование Ал. С. Фаминцына. – Санкт-Петербург, 1889.
13. Юрков С.Е. Гротеск в культуре русского Средневековья : диссертация ... кандидата философских наук : 09.00.04. – Санкт-Петербург, 1997.

SOURCES

1. Antireligioznik [Antireligionist]: nauchno-metodicheskiy zhurnal Organa Tsentral'nogo soveta Soyuz voinstvuyushchikh bezbozhnikov SSSR. Moscow, GAIZ, 1926-1941. (in Russian)

Е.А. Каминская *Принцип карнавализации при конструировании новой обрядовости праздничной культуры (на примере праздника Масленицы)*

2. Bozheryanov I. *Kak prazdnoval i prazduet narod russkij rozhdestvo Hristovo, novyy god, kreshchenie i Maslenicu* [How the Russian people celebrated and celebrate Christmas, New Year, Epiphany and Maslenitsa], istoricheskiy ocherk. Saint-Petersburg, 1895. (in Russian)
3. Chernyh A. *Russkij narodnyy kalendar' v Prikam'e. Prazdniki i obryady konca XIX – sereдины XX v V 2 ch. Ch. II. Zima* [Russian folk calendar in the Kama region. Holidays and rituals of the late 19th – mid-20th century B 2 parts. Part II. Winter]. Perm', Izd-vo "Pushka", 2008. (in Russian)
4. Kopanevich I. *Kak provoditsya maslenica v Pskovskoy gubernii* [How Maslenitsa is celebrated in the Pskov province]. Pskov, tip. Gub. pravl., cenz. 1903. (in Russian)
5. Korinskij A. *Chestnaya gospozha Maslyanica* [Honest Mrs. Butterworm]. Moscow, izdatel'stvo M.V. Klyukin, 1901. (in Russian)
6. "Maslenica i nesootvetstvie prazdnovaniya ee s duhom hristianstva i ucheniem svyatoj cerkvi Hristovoj" [Maslenitsa and the inconsistency of its celebration with the spirit of Christianity and the teachings of the Holy Church of Christ]. *Prazdnichnyy otdykh hristianina: Sbranie obshchedostupnykh duhovno-nazidatel'nykh rasskazov i razmyshlenij, raspolozhennykh primenitel'no k evangel'skim voskresnym i prazdnichnym chteniyam celogo goda* [Festive rest of a Christian: A collection of publicly available spiritual and edifying stories and reflections, located in relation to the Gospel Sunday and holiday readings of the whole year], v 2 ch., sostavil svyashchennik, magistr bogosloviya Grigorij D'yachenko. Moscow, tipografiya tovarishchestva Ivana Sytina, 1900. P. 489-492. (in Russian)
7. *Maslyanica* [Maslenitsa]. Sostavil Nikolaj Dubrovskij; materialy Snegiryov, Zabelin, Vel'tman, SHeping, Tereshchenko [i dr.], Moscow, Tipografiya Semena Selivanovskogo, 1870. (in Russian)
8. *Mify o russkoj mifologii* [Myths about Russian mythology]. Lekciya A.L. Barkovoj. Available at: <https://smotrim.ru/video/163426> (accessed: 10.06.2025). (in Russian)
9. *Niva. Illyustrirovannyj zhurnal literatury, politiki i sovremennoj zhizni* [Niva: Illustrated magazine of literature, politics and modern life], G 1–49, v 100 t., reprintnoe izdanie 1870–1918 gg., Saint-Petersburg, Al'faret, 2012-2013, T. 11, 1875, № 1-26.
10. "Pogovorim o maslenitse" [Let's talk about Maslenitsa]. *Pravoslaviye.ru: internet-zhurnal*, 2011. Available at: <https://pravoslavie.ru/44978.html> (accessed: 10.06.2025). (in Russian)
11. *Teksty maslenichnykh pesen* [Lyrics of Maslenitsa songs]. Available at: <https://www.chitalnya.ru/work/3382596/> (accessed: 10.06.2025). (in Russian)
12. Tereshchenko A. *Byt russkogo naroda CHast' VII. Svyatki. Maslyanica* [Life of the Russian people. Part 7. Christmastide. Maslenitsa]. Saint-Petersburg, Tipografiya Ministerstva vnutrennih del, 1848. (in Russian)

REFERENCES

1. Alpatova P. *Tambovskaya maslenica kak tekst: semantika, simbolika i terminologiya obryadov (na obshcherusskom fone)* [Tambov Maslenitsa as a text: semantics, symbolism and terminology of rituals (on an all-Russian background)]. Avtoref. dis. na soisk. uchen. step. k.filol.n. Spec. 10.02.01, Tambov, 2002. (in Russian)
2. Barkova A. *Slavyanskije mify ot Velesa i Mokoshi do Pticy Sirin i Ivana Kupaly* [Slavic myths from Veles and Mokosha to the Sirin Bird and Ivan Kupala]. Moscow, Mann, Ivanov i Ferber, 2022. (in Russian)
3. Bahtin M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa* [The work of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and the Renaissance], 2-e izd. Moscow, Hudozhestvennaya literatura, 1990. (in Russian)
4. Faminicyn A. *Skomorohi na Rusi* [Buffoons in Russia]. Saint-Petersburg, 1889. (in Russian)
5. Kirpichnikov A. *K voprosu o drevnerusskikh skomorohah* [On the question of ancient Russian buffoons]. Saint-Petersburg, tipografiya Imperatorskoj Akademii nauk, 1891. (in Russian)
6. Kryuchkova N., Titov A. "Dinamicheskaya struktura karnaval'noj telesnosti: antropologicheskij opyt teatral'noj germenoviki" [The dynamic structure of carnival physicality: the anthropological experience of theatrical hermeneutics]. *Vestnik MGUKI* [Bulletin of MGUKI]. 2022. No 3(107). P. 16-29. DOI:10.24412/1997-0803-2022-3107-16-29 (in Russian)
7. Lotman Y.M. "Pamyat' v kul'turologicheskom osveshchenii" [Memory in cultural studies]. *Izbrannyye stat'i* [Selected articles]. V. 1. Tallinn, Aleksandra, 1992. P. 200-202. (in Russian)
8. Popova V.N. *Prazdnik kak sotsiokul'turnyy fenomen* [Holiday as a socio-cultural phenomenon]: ucheb. posobiye. Ministerstvovo obrazovaniya i nauki Rossiyskoy Federatsii, Ural'skiy federal'nyy universitet. Yekaterinburg, Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta, 2017. (in Russian)
9. Smirnickaya E. "Karnaval" [Carnival]. *Bol'shaya russiyskaya enciklopediya* [The Great Russian Encyclopedia], Tom 13. Moscow, 2009. P. 186. (in Russian)
10. Sokovikov S. "Sociokul'turnye algoritmy formirovaniya prazdnichnogo dejstva" [Sociocultural algorithms for the formation of festive events]. *Rossiya – Uzbekistan – Tadzhikistan. Formirovanie innovacionnosti proektirovaniya social'no-kul'turnykh processov: ot idei do realizatsii* [Russia – Uzbekistan – Tajikistan. Formation of innovativeness in the design of socio-cultural processes: from idea to implementation], sb. materialov mezhdunar. nauch. konf., sost. B.S. Safaraliev, B.B. Mamurov, M.B. Yuldasheva, N.Z. Nasrullaeva, O.G. Usanova, M.R. Holov., G.R.Akramova, Chelyabinsk. Buhara, 2022. (in Russian)
11. Sokolova V.K. "Maslenica (ee sostav, razvitiye i specifika)" [Maslenitsa (its composition, development and specificity)]. *Slavyanskiy i balkanskiy fol'klor: genezis, arkhayka, traditsii* [Slavic and Balkan folklore: genesis, archaic, traditions]. Moscow, Nauka, 1978. P. 48-70. (in Russian)
12. Tolshin A. "Znacheniya i svoystva maski v karnavale i maskarade" [The meanings and properties of masks in carnival and masquerade]. *Izvestiya RGPU im. A. I. Gercena* [Izvestiya RSPU named after A. I. Herzen]. 2007. No 41. P. 62-69. (in Russian)
13. Yurkov S.Y. *Grotesk v kul'ture russkogo Srednevekov'ya* [Grotesque in the Culture of the Russian Middle Ages], dissertatsiya ... kandidata filosofskikh nauk: 09.00.04, Sankt-Peterburg, 1997. (in Russian)

Научная статья / Research article
УДК/UDC 159.9:791.5+792.9+82.37
DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-84-99

Штайн Оксана Александровна
Shtayn Oksana Aleksandrovna
кандидат философских наук, доцент,
PhD in Philosophy, Associate Professor,
Уральский федеральный университет имени первого
Президента России Б.Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия)
Ural Federal University (Yekaterinburg, Russia)
shtaynshtayn@gmail.com

АВТОКОММУНИКАЦИЯ И КУКОЛЬНЫЙ ТЕАТР: К ПСИХОЛОГИИ СТЫДА И СТЫДЛИВОСТИ В ИСКУССТВЕ AUTOCOMMUNICATION AND PUPPET THEATER: TO SHAME AND PUDENCY EXPERIENCE IN ART

Статья исследует роль кукольного театра, скоморошества и юродства как механизма автокоммуникации, работающего с первоначальными механизмами стыда в культуре. Эти элементы карнавальной традиции, укорененные в отечественной культуре, переворачивают социальные нормы и обнажают скрытые механизмы взаимодействий. Кукла, шут и юродивый выступают медиаторами, разоблачающие пороки общества и изменяющие восприятие мира. Кукольный театр создает дистанцию между зрителем и действием, организуя внутренний диалог зрителя – в маске куклы он видит отражение собственных противоречий и неувязок. Автокоммуникация в кукольном театре возникает благодаря зазору, промежутку, «щели» (Сергей Образцов), где зритель, наблюдая условность игры, обращается к самому себе. Кукла, лишенная собственного голоса, становится зеркалом: ее молчание наполняется голосом зрителя.

Ключевые слова: кукольный театр, скоморошество, юродство, карнавал, автокоммуникация, маска, стыд, власть, Петрушка, Сергей Образцов

Для цитирования: Штайн О.А. Автокоммуникация и кукольный театр: к психологии стыда и стыдливости в искусстве // Артикульт. 2025. №2(58). С. 84-99. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-84-99

The article explores the role of autocommunicative practices, tracing shame as cultural intuition, such as puppet theater, buffoonery, and holy foolishness, in Russian culture as elements of carnival tradition, subverting social norms and exposing hidden mechanisms of interactions. The puppet, the jester, and the holy fool act as mediators, unmasking societal vices and transforming worldviews. Puppet theater creates distance between the viewer and the performance, triggering self-reflection – the puppet's mask reflects the audience's own contradictions. Autocommunication emerges through the «gap» (Obraztsov's term) – a space where the viewer, confronted with the artifice of performance, turns inward. The puppet, devoid of its own voice, acts as a mirror: its silence is filled by the viewer's interpretations, forcing them to reconsider their assumptions.

Keywords: puppet theater, buffoonery, holy foolishness, carnival, autocommunication, mask, shame, power, Petrushka, Obraztsov

For citation: Shtayn O.A. "Autocommunication and puppet theater: to shame and pudency experience in art." *Articult.* 2025, no. 2(58), pp. 84-99. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-84-99

*Между мной и зрителем занавес,
в котором есть щели.
С. Образцов.*

Введение

Кукольный театр в русской культуре традиционно воспринимается как явление исторически маргинальное, связанное с народным смехом, карнавалом и пародией. Однако его конструктивная значимость гораздо глубже: он становится инструментом осмысления власти, истории и человеческой природы. В статье рассматривается, как кукольный театр, скоморошество, шутство и юродство формируют особую «карнавальную» картину мира, где власть предстает в масках, а реальность оказывается перевернутой.

Кукольный театр, скоморошество и юродство образуют единую систему «карнавального» восприятия мира в переплетении смеха и обличения, игры и мистики, власти и подчинения. Отечественный политический маскарад: шутовские представления при дворе Ивана Грозного, скоморошья «поносные песни», Всешутейший собор Петра Великого, театр кукол Сергея Образцова. Кукла, шут, юродивый –

© Штайн О.А., 2025

Дата поступления: 10.03.2025. Дата одобрения после рецензирования: 15.05.2025. Дата публикации: 30.06.2025.

О.А. Штайн *Автокоммуникация и кукольный театр:
к психологии стыда и стыдливости в искусстве*

медиаторы между миром реальным и ирреальным, между властью и народом, между смехом и страхом.

Исследование опирается на культурно-исторический подход, теорию карнавала М.М. Бахтина [Бахтин, 1990], концепцию древнерусского смеха Д.С. Лихачева [Лихачев, Панченко, Поньрко, 1984]. Анализируются исторические свидетельства (летописи, жития), театральные практики (свидетельства о скоморохах, шутах, кукольниках) и их отражение в современном искусстве. Особое внимание уделяется конструктивным для развития культуры перформанса и культуры импровизации, в том числе социальной, мотивам буффонады, арлекинады и мистического действия, которые пронизывают русскую культуру от Средневековья до наших дней.

Для этой работы принципиально различие стыда и стыдливости, хотя слово *стыд* и употребляется в ней номинативно в первом значении, а предикативно – во втором. Слово *стыдливость* решено использовать, так как оно закреплено в повседневной речи за бытовыми ситуациями, не связанными с перформативными искусствами. Такое двойное употребление слова, номинативное и предикативное, позволяет лучше показать эффекты перформативных искусств и перформативного поведения, рассматриваемые в этой работе.

Стыд (номинативный стыд) понимается как интенсивное аффективное переживание, связанное с осознанием собственной несостоятельности, нарушением социальных норм или моральных принципов, и часто сопровождается реакциями избегания или желанием скрыться. В отличие от него, стыдливость (предикативный стыд) трактуется как более мягкая, предупредительная форма стыда – внутренняя склонность избегать ситуаций, потенциально угрожающих достоинству, что ближе к понятию «застенчивости». Если стыд (номинативный стыд) реактивен и связан с уже совершенным действием, то стыдливость (предикативный стыд) имеет превентивный характер, выступая как механизм самоконтроля, предотвращающий нарушение границ приемлемого. Это разведение позволяет дифференцировать ретроспективную оценку поступка и проспективную этическую чувствительность и тем самым тоньше показать тот самый зазор или щель автокоммуникации в кукольном театре, в котором соединяются репрезентативность и перформативность.

Арлекинада, буффонада, мистическое действие, площадные выступления первых русских театров претерпевали на себе влияние *commedia dell'arte* как площадного действия с известными типажам. Особенность этого итальянского изобретения – соединение типичности и эксцентричности: в масках итальянской комедии мы прочитываем некоторые ожидания от того, каким должен быть комический итальянский врач или итальянский любовник, – при этом все они находились среди зрителей, узнавая себя не просто в кривом, а в прицельном зеркале, целесообразном для любого перформативного жеста. Они узнавали себя в персонажах Тартальи, Дотторе, Панталоне не как характеры, а себя как гримасы, маски, поэтические возможности организовать свою жизнь иначе, для чего необходимо сделать ее всецело публичной, и в таком вывернутом состоянии уйти в изнанку для разговора с самим собой, – автокоммуникации.

В Россию шутство пришло позже европейского, прижилось быстро, вследствие имеющейся народной традиции повествования с персонажем Иван-дурак. Шуты выделяются не только манерой поведения, но и манерой предъявления себя. Яркий костюм с головным убором, – колпаком с ослиными ушами и серебряными бубенцами как пародия на царскую корону; три конца колпака символизируют ослиные уши и хвост, атрибуты средневековых «ослиных процессий», ослиных праздников, о которых писали М. Бахтин [Бахтин, 1990, с. 90-91] и О.М. Фрейденберг. «В каждом из них – метафорический двойник актера, одетого в звериную маску и олицетворяющего собой злук» [Фрейденберг, 1997, с. 178].

Развитие буффонады: рефлексия прежде перформанса

Первое официальное упоминание о шутах в России относится ко времени правления Ивана Грозного и фигуре Осипа Гвоздя (князя Гвоздева-Ростоцкого) из древнего княжеского рода, потомка Рюриковичей [Лихачев, Панченко, Поньрко, 1984, с. 10]. Княжеский сын Осип словами мог «пригвоздить» любого, за что получил свое прозвище и должность придворного шута Ивана Грозного.

O.A. Shtayn *Autocommunication and puppet theater:
to shame and pudency experience in art*

Когда царь, следуя из загородного дворца, въезжал в Москву в сопровождении трехсот стрельцов, обычно впереди процессии на огромном быке и в золотых одеждах восседал шут Осип Гвоздь.

Во времена Алексея Михайловича было велено «скоморохов с домрами и гуслиями, с волынками не призывать в дома» [Куликова, 1966, с. 9], что конечно, напоминает итальянскую борьбу с заговорами, инквизицию и всячески выраженный страх перед публичным осмеянием пороков. В 1672 г. Алексей Михайлович приказал учредить первую в России актерскую труппу. Придворные комедианты, приглашенные из Европы, сыграли первое премьеру 17 октября 1762 г. на немецком языке, а в следующем году к ним присоединились 26 русских детей. «Скоморохи и царские комедианты.. Казалось бы, пропасть лежит между ними: гонимыми, ненавистными царю и церкви мятежными “веселыми людьми” и хранимыми царскими указами придворными актерами – учениками немецких учителей» [Куликова, 1966, с. 16].

Специалист по гендерным исследованиям в русской литературе М.В. Каплун в монографии [Каплун, 2019] о пасторе Грегори, первом официальном русском драматурге, раскрыла гендерную сущность этой реформы – мужские образы соответствовали школьному протестантскому и одновременно барочному католическому театру с его представлением о разграничении власти земной и небесной, где действует высшая сила, то есть власть над властью. Женские образы отвечали шекспировскому театру, в котором страсть приводит к новым силам в политике, включая призраки прошлого, народ, классы и сословия. Традиции европейского театра были приручены и сделаны начальной конструкцией или образом современного общества через соединение школьной драматургии с шекспировским сюжетосложением. Это был нонконформизм, встроенный в назревавшие реформы, требовавшие отражения прежде их осуществления, с последующим появлением «новых людей», классов и групп, чей выход на историческую арену активировал именно театр.

Скоморох на Руси, «кукольный игрец» [Куликова, 1966, с. 21], не всегда играл куклами в домике или за занавесом, его ширмой служила и сама рубаша актера: «Стоит кукольный игрец твердо на земле. Ноги широко расставил. Яркий кусок крашенины, будто поднятая вверх женская юбка, закрывает всю верхнюю часть туловища скомороха. А сверху, по краю юбки, во все стороны мечется непоседливый Ванюшка – носатый в красной рубашке» [Куликова, 1966, с. 21]. Цвет рубашки, красный, В. В. Биbihин [Биbihин, 2003, с. 10] связывает не только с революцией 1917 года, но и с петровскими реформами, подробно противопоставляя красный как цвет борьбы со старым миром и зеленый как цвет регулярного государства. Биbihин считает, что цвет, колорит, настроение в эпохи кризиса идентичности может управлять не только порядком настроений, но и порядком решений, точнее, примирения с этими решениями. Опять же, зеркало перформативности предшествует перформативности самих решений.

Перенос Петром Нового года на 1 января был связан с цветом зеленого ельника, зеленого сукна и платьев немецкого кроя. Это был цвет Преображенского полка. Как пишет В. Биbihин, «никто не ждал доказательности доводов и прояснений, все свершалось на уровне настроения. Сменился цвет времени. Петр повелел в Москве для украшения улиц и домов заготовить зеленого ельника» [Биbihин, 2003, с. 9].

Красная материя, красные галстуки на шее пионеров, красное знамя, – цвет революции – цвет крови, который поднимал на бой с представителями враждебной капиталистической мировой системы. «Допустим, кто-то стал бы следить за историей цвета, скажем красного цвета при Петре. Он отметил бы себе, что красные шуты в два ряда сопровождали юного царевича в баню. Затем революционные стрельцы пришли в начале лета 1682 года свергать недолгое, собственно месячное правление Нарышкиных в Кремле, требуя выдачи приемного отца Натальи Кирилловны Нарышкиной, второй жены царя Алексея и матери Петра, любимого брата Натальи Ивана и многих прочих, в красных рубашках с засученными рукавами вместо своей обычной длиннополой одежды. (Попутно историк обратил бы внимание на характерный для всякой революции, так и в феврале 1917-го, так в нашей последней революции, факт сожжения архивов: стрельцы якобы хотели сожжением крепостей помочь освобождению крестьян). Историк заметил бы, что те красные рубашки были отмищены всенародно показанной кровью стрельцов, относительно малой в 1689-м и большой в 1698-м, когда Петр вместо продолжения своей европейской поездки в Италию внезапно вернулся из Вены в Москву для оргии розыска

О.А. Штайн *Автокоммуникация и кукольный театр:
к психологии стыда и стыдливости в искусстве*

в Преображенских казармах и казней: 230 человек 10 октября в поле за казармами на Яузе, 500 молодых стрельцов 13 октября сосланы с отрезанием ушей и ноздрей на границы, 6 человек 19 октября зарублены топорами; 21 октября во все бойницы стен вставлены бревна и на каждом повешано по 2 стрельца, всего более 200 человек; 23 октября так же еще несколько сотен, 27 октября – еще, и лишь потом кровь начали скрывать, 31 октября казнили уже по местам заключения, потому что население пришло в ужас» [Биbihин, 2003, с. 10-11]. Красная рубашка куклы Ванюшки это вызов и цвет стыда, к которому площадные выступления зывали.

В царствование Петра I к театру снова появился интерес. Приказом Императора строить Хорошину для комедиантов стали на Красной площади. Первые театральные представления состоялись в палатах Франца Лефорта. Деревянная Хорошина не прижилась и была разобрана под руководством инженера-подпоручика Корчмина.

Арлекиада, буффонада, мистическое действие не была сразу культура площади. Это камерная атмосфера маленького придворного театра Алексея Михайловича. На примере «Шута Балакирева» Г. Горина профессор Удмуртского университета Т.В. Зверева замыкает «карнавалы» период русской истории с маскарадным переодеванием в «потешное короткое европейское платье» [Зверева, 2014, с. 17]. В 1723 году состоялся небывалый исторический маскарад, всем высокопоставленным вельможам в течение месяца приказано было не снимать маскарадных костюмов: «в присутственных местах высокие чиновники сидели в масках» [Зверева, 2014, с. 16], ибо «масочная природа власти – ее глубочайшая сокровенная тайна» [Зверева, 2014, с. 17].

Были куклы на тростях,
Оказались на гвоздях. [Берестов, 1976, с. 11].

Природа власти кровава. Политический театр – это когда вблизи Храма Василия Блаженного выбросили труп самозванного царевича Дмитрия, а сверху положили смешную маску, дудку и волынку скомороха, – знак позорного занятия («позорище» – славянское слово для зрелища, как перевод греческих слов *театр* и *теория*, – то, что выставлено на показ, демонстрируется, показывается и доказывается). Буффоны, фигляры, паяцы, клоуны, балясники, скоморохи, балаганные шуты, арлекины, полишинели, комедианты, джокеры представляли нетипичную провокативную модель заказного или самостоятельного представления народу и власти. Это своего рода рассмотрение перформативности в риторико-политическом ключе. Социокультурный код феномена юродства и шутовства предъявляет в коммуникации характерный набор знаков, задающий границы дозволенной манифестации, которые шуты и юродивые никогда не соблюдали, чем и были интересны для народа.

О политическом театре времен Петра I как барочном театре света и молнии пишет В.В. Биbihин: «Можно ли сказать, что Петр был сначала молнией или отдал себя молнии, позволил пройти через себя молнии в том смысле, как мы говорили о гераклитовской молнии, божественном биче, от которого получают свой закон существа, движущиеся способом постепенного перемещения?» [Биbihин, 2003, с. 14]. Поэтому маскарад Петра – не только перевертыш, это смена настроения и целой исторической парадигмы. Переодев подданных как кукол, он меняет сакральную точку, начало отсчета в системе координат, она стала европоцентричной.

Для В.В. Биbihина Петр I разыгрывает *Commedia dell'arte*, превратив страну в площадь, в строительную площадку для новых идей, призывая и повелевая участвовать в маскараде и реформах, чтобы не остаться под подозрением или штрафами. Так придворный уютный камерный театр Алексея Михайловича вырос в площадное масштабное представление его сына.

Зазор между серьезным и шутовским становится предельным, поэтому предельно как шутовство, так и личность императора и его придворных. Если шутить, то с полной отдачей. Например, юный Петр в 1710 г. хотел выдать карлицу Прасковью Федоровну замуж за своего любимого карла Якова Волкова, намереваясь осуществить «производство» («разведение») карликов в России. Или его балагурные отношения с шутом Балакиревым, дворянином по происхождению, «Царем Касимовским».

O.A. Shtayn *Autocommunication and puppet theater:
to shame and pudency experience in art*

Иван Балакирев в 16 лет отправился на службу в Санкт-Петербург рядовым гвардейцем Преображенского полка, где будучи в карауле на берегу Невы салютовал императору нагишом. Петр рассмеялся, оценив солдатское остроумие, и приказал Балакиреву быть при дворце. Так Иван оказался вблизи трона.

Чувство юмора Петра I, о коем свидетельствуют Всешутейшие соборы, привело к постройке архитектурных парковых шуток – встроенных в парковые зоны фонтанов-шутих в Нижнем парке Петергофа, скрытая водная забава, замаскированная под привычные предметы или спрятанная в ландшафте. При царском дворце в Санкт-Петербурге числилась шутовская бригада из 24 человек во главе с португальцем Яном Лакостой, которого Пётр наградил островом в Финском заливе и титулом «Самоедского короля».

Но что император в Петербурге, что царь шутовской в Палатах, председатель Всешутейшего собора, они сохраняют комедию в заранее отведенных целостных ролях на сцене власти при радикальных политико-экономических реформах. Целостность комического перевертывания была не менее значима, чем целостность бюрократического регулирования. Например, Венера, которую Петр привез в Летний Сад, получив от Папы Римского по итогам подписания мирного договора (Папский престол был посредником в переговорах России и Швеции). Шедевр античной скульптуры, требующий серьезного научного изучения и сохранности, для современников Петра оставался «идолом», «бесом», – представителем языческого перевернутого мира. Участники коллективного труда [Позднев, 2022] показали, что Петр принимал не развлекательную функцию антиков, а их историко-археологическую ценность, в его уме в Петербурге, в городе, а не вне города, была лейбницевская кунсткамера, а не версальский маскарад – но тем более существенным оказалось перевертывание, которое могло быть нейтрализовано только шутовством Петергофа, уже вполне версальским и легкомысленным. Во многом это отразится в намерении Мейерхольда заменить театральные буфеты, создающие эффект скуки, зимним садом как пространством галантного легкомыслия [Вендровская, 1967, с. 534].

Кодировка археологического историзма и семиотика религиозного эсхатологизма шутовливо перевели скульптуру в парк в качестве объекта любования.

Стыд и кукла: полюса автокоммуникации

Петровские реформы представляют собой дисциплинарную и визуальную диктатуру. С его указов государство начинает брать на себя ответственность за легитимизацию отклоняющихся девиантных, церковь за легитимизацию юродивых.

Юродивый разоблачал поступки людей, служащих культа, срывал покровы с неподлинных икон. Уличение является главным видом испытания и самого юродивого со стороны окружающих. Юродство – подвиг, отвоевывающий ценой жизни, потерянного статуса, гордости, чести, комфорта у повседневности, пространство сакрального и рафинированных культурных смыслов.

Кукольный театр – обращение персональное и историческое, это часть карнавальной картины мира и продолжение мира перевернутого. Известный «перевертыш» М.М. Бахтина и Д.С. Лихачева: «Перед нами изнанка мира. Мир перевернутый, реально невозможный, дурацкий» [Лихачев, Панченко, Поньрко, 1984, с. 15]. Начало кукольного театра в мире и на Руси конкретно связано с представлениями древнерусских пародийных произведений, так называемые «поносные песни» [Лихачев, Панченко, Поньрко, 1984, с. 14]. Кукольный театр вырос из изобличения, он высмеивал, вытаскивал изнанку наружу. Древнерусский смех – «смех раздевающий, обнажающий голого, ничем не дорожащего» [Лихачев, Панченко, Поньрко, 1984, с. 16], поэтому кукольный театр в отечественной традиции вырастает в среде балагурства, буффонады, лицедейства, героями/артистами/персонажами которого были как скоморохи, так и цари.

В процессе спектакля происходит обнажение, уличение пороков, ситуации. Нагота – характеристика маски, куклы, цель спектакля. От обнажения поступков на сцене к обнажению мотивов героев, а после к обнажению ситуации, в которой стали возможны эти герои и эти мотивы. У публично раздетого смехом больше нет скрываемого, все лукавое вытащено на поверхность сцены, и это обнажение

О.А. Штайн *Автокоммуникация и кукольный театр:
к психологии стыда и стыдливости в искусстве*

напоминает открытый суд или казнь. Зазор между мотивами и поступками, между физиологическими и социальными предпосылками поступков наконец схлопнулся. Причем, даже если сошествие в ад называется «Божественной комедией» (спектакль Сергея Образцова), этот комизм может быть интегрирован в скоморошество. Дети более естественно воспринимают смерть, своих кукол они лечат и хоронят, а многие игры с покойниками (прятаться от него или наоборот, его будить) имеют корни от народных игрищ переодевания и пере-лице-вывания жизни.

Скоморохи обнажали жадность власти, детские куколки – жадность детей. Нагота всегда находится на поверхности, мы разучились ее видеть, потому что она связана с первородным грехом. «Нагота – нечто видимое в то время как отсутствие одежды незаметно» [Агамбен, 2014, с. 95]. Обнажение и утрата одевания в христианском сознании связаны с грехопадением, утратой благодати. Человек, окруженный ранее Божественной заботой, был одет его мощью. После греха он теряет опеку, а его естество смотрится жалко. Тело, лишенное Божественной лучезарности, благородства и благодати, предстало уязвимой плотью, которую нужно прикрыть, спрятать, чтобы придать плоти новые значения и концепты.

Эрик Петерсон размышляет о наготы в «Теологии одежды» («Theologie des Kleids»), применяя выражение «метафизическая трансформация» [Агамбен, 2014, с. 97]. Теологически этот термин обозначает утрату одевания благодати, покрывавшего «нагую телесность первых людей» [Агамбен, 2014, с. 97]. Если перенести термин «метафизическая трансформация» на «кукольных людей», то они своими красными рубашками, простынями, занавесками, черными перчатками доразвивают куколок до самостоятельных живых персонажей.

Так Сергей Образцов описывает китайский народный театр кукол, изумляясь их живости и энергии: «Львы бегали, кувыркались, грызлись между собой, нежно облизывали львят, ни на секунду не выходя их четкого танцевального ритма, как не выходил из него акробат, дразнивший львов большим красным шаром» [Образцов, 1957, с. 63]. Ритм львов был ритмом сердца, они дышали и вздыхали, зритель, который знал, что под маской актеры, делали этот факт невидимым. Львы были самостоятельные: «Те, кто изображает львов, и те, кто смотрит, никогда с живыми львами не встречались», поэтому, делает вывод Сергей Образцов, театральные львы стали живой метафорой и живым образом. «Перед вами возникают, безусловно, живые существа, даже когда они уходят отдохнуть от танца, львы устало дышат, чешут за ухом» [Образцов, 1957, с. 66].

Нагота – это снятие завесы. В пример чему – эротический характер художественной культуры и практик Серебряного века: трагико-дифирамбические «Золотые завесы» Вячеслава Иванова и фраппирующе-комические «Занавешенные картинки» Михаила Кузмина. Продолжение – проект Мейерхольда создания при театре Творческой башни – застекленных мастерских для художников-декораторов, композиторов, конструкторов [Вендровская, 1967, с. 576] – благодаря чему сценография превращается из психологической иллюзии в конструктивное понимание самой человеческой природы, самих условий ее осуществления, в психологический эксперимент и эпизод конструирования нового человека.

Наготой может быть не только снятие, но и поднятие занавеса, который открывает «нагую телесность» мертвой куклы на шарнире, палочке или полой внутри. Сергей Образцов выделил при наблюдении за китайскими традициями четыре вида кукол: перчаточные (как его Ба-бо-бу), куклы из театра на коромысле: «Коромысло это служит подпоркой, на которую устанавливается маленький красивый домик с крытой террасой» [Образцов, 1957, с. 250]. Тетра на коромысле передвижной, бродячий со складывающимся помостом, мешочные куклы с детально разработанными анатомическими особенностями, например, с подвижными пальчиками, ртом, глазами. И тростевые куколочки на палочках («яванские» или куклы на нитках, что прикреплены к крестовине).

Без актера любая кукла безжизненно лежит в ящике/коробе/комоде/кофре и не в состоянии вызвать голос в зрителе. Автокоммуникация, это, как писал С. Образцов, «щель между мной и зрителем», вздох перед высказыванием. Нагота куклы обнажает души зрителей, в ходе спектакля происходит уличение или раздевание, а нагота связана со стыдом, который заставляет опускать глаза и

O.A. Shtayn *Autocommunication and puppet theater:
to shame and pudency experience in art*

смотреть внутрь себя. Одним из предшественников такой автокоммуникации следует признать Гордона Крэга с его идеей сверхмарионетки: в музыкальной драме «Вифлеем» он включил в число паломников к вертепу и актеров-кукольников, и тем самым спектакль, включавший кукол, куклоподобных актеров и чистые символы (Младенца заменял столп света, воображаемая кукла и символ Богочеловечества) [Бачелис, 1983, с. 92] становился автокоммуникативным, требуя от зрителя не просто следить за действием и выбирать аффективно близкое, но понимать, что он уже оказался внутри действия, смущенно увидеть себя на сцене.

Кукольный театр и автокоммуникация вершатся при условии разделения, расщепления. Михаил Баженов указывает на то, что «с помощью стыда обнаруживается и конституируется как бытие Другого, так и собственное бытие» [Баженов, 2009, с. 39], что боль стыда, хотя и принадлежит мне-стыдящемуся, но указывает «на нечто, не принадлежащее моему внутреннему миру, моей психике» [Баженов, 2009, с. 39], на нечто, что является ее частью в качестве инородного объекта. Боль стыда может оказаться фантомной, а сам стыд возникает там, где мы не успеваем выделить из целого часть. Стыд, как и бытие, полнместен. Он либо возникает, либо его нет, его не может быть частями, как бытие не может быть на одну треть. Стыд и есть выход в бытие. Об этом писал Ф. Федье, рассмотревший метафизику М. Хайдеггера в ключе стыда [Fédier, 2010]. Федье считал, что греческая цивилизация создала философию как практику отвлеченного мышления, потому, что начальная встреча с языком, историей и самим собой (совесть) была стыдливой, смущенной, скромной онтологически, а не ситуативно, она включала осознание вины и своей слабости, незащищенности, потому позволила воспринимать бытие как целое. Забвение бытия, по Хайдеггеру, это бесстыдство встреч, забвение первой любви, которая всегда стыдлива.

Об этом говорит и В. Подорога, указывая, что Другой занимает мое место «как непреодолимый и самый ближайший ко мне предел существования» [Подорога, 1993, с. 23]. Становясь в самосознании объектом для самого себя, Я переживает стыд как результат видения себя глазами Другого. Индивиду стыдно *за* ситуацию, *за* себя, и предлог «за» указывает на разделенность субъекта. Та часть индивида, за которую стыдно, переживается отстраненно, дистанцированно, как Другой внутренний, нарушивший целое. Согласно Федье [Fédier, 2010], Другой и есть частность, изнанка собственности, собственность-кража Прудона, нарушение первичной встречи с собой, когда окружение, кроме Я, воспринимается как частное, разноцветный набор частностей, пестрые ромбики Арлекина. Стыд появляется там, где кто-то крадет, не обязательно вещь, это может быть внимание, время, эмоция, переживание, опыт – стыдно бывает тогда, когда произошла кража (чужого времени, поцелуя под маской).

Как только индивид осознал, что украл, появляется стыд. Он выставляет себя на созданную им же самим сцену, освещенную светом должного/приемлемого и ощущает стыд. Он оказывается как девочка из Института благородных девиц, поставленная в центре залы на табуретку без передника. Над ним преломляют шпагу. Он у Позорного столба. Само переживание в момент стыда запускается присутствием Другого внешнего (режиссёра, пастора, бабушки, соседа по школьной парте), чей взгляд и голос являются причиной стыда. Других в стыде двое: тот, кто стыдит, и тот, за кого стыдно.

В истории России замена физических телесных наказаний на публичное осквернение чести/имени известна с XVIII века. Позорный столб устанавливался в прилюдном месте. Такие наказания были предназначены для нобилитета – высокородных. По сути дела, это вариант изгнания, сакрализации, превращения человека в homo sacer по Агамбену, в жертву, которой любой может причинить вред, и вред перестают причинять только потому, что как бы всё плохое с человеком уже случилось, по семиотическим, а не аффективным причинам.

Чтобы обеспечить устойчивую семиотику такой сакрализации, приговоренного привозили к месту на так называемых «позорных» дрогах (специальные сани) и ставили на колени, над голову палач ломал шпагу с фамильной символикой. Ритуал преломления шпаги, введенный Петром для представителей военной службы, постепенно перешел в светско-гражданское поле. Прилюдное унижение для дворян сопровождалось лишением воинских званий, сословных привилегий и иногда ссылкой в каторгу. Такое наказание в народе называлось «шельмованием» и сопровождалось прибиванием к виселице таблички с именем осужденного. Подобной сакрализации могли подвергаться и группы

О.А. Штайн *Автокоммуникация и кукольный театр:
к психологии стыда и стыдливости в искусстве*

людей: шельмование старообрядцев или пугачевцев было устроено так же. Даже те, кто не подвергались легальным санкциям и могли вести повседневную жизнь, рассматривались как лишенные прав голоса. Иногда это доходило до буквализации: вырванный язык бунтаря-башкира в «Капитанской дочке» А.С. Пушкина. Пушкин показывает нам пример исторического «перевертыша» наоборот, когда Пугачев стремился в повседневной жизни вести себя как царь: внешность, жесты, нюансы, обиход, – все становилось в голос заявленной политической претензией, хоть пока и игрой-маскарадом [Марков, Штайн, 2024].

Из исторических примеров политического театра можно привести манеру обращения с подчиненными Ивана Грозного, за которую было стыдно или неловко, неудобно или смущенно. Если мужик Пугачев видел себя царем, то царь Иван, наоборот, придуривался под мужика. В 1571 году Грозный выражается перед крымскими гонцами, прибывшими за данью, в дряхлое потертое одеяние и отвечает: «Видишь же меня? В чем я? Так-де меня царь (крымский хан) сделал! Все-де мое царство выпленил и казну поджег, дати мне нечево царю!» [Пискаровский летописец, 1955, с. 80].

Известное притворство, переодевание и самоуничтожение царя приводило в смятение окружающих. Д.С. Лихачев отмечал: «То он пишет от имени бояр, то придумывает себе литературный псевдоним «Парфений Уродливый» – и постоянно меняет тон своих посланий: от пышного и велеречивого до издевательски подобострастного и униженного» [Лихачев, Панченко, Поньрко, 1984, с. 27]

На утренник детский
Артисты спешат.
У них в чемоданах
Артисты лежат. [Берестов, 1976, с. 4]

Иван Грозный не только прячет лицо, но и публично обнажается, от чего стыдно становится присутствующим. Он смущает подчиненных и послов, ввергая их в недоумение. Лицо сокрыто, потому что его, как и имущества, у царя нет: «Дати мне нечево царю!» Истеричность Ивана Грозного – истеричность юродивого, который вне площади/царских палат вымаливает на коленях свои бесчисленные грехи.

Жестокий театр Ивана Грозного выстраивания новых структур подчинения стал предметом стихотворения Елены Шварц «Историческая шкатулка», образ шкатулки тоже отзывает нас к коробу/кофру с куклами.

В русском подполе, душном рае
Князя красивые такие -
Они совсем как горностаи
Или каменья дорогие;
Из шкатулки их достану,
Из тьмы навозной,
Из алмазной -
Хотя бы Грозного,
Дьяка, приказных
Я рассмотрю их, поверчу,
Булавкою пощечочу -
Какие куколки,
Марионетки!
Да были ли вы вправду,
Деточки?
Я постелю им шубку белую,
Насыплю жемчугу и пороху,

O.A. Shtayn *Autocommunication and puppet theater:
to shame and pudency experience in art*

Дам мышшь под хреном, каши гречневой,
Медового густого мороку.
Они пищат – да где Расея-то?
Она не нами ли засеяна?
Во тьму мы пали, чтоб росла.
Я их верну в ларец узорчатый,
Задерну полостью волчьей серою -
Как там темно, и как прекрасен
С клюкою царь (и неопасен),
Согнувшись маленькой химерою. [Шварц, web]

Лирическая героиня делает князей шутами, только потому что их красота возможна в замкнутом пространстве кукольного театра, короба. Если вытащить их из короба, они покрываются плесенью и выглядят страшно, подобно Ивану Грозному в гневе. Такова онтология маски, которая становится личиной, характерной для узорчатого ларца, каждый князь не просто предстоит истории и эшафоту, но и оказывается декорацией и фасадом истории. Историческая судьба властна и над царями (как у Пушкина Борис Годунов убивает царевича Димитрия, а Григорий Отрепьев берет на себя роль судьбы, понятную полякам с их театрализованной культурой барокко) [Марков, Штайн, 2024]. Это не столько *Commedia dell'arte*, сколько ее камерный вариант.

Кукольный театр продолжает онтологию маски, в нем укоренена дихотомия маски вещи и лица как инстанций собственности. Он живет в раздвоении и исторически в смеховой культуре: «Существо смеха связано с раздвоением. Смех открывает в одном другое, не соответствующее: в высоком – низкое, в духовном – материальное, в обнадеживающем – разочаровывающее» [Лихачев, Панченко, Понырko, 1984, с. 35].

Смеховая культура и балагурство это первые исполнения ролей кукольников: балагур исполняет роль балагура, от которого ждут шуток и плясок, который между шутками остается актером в своем театре и режиссёром, дистанцируясь от роли между репликами. «Смех в Древней Руси был сопряжен с особым самовозрастанием темы, с театрализацией, приводил к созданию грандиозных смеховых действий – не просто к карнавалу, а к тематическому действу, в котором, естественно, постепенно утрачивалось само смеховое начало» [Лихачев, Панченко, Понырko, 1984, с. 38].

Где веселье, там и шут.
Где печаль, он тут как тут. [Берестов, 1976, с. 9]

Шут, скоморох – герои хаотичного, хтонного антимира, который они желают упорядочить своим представлением. Сам герой – вечный скиталец, поэтому скоморохи и шуты близки юродивым. Их характеры являются продолжением изначально смехового мира скитаний, неупорядоченности и спутанной знаковой системы. Образ скоморохов был запечатлен песенным фольклором. Песня восемнадцатого столетия «Вдоль по улице молодчик идет»:

*Вдоль по улице молодчик идет.
Вдоль по широкой удаленький.
Как на молодце смур кафтан,
Опоясочка шелковая.
На нем шапочка бархатная,
А околышек черна соболя,
Сапожки сафьяновые,
Рукавички барановые,
За них денежки не даванные –
Со прилавочка украденные.*

О.А. Штайн *Автокоммуникация и кукольный театр:
к психологии стыда и стыдливости в искусстве*

*Под полою он гусли несет,
Под другою – дуду-загуду.
Как струна-то загула, загула,
А другая выговаривала...* [Власова, 2001, с. 317]

Герой/артист сам является кодом, знаком, который упорядочивает и расшифровывает, зачитывая летопись зрителям.

Элемент автокоммуникации – это публичное обезличивание или уличение, обнажение. Как «Грозный направлял смех на самого себя, притворялся изгнанным и обиженным, отрекался от царства, одевался в бедные одежды, что почти равнялось обнажению, плясал под церковные напевы, окружал себя шутовским, изнаночным, «опришным» двором» [Лихачев, Панченко, Понырко, 1984, с. 49]. Даже сама опричнина внешне напоминала историческое театральное представление с метлами. Стыдно было за царя верующим людям, в это время находившимся в храмах.

Слово «стыд» происходит от понятий маски, сцены, прикрытия. Немецкий корень *skam/skem* отсылает к индоевропейскому корню *kam/ken*: «покрывать, вуалировать, прятать». Приставка *s-(skam)* добавляет рефлексивное значение – «покрывать себя». От того же самого корня происходят еще два слова: *skin* (англ. – кожа) и *hide* (англ. – скрывать, прятать). Ощущение зрителя во время просмотра спектакля/представления о несовпадении субъекта с самим собой. Глазницы масок пусты, они не для того, чтобы смотреть, а для того, чтобы подглядывать. Глазницы, прорехи, дыры предстают как нагота, обнажение и разоблачение.

Стыжение есть не прямое, а символическое отнятие собственности – Федье [Fédier, 2010] противопоставляет его истинной начальной стыдливости, где нечего отнять, как невозможно отнять воспоминание Пруста о пирожном Мадлен: можно отнять пирожное, но не их запах, не их воспоминания. О российской традиции публичных наказаний было сказано выше. В европейской культуре Нового времени телесные наказания постепенно вытеснялись позорящими наказаниями через обнажение, через символическую, а не реальную кражу. Выставление на позор (всеобщее обозрение) было признано действенным не менее, чем причинение физической боли. Упомянутый выше ритуал наказания воспитанниц, которых ставили *без передника* на табурет посреди зала, полного учениц. Отсутствие передника символически приравнивалось к обнажению, несмотря на то, что девушки носили длинные платья с глухим воротом и длинными же рукавами. Цель позорящего наказания парадоксальна – отличить субъекта от других: все в передниках, я – без, вознести вверх (на табуретку) через падение вниз, в место ничто, которое занимает наказанный. Согласно Дж. Агамбену [Агамбен, 2014], узнать себя в неприемлемом отличии, то есть субъективировать в абсолютной десубъективации, и означает пережить стыд.

Стыд в пассивном переживании отдает субъекта во власть реально или воображаемо присутствующего Другого. В языке опыт переживания стыда связан со смертью: «провалиться со стыда», «сгореть со стыда», или, согласно Федье, с уничтожением (сгоранием, провалом) тебя-собственного Я остается только в несобственном варианте, *я в гостях у себя примерного*, образцового. Поэтому индивид ощущает стыд, когда его ставят в пример и когда ставят памятник рукотворный при жизни – это несобственное существование.

Это и есть автокоммуникация, которая в накрывшем стыде заставляет изгонять скоморохов, сжигать волынки и игрушки, срывать занавески или красные рубашки «кукольных людей». «Стыд оказывается моим признанием, – говорит М. Баженов, – так как я признаю, что действительно являюсь таким, каким другой меня видит» [Баженов, 2009, с. 11]. Стыд это я-как-не-я, я, лишенный права иметь собственность, так и оказываться в собственности своих мыслей, чувств, идей. Стыд сбивает с толку, и только начальная стыдливость может вернуть мне мой толк, о чем свидетельствуют распространенные в речевой практике выражения «сойти с ума», «прийти в себя» или «до сих пор в себя не могу прийти». Персональная способность свободно выбрать, какой идее я принадлежу, выбрать целое, а не часть, как дети, субъекты первичной стыдливости, которых обучают стыду, дисциплинируя их взгляд и переживания (реплики родителей: «Тебе должно быть стыдно» или «Как не стыдно»).

O.A. Shtayn *Autocommunication and puppet theater:
to shame and pudency experience in art*

Дети могут играть во все игры одновременно и выбирать не кусок пирога, а весь пирог.

Стыд как вторичная стыдливость, воспитанная, привитая, имеет в виду не сцену гармонии, но сцену отталкивания, где мы отталкиваем свой образ, оказываясь его заложником. Мы оказываемся схвачены им как оцененные по этому/должному образу, соизмеряющие свою оценку и самооценку с этим образом, образом на пьедестале, тем «нерукотворным памятником», который каждый себе сооружает. Другой сообщает мне свое отвращение и, разочарованный, отворачивается от меня с презрением. Это публичное изобличение/уличение. Реальный (кукловод) или воображаемый Другой делает замечания или неприемлемое невидимое видимым. Зло, проступки выворачиваются наружу и признают его существование. Вне его взгляда и демонстрации неприемлемое не существует как провозглашенное. Потому шуты опасны вне контроля. Легче их кормить, поить и держать на службе.

Структура автокоммуникации: наблюдение наблюдателя и кукольный театр мысли

Автокоммуникация – это обращение к самому себе во время представления со срыванием одежды, куколкой на руке, через зрителя или через институцию Бог. Юродивые являют собой еще один институт древней Руси: если институт летописания ограничивал абсолютизм со стороны прошлого, то юродство – со стороны будущего. Автокоммуникация – когда субъект-наблюдатель наблюдает систему, в которой он существует и различает себя в ней как наблюдателя, наблюдающего за собой. Самоопределение субъекта коммуникации в дискурсе сообщения возможно, если точкой отсчета системы станет наблюдатель, помещенный в автономную коммуникацию, который самообнаруживает себя в качестве субъекта этой коммуникационной системы со своим языком. Это «поносный» язык балагура, смеховые народные произведения, исполняемые на площадях или язык юрода с «поруганием мира» и заботой о нравственном здоровье людей.

Русское юродство всегда связано с душевным или телесным убожеством (под крылом Бога и около человеческого рода), собственно слово «юродивый», «урод» – это безродный, на кого стыдно отцу с матерью смотреть, как «убогий» – без богатства, «утопия» – без места. Быть без места и собственности означает быть освобожденным и отпущенным в начальную стыдливость. Пассивная часть его, обращенная на себя (оскорбление, мнимое безумие, аскетизм, умерщвление плоти), дополняется активной частью юродства (обличать пороки мира, «ругаться миру»). Жизнь юродивого – зрелище, театр, за кулисами которого вся его святость. Также на сцене куклы через отношения к событиям и собственности проявляются в особенном языке описания происходящего. «Театральный язык, – говорил Сергей Образцов, – это тот язык, на котором те, кто находится на сцене, говорит с теми, кто сидит в зрительном зале, Зритель ничего не поймет, если он не знает этот язык» [Образцов, 2025, с. 26].

Агиографы подчеркивают, что юродивый наедине с собой не юродствует: «В день убо яко юрод хождаше, в нощи же без сна пребываше и моляшиися непрестанно господу богу» [Житие..., 1893, с. 16]. Или как писала Фрейденберг: «В виде безумия, образ этот делается обязательной чертой всех, кто проходит фазы смерти, и потому племенные боги, ставшие позднее героями, временно впадают в безумие, и как раз в стадии мытарств и наибольшего мрака» [Фрейденберг, 1997, с. 210].

Театральность юрода автономна от него. Шуты балагурят, юродивый «шалует», но внешне это напоминает скоморошничество: шутки и поучение, только наедине с собой он остается серьезен. В житии Андрея Цареградского рассказчик сообщает, что ему удалось подсмотреть, как юродивый молился днем: «Възря семо и овамо да яко же не виде никого же, въезде руце горе, творя молитву» [Ковалевский, 2013, с. 29]. Рука здесь оказывается жестом самоманипуляции, тогда как лицо он прячет для автокоммуникации, для понимания себя перед выходом к людям. В моменты уединения юродивый снимает с себя маску «мнимого безумия». В толпе, на площади он режиссёр, превращающий в марионетку себя и толпу:

За нитки

Кукол потяни –

Что хочешь

Выполнят они. [Берестов, 1976, с. 10]

И даже побои, которые частенько терпит юрод от толпы, входят в сценарий его действия. Он провозирует «биения и пихания», смиренно и даже с некоторой долей благодарности принимая их. Тело юродивого, подобно телу Христа, становится жертвой («подвиг Христа ради»). «В монастыре стану слугою всем, буду умывать ноги, буду как странная, терпя все от больших и малых, потерплю поношения ради Христа», – говорила Пелагея, направляясь в Дивеево [Ковалевский, 2013, с. 78]. Юродивый не был обнажен, он был гол, побои воспринимал как испытание, не как стыд. Он благодарен за них, потому что его путь, «Христа ради», есть часть подвига. Даже нагой Андрей Первозванный был одет в благодать Божию.

Обычный стыд, как и нагота, унижают, указывая на ничтожество человека без покрывала, одежды, прикрытия, куклы, маски, потому маска становится необходима как способ что-то значить для Другого, явиться ему. Голое тело – неозначенная, немаркированная, мертвая территория.

В архаике рисунок в виде татуировок, порезов, скарификации воспроизводил органы тела как частичные биологические объекты по отношению к полному социальному телу. Единичное полое тело должно было заполниться, чтобы индивидуальное стало коллективным, частное – целым. Индивидуально-биологическое тело через письмо, меты, знаки становится коллективно-социальным: человек-ворон, человек-кенгуру, человек-вода, – это рождение родового тела.

В русском языке слова «голод» и «голый» имеют общий корень. «Голод» говорит об образовавшейся пустоте, жаждущей заполнения («дыра в желудке»), «голый» указывает на непокрытое тело, не отмеченное никакими социальными метками («в бане все равны»). Такова постыдная изнанка полноты, подлежащая сокрытию в публичном пространстве. Невыносимость публичного обнажения указывает на невыносимость быть ничем для Другого, обнаружить перед ним свое ничто. Русское слово «стыд» этимологически означает «то, что заставляет сжиматься, цепенеть, коченеть», отсюда и однокоренные слова – «студеный», «стужа». В отличие от английского, этимология стыда в русском языке отсылает не к маскировке, а к раз-облачению, раздеванию (раздетый человек дрожит и сжимается от стужи).

В кукольном театре кукольник, что за куклами, гол. Он не обнажен, он гол, его не должно быть видно. Он – часть ландшафта, черные перчатки и черное одеяние. Так вспоминает спектакль «Синяя птица» в Художественном театре с ожившими тарелками и разбитыми зеркалами Сергей Образцов: «Все чудеса происходили в полумраке, на фоне черного бархата, и поэтому людей не видно, а видны только тарелки или римские цифры оживших часов, которые “черные люди” держат в руках» [Образцов, 2025, с. 24]. Посредники, «черные люди», как в информационную эпоху «черные пиксели».

Он пытался объяснить природу кукольного театра: «Моя основная профессия, – писал он, – театр кукол» (вступление). Детское удовольствие наблюдения за птицами привело к профессиональному переводу окружающего мира в материал. Он изучал анатомию и понимал механику и пластику всего человеческого тела: «Я лепил из глины и учился понимать движение объема в пространстве». Как режиссёр, он был обязан думать «в фактуре, в объеме, в метре» [Образцов, 2025, с. 6].

В кукольном театре рука является маской, лицо же актера скрыто или его не замечают, это среда «черных пикселей», но сама маска/кукла является посредником, медиумом, микрофоном автокоммуникации. В архаической действительности маска передавалась как олицетворение и фетиш племени, в Риме связывала человека с родом. В каждом доме была столовая с восковыми масками предков, в Новое время маска и «persona» обозначает правоспособность и политическое достоинство свободного человека» [Агамбен, 2024, с. 78]. Раб не имел маски, предков и не был правоспособен. Маска – социальный персонаж. Основным топосом ее раз-вы-ворачивания Дж.Агамбен называет театр, ссылаясь на стоиков. Эпиктет писал: «Помни, что ты актер в пьесе, которую ставит ее режиссер. Если он пожелает сделать ее короткой – ты актер короткой драмы, а если пожелает сделать ее долгой, то долгой. Если он хочет, чтобы ты играл роль нищего, сыграй ее хорошо, равно как и роль хромого, начальника, плембса. Твое дело – хорошо исполнить данную тебе роль, а выбрать ее для тебя волен Другой» [Эпиктет, 2012, с. 40].

Маску/куклу личность принимает, параллельно отстраняясь от нее, уходя в паузу безмолвия. Агамбен приводит примеры с многочисленными изображениями мозаик или картин, где актеры

O.A. Shtayn *Autocommunication and puppet theater:
to shame and pudency experience in art*

Commedia dell'arte грустно смотрят на зрителя, держа маску в руках или водрузив ее на постамент. Таким образом фиксируется отстраненность, которая является голосом автокоммуникации. Вдох перед высказыванием и есть момент обращения к самому себе, который часто фиксируется художником как грустное просветление. Каждый из нас видел картины с шутами/скоморохами, что после представления остались наедине с собой. Нет картины грустнее этой, разве что выброшенная 1 января новогодняя елка с обрывками гирлянд на ветках. Моделью и метафорой театра повседневной жизни является миниатюрный театр кукол. Мы не-в-себе или вне-себя, редкое посещение себя Дж. Агамбен называет «безмолвным диалогом актера и маски» [Агамбен, 2010, с. 80].

Если не произойдет отстранения актера от роли, то ситуация полного погружения в роль рассматривается как не взрослая или ошибочно недопустимая. «Скоро настанет время, – говорит Эпиктет, – когда трагические актеры будут думать, что их маски, башмаки, волочащееся одеяние и есть они сами» [Эпиктет, 2012, с. 41].

Первая ожившая в руках Сергея Образцова кукла была подаренная матерью игрушка «с неопределенным выражением лица». Это обстоятельство помогало Сереже обыгрывать ее мимику, оживлять куклу, дополняя ее поведение, жестикуляцию и обращение к другим, деталями и штрихами. Образцов вспоминал магазин с пирожными и куклами, где в витрине были механические куклы-марсиане. «Смотреть живых кукол, – пишет он, – было интересно, но если постоять подольше, становилось ясно, что они совсем не живые, а мертвые». По сравнению с ними кукла, которая вырастала из рукава мальчика (Би-ба-бо), действительно оживала. Мейерхольд, учитель Образцова, настаивал на том, что загримировавшись, актер должен идти не через коридоры от гримерной до сцены, но сразу выходить на сцену, гримерная должна быть частью кулис, а не отдельным помещением [Вендровская, 1967, с. 535].

Прародителем отечественного кукольного театра можно назвать Петрушку, он же Пьеро, Петр – образ простоватого крестьянина, погонщика осла. В работах О. М. Фрейденберг показана связь мотивов ослиного праздника крестьянского плодородия с появившимися позже масленичными гуляниями: «Отсюда образ смерти как подательницы жизни и всякого плодородия, как фруктодоры и онесидоры» [Фрейденберг, 1977, с. 63].

При этом если в архаике время циклично, то линейное время прогресса диалектично. Первичным тезисом такой диалектики можно считать магию появления куклы: Биомеханика Мейерхольда, учителя Образцова, как раз имела в виду, что весь театр превращается в такой ящик, и тем самым создает возможность творческих решений, различных вариантов оживления кукол с участием новых художников. Во времена Мейерхольда революционный карнавал стал ресурсом больших творческих проектов. Русский модернизм заинтересовался Петрушкой как вариантом маленького человека, обиженного бюрократией и властью. Кукольный театр Петрушки тоже маленький. Петрушка в нем актер и повествователь, он играет и объясняет зрителю, что произойдет на сцене. Он на сцене и за кулисами. Он разоблачает себя как перчатку на руке, раскрывает театральные условности. Как будто актер после представления снимает с головы парик или камзол. Прекрасно этот феномен разоблачения или, наоборот, двойного уличения показала Н.Н. Козлова в Исторической антропологии [Козлова, 1998]. Пример, когда актер на сцене снимает парик эпохи Просвещения, камзол, а под ним остается матроска, что Наталья Никитична рассматривает как историческое облачение. Так и Петрушка, снимая с себя перед зрителями одну маску, перчатку, примеряет другие образы и играет дальше.

Петрушку сравнивают с куклами других народов (скандинавским Локи, джокер, Панча, Полишинель, Пильчинелла). Образ Петрушки выстраивался с XVII века: несоразмерно большая голова, большой нос с горбинкой, яркая красная рубашка. В XIX веке его именами были Петр Иванович Укусов или Иван-Рататуй.

Имя Петрушки связано с именем Ивана Афиногеновича Зайцева, который в дореволюционные времена на московских улицах давал кукольные представления. В советское время Петрушка в красной рубашке и с колотушкой продолжал высмеивать пороки, только его оппонентами стали не царские городовые, а белогвардейцы или буржуи. Петрушка поменял много ролей: «Петрушка-рабфаковец», «кооперативный Петрушка». И его снова любили, менялись времена, дети остаются детьми.

Петрушка – кукла уничтоженного в семнадцатом столетии скомороха: «А вот и я опять, не сжечь меня, не распять!», отечественный смеховой архетип, синтез рыжего и белого клоуна, Арлекина и Бригеллы. Балет «Петрушка» (1911) И. Ф. Стравинского, по либретто Стравинского и А. Н. Бенуа как раз имел в виду экстатического, дионисийского героя, способного к трансгрессии даже в момент предельного унижения. Социальная тема маленького человека совпала здесь с дионисийскими экстазами Серебряного века, с трансгрессиями и противостоянием безволию и как бы аполлинической застылостью прежней культуры интеллигенции. Должна была быть создана новая интеллигенция, авангардная, способная на страдание не только в социальном мире, но и в мире личного сомнения, экзистенциального самоощущения, автокоммуникативного творчества.

В игре Петрушки в балете Стравинского была проблема: Петрушка должен иметь пластику тряпичной куклы, выражающей судьбу маленького человека. Он лишен голоса, физической стройности, прочности. Он не просто хрупкий и ломкий, он расползается, как расползается ветхая ткань. Такой психологический портрет трудно выразить в пластических формах балета, где постоянно требуется внутреннее мышечное напряжение и красноречивость тела. Выбор героини между Арапом и Петрушкой, то есть выбор куклы между двумя куклами, это выбор между почтенным классическим и авангардным балетом. Авангард приносится в жертву для того, чтобы потом ожить на улицах. Поэтому Стравинский решил идею Петрушки наподобие тогдашних танцев, в чем-то пластика становится близка танго – телом можно играть в уличных танцах, но с возвращением классической гармонии, Петрушку разрывают на части, как Диониса.

В постановке «Стравинский. Куклы. Танцы» Музыкального театра Станиславского в Москве (2025) Петрушка-актер, искусно танцующий в начале среди огромных трехметровых этнокукол, к концу незаметно подменяется декадентской куклой из папье-маше, которую буквально раздирают и разбирают на части, когда звучит классическая кода. Это метафорическое выворачивание классики и утверждение авангарда как голоса XX–XXI вв.

Выводы

Кукольный театр в русской культуре выступает не просто развлечением, а инструментом осмысления социальных и политических структур. Через пародию, гротеск и карнавальное переворачивание норм он обнажает механизмы власти, делая видимым то, что обычно скрыто. От скоморохов до Петрушки и театра Образцова – кукла становится медиатором между официальной культурой и народным смехом, между принуждением и свободой.

Скоморошество, юродство и шутовство формируют особый язык, позволяющий говорить правду под маской безумия или игры. Этот смех не просто развлекает, но заставляет зрителя увидеть себя со стороны, запуская механизм автокоммуникации. Как писал Сергей Образцов, между актером и зрителем всегда есть пространство для рефлексии («щель»), где смех превращается в способ диалога с самим собой и обществом. Этот диалог автокоммуникативен, он вершится «здесь и сейчас», и он отличен от проекции актерского опыта на зрителей, как в драматическом театре.

Кукольный театр работает с методом обнажения – как буквального (физического), так и символического (разоблачения пороков). Маска, с одной стороны, скрывает, а с другой – выворачивает наизнанку социальные роли. Стыд, возникающий при этом, становится ключевым переживанием: он маркирует границы дозволенного и заставляет зрителя столкнуться с неприглядной правдой о себе и других.

Исторически кукольный театр в России тесно связан с социальным устройством: от шутов Ивана Грозного до петрушечных представлений, высмеивающих чиновников. Карнавальная традиция здесь трансформируется в инструмент критики – будь то народный балаган или авангардные эксперименты XX века. Кукла, как и шут, оказывается фигурой, которой позволено то, что запрещено другим.

В эпоху цифровых технологий кукольный театр не теряет актуальности, ведь его принципы – дистанция, игра, двойственность – лишь усиливаются в виртуальном пространстве. Современные медиа, как и старые ширмы, создают иллюзию присутствия, но оставляют зрителю возможность

O.A. Shtayn *Autocommunication and puppet theater: to shame and pudency experience in art*

внутреннего диалога. Кукла сегодня – это не только тряпичный Петрушка, но и любой медиаобраз, который мы наделяем голосом и смыслом.

Кукольный театр, несмотря на возможную маргинальность по отношению к другим формам театра, остается мощным культурным феноменом, потому что говорит на языке архетипов. Кукла – это и посредник между мирами, и пародия на человека, и его alter ego. В ее утрированных чертах, в ее «ненастоящести» мы узнаем себя – таких же условных, управляемых, но стремящихся к свободе. И в этом – ее непреходящая ценность.

ИСТОЧНИКИ

1. Берестов В. Театр кукол. – Москва: Малыш, 1976.
2. Вендровская Л.Д. (сост.) Встречи с Мейерхольдом: сборник воспоминаний. – Москва: Всероссийское театральное общество, 1967.
3. Житие Прокопа Устюжского // Памятники древней письменности. – Вып. СIII. – Санкт-Петербург, 1893. – С. 16-19.
4. Ковалевский И. Юродство о Христе и Христа ради. Юродивые восточной и русской церкви. – Москва: Книговек, 2013.
5. Куликова К. Рассказы о первых русских комедиантах. – Ленинград: Детская литература, 1966.
6. Образцов С. Моя профессия. – Москва: Азбука, 2025.
7. Образцов С. Театр китайского народа. – Москва: Искусство, 1957.
8. Пискаревский летописец // Материалы по истории СССР. – Т. 2. Документы по истории XV–XVII вв. – Москва, 1955.
9. Шварц Е.А. Историческая шкатулка. – Цифровое собрание сочинений. – Режим доступа: https://eshvarts.com/soch_v_1_text_8203/ (дата обращения: 01.03.2025)
10. Эпиктет. Энхиридион. Краткое руководство к нравственной жизни. Комментарий на «Энхиридион» / Пер. А. Тыжова; под ред. Р. Герасимова. – Санкт-Петербург: Владимир Даль, 2012.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агамбен Дж. Нагота. – Москва: ООО «Издательство Грюндриссе», 2014.
2. Баженов М.В. Бытие стыда (стыд в человеке, человек в стыде). – Ижевск: Издательство ИЖГТУ, 2009.
3. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – Москва: Художественная литература, 1990.
4. Бачелис Т.И. Шекспир и Крэг. – Москва: Наука, 1983.
5. Бибихин В.В. Закон русской истории // Бибихин В.В. Другое начало. – Санкт-Петербург: Наука, 2003. – С. 7-69.
6. Власова З.И. Скоморохи и фольклор – Санкт-Петербург: Алтейя, 2001.
7. Зверева Т.В. Повторность отраженья. Размышления о литературе и театре. – Ижевск, 2014.
8. Каплун М.В. Первые пьесы русского театра и эстетические взгляды пастора Иоганна Готфрида Грегори // Герменевтика древнерусской литературы: Сборник 18 / Отв. ред. О.А. Туфанова. – Москва; Берлин: Директмедиа Паблишинг, 2019. – С. 12-180. DOI: 10.23681/500015
9. Козлова Н.Н. Социально-историческая антропология. – Москва: Изд. дом «Ключ-С», 1998.
10. Лихачев Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В. Смех в древней Руси. – Ленинград: Наука, 1984.
11. Марков А.В., Штайн О.А. Иллюстрации А.А. Пластова к роману А.С. Пушкина «Капитанская дочка»: изображение как интерпретация понятия русская классика // Культурное наследие России. – 2024. № 4 (47). С. 4-12.
12. Подорога В.А. Метафизика ландшафта: коммуникативные стратегии в философской культуре XIX–XX вв. – Москва: Наука, 1993.
13. Позднеев М.М. (ред.) Петр Великий и античность. Рецепция античного наследия в петровскую эпоху / Под общ. ред. М.М. Позднеева. – Санкт-Петербург: Издательско-полиграфическая ассоциация высших учебных заведений, 2022.
14. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / Подгот. текста, науч. аппарат, вступ. ст., послесл. Н.В. Брагинской. – Москва: Лабиринт, 1997.
15. Fédier F. Le temps et le monde ; de Heidegger à Aristote. – Paris: Agora, 2010.

SOURCES

1. Berestov V. *Teatr kukol* [Puppet Theater]. Moscow, Malysh, 1976. (in Russian)
2. Epictetus. *Enkhiridion. Kratkiye rukovodstvo k nračstvennoy zhizni. Kommentariy na «Enkhiridion»* [Enchiridion: A Short Guide to Moral Life. Commentary on the "Enchiridion"]. Transl. by A. Tyzhov, ed. by R. Gerasimov. St. Petersburg, Vladimir Dal', 2012. (in Russian)
3. Kovalevsky I. *Yurodstvo o Khriste i Khrista radi. Yurodivyye vostochnoy i russkoy tserkvi* [Foolishness for Christ and Holy Fools of the Eastern and Russian Church]. Moscow, Knigovek, 2013. (in Russian)
4. Kulikova K. *Rasskazy o pervykh russkikh komediantakh* [Stories about the First Russian Comedians]. Leningrad, Detskaya literatura, 1966. (in Russian)
5. Obratsov S. *Moya professiya* [My Profession]. Moscow, Azbuka, 2025. (in Russian)
6. Obratsov S. *Teatr kitayskogo naroda* [Theater of the Chinese People]. Moscow, Iskusstvo, 1957. (in Russian)
7. "Piskarevsky letopisets" [Piskarevsky Chronicler]. *Materialy po istorii SSSR* [Materials on the History of the USSR]. Vol. 2. *Dokumenty po istorii XV–XVII vv.* [Documents on the History of the 15th–17th Centuries]. Moscow, 1955. (in Russian)
8. Schwartz E.A. "Istoricheskaya shkatulka" [The Historical Box]. *Tsifrovoye sobraniye sochineniy* [Digital Collected Works]. Available at: https://eshvarts.com/soch_v_1_text_8203/ (accessed: 01.03.2025). (in Russian)
9. Vendrovskaya L.D. (ed.) *Vstrechi s Meyerkhod'm: sbornik vospominaniy* [Encounters with Meyerhold: A Collection of Memoirs]. Moscow, Vserossiyskoye teatral'noye obshchestvo, 1967. (in Russian)
10. "Zhitie Prokopa Ustyuzhskogo" [The Life of Prokopy of Ustyug]. *Pamyatniki drevney pis'mennosti* [Monuments of Ancient Literature]. Vol. CIII. St. Petersburg, 1893. P. 16-19. (in Russian)

REFERENCES

1. Agamben G. *Nagota* [Nudity]. Moscow, ООО "Izdatel'stvo Grundrisse", 2014. (in Russian)
2. Bachelis T.I. *Shekspir i Kreg* [Shakespeare and Craig]. Moscow, Nauka, 1983. (in Russian)

О.А. Штайн *Автокоммуникация и кукольный театр:
к психологии стыда и стыдливости в искусстве*

3. Bakhtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa* [François Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1990. (in Russian)
4. Bazhenov M.V. *Bytiye styda (styd v cheloveke, chelovek v styde)* [The Being of Shame (Shame in Man, Man in Shame)]. Izhevsk, Izdatel'stvo IzhGTU, 2009. (in Russian)
5. Bibikhin V.V. "Zakon russkoy istorii" [The Law of Russian History]. Bibikhin V.V. *Drugoye nachalo* [The Other Beginning]. St. Petersburg, Nauka, 2003. P. 7-69. (in Russian)
6. Fédier F. *Le temps et le monde ; de Heidegger à Aristote*. Paris, Agora, 2010. (in French)
7. Freidenberg O.M. *Poetika syuzheta i zhanra* [The Poetics of Plot and Genre]. Ed. by N.V. Braginskaya. Moscow, Labirint, 1997. (in Russian)
8. Kaplun M.V. "Pervyye p'yesy russkogo teatra i esteticheskiye vzglyady pastora Ioganna Gotfrida Gregori" [The First Plays of Russian Theater and the Aesthetic Views of Pastor Johann Gottfried Gregory]. *Germenevtika drevnerusskoy literatury: Sbornik 18* [Hermeneutics of Old Russian Literature: Collection 18]. Ed. by O.A. Tufanova. Moscow, Berlin, Directmedia Publishing, 2019. P. 12-180. DOI: 10.23681/500015 (in Russian)
9. Kozlova N.N. *Sotsial'no-istoricheskaya antropologiya* [Socio-Historical Anthropology]. Moscow, Izd. dom "Klyuch-S", 1998. (in Russian)
10. Likhachev D.S., Panchenko A.M., Ponyrko N.V. *Smekh v drevney Rusi* [Laughter in Ancient Rus']. Leningrad, Nauka, 1984. (in Russian)
11. Markov A.V., Shteyn O.A. "Illyustratsii A.A. Plastova k romanu A.S. Pushkina "Kapitanskaya dochka": izobrazheniye kak interpretatsiya ponyatiya russkaya klassika" [A.A. Plastov's Illustrations for A.S. Pushkin's 'The Captain's Daughter': Image as an Interpretation of the Concept of Russian Classics]. *Kul'turnoye nasledie Rossii* [Cultural Heritage of Russia]. 2024. No. 4 (47). P. 4-12. (in Russian)
12. Podoroga V.A. *Metafizika landshafta: kommunikativnyye strategii v filosofskoy kul'ture XIX–XX vv.* [The Metaphysics of Landscape: Communicative Strategies in the Philosophical Culture of the 19th–20th Centuries]. Moscow, Nauka, 1993. (in Russian)
13. Pozdnev M.M. (ed.) *Petr Velikiy i antichnost'. Retseptsiya antichnogo naslediya v petrovskuyu epokhu* [Peter the Great and Antiquity: The Reception of Ancient Heritage in the Petrine Era]. St. Petersburg, Izdatel'sko-poligraficheskaya assotsiatsiya vysshikh uchebnykh zavedeniy, 2022. (in Russian)
14. Vlasova Z.I. *Skomorokhi i fol'klor* [Buffoons and Folklore]. St. Petersburg, Aleteyya, 2001. (in Russian)
15. Zvereva T.V. *Povtornost' otrazhen'ya. Razmyshleniya o literature i teatre* [The Repetition of Reflection: Reflections on Literature and Theater]. Izhevsk, 2014. (in Russian)

Научная статья / Research article

УДК/UDC 792.09

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-100-109

Ольга Николаевна Мальцева

Olga Nikolaevna Maltseva

доктор искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник,

Doctor of Art History, Associate Professor, Leading Researcher,

Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия),

Russian Institute of Art History, (St. Petersburg, Russia),

профессор,

Professor,

Российский государственный институт сценических искусств (Санкт-Петербург, Россия)

Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg, Russia)

onmalt@gmail.com

ТЕАТРАЛЬНО-КРИТИЧЕСКАЯ ПРЕССА О СПЕКТАКЛЕ ЮРИЯ БУТУСОВА «ДЯДЯ ВАНЯ». СЦЕНОГРАФИЯ, КИНЕМАТОГРАФИЯ, ПСИХОЛОГИЯ THEATRE-CRITICAL PRESS

ABOUT THE PERFORMANCE BY YURI BUTUSOV "UNCLE VANYA". SCENIC DECISIONS, CINEMA DEVICES, PSYCHE

Исследование посвящено проблеме рецепции критиками спектакля Юрия Бутусова «Дядя Ваня», поставленного в 2017 году в Театре им. Ленсовета. В статье рассматриваются оценки рецензентами этого спектакля, трактовки его художественного содержания, а также интерпретации составляющих спектакля, прежде всего, героев, созданных актерами, и сценографии. Кроме того, устанавливается, что выявление типа композиции произведения оказалось на периферии внимания большинства критиков; а особенность становления его художественного содержания именно как спектакля драматического театра, то есть в виде противоречия, формирующегося в процессе драматического действия, — осталось вне поля зрения всех авторов рецензий. Тем самым не был определен и тип театра, представленного в этой работе режиссёра.

Ключевые слова: драматический театр, режиссёр Юрий Бутусов, спектакль «Дядя Ваня», Театр им. Ленсовета, театральная критика

Для цитирования: Мальцева О.Н. Театрально-критическая пресса о спектакле Юрия Бутусова «Дядя Ваня». Сценография, кинематография, психология // Артикульт. 2025. №2(58). С. 100-109. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-100-109

The study is devoted to the problem of the reception of Yuri Butusov's performance "Uncle Vanya" by critics, staged in 2017 at the Lensovet Theatre. The article examines the reviewers' assessments of this performance, their interpretations of its artistic content, as well as their interpretations of the performance's components, primarily the characters created by the actors and the scenography. In addition, it is established that the identification of the type of composition of the performance was on the periphery of most critics' attention; and the peculiarity of the formation of its artistic content precisely as a performance of dramatic theatre, that is, in the form of a contradiction formed in the process of dramatic action, remained outside the field of view of all reviewers. Thus, the type of theatre presented in this performance of the director was not determined.

Keywords: drama theatre, director Yuri Butusov, play "Uncle Vanya", Lensovet Theatre, theatre criticism

For citation: Maltseva O.N. "Theatre-critical press about the performance by Yuri Butusov "Uncle Vanya". Scenic decisions, cinema devices, psyche." *Articult.* 2025, no. 2(58), pp. 100-109. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-100-109

Введение

Герои Бутусова — понятые то ли как «механические куклы», то ли как «пациенты сумасшедшего дома» — отражают не только чеховские мотивы, но и современные представления о кризисе идентичности. Пластика актеров, их жесты и мимика становятся инструментами передачи внутренних конфликтов. Бутусов часто работает с состояниями, а не с характерами, что сближает его театр с экспрессионистской традицией в кино и живописи и требует от критиков хорошего знания психологии искусства XX века.

Спектакль «Дядя Ваня» Юрия Бутусова представляет собой сложный художественный феномен, который требует от идеального критика междисциплинарного анализа. В таком анализе спектакль следует воспринимать не только как театральную постановку, но и как объект, находящийся на пересечении теории искусства, кинематографических приемов, сценографии и психологии восприятия. Пока что такой критик явно не возник. Творчество Бутусова вызывает полярные оценки крити-

© Мальцева О.Н., 2025

Дата поступления: 15.05.2025. Дата одобрения после рецензирования: 10.06.2025. Дата публикации: 30.06.2025.

О.Н. Мальцева *Театрально-критическая пресса о спектакле Юрия Бутусова
«Дядя Ваня». Сценография, кинематография, психология*

ков, что само по себе свидетельствует о его значимости для современной культуры. Одни видят в его спектаклях «бунтарски-отчаянного» Чехова, другие – избыточную театральность, граничащую с абсурдом. Однако именно эта противоречивость делает его работы особенно интересными для анализа в рамках психологии искусства, где важны не только формальные приемы, но и механизмы воздействия на зрителя. Как режиссёру удастся совмещать чеховский подтекст с визуальной агрессией? Почему его герои воспринимаются то как марионетки, то как трагические фигуры?

Произведениям Бутусова посвящено обилие театрально-критических статей, при этом устройство их внутреннего мира с присущими ему законами остается неизученным. Задачу исследования этих законов не ставила перед собой в том числе и автор книги о творчестве режиссёра Е.И. Горфункель, которая определила свой труд как «дневник зрителя» или «свободный рассказ о театре Бутусова» [Горфункель, 2024, с. 2, 5].

Сценография Александра Шишкина в «Дяде Ване» – еще один ключевой аспект, заслуживающий внимания. Критики описывают ее то как «картонный домик», то как «больничный коридор», что указывает на множественность интерпретаций. В контексте выставок и инсталляций подобные пространственные решения можно рассматривать как художественные высказывания, где материальность декораций становится частью нарратива. Сравнение с «детским рисунком» или «кукольным театром» отсылает к теориям игрового пространства, разработанным в сценографии, а также к психоаналитическим концепциям, исследующим связь между визуальным образом и подсознанием. Таким образом, сами решения спектакля указывают на начальную сложность проблем, с которыми сталкиваются критики.

Высказывания о спектакле в целом, его оценки и представления о его соотношении с пьесой А.П. Чехова «Дядя Ваня»

Первое, что бросается в глаза при прочтении рецензий, это разительно отличающиеся друг от друга высказывания критиков, связанные с оценкой спектакля в целом, его эмоциональным восприятием, а также с пониманием соотношения пьесы и спектакля.

«Пожалуй, никто так честно и так больно не смог рассказать историю усадьбы Войницких и её обитателей, как Юрий Бутусов», – пишет, например, Н. Яковлева [Яковлева, 2023].

Не менее эмоционально высказался и Е. Авраменко, считающий что «Дядя Ваня» Бутусова «звучит свежо и сильно» [Авраменко, 2017, Известия]. Он признается, что не готов назвать какое-то из сценических воплощений этой чеховской пьесы как минимум предшествующих театральных сезонов, где от происходящего на сцене у него так саднило душу «горечью позднего прозрения и пронзительной чувственностью», как произошло при просмотре спектакля Бутусова. Режиссура, добавляет критик, заставила по-другому взглянуть и в целом на автора пьесы. «Какой, оказывается, бунтарски-отчаянный, обжигающий, но и нежный был Антон Павлович Чехов», – восклицает он.

Произведением, в котором он увидел узнаваемый театр Бутусова, «небезупречный» и в этой «своей сценической реализации» [Кириллов, 2017], но при этом произведением живым, выразительным, сильным, символически насыщенным, концептуально зрелым и единым, пронзительно современным, обращенным к небу и человеку, сквозящим чеховскими коннотациями назвал спектакль А. Кириллов. По мнению критика, в нем режиссёр сценически воплотил не пьесу, а вызванные ею собственные переживания и ощущения; при этом текст пьесы прочитан Бутусовым внимательно и остро пережит; поэтому в спектакле «не иссякают прямые связи с “классическим” Чеховым». А вступив в диалог с авторами рецензий, которые обвиняли режиссёра за отсутствие новизны в сценическом воплощении чеховской пьесы в эстетике абсурда, он назвал надуманными сами размышления о новизне или устарелости такого взгляда на драматургию Чехова, заявив, что в случае бутусовского «Дяди Вани» этот взгляд «оригинален, индивидуален, художественен и эстетически оправдан» и подчеркнув, что имеет в виду оправдание, связанное не с «соображениями преемственных связей Чехова и абсурда», а с прочтением чеховской пьесы современным талантливым режиссёром, как он назвал Ю. Бутусова. При этом рецензент отметил, что режиссёр углубляет «программную абсурдность происходящего» в

O.N. Maltseva *Theatre-critical press about the performance by Yuri Butusov*
"Uncle Vanya". Scenic decisions, cinema devices, psyche

спектакле, в частности, тем, что передает реплики не вошедших в спектакль персонажей пьесы действующим на сцене героям.

На взгляд Г. Коваленко, режиссёр прочитал Чехова «сквозь призму Достоевского» и превратил классическую семейно-психологическую драму, как она характеризует пьесу, «в современную трагедию». «Дядя Ваня» Бутусова, по мнению рецензента явился этапом «не только в творчестве режиссёра, но и в театральной чеховиане XXI века» [Коваленко, 2017].

В свою очередь, А. Ветлинская назвала спектакль сложносочиненным произведением, вероятно, не посчитав при этом нужным конкретизировать, что имеется в виду. Кроме того, по мнению критика, в спектакль надо «погружаться как в сон, отключаясь от реальной жизни» [Ветлинская, 2017]. Причем она отметила, что оба свойства характерны и для других постановок режиссёра. А рассматривая театр как явление, способное дарить зрительское счастье, рецензент заявила, что «Дядя Ваня» Бутусова, как и остальные его работы, такой способностью наделен сполна.

Совсем другие чувства вызвал спектакль у М. Дмитриевской. Критик восприняла его выматывающим своим ритмическим однообразием и довольно длинным. Звучащий в нем текст рецензент охарактеризовала и просто изводящим, совсем непереносимым для восприятия, уверяя даже, что он здесь «не нужен». К тому же в спектакле «явно не хватает свежих театральных соображений», а также в нем «много общих мест», пишет она, не приводя, к сожалению, ни одного примера таковых [Дмитриевская, 2017].

А Л. Дубшан и вовсе сравнил сценическое воплощение Бутусовым чеховской пьесы с комическим трешем. Помимо того, критик задается вопросами: не приводят ли осуществленные режиссёром «усиление и укрупнение» смыслов чеховской пьесы, напротив, к их размыванию, не является ли более сильным «естественное чеховское “под сурдинку” и не выходит ли, что сценическая реализация присущего пьесе абсурдизма «уже слишком знакома, затаскана сотнями менее талантливых ниспровергателей? Срабатывает ли она в принципе?» [Дубшан, 2017].

Со своей стороны, М. Кингисепп увидела спектакль Бутусова кривоватым и смешным наподобие незамысловатых детских каляк-маляк и одновременно язвительным и устрашающим, назвав его и комиксом для взрослых, и роковым предзнаменованием «крушения всех идеалов до основания» [Кингисепп, 2017].

Трактовки сценографии

Среди отдельных составляющих спектакля, в первую очередь привлёкших внимание рецензентов, оказалась сценография Александра Шишкина, которая также получила весьма разнообразные интерпретации. «Павильон <...> для игры актеров», лишенный каких-либо особенностей, которые бы указывали на время происходящих в нем событий, увидел на сцене Е. Авраменко. А открытая, демонстративная условность, «понарошечность» сценографической установки даже побудила критика сравнить ее с материализовавшимся детским рисунком [Авраменко, 2017, Санкт-Петербургские ведомости].

В свою очередь, Н. Яковлева колеблется в определении творения сценографа, назвав его то ли картонным домиком, то ли больницей, то ли собственно декорацией [Яковлева, 2023].

Л. Лучкин называет создание Шишкина то условным кукольным жилищем, сделанным из обувной коробки; то непригодной для жизни трехстенной комнатой из картона с нарисованными и реальными дверями, над отдельными из которых написаны имена владельцев помещений, находящихся за этими дверями. Причем в распахивающихся дверных проемах «видны захламлинные <...> узкие коридоры», – добавляет он [Лучкин, 2017].

Ряд критиков толкуют создание сценографа однозначно. Так, по мнению А. Кириллова, на сцене представлен картонный, вечно ремонтируемый дом [Кириллов, 2017].

Н. Соева трактует сценографическую конструкцию как нарисованный коридор. Критик колеблется: коммунальный он или больничный, но уверена, что изображен именно коридор. И, судя по всему, это обстоятельство во многом определило восприятие рецензентом спектакля в целом и его героев. Автор статьи так и пишет: поместив героев-«неудачников» в коридор и заявив, что их жизнь

О.Н. Мальцева *Театрально-критическая пресса о спектакле Юрия Бутусова
«Дядя Ваня». Сценография, кинематография, психология*

проходит «не на ветру, не на сквозняке, а в коридоре» [Стоева, 2017], режиссёр сразу раскрыл все карты.

В свою очередь, М. Дмитриевская полагает, что на сцене с помощью шатких стен из беленого картона сооружена белая-белая больничка со множеством дверей, над которыми – надписи с указанием пациентов, находящихся за каждой из них [Дмитриевская, 2017].

Встретилось и следующее впечатление от сценографии: «Оторопь берет с момента <...> лицезрения декораций <...>, которые и декорациями не назовешь – так, белые ставки, собранные в виде картонного домика. Окон нет, лишь нарисованные двери, вверху указаны имена действующих лиц» [Лебедина, 2018]. Судя по всему, автор этого суждения по непонятной причине ожидал увидеть на сцене непременно реальное изображение усадьбы.

Интерпретации героев спектакля

Но в центре внимания критиков оказались именно суждения о героях спектакля, которые предстали не менее разнообразными, чем трактовки сценографии.

Так, в глазах Н. Яковлевой [Яковлева, 2023] они выглядят людьми с вывернутой наизнанку душой. Трезвый ум сохранить сложно, когда у тебя рушится жизнь, считает рецензент и даже пытается поставить диагноз некоторым героям, называя, например, безответную любовь Сони, роль которой исполняет Ольга Муравицкая (всюду указаны актеры, игравшие на премьере), болезнью героини; Серебряков (Сергей Мигицко), который «носит самовар и швыряет шваброй в невидимых крыс», страдает, по словам критика, тихим безумием, возникшим «от невозможности изменить свою жизнь». В свою очередь, Телегина (Сергей Перегудов), основываясь на том, что тот, якобы не в силах нормально передвигаться и потому нередко стелется по полу (автор пластики героев – Николай Реутов), автор рецензии определяет пьяницей и наркоманом, видимо, опуская из виду, что герою, кроме того, свойственна и сложнейшая пластика, которую осилит разве что хорошо подготовленный спортсмен (и, разумеется, мастерски владеющий своим телом актер). При этом дядя Ваня называется в статье милым, добрым, безнадежно влюбленным человеком, чья любовь к Елене Андреевне светла и чиста. А его взнервленную пластику, описанную в рецензии оборотом «резко дёргает руками, стучит ногами», – критик воспринимает как проявление бьющейся души дяди Вани.

Со своей стороны, Е. Авраменко определяет этого героя «маленьким человеком», несостоявшимся и неудачливым, показанным Александром Новиковым с любовью и нежным трагизмом [Авраменко, 2017, Санкт-Петербургские ведомости]. А говоря в целом о героях спектакля, критик оказался едва ли не единственным, кто отметил их масочность, так что «сущность каждого ощущается сразу целиком».

Лишенными и души, и способности осознавать свою жизнь увидел всех героев спектакля, за исключением одного, А. Кириллов, который описал их как механических кукол. Исключением рецензент назвал Астрова (Евгений Филатов), который, по его словам, «просто “не получился”» и предстал самоуверенным отвлеченным резонером. Все остальные сценические персонажи, показанные критиком в виде механических марионеток, пребывают, как он пишет, в неудобном и некомфортном пространстве и живут так, как жить неудобно и некомфортно: «с навязчивыми и навязанными им движениями», следуя навязчивым и навязанным им ритмам. Однако дискомфорта, по мнению рецензента, они не осознают, «почти бесстрастно следуя» таким ритмам, и не замечают странности своей жизни [Кириллов, 2017]. Самым потерянным и бесхребетным из них является, на взгляд критика, Телегин, который, неоднократно предстает, например, перекинутым, подобно тряпичной кукле, через стену-ширму. Причиной того, что герой не стоит на ногах, критик считает не только пьянство, но, в первую очередь, отсутствие у него «основы, <...> скелета», поясняя, что тот «приживал» не только в усадьбе Серебрякова, но и в масштабе существования, бытия». Дергающегося, по словам рецензента, и бьющего отчаянную чечетку дядю Ваню он воспринял марионеткой, будто подвешенной на невидимой нити. Критик сомневается, что этот герой мог бы стать Достоевским, а тем более Шопенгауэром, но уверен, что тот живет «в густой атмосфере Достоевского» и при этом олицетворяет чеховское выражение «человек в футляре». Герой и «умрет, как жил», когда у него «кончится завод» и «разрядится

O.N. Maltseva *Theatre-critical press about the performance by Yuri Butusov
“Uncle Vanya”. Scenic decisions, cinema devices, psyche*

батарейка», поясняет рецензент. Но, так представив дядю Ваню, он одновременно пишет о трагедии, состоящей в том, «что механическим монстром был живой человек, изъятый из человеческой жизни», подобно другим персонажам. Соне, которую критик назвал курицей, машущей «руками-крыльями», он отказал и в нежности, и во всепрощении. Елена Андреевна (Наталья Шамина) представлена в его статье куклой-Еленой, которая споткнулась, когда дрогнула рука кукловода. Не просто скользящей по сцене марионеткой, а мультяшным персонажем рецензент определил Серебрякова, уточнив, что это «профессор-авантюрист, гений проектов и прожектов». Говоря о сценических героях в целом, критик акцентирует, что «сумасшедшего дома» и, соответственно, его пациентов в «Дяде Ване» Бутусова он «не увидел совсем», вступая тем самым в диалог с придерживающимися подобной точки зрения другими авторами откликов на этот спектакль режиссёра.

С пациентами сумасшедшего дома, которые больны разными заболеваниями и сошлись в общей комнате, сравнила действующих лиц спектакля Н. Стоева. При этом критик утверждает, что режиссёр не ставит диагнозы. Бутусова, по ее мнению, волнует, что герои свою жизнь не жили, а мучились, они ее «профукали, пострадали, <...>, а теперь ничего не вернешь» [Стоева, 2017]. Описывая Войницкого милым улыбчивым, пожирающим «преданными глазами» Елену, называя его серьезным человеком, над которым якобы «принято подшучивать», и простаком, автор статьи настаивает, что этот герой здесь не Иван Петрович, а «именно Ваня», и определяет его как заправского пыльного бухгалтера. Такому «пыльному Ване», пишет она, невозможно «не то что быть счастливым», но и «просто жить». Описав Соню возрастной, омертвелой, «с гримасой страдания», критик утверждает, что та «тоже не жилец».

Психически нездоровыми восприняла героев спектакля и М. Дмитриевская: к примеру, Серебрякова – маниакальным писакой; Соню – сошедшей с ума потому, что та не знала, как к ней относиться Астров; Астрова, которого критик сравнила с шизофрениками, которые очень часто становятся прекрасными художниками-абстракционистами, – забрызганным красками рисующим картину уезда безумцем-живописцем, беспорядочно использующим краски; Вафлю – припадочным эпилептиком, который, дергаясь на полу, якобы «смотрит мутным глазом» [Дмитриевская, 2017]. Причем у этих пациентов психбольницы, как критик назвала сценических персонажей, по ее словам, чередуются периоды ремиссии с приступами двигательной активности. Например, колотится о стены Соня, не находя себе места; «заходится в танцевальных тиках» с болезненными движениями Войницкий, чья болезнь к тому же «осложнена <...> непростым внутренним миром», пишет рецензент, поясняя это тем, что герой «нет-нет, да и взметнет вверх руку и прокричит: “Дорогая моя! Чудная!”».

Герои спектакля – притворные водеvilные персонажи с картонными чувствами, не заслуживающие ни жалости, ни снисхождения, полагает, в свой черед, Л. Лебедина [Лебедина, 2018]. Герои, на ее взгляд, не борются за свое достоинство и считают виновными лишь обстоятельства, в которых оказались. В то же время автор статьи пишет, что «куда ни глянь – всюду <...> самоедство»; в частности, грызет себя и дядя Ваня. Этот герой, по ее мнению, злобен, ненавидит всех и вся. Вообще о любви, утверждает рецензент, в спектакле нет речи, поскольку здесь «каждый занят собой». При этом завершение спектакля автор статьи восприняла как обнадеживающее. Основываясь на том, что Соня, сокрушив стены дома, в последнем эпизоде «берет из опустившихся рук дяди Вани портфель и молча смотрит в зрительный зал», критик уверяет, что эта героиня символизирует «будущее уважающего себя человека», который построит вместо временки хороший дом. При этом автор рецензии словно забывает о том, что рассуждения о событиях, которые могут произойти после финала художественного произведения, не имеют к самому произведению никакого отношения.

По мнению Л. Лучкина, действующие лица спектакля – это «актеры-куклы», являющиеся участниками сеанса терапии, который устроила Софья Александровна Серебрякова, чтобы расстаться «с болезненными воспоминаниями» [Лучкин, 2017]. И если у Чехова болен лишь Серебряков с его ревматизмом и другими недугами, то на сцене, утверждает критик, болезненно-бледная Соня якобы мучается головной болью; Иван Войницкий, оказавшийся здесь «влюбленным горбуном», сражается «с прогрессирующей болезнью Паркинсона»; а «выпивоха Телегин» не в состоянии держать осанку. Пластика этих героев воспринята рецензентом как странные танцевальные соло под громкую

О.Н. Мальцева *Театрально-критическая пресса о спектакле Юрия Бутусова
«Дядя Ваня». Сценография, кинематография, психология*

музыку, уподобляющие Соню «инерционной фигуре курицы, вращающей при движении крыльями»; Войницкого – заводной лягушке, неуклюже отстукивающей чечетку; а Телегина – игрушке, которая «либо подпирает углы и дверные косяки, либо конвульсивно дергается на полу». При этом все сценические персонажи, пишет автор статьи, вызывают симпатию.

Людьми, переживающими внутренние драмы, предстают сценические персонажи в рецензии Е. Горфункель [Горфункель, 2017]; исключение, по ее словам, составляют Серебряков и Елена Андреевна, которых они минуют. Предприняв попытку описать героев, используя особенности разных жанров, критик называет, например, их движения пластическим балетом. Танцуют, по ее словам, кроме доктора, все. Причем танцуются, уточняет рецензент, «не балльные танцы, а состояния души и тела». При этом, отметив наиболее трудными как для исполнения, так и для восприятия, танцы Сони и Войницкого, она умалчивает о том, какие именно, на ее взгляд, состояния души и тела танцуются этими героями. Основываясь на подробностях костюмов, в которых предстает Соня в ходе спектакля и в его финале, рецензент утверждает, что та якобы «хочет вытанцеваться в кукольную принцессу». Мало того, автор статьи приходит к заключению, что в итоге героине это удастся. Причем свое утверждение критик поясняет тем, что в последней сцене Соня появляется в нарядном белом платье, пусть и нелепо сидящем на ней и к тому же не гармонирующем с ее грубыми ботинками (художник по костюмам – Фагиля Сельская). Трактую танец Войницкого, она утверждает, будто тот «в судорогах <...> тела пытается вырваться из футляра-пиджака с горбом», предполагая, что герой это делает, «чтобы примерить образы-футляры Шопенгауэра и Достоевского», которые представлены в программке спектакля. В свою очередь, музыкальная драма обнаруживается автором статьи в том, что каждому герою соответствует определенный лейтмотив, проходящий через спектакль таким, как он задан в первом эпизоде. А определяя спектакль представлением «с куклами и клоунами», Телегина, например, критик называет гуттаперчевой тряпичной куклой; Серебрякова – плачущим клоуном с нарочито изломанной и грубой пластикой, которая передает его внутреннее беспокойство и неустройство; Войницкого – злым горбуном, шутом «гороховым» с его нарочито изломанной и грубой пластикой, передающей внутреннее беспокойство и неустройство героя; а Елену Андреевну с ее «ласкающим голосом и гибкими руками лукавой змейки» – искусственнейшей и самой яркой из кукол.

«Горбун, ничтожная, опустившаяся, скрюченная личность», с чавканьем поедающая дрова и остервенело бьющая в барабаны. Такую характеристику дяде Ване дает, опуская аргументы, М. Кингисепп [Кингисепп, 2017]. А в целом действующие лица спектакля восприняты ею болезненно и физически», пораженными душевной слепотой и глухотой, полной дезориентацией в пространстве и к тому же отягощенными навязчивыми идеями и фобиями.

Главный персонаж спектакля – Мысль (именно так, с прописной буквы – О. М.), носителями которой являются Войницкий и Астров, – полагает Г. Коваленко [Коваленко, 2017]. По мнению критика, на первом плане этого произведения Бутусова – именно «философские дискуссии протагонистов»; что касается героинь, заблудившейся в жизни Елены и страдающей от неразделенной любви Сони, как те характеризуются в статье, – они «разве что иллюстрируют» споры героев. Возражая утверждению Астрова о том, что обывательская жизнь сделала их с дядей Ваней пошляками, рецензент пишет, что происходящее на сцене опровергает это. По ее мнению, жизнь двух этих героев «не состоялась по разным причинам», главной из которых является присущая им «жажда мысли», в то время как общество выдавливает таких людей. В этом критик видит их личную трагедию и трагедию общества. Однако в статье умалчивается, на какие именно сценические реалии опирается ее автор, выдвигая такой тезис.

А. Ветлинская назвала всех персонажей спектакля несчастными людьми. Сразу зафиксировав, что Александр Новиков при воплощении Войницкого берет трагедийные вершины, критик утверждает, что его герой предстает то клоуном, то юродивым, то философом, то просто маленьким несчастным человеком, жизнь которого не удалась и который, по ее мнению, действительно, мог бы быть Достоевским, «а вместо этого <...> занимался <...> рутинным трудом» [Ветлинская, 2017]. Ветлинская явилась едва ли не единственным из рецензентов, кто рассмотрел в Телегине вовсе не второстепенного, как у Чехова, а одного из главных героев «Дяди Вани» Бутусова. Она восприняла Илью Ильича человеком,

O.N. Maltseva *Theatre-critical press about the performance by Yuri Butusov*
“Uncle Vanya”. Scenic decisions, cinema devices, psyche

который переживает душевные страдания, духовную и физическую «ломку», о чем свидетельствуют, по словам рецензента, особенности пластики и движений героя, в частности, то, что он «то корчится на полу, то лезет на стены».

Оценки игры актеров

Рецензенты, обратившие внимание на качество игры актеров, оказались почти единодушны в ее оценке, отметив при этом и их мастерство, и то, что режиссёр смог обнаружить неожиданные грани их талантов.

От раскрывшихся в спектакле по-новому знакомых актеров порой не отвести глаз – лаконично зафиксировал, например, Е. Авраменко [Авраменко, 2017, Известия].

О глубоком и порой неожиданном раскрытии актеров в работе с Бутусовым, случившемся в его «Дяде Ване», заметив, что так происходит и в других спектаклях этого режиссёра, пишет А. Кириллов, отдельно выделивший подобную неожиданность в блестящем трагикомическом исполнении роли Войницкого А. Новиковым, названным критиком «безусловным “корифеем” спектакля» [Кириллов, 2017].

А. Ветлинская назвала игру А. Новикова, который, по ее мнению, оставаясь в своем острохарактерном амплуа, воплощает роль Войницкого, поражая, о чем уже упоминалось по другому поводу, взятыми им трагедийными вершинами, – не просто актерской удачей, а подвигом. Кроме того, считая, что Е. Филатов блестяще сыграл роль Астрова, представшего в спектакле роковым мужчиной, критик отметила и выход из устоявшегося амплуа этого актера, которого, по ее словам, «прекрасно можно представить в роли Карлсона» [Ветлинская, 2017]. А говоря о бутусовском «Дяде Ване» в целом, рецензент утверждает, что спектакль демонстрирует, «как должны играть большие актеры». поэтому его «стоит в обязательном порядке показывать студентам театральных вузов».

Не приняв спектакль в целом, М. Дмитриевская также отметила актеров, играющих «под руками Бутусова <...> по-новому», как она выразилась. Критик, как и другие авторы рецензий, особо выделила при этом А. Новикова, который стал, по ее слову, «открытием», утверждая, что мы увидели рождение актера «настоящего драматического дара, да еще осложненного отсутствием сентиментальности», присущей актерам-комикам» [Дмитриевская, 2017].

Мнения о композиции спектакля

Нашлись рецензенты, коснувшиеся строения спектакля. При этом некоторые из них использовали слова «монтажирование» или «монтаж», что по отношению к спектаклю Бутусова вполне правомерно. Другое дело, что далеко не всегда ясно, какой именно смысл этих слов имел в виду конкретный рецензент.

Так, А. Кириллов пишет, что в «Дяде Ване» репризность, которая, по его мнению, была присуща предыдущим спектаклям режиссёра, «уступила место более крупной композиционной форме зрелого монтажа» [Кириллов, 2017], не пояснив при этом, что он подразумевает под более крупной композиционной формой и под «зрелым монтажом».

Утверждение М. Кингисепп, которая, назвав спектакль «театральной кинолентой», пишет, что он смонтирован «на манер экспериментальных короткометражек» [Кингисепп, 2017], – тоже вызывает вопрос, поскольку в короткометражках, как и в полнометражных фильмах, могут быть использованы разные типы монтажа.

Рваной композицией, собранной «из обломков разрушенной пьесы методом “поэтического монтажа”» [Авраменко, 2017, Известия], – в свою очередь, определил строение спектакля Е. Авраменко. Почему такая композиция названа рваной, из статьи осталось неясным. Правда, если принять во внимание использование в поэтическом монтаже связей по ассоциации, а также суждение критика в другой его рецензии на «Дядю Ваню» Бутусова, где он пишет, что спектакль построен из резко стыкующихся фрагментов «разломанной пьесы» [Авраменко, 2017, Санкт-Петербургские ведомости], то можно предположить, что рецензент имеет в виду композицию, основанную на ассоциативных связях по контрасту. Тем не менее, вряд ли, корректно называть такую композицию рваной, поскольку драматическое

О.Н. Мальцева *Театрально-критическая пресса о спектакле Юрия Бутусова
«Дядя Ваня». Сценография, кинематография, психология*

действие в спектакле с композицией, основанной на ассоциативных связях любого типа, непрерывно, как и драматическое действие в спектакле с композицией, созданной на основе причинно-следственных связей.

Суждения о содержании спектакля

Сформулировать содержание спектакля попытались также немногие из рецензентов. Н. Яковлева представила его, о чем уже говорилось по другому поводу, как «историю усадьбы Войницких и её обитателей», которые, в отличие от чеховских персонажей, «страдают открыто» [Яковлева, 2023].

С точки зрения Е. Авраменко, спектакль «об отчаянных попытках «перерисовать» жизнь» [Авраменко, 2017, Известия].

На взгляд Л. Лебединой, он «о людях, обиженных на все и вся, неспособных признать, что сами отказались бороться за собственное достоинство, ссылаясь на непреодолимые обстоятельства» [Лебедина, 2018].

По мнению А. Кириллова, этот спектакль «о человеческой несвободе и невозможности самореализации» [Кириллов, 2017].

Весьма неконкретное суждение о содержании спектакля высказала Г. Коваленко, написав, что в нем «поставлены вечные русские вопросы – кто виноват и что делать?» [Коваленко, 2017].

По словам М. Дмитриевской, «если искать в спектакле какой-то смысл, поддающийся вербализации, то получится, что в картонной дурке жить куда правильнее и интереснее, чем в темном не отапливаемом мире за пределами сумасшедшего дома» [Дмитриевская, 2017].

Содержание бутусовского «Дяди Вани» как содержание спектакля драматического театра, то есть в виде противоречия, оказалось предложено лишь в статье Л. Лучкина, который увидел в этом произведении режиссёра противостояние двух групп героев. Одних он условно назвал «работающими» или «радателями исполнения долга», других – «неработающими». Первые, по словам автора статьи, согласно Бутусову, учитывающему безжалостный тренд времени, – подобные чуткому и трогательному дяде Ване, рефлексизирующему, кроткому и нерешительному, который приложил «немало усилий ради общего блага», погибают «в дорожной пыли», а вторые, хваткие, циничные, умелые манипуляторы, такие, как профессор – неустанно следуют вперед. В то же время, парадоксально утверждает критик, Соня «победит», хотя, пишет он, вместо «неба в алмазах» впереди у нее уныние, тоска «и никакого милосердия». Кроме того, как видим, критик здесь, подобно одному из уже упомянутых авторов рецензий, позволил себе некорректное суждение о том, что случится после окончания спектакля.

Заключение

Подводя итоги, следует зафиксировать, что рецензенты оценили спектакль в целом, а также игру занятых в нем актеров; предложили интерпретации сценографии и трактовки сценических героев; высказали суждения о композиции и содержании сценического целого. При этом не был определен тип композиции спектакля. Вне поля внимания авторов статей осталось и становление содержания спектакля в процессе формирования драматического действия. В результате остался не выявлен и тип театра, по законам которого создан спектакль.

«Дядя Ваня» Юрия Бутусова – это спектакль, который выходит за рамки театральной постановки, становясь объектом исследования для теории искусства, кинематографа, сценографии и психологии творчества. Анализ спектакля «Дядя Ваня» Юрия Бутусова и его рецепции критиками позволяет сделать несколько важных выводов, значимых не только для театроведения, но и для теории искусства в целом.

Сценография Шишкина в «Дяде Ване» может рассматриваться как самостоятельное художественное высказывание, находящееся в диалоге с современными выставками и инсталляциями. Картонный дом, больничные коридоры, кукольное пространство – все эти образы работают на создание универсальной метафоры хрупкости человеческого существования. В контексте теории искусства это позволяет говорить о театре Бутусова как о форме site-specific art, где пространство становится активным участником действия.

O.N. Maltseva *Theatre-critical press about the performance by Yuri Butusov
“Uncle Vanya”. Scenic decisions, cinema devices, psyche*

Полярность критических оценок спектакля свидетельствует о его сложной природе, которая не укладывается в привычные рамки «традиционного» или «авангардного» театра. Одни видят в нем «пронзительную чувственность», другие – «механистичность» и «абсурд». Эта амбивалентность делает бутусовский театр особенно интересным для психологии искусства, где важны не только объективные характеристики произведения, но и субъективные механизмы его восприятия. Почему одни зрители испытывают катарсис, а другие – раздражение? Как сценография и ритм влияют на эмоциональный отклик? Эти вопросы требуют дальнейшего исследования, которого пока нет в отзывах критиков. Бутусовская трактовка чеховских персонажей открывает новые возможности для анализа психологии персонажа в современном театре. Его герои – не просто «люди в футлярах», а марионетки, клоуны, пациенты психиатрической клиники – отражают не только социальные, но и экзистенциальные проблемы. В этом смысле спектакль перспективно будет рассматривать через призму психоанализа, где каждый жест, каждая пластическая деталь становятся символами внутреннего конфликта.

ИСТОЧНИКИ

1. Авраменко Е. В театре имени Ленсовета нарисовали «Дядю Ваню» // Известия. 2017. 4 апр. Режим доступа: <https://ptj.spb.ru/prensa/v-teatre-imeni-lensoveti-narisovali-dyadyu-vanyu/> (дата обращения: 28.03.2025).
2. Авраменко Е. Изменить судьбы рисунок // Санкт-Петербургские ведомости. 2017. 6 апр. Режим доступа: <https://ptj.spb.ru/prensa/izmenit-sudby-risunok/> (дата обращения: 28.03.2025).
3. Ветлинская А. «Дядя Ваня» в Театре им. Ленсовета: мастер-класс для начинающих // Intéressant: Петербургский интернет-журнал. 2017. 8 апр. Режим доступа: <https://ptj.spb.ru/prensa/dyadya-vanya-v-teatre-im-lensoveti-master-klass-dlya-nachinayushhih/> (дата обращения: 03.03.2025).
4. Горфункель Е. Соня, Ваня, доктор... // Петербургский театрал. 2017. № 3 (май). Режим доступа: <https://ptj.spb.ru/prensa/sonya-vanya-doktor/> (дата обращения: 24.04.2025).
5. Дмитриевская М. Пролетая над гнездом Войничских, или «Дядя Ваня», представленный актерской труппой госпиталя в Шарантоне... // Блог Петербургского театрального журнала. 2017. 4 апр. Режим доступа: <https://ptj.spb.ru/blog/dyadya-vanya-yuriya-butusova-v-teatre-im-lensoveti/> (дата обращения: 07.05.2025).
6. Дубшан Ф. Терпи, дядя, терпи! // Вечерний Санкт-Петербург. 2017. 5 апр. Режим доступа: <https://ptj.spb.ru/prensa/terpi-dyadya-terpi/> (дата обращения: 02.05.2025).
7. Кингисепп М. Дядя Рокер // INFOSKOP. 2017. № 236 (май). Режим доступа: <https://ptj.spb.ru/prensa/dyadya-roker/> (дата обращения: 24.04.2025).
8. Кириллов А. Шесть персонажей в ожидании режиссёра, или чеховские марионетки Юрия Бутусова // Петербургский театральный журнал. 2017. № 3(89). С. 93-96.
9. Коваленко Г. Чеховиана XXI века // Независимая газета. 2017. 11 апр. Режим доступа: <https://ptj.spb.ru/prensa/chexoviana-xxi-veka/> (дата обращения: 02.05.2025).
10. Лебедина Л. «Дядя Ваня», только не тот // Страстной бульвар, 10. 2018. № 6. Режим доступа: <https://ptj.spb.ru/prensa/dyadya-vanya-tolko-ne-tot/> (дата обращения: 31.03.2025).
11. Лучкин Л. Чудаки Юрия Бутусова // Экран и сцена. 2017. 12 мая. Режим доступа: <https://ptj.spb.ru/prensa/chudaki-yuriya-butusova/> (дата обращения: 31.03.2025).
12. Стоева Н. «Дядя Ваня» Юрия Бутусова в Театре им. Ленсовета // Блог Петербургского театрального журнала. 2017. 4 апр. Режим доступа: <https://ptj.spb.ru/blog/dyadya-vanya-yuriya-butusova-v-teatre-im-lensoveti/> (дата обращения: 07.05.2025).
13. Яковлева Н. Пропала жизнь // Около: Арт-журнал. 2023. 9 дек. Режим доступа: <https://ptj.spb.ru/prensa/propala-zhizn-2/> (дата обращения: 30.03.2025).

ЛИТЕРАТУРА

1. Горфункель Е.И. Юрий Бутусов. Балаган на руинах. – Санкт-Петербург: Порядок слов, 2024.

SOURCES

1. Avramenko E. "Izmenit' sud'by risunok" [To Change Fate's Drawing]. *Sankt-Peterburgskie vedomosti*. 2017. April 6. Available at: <https://ptj.spb.ru/prensa/izmenit-sudby-risunok/> (accessed: 28.03.2025). (in Russian)
2. Avramenko E. "V teatre imeni Lensoveti narisovali 'Dyadyu Vanyu'" ["Uncle Vanya" Drawn at the Lensovet Theatre]. *Izvestiya*. 2017. April 4. Available at: <https://ptj.spb.ru/prensa/v-teatre-imeni-lensoveti-narisovali-dyadyu-vanyu/> (accessed: 28.03.2025). (in Russian)
3. Dmitrevskaya M. "Proletaya nad gnezdom Voynitskikh, ili 'Dyadya Vanya', predstavlenyy akter-skoy trupпой gospi-talya v Sharantone..." [Flying Over the Voinitskys' Nest, or "Uncle Vanya" Performed by the Actor's Troupe of the Charenton Asylum...]. *Blog Peterburgskogo teatral'nogo zhurnala*. 2017. April 4. Available at: <https://ptj.spb.ru/blog/dyadya-vanya-yuriya-butusova-v-teatre-im-lensoveti/> (accessed: 07.05.2025). (in Russian)
4. Dubshan F. "Terpi, dyadya, terpi!" [Endure, Uncle, Endure!]. *Vecherniy Sankt-Peterburg*. 2017. April 5. Available at: <https://ptj.spb.ru/prensa/terpi-dyadya-terpi/> (accessed: 02.05.2025). (in Russian)
5. Gorfunkel' E. "Sonya, Vanya, doktor..." [Sonya, Vanya, the Doctor...]. *Peterburgskiy teatral*. 2017. No. 3 (May). Available at: <https://ptj.spb.ru/prensa/sonya-vanya-doktor/> (accessed: 24.04.2025). (in Russian)
6. Kingisepp M. "Dyadya Roker" [Uncle Rocker]. *INFOSKOP*. 2017. No. 236 (May). Available at: <https://ptj.spb.ru/prensa/dyadya-roker/> (accessed: 24.04.2025). (in Russian)
7. Kirillov A. "Shest' personazhey v ozhidanii rezhissera, ili chekhovskie marionetki Yuriya Butusova" [Six Characters in Search of a Director, or Chekhov's Puppets by Yuri Butusov]. *Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal*. 2017. No. 3(89). P. 93-96. (in Russian)
8. Kovalenko G. "Chekhoviana XXI veka" [Chekhoviana of the 21st Century]. *Nezavisimaya gazeta*. 2017. April 11. Available at: <https://ptj.spb.ru/prensa/chexoviana-xxi-veka/> (accessed: 02.05.2025). (in Russian)
9. Lebedina L. "Dyadya Vanya", tol'ko ne tot ["Uncle Vanya", But Not the One You Know]. *Strastnoy bul'var*, 10. 2018. No. 6. URL: <https://ptj.spb.ru/prensa/dyadya-vanya-tolko-ne-tot/> (accessed: 31.03.2025). (in Russian)

О.Н. Мальцева *Театрально-критическая пресса о спектакле Юрия Бутусова
«Дядя Ваня». Сценография, кинематография, психология*

10. Luchkin L. "Chudaki Yuriya Butusova" [The Eccentrics of Yuri Butusov]. *Ekran i stsena*. 2017. May 12. Available at: <https://ptj.spb.ru/pressa/chudaki-yuriya-butusova/> (accessed: 31.03.2025). (in Russian)
11. Stoeva N. "Dyadya Vanya' Yuriya Butusova v Teatre im. Lensovet" [Yuri Butusov's "Uncle Vanya" at the Lensovet Theatre]. *Blog Peterburgskogo teatral'nogo zhurnala*. 2017. April 4. Available at: <https://ptj.spb.ru/blog/dyadya-vanya-yuriya-butusova-vteatre-im-lensoveta/> (accessed: 07.05.2025). (in Russian)
12. Vetlinskaya A. "Dyadya Vanya' v Teatre im. Lensovet: master-klass dlya nachinayushchikh" ["Uncle Vanya" at the Lensovet Theatre: A Masterclass for Beginners]. *Intéressant: Peterburgskiy internet-zhurnal*. 2017. April 8. Available at: <https://ptj.spb.ru/pressa/dyadya-vanya-v-teatre-im-lensoveta-master-klass-dlya-nachinayushchikh/> (accessed: 03.03.2025). (in Russian)
13. Yakovleva N. "Propala zhizn'" [Life Is Lost]. *Okolo: Art-zhurnal*. 2023. December 9. Available at: <https://ptj.spb.ru/pressa/propala-zhizn-2/> (accessed: 30.03.2025). (in Russian)

REFERENCES

1. Gorfunkel' E.I. *Yurij Butusov: Balagan na ruinakh* [Yuri Butusov: Farce on the Ruins]. Saint Petersburg, Poryadok slov, 2024. (in Russian)

SUMMARY

КОСТЮМ КАК КИНЕТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ

Научная статья

УДК 7.01+7.038.3

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-5-13

Дата поступления: 24.12.2024. Дата одобрения после рецензирования: 03.05.2025. Дата публикации: 30.06.2025.

Автор: *Шапиро Белла Львовна*, доктор культурологии, кандидат исторических наук, профессор кафедры кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия), e-mail: b.shapiro@mail.ru
ORCID ID: 0000-0001-5616-8898

Аннотация: Исследование посвящено истории эволюции кинетического подхода к дизайну костюма. Движение как одно из важнейших средств художественной выразительности костюма рассматривается через призму взаимодействия кинетизма с близкими ему оп-артом, деконструктивизмом и с технологическим искусством: каждому эпизоду взаимодействия отдается один из культурно-исторических периодов (1955–1970-е гг., 1980–1990-е гг. и 2000–2020-е гг.), когда оно было наиболее активным. Вопрос рассматривается на фоне изменений теории кинетического конструирования одежды и кинетической теории тела. Итогом исследования становится вывод: костюм тяготеет к движению и раскрывает свои специфические свойства именно в движении. Во всех рассмотренных случаях итогом кинетического подхода становится новая образность. Следовательно, кинетизм является мощным импульсом для развития и дизайна костюма, и, шире, современной художественной культуры.

Ключевые слова: теория искусства, история искусства, история костюма, оптико-кинетическое искусство, постмодернизм, телесность

Для цитирования: *Шапиро Б.Л.* Костюм как кинетическая категория // Артикульт. 2025. №2(58). С. 5-13. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-5-13

COSTUME AS A KINETIC CATEGORY

Research article

UDC 7.01+7.038.3

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-5-13

Received: December 24, 2024. Approved after reviewing: May 03, 2025. Date of publication: June 30, 2025.

Author: *Shapiro Bella Lvovna*, Dr. of Culturology, PhD in History, professor, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: b.shapiro@mail.ru
ORCID ID: 0000-0001-5616-8898

Summary: The research focuses on the evolution of the kinetic approach to costume design. Movement as one of the most important means of artistic expression of costume is considered through the prism of interaction of kinetics with optical art, deconstructivism and technological art. Each episode of interaction assigned to one of the cultural-historical periods (1955–1970s, 1980–1990s, and 2000–2020s) when it was most active. The issue considered in the background of developments in the theory of kinetic garment construction and kinetic body theory. The result of the research is the conclusion: costume gravitates towards movement and reveals its specific properties in movement. In all cases considered, the outcome of the kinetic approach is a new imagery. Consequently, kinetics is a powerful impetus for the development of both costume design and contemporary artistic culture.

Keywords: art theory, art history, costume history, optical and kinetic art, postmodernism, physicality

For citation: Shapiro B.L. "Costume as a kinetic category." *Articult.* 2025, no. 2(58), pp. 5-13. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-5-13

«МАЛЕНЬКОЕ ИЛЛЮСТРИРОВАННОЕ СОЛЬФЕДЖИО» ПЬЕРА БОННАРА: ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ НОВЫХ ПОДХОДОВ К ДЕТСКОМУ МУЗЫКАЛЬНОМУ ОБРАЗОВАНИЮ РУБЕЖА XIX-XX ВВ.

Научная статья

УДК 75.056+769.2

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-14-29

Дата поступления: 13.01.2025. Дата одобрения после рецензирования: 18.03.2025. Дата публикации: 30.06.2025.

Автор: *Степте Екатерина Михайловна*, магистрант факультета истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия), e-mail: birds-of-dorian@yandex.ru
ORCID ID: 0009-0009-7509-2812

Аннотация: Настоящая статья посвящена музыкальной иллюстрации Пьера Боннара на примере анализа «Маленького иллюстрированного сольфеджио», детского пособия для изучения музыкальной грамоты. В этом памятнике книжного искусства

художник переосмысливает графический подход в контексте музыкальной теории с целью создания увлекательного и легко адаптируемого для детей учебника. Имея под рукой достойные ориентиры в области детской книжной иллюстрации, Боннар, тем не менее, делает шаг в сторону от преемственности и находит собственный графический язык, самобытный стиль, индивидуальность линии и оригинальный подход к реализации идеи. Особую фантазийность образной сфере «Маленького иллюстрированного сольфеджио» придает именно этот непримечательный эпитет «Маленькое». В нем раскрывается желание Боннара самому узнавать вещи заново и чуткое стремление приблизиться к детскому миропониманию. Готовность смотреть на мир музыки глазами ребенка позволила Боннару привнести в традиционное французское образование элемент игры и непринужденности. Одновременно с этим Боннар соединяет в книге музыкальную теорию и образность семейных ценностей, делая лейтмотивом книги тему материнства.

Ключевые слова: Пьер Боннар, постимпрессионизм, Наби, печатная графика, музыкальная иллюстрация, сольфеджио, теория музыки, учебник, детство, детское музыкальное образование, материнство

Для цитирования: *Stenne E.M.* «Маленькое иллюстрированное сольфеджио» Пьера Боннара: художественно-графическое осмысление новых подходов к детскому музыкальному образованию рубежа XIX-XX вв. // *Артикул. 2025. №2(58). С. 14-29.* DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-14-29

“PETITE SOLFEGE ILLUSTRE” BY PIERRE BONNARD: ARTISTIC AND GRAPHIC INTERPRETATION OF NEW APPROACHES TO CHILDREN’S MUSIC EDUCATION AT THE TURN OF THE 19TH-20TH CENTURIES

Research article

UDC 75.056+ 769.2

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-14-29

Received: January 13, 2025. Approved after reviewing: March 18, 2025. Date of publication: June 30, 2025.

Author: *Steppe Ekaterina Mikhailovna*, MA student at the Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: birds-of-dorian@yandex.ru

ORCID ID: 0009-0009-7509-2812

Summary: This article is dedicated to the music illustration by Pierre Bonnard, taking as an example “Petite Solfège Illustre”, a manual for children for studying music theory. In this artifact of art of book the artist reconsiders graphic approach in the context of music theory for the purpose of creating an entertaining and easily adapted for children handbook. Having at hand decent references in the field of book illustration for children, Bonnard, nevertheless makes a step a side from tradition and finds his own graphic language, authentic style, distinction of a line and original approach to execution of an idea. Specific fantasy feature of the images of “Petite solfège illustre” is given by this undistinguished word «petite». It reveals Bonnard’s own desire to rediscover things and keen urge to get close to a child’s perception of the world. The willingness to see the world through child’s eyes let Bonnard inspire playfulness and effortlessness into traditional French education. At the same time Bonnard combines music theory and images of family values making the maternity subject a leading-idea of the book.

Keywords: Pierre Bonnard, postimpressionism, Nabis, graphic art, musical illustration, solfeggio, music theory, musical manual, childhood, children’s music education, maternity

For citation: *Steppe E.M.* “Petite Solfège Illustre” by Pierre Bonnard: artistic and graphic interpretation of new approaches to children’s music education at the turn of the 19th-20th centuries.” *Articult.* 2025, no. 2(58), pp. 14-29. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-14-29

«ЗАКОНОДАТЕЛЬ ПРОПОРЦИЙ». Н.М. СУЕТИН И ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ФАРФОРОВЫЙ ЗАВОД ИМ. М.В. ЛОМОНОСОВА В КОНЦЕ 1920-Х – НАЧАЛЕ 1950-Х ГОДОВ

Научная статья

УДК 7.071.1+738.1

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-30-46

Дата поступления: 18.03.2025. Дата одобрения после рецензирования: 27.05.2025. Дата публикации: 30.06.2025.

Автор: *Шик Ида Александровна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия), e-mail: ida.shik@bk.ru

ORCID ID: 0000-0002-7953-6283

Аннотация: В статье исследуется творческое наследие Н.М. Суетина конца 1920-х – начала 1950-х гг. и его деятельность в качестве главного художника Государственного фарфорового завода им. М.В. Ломоносова. Созданные мастером новые формы отражают внутреннюю эволюцию супрематизма и отличаются стремлением к классической ясности в сочетании с авангардным экспериментом. Предложенные им образцы фигуративного постсупрематизма в фарфоре характеризуются метафизическим звучанием и связью с историческим контекстом эпохи. В абстрактных композициях он продолжит линию раннего супрематического фарфора и предложит новые художественные решения. Многие абстрактные росписи Н.М. Суетина органично вписываются в рамки интернационального стиля ар-деко. В качестве главного художника Н.М. Суетин внес значительный вклад в формирование стиля ленинградского фарфора и творческой индивидуальности молодых авторов. Супрематизм станет неотъемлемой частью «генетического кода» петербургского фарфора. Его наработки получают «вторую жизнь» в фарфоре «оттепели» и не будут забыты в последующие годы. Для современных художников-фарфористов наследие Н.М. Суетина также остается предметом рефлексии и концептуального осмысления.

Ключевые слова: советский фарфор, Государственный фарфоровый завод им. М.В. Ломоносова, супрематизм, постсупрематизм, Н.М. Суетин

Для цитирования: Шик И.А. «Законодатель пропорций». Н.М. Суетин и Государственный фарфоровый завод им. М.В. Ломоносова в конце 1920-х – начале 1950-х годов // Артикульт. 2025. №2(58). С. 30-46. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-30-46

“THE LEGISLATOR OF PROPORTIONS.” NIKOLAY SUETIN AND THE STATE LOMONOSOV PORCELAIN FACTORY IN THE LATE 1920S – EARLY 1950S

Research article

UDC 7.071.1+738.1

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-30-46

Received: March 18, 2025. Approved after reviewing: May 27, 2025. Date of publication: June 30, 2025.

Author: *Shik Ida Aleksandrovna*, PhD in Art Studies, associate professor, Chair of the Theory and History of Art, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: ida.shik@bk.ru

ORCID ID: 0000-0002-7953-6283

Summary: In the article, the researcher examined Nikolay Suetin’s creativity in the late 1920s – early 1950s and his work as a chief artist of the State Lomonosov Porcelain Factory in Leningrad. His design of new shapes was distinguished by classical clarity combined with avant-garde experimentation. Nikolay Suetin’s figurative post-Suprematist compositions in porcelain had metaphysical spirit and related to the historical context of the era. In abstract compositions, he continued the line of the early Suprematist porcelain and created new trends. Many of them can be interpreted as examples of international Art Deco style. As the chief artist, Nikolay Suetin has made a significant contribution to the formation of the Leningrad porcelain style and the creative individuality of young authors. Suprematism has become an integral part of the “genetic code” of St. Petersburg porcelain. Its ideas received a “second life” in the porcelain of the “Thaw” and in applied art of the following years. For contemporary porcelain artists, Nikolay Suetin’s legacy also remains a subject of reflection and conceptual interpretation.

Keywords: soviet porcelain, The State Lomonosov Porcelain Factory, Suprematism, Post-Suprematism, Nikolay Suetin

For citation: Shik I.A. “The Legislator of Proportions.” Nikolay Suetin and the State Lomonosov Porcelain Factory in the Late 1920s – Early 1950s.” *Articult.* 2025, no. 2(58), pp. 30-46??. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-30-46

ИЕРАТИЧЕСКОЕ И ПСАЛМИЧЕСКОЕ СЛОВО В ГРАФИКЕ МИХАИЛА ШВАРЦМАНА

Научная статья

УДК 7.071.1+76.01

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-47-58

Дата поступления: 18.03.2025. Дата одобрения после рецензирования: 02.06.2025. Дата публикации: 30.06.2025.

Автор: *Житенев Александр Анатольевич*, доктор филологических наук, профессор кафедры издательского дела, Воронежский государственный университет (Воронеж, Россия), e-mail: zhitenev@phil.vsu.ru

ORCID ID: 0000-0002-6365-4138

Аннотация: В статье рассматриваются религиозно-философские основания и эстетические функции слова в графике М. Шварцмана. Восприятие слова в сознании Шварцмана парадоксально: с одной стороны, художник считает свой опыт «иерата» невыразимым, а любое его выражение в словесной форме (например, в названии работы) – неаутентичным и заведомо фальшивым; с другой стороны, он широко апеллирует к слову в практике самообъяснения (в своей теории искусства и педагогической практике) и использует его в своей графике. Но это слово не любое, а поэтическое, иератическое или псалмическое. В статье комментируются контексты использования только двух вариантов слова: иератического и псалмического. Псалмическое («божественное») слово связывает графический лист с актом «теургии», служит углублению его содержания как религиозного откровения об устройстве мира. Иератическое («человеческое») слово – это авторский комментарий, импровизационная теория «иератического» искусства, которая обнаруживает в графике перформативное измерение. В пространстве графического листа эти два типа слова могут соседствовать, указывая на обстоятельства создания работы, ее ситуативно переживаемый смысл, на ее метафизическое содержание.

Ключевые слова: Михаил Шварцман, графика, иератическое искусство, современность, современное искусство

Для цитирования: Житенев А.А. Иератическое и псалмическое слово в графике Михаила Шварцмана // Артикульт. 2025. №2(58). С. 47-58. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-47-58

THE HIERATIC AND PSALMIC WORD IN THE GRAPHIC ART OF MICHAEL SHVARTSMAN

Research article

UDC 7.071.1+76.01

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-47-58

Received: March 18, 2025. Approved after reviewing: June 02, 2025. Date of publication: June 30, 2025.

Author: *Zhitenov Aleksandr Anatolyevich*, Doctor in Philology, professor, Chair of Publishing, Voronezh State University (Voronezh, Russia), e-mail: zhitenev@phil.vsu.ru

ORCID ID: 0000-0002-6365-4138

Summary: The article deals with the religious and philosophical foundations and aesthetic functions of the word in M. Shvartsman’s graphic art. The perception of the word in Shvartsman’s mind is paradoxical; on the one hand, the artist considers his experience of the ‘hierat’ inexpressible and any expression of it in verbal form (for example, in the title of a work) inauthentic and deliberately false; on the other hand, he appeals widely to the word in his practice of self-explanation (in his art theory and teaching practice) and uses it in

his graphic art. But this word is not any word but a poetic, hieratic, or psalmic word. The article comments on the contexts of using only two variants of the word: hieratic and psalmic. The psalmic ('divine') word connects the graphic sheet with the act of 'theurgy', is used to deepen its content as revelations of religious experience about the structure of the world. The hieratic ('human') word is an author's commentary, an improvisational theory of 'hieratic' art, which reveals a performative dimension in graphic art. In the space of the graphic sheet these two types of words can neighbour by indicating the circumstances of the work's creation, its situationally experienced meaning and its metaphysical content.

Keywords: Mikhail Shvartsman, graphics, hieratic art, contemporaneity, contemporary art

For citation: Zhitenov A.A. "The Hieratic and Psalmic Word in the Graphic Art of Michael Shvartsman." *Articult.* 2025, no. 2(58), pp. 47-58. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-47-58

ФУНКЦИИ ЦВЕТА В РОССИЙСКИХ ДРАМАТИЧЕСКИХ ФИЛЬМАХ 2000-2024 ГГ.

Научная статья

УДК 791.43-2

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-59-75

Дата поступления: 10.05.2025. Дата одобрения после рецензирования: 31.05.2025. Дата публикации: 30.06.2025.

Автор: Музипова Лейла Халимовна, магистр истории искусств, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия), e-mail: leila.muzipova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-4254-2946

Аннотация: Статья посвящена функциям цвета в российских драматических фильмах 2000-2024 гг. Первоначально функции цвета выявлялись в ходе изучения теоретического материала. Далее функции цвета исследовались на материале тридцати российских современных драматических кинофильмов: «Москва», «Возвращение», «Коктебель», «Эйфория», «Груз 200», «Русалка», «Морфий», «Юрьев день», «Кислород», «Как я провел этим летом», «Овсянки», «Елена», «Ангелы революции», «Да и да», «Кино про Алексея», «Зоология», «Аритмия», «Как Витька Чеснок вёз Лёху Штыря в дом инвалидов», «Теснота», «Кислота», «Лето», «Человек, который удивил всех», «Верность», «Дылда», «Мысленный волк», «Дунай», «Капитан Волконогов бежал», «Межсезонье», «Наводнение», «Фрау». В результате проведённой работы был выявлен характер использования функций цвета в российских драматических фильмах 2000-2024 гг.

Ключевые слова: функции цвета, цвет, российское кино, цвет в кино, современное российское кино

Для цитирования: Музипова Л.Х. Функции цвета в российских драматических фильмах 2000-2024 гг. // *Артикульт.* 2025. №2(58). С. 59-75. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-59-75

THE FUCTIONS OF COLOR IN RUSSIAN DRAMATIC FILMS 2000-2024

Research article

UDC 791.43-2

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-59-75

Received: May 10, 2025. Approved after reviewing: May 31, 2025. Date of publication: June 30, 2025.

Author: Muzipova Leyla Khalimovna, MA in Art History, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: leila.muzipova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-4254-2946

Summary: The article is devoted to the functions of color in Russian dramatic films of 2000-2024. Initially, the functions of color were identified through the study of theoretical material. Further, the functions of color were studied on the material of thirty Russian contemporary dramatic films: "Moscow", "The Return", "Roads to Koktebel", "Euphoria", "Cargo 200", "Mermaid", "Morphine", "Yuri's Day", "Oxygen", "How I Ended This summer", "Silent Souls", "Elena", "Angels of Revolution", "Yes and Yes", "A film about Alexeev", "Zoology", "Arrhythmia", "How Viktor "the Garlic" Took Alexey "the Stud" to the Nursing Home", "Closeness", "Acid", "Leto", "The Man Who Surprised Everyone", "Fidelity", "Beanpole", "The Imagined Wolf", "Danube", "Captain Volkonogov Escaped", "Off-season", "The Flood", "Frau". As a result of the work done the nature of the use of color functions in Russian dramatic films of 2000-2024 was revealed.

Keywords: functions of color, color, Russian cinema, color in cinema, contemporary Russian cinema

For citation: Muzipova L.Kh. "The functions of color in Russian dramatic films 2000-2024." *Articult.* 2025, no. 2(58), pp. 59-75. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-59-75

ПРИНЦИП КАРНАВАЛИЗАЦИИ ПРИ КОНСТРУИРОВАНИИ НОВОЙ ОБЯДОВОСТИ ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ ПРАЗДНИКА МАСЛЕНИЦЫ)

Научная статья

УДК 793.2

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-76-83

Дата поступления: 16.08.2024. Дата одобрения после рецензирования: 26.01.2025. Дата публикации: 30.06.2025.

Автор: Каминская Елена Альбертовна, доктор культурологии, профессор, проректор по учебно-методической работе, профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников, Институт современного искусства (Москва, Россия), e-mail: kaminskayae@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-0529-0601

SUMMARY

Аннотация: Праздничная культура с течением времени изменяется под воздействием различных объективных и субъективных обстоятельств. Обряды, сопровождающие праздничные действия, также подвергаются трансформации, которая обусловлена не только логикой развития культуры, но и, среди прочего, отсутствием образца первоначального действия. Это позволяет многовариантно выстраивать празднично-обрядовое действие. В современности правильнее говорить о конструировании новой обрядовости в рамках праздничной культуры. Эта новая обрядовость органичным образом включает элементы современной культуры, закрепляющиеся в сознании людей как традиционные, но, по своей сути, такими не являющиеся. В статье рассматривается вопрос о применении карнавализации как принципе такого конструирования, имеющей двойственный характер. На примере Масленицы показана трансформация празднично-обрядового действия и варианты ее современного воплощения.

Ключевые слова: праздничная культура, обрядовая культура, празднично-обрядовое действие, народная культура, народная традиция, карнавализация

Для цитирования: Каминская Е.А. Принцип карнавализации при конструировании новой обрядовости праздничной культуры (на примере праздника Масленицы) // Артикульт. 2025. №2(58). С. 76-83. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-76-83

THE PRINCIPLE OF CARNIVALIZATION IN CONSTRUCTING A NEW RITUALITY OF FESTIVE CULTURE (USING THE MASLENITSA HOLIDAY (PANCAKE DAYS) AS AN EXAMPLE)

Research article

UDC 793.2

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-76-83

Received: August 16, 2024. Approved after reviewing: January 26, 2025. Date of publication: June 30, 2025.

Author: *Kaminskaya Elena Albertovna*, Doctor of Cultural Studies, Professor, Vice-Rector for Academic and Methodological Work, Professor of the Department of Directing Theatrical Performances and Festival, Institute of Modern Art (Moscow, Russia), e-mail: kaminskayae@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-0529-0601

Summary: Festive culture changes over time under the influence of various objective and subjective circumstances. The rituals accompanying festive events also undergo transformation, which is conditioned not only by the logic of cultural development, but also, among other things, by the absence of a model of the original action. This allows for a multi-variant construction of a festive and ritual action. In modern times, it is more correct to speak of constructing a new rituality within the framework of festive culture. This new rituality organically includes elements of modern culture that are fixed in people's minds as traditional, but, in essence, are not. The article examines the issue of using carnivalization as a principle of such construction, which has a dual character. The example of Maslenitsa shows the transformation of the festive ritual action and the variants of its modern embodiment.

Keywords: festive culture, ritual culture, holiday ritual action, folk culture, folk tradition, carnivalization

For citation: Kaminskaya E.A. "The principle of carnivalization in constructing a new rituality of festive culture (using the Maslenitsa holiday (Pancake days) as an example)." *Articult.* 2025, no. 2(58), pp. 76-83. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-76-83

АВТОКОММУНИКАЦИЯ И КУКОЛЬНЫЙ ТЕАТР: К ПСИХОЛОГИИ СТЫДА И СТЫДЛИВОСТИ В ИСКУССТВЕ

Научная статья

УДК 159.9:791.5+792.9+82.37

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-84-99

Дата поступления: 10.03.2025. Дата одобрения после рецензирования: 15.05.2025. Дата публикации: 30.06.2025.

Автор: *Штайн Оксана Александровна*, кандидат философских наук, доцент, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия), e-mail: shtaynshtayn@gmail.com

ORCID ID: 0009-0004-1701-3147

Аннотация: Статья исследует роль кукольного театра, скоморошества и юродства как механизма автокоммуникации, работающего с первоначальными механизмами стыда в культуре. Эти элементы карнавальской традиции, укорененные в отечественной культуре, переворачивают социальные нормы и обнажают скрытые механизмы взаимодействий. Кукла, шут и юродивый выступают медиаторами, разоблачающие пороки общества и изменяющие восприятие мира. Кукольный театр создает дистанцию между зрителем и действием, организуя внутренний диалог зрителя – в маске куклы он видит отражение собственных противоречий и неувязок. Автокоммуникация в кукольном театре возникает благодаря зазору, промежутку, «щели» (Сергей Образцов), где зритель, наблюдая условность игры, обращается к самому себе. Кукла, лишенная собственного голоса, становится зеркалом: ее молчание наполняется голосом зрителя.

Ключевые слова: кукольный театр, скоморошество, юродство, карнавал, автокоммуникация, маска, стыд, власть, Петрушка, Сергей Образцов

Для цитирования: Штайн О.А. Автокоммуникация и кукольный театр: к психологии стыда и стыдливости в искусстве // Артикульт. 2025. №2(58). С. 84-99. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-84-99

AUTOCOMMUNICATION AND PUPPET THEATER: TO SHAME AND PUDENCY EXPERIENCE IN ART

Research article

UDC 159.9:791.5+792.9+82.37

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-84-99

Received: March 10, 2025. Approved after reviewing: May 15, 2025. Date of publication: June 30, 2025.

Author: *Shtayn Oksana Aleksandrovna*, PhD in Philosophy, Associate Professor, Ural Federal University (Yekaterinburg, Russia), e-mail: shtaynshtayn@gmail.com

ORCID ID: 0009-0004-1701-3147

Summary: The article explores the role of autocommunicative practices, tracing shame as cultural intuition, such as puppet theater, buffoonery, and holy foolishness, in Russian culture as elements of carnival tradition, subverting social norms and exposing hidden mechanisms of interactions. The puppet, the jester, and the holy fool act as mediators, unmasking societal vices and transforming worldviews. Puppet theater creates distance between the viewer and the performance, triggering self-reflection – the puppet's mask reflects the audience's own contradictions. Autocommunication emerges through the «gap» (Obraztsov's term) – a space where the viewer, confronted with the artifice of performance, turns inward. The puppet, devoid of its own voice, acts as a mirror: its silence is filled by the viewer's interpretations, forcing them to reconsider their assumptions.

Keywords: puppet theater, buffoonery, holy foolishness, carnival, autocommunication, mask, shame, power, Petrushka, Obraztsov

For citation: Shtayn O.A. "Autocommunication and puppet theater: to shame and pudency experience in art ." *Articult.* 2025, no. 2(58), pp. 84-99. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-84-99

ТЕАТРАЛЬНО-КРИТИЧЕСКАЯ ПРЕССА О СПЕКТАКЛЕ ЮРИЯ БУТУСОВА «ДЯДЯ ВАНЯ». СЦЕНОГРАФИЯ, КИНЕМАТОГРАФИЯ, ПСИХОЛОГИЯ

Научная статья

УДК 792.09

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-100-109

Дата поступления: 15.05.2025. Дата одобрения после рецензирования: 10.06.2025. Дата публикации: 30.06.2025.

Автор: *Мальцева Ольга Николаевна*, доктор искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник, Российский институт истории искусств, сектор театра (Санкт-Петербург, Россия), профессор кафедры русского театра, Российский государственный институт сценических искусств (Санкт-Петербург, Россия), e-mail: onmalt@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-9729-2729

Аннотация: Исследование посвящено проблеме рецепции критиками спектакля Юрия Бутусова «Дядя Ваня», поставленного в 2017 году в Театре им. Ленсовета. В статье рассматриваются оценки рецензентами этого спектакля, трактовки его художественного содержания, а также интерпретации составляющих спектакля, прежде всего, героев, созданных актерами, и сценографии. Кроме того, устанавливается, что выявление типа композиции произведения оказалось на периферии внимания большинства критиков; а особенность становления его художественного содержания именно как спектакля драматического театра, то есть в виде противоречия, формирующегося в процессе драматического действия, – осталось вне поля зрения всех авторов рецензий. Тем самым не был определен и тип театра, представленного в этой работе режиссёра.

Ключевые слова: драматический театр, режиссёр Юрий Бутусов, спектакль «Дядя Ваня», Театр им. Ленсовета, театральная критика

Для цитирования: *Мальцева О.Н.* Театрально-критическая пресса о спектакле Юрия Бутусова «Дядя Ваня». Сценография, кинематография, психология // *Артикульт.* 2025. №2(58). С. 100-109. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-100-109

THEATRE-CRITICAL PRESS ABOUT THE PERFORMANCE BY YURI BUTUSOV "UNCLE VANYA". SCENIC DECISIONS, CINEMA DEVICES, PSYCHE

Research article

UDC 792.09

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-100-109

Received: May 15, 2025. Approved after reviewing: June 10, 2025. Date of publication: June 30, 2025.

Author: *Maltseva Olga Nikolaevna*, Doctor of Art History, Associate Professor, Leading Researcher, Russian Institute of Art History, Theatre Sector (St. Petersburg, Russia), Professor of the Department of Russian Theatre, Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg, Russia), e-mail: onmalt@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-9729-2729

Summary: The study is devoted to the problem of the reception of Yuri Butusov's performance "Uncle Vanya" by critics, staged in 2017 at the Lensovet Theatre. The article examines the reviewers' assessments of this performance, their interpretations of its artistic content, as well as their interpretations of the performance's components, primarily the characters created by the actors and the scenography. In addition, it is established that the identification of the type of composition of the performance was on the periphery of most critics' attention; and the peculiarity of the formation of its artistic content precisely as a performance of dramatic theatre, that is, in the form of a contradiction formed in the process of dramatic action, remained outside the field of view of all reviewers. Thus, the type of theatre presented in this performance of the director was not determined.

Keywords: drama theatre, director Yuri Butusov, play "Uncle Vanya", Lensovet Theatre, theatre criticism

For citation: Maltseva O.N. "Theatre-critical press about the performance by Yuri Butusov "Uncle Vanya". Scenic decisions, cinema devices, psyche." *Articult.* 2025, no. 2(58), pp. 100-109. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-100-109

Дизайн и вёрстка С. Штейн

Корректор И. Сусанова

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА	THEORY OF ART
ИСТОРИЯ ИСКУССТВА	HISTORY OF ART
СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО	CONTEMPORARY ART
ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА	VISUAL ARTS
КИНО	CINEMA
ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ	HISTORY AND THEORY OF CULTURE
ПСИХОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА	PSYCHOLOGY OF CULTURE AND ART
ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ	METHODOLOGY
РЕЦЕНЗИИ	REVIEWS

