

ART & CULT

Артикульт

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

ISSN 2227-6165

Пятнадцатый год издания / 15th Year of publication



№59 (3-2025)

июль-сентябрь / July-September

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

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА

Председатель

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

Члены совета

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

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

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

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

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

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

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

Кривцун Олег Александрович, доктор философских наук, профессор, действительный член 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

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

© Российский государственный гуманитарный университет, 2025

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 *Д.В. Артамонов* Авангард и модернизм: стратегии переустройства повседневности в СССР и на Западе (1900-1930)

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

- 22 *Р.Д. Войтова И.* Билибин и «билибинский стиль»: художественная манера или устойчивое выражение?

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

- 44 *М. Мадлин* Развитие христианской иконографии в палестинском искусстве: переход от религиозных образов к секулярным представлениям утраты и памяти после нацбы

ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА

- 53 *А.А. Миннебаева* Иконография Су анасы в искусстве Татарстана XX–XXI вв.

КИНО

- 78 *А.С. Москвин* Роль алкоголя в российском обществе
(на примере комедийного кинематографа 1990-х годов)
- 94 *Е.Е. Гусарова, М.Д. Самаркина* Вампиры в западном кино: визуальный аспект (анти)гуманизма
- 104 *Н.А. Цыркун* Трансфигурация чеховских мотивов в фильмах Вуди Аллена

ПСИХОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

- 116 *А.В. Марков* К материалистической теории апарта: сознание, «третий» и невозможность последнего слова

- 128 SUMMARY

CONTENTS

THEORY OF ART

- 5 *D.V. Artamonov* Avant-garde and modernism: strategies for reorganizing everyday life in the USSR and the West (1900-1930)

HISTORY OF ART

- 22 *R.D. Voytova* I. Bilibin and “Bilibin style”: artistic manner or stable word combination?

CONTEMPORARY ART

- 44 *M. Madlen* The development of Christian iconography in Palestinian art: transitioning from religious imagery to secular representations of loss and memory after the Nakba

VISUAL ARTS

- 53 *A.A. Minnebaeva* Iconography of the character Su Anasi in the art of Tatarstan of the XX–XXI

CINEMA

- 78 *A.S. Moskvina* The Role of Alcohol in Russian Society (Based on Comedy Films of the 1990s)
94 *E.E. Gusarova, M.D. Samarkina* Vampires in Western Cinema: The Visual Aspect of (Anti)Humanism
104 *N.A. Tsyrukun* Transfiguration of Chekhov’s motives in Woody Allen’s films

PSYCHOLOGY OF CULTURE AND ART

- 116 *A.V. Markov* On the Materialist Theory of Apart: Consciousness, the “Third,” and the Impossibility of the Final Word

- 128 SUMMARY

Даниил Вадимович Артамонов

Daniil Vadimovich Artamonov

магистрант,

Master's student,

Национальный исследовательский технологический университет МИСИС (Москва, Россия)

National University of Science and Technology MISIS (Moscow, Russia)

R1Artamonov@gmail.com

АВАНГАРД И МОДЕРНИЗМ: СТРАТЕГИИ ПЕРЕУСТРОЙСТВА ПОВСЕДНЕВНОСТИ В СССР И НА ЗАПАДЕ (1900-1930) AVANT-GARDE AND MODERNISM: STRATEGIES FOR REORGANIZING EVERYDAY LIFE IN THE USSR AND THE WEST (1900-1930)

Настоящее исследование сосредоточено на сравнении советского авангарда и раннего западного модернизма через призму дискурсивного анализа. В центре внимания – предпосылки, идеологические установки и методы формирования нового быта в модернизирующихся обществах Европы и СССР на рубеже XIX–XX веков. Работа рассматривает, каким образом культурная политика военного коммунизма повлияла на формирование советского авангардного дискурса, задала его утопическую и мобилизационную направленность. Эта специфика отличает его от западного модернизма, где данный стиль воспринимается прежде всего как инструмент рациональной организации частного пространства и повседневного комфорта. Анализируются не только сходства проектов в стремлении преобразовать среду обитания человека, но и их принципиальные различия в решении социальных задач и организации материальной среды. Подчеркивается роль идеологии и художественного языка как инструментов построения модернизированной повседневности.

Ключевые слова: модернизм, советский авангард, новый быт, военный коммунизм, НЭП

Для цитирования: Артамонов Д.В. Авангард и модернизм: стратегии переустройства повседневности в СССР и на Западе (1900-1930) // Артикульт. 2025. №3(59). С. 5-21. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-5-21

This study focuses on a comparative analysis of the Soviet avant-garde and early Western modernism through the lens of discourse analysis. It centers on the ideological premises, cultural assumptions, and methods of shaping a new way of life in the modernizing societies of Europe and the USSR at the turn of the 19th and 20th centuries. The research examines how the cultural policy of War Communism influenced the formation of the Soviet avant-garde discourse, giving it a distinctly utopian and mobilizational character. This specificity distinguishes it from Western modernism, where style is primarily understood as a tool for the rational organization of private space and everyday comfort. The analysis addresses not only the shared ambition of both movements to reshape the human environment but also their fundamental differences in tackling social problems and structuring the material world. Particular emphasis is placed on the role of ideology and artistic language as instruments in constructing a modernist vision of everyday life.

Keywords: modernism, soviet avant-garde, new way of life policy, war communism, NEP

For citation: Artamonov D.V. "Avant-garde and modernism: strategies for reorganizing everyday life in the USSR and the West (1900-1930)." *Articult.* 2025, no. 3(59), pp. 5-21. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-5-21

Введение

Цель данного исследования – выявить глубинные дискурсивные основы формирования, реализации и институционального функционирования архитектурно-художественных программ советского авангарда и западного модернизма. Для достижения поставленной цели в исследовании анализируются социально-экономические и культурные предпосылки возникновения советского авангарда и западного модернизма, раскрываются их ключевые идеологические установки и программные декларации, рассматриваются механизмы государственной и профессиональной поддержки архитектурных и дизайнерских инициатив, определяется влияние политики военного коммунизма на характер и задачи советского авангарда, а также сопоставляются стратегии и практики художественного и архитектурного проектирования. Новизна исследования заключается в сопоставлении этих направлений не на уровне формальных эстетических признаков, а через анализ их институциональной природы, культурной функции и степени зависимости от государственной политики.

D.V. Artamonov *Avant-garde and modernism:
strategies for reorganizing everyday life in the USSR and the West (1900-1930)*

Выбор для сопоставления именно советского авангарда и раннего западного модернизма (1900-1930 гг.) обусловлен тем, что в разных политических системах именно эти направления фактически выполняли схожую функцию – разработку и реализацию новых архитектурных и дизайнерских решений, направленных на переустройство среды и организацию современной жизни. В Советском Союзе эта роль была возложена на художественный авангард, который благодаря поддержке государства стал инструментом социального проектирования и воплощения идеалов нового общества. В Европе аналогичные задачи по преобразованию архитектуры, массового жилья и городской инфраструктуры решались в рамках модернизма. Сопоставление показывает, как идеи художественного и архитектурного обновления трансформировались в реальные социальные проекты в зависимости от особенностей политического строя и модели управления.

Несмотря на решение схожих задач, в основе авангардного и модернистских подходов лежит существенная разница. Как отмечают исследователи, для авангарда характерна ориентация на действие и преобразование самой реальности. Авангард формирует утопический проект, цель которого не реформировать культуру, а заменить её, прервать преемственность. Искусство авангарда выходит за рамки собственно эстетической сферы, стремясь стать инструментом общественного переустройства [Липовецкий, 2008, с. 30]. Как отмечает М.П. Бодрова, в дискурсе советского авангарда любое художественное решение переходит в разряд политического [Бодрова, 2022, с. 288]. Модернизм, напротив, существует внутри культурного пространства и наследует ему, пусть и в режиме конфликта. Он не стремится к разрушению, но к переосмыслению и переоформлению: модернизм живёт в логике формы, а не действия. В отличие от попыток построения нового всеобщего порядка, модернизм формирует свой авторский миф: установка на авторскую исключительность и субъективность – одна из основных характеристик модернизма [Липовецкий, 2008, с. 25].

В настоящем исследовании сопоставление советского авангарда и западного модернизма проводится по трём критериям. Анализ роли государства и структуры институциональной реализации критериев позволяет оценить степень автономии художественного мышления: если модернизм развивался в условиях относительной свободы и взаимодействия с рыночными и муниципальными структурами, то авангард был встроен в аппарат культурной политики раннесоветского государства. Исследование идеологической нагруженности художественных стратегий выявляет различие между модернизмом как проектом переосмысления культурной традиции и авангардом как инструментом её радикального преодоления. Изучение характера практической реализации в сфере архитектуры и повседневного быта дает возможность сопоставить конкретные архитектурные решения, модели быта и взаимодействия с массами, что позволяет оценить, насколько эстетические принципы реализовывались в реальных социально-материальных условиях.

В результате проведённого анализа в работе раскрыты различия в подходах к художественному и архитектурному преобразованию среды в советском авангарде и западном модернизме. Советский авангард формировался и действовал в логике революционного переустройства общества, чему способствовала политика военного коммунизма, задавшая авангарду функции инструмента масштабных социальных преобразований. В то время как западный модернизм развивался как часть эволюционного обновления архитектурной и дизайнерской практики, ориентированной на постепенное улучшение качества жизни и рационализацию среды.

Материалы и методы

Сравнительный анализ советского авангарда и раннего западного модернизма построен на основе трёх взаимосвязанных критериев.

Во-первых, рассмотрены программные тексты и ключевые декларации, определявшие идеологические рамки архитектурно-художественных практик. Для модернизма анализируется, насколько заявленные установки (функциональность, индустриальность, рациональность) были реализованы в массовом жилье и инфраструктуре (например, проекты Нового Франкфурта). В случае авангарда внимание уделено расхождению между радикальной программной риторикой и ограниченным масштабом

Д.В. Артамонов *Авангард и модернизм:
стратегии переустройства повседневности в СССР и на Западе (1900-1930)*

реального воплощения, а также влиянию смены политического курса в СССР.

Во-вторых, проанализирован вторичный дискурс и общественное восприятие через материалы прессы, литературы, агитационных визуальных материалов и критики, что позволяет выявить степень институционального контроля и роль государства. Однако анализ не ограничивается только репрезентацией официальной позиции. Он также учитывает примеры внутреннего сопротивления, альтернативных интерпретаций и разрывов между декларативными установками и реальной практикой. Это позволяет проследить, как идеологически заданные формы – от агитационного плаката до архитектурного манифеста – трансформировались при столкновении с социальными, экономическими или бюрократическими ограничениями. В западной традиции вторичный дискурс представлен более гетерогенно – здесь выявляется, как архитектурные идеи циркулировали между профессиональным сообществом, СМИ и заказчиками, сохраняя связь с индивидуальной позицией автора.

В-третьих, изучена структура заказчиков и характер реализации проектов, что отражает степень воздействия двух направлений на организацию повседневной культуры и среды, а также выявить роль государства. Структура заказчиков позволяет проследить, как именно художественные и архитектурные концепции попадали в сферу реального проектирования и строительства. В советском случае речь идёт преимущественно о государственном заказе. Инициатива здесь, как правило, исходит сверху и реализуется в форме идеологически согласованных кампаний. В западной модели заказчиками выступают муниципальные органы, кооперативы, иногда частные лица – то есть субъекты, действующие в логике децентрализованного регулирования и рыночной рациональности.

Данный подход позволяет выявить как общие установки обоих течений, так и специфику их практического воплощения в разных политических и социально-экономических условиях. Каждый из этих критериев применяется к обоим направлениям – советскому авангарду и западному модернизму – с целью выявить не только провозглашаемые цели, но и степень их соответствия реальной практике.

Социально-экономические предпосылки общественной модернизации

Активные достижения второй промышленной революции на рубеже XIX и XX веков в Европе и Америке привели к коренному изменению социального и культурного ландшафта западного мира. Этот период истории человечества ознаменован активным развитием промышленных средств производства, активной урбанизацией и зарождением массового общества. Помимо рекордных темпов роста промышленности и научно-технического прогресса, такие тенденции имели и негативные социальные и культурные последствия. Во-первых, города XIX века, в основном состоящие из малоэтажной застройки, не выдерживали большого количества новых приезжих. Переполненность городов провоцировали распространение болезней, развитие преступности и ухудшение качества жизни новых рабочих. Остро стоял и жилищный вопрос: окраины промышленных городов представляли собой трущобы, где в тесных и плохо освещённых домах и квартирах жила новая прослойка городского пролетариата [Шайхутдинов и др, 2023, с. 60]. На фабриках массово производились товары повседневного спроса: одежда, мебель, декор, однако их качество и эстетические свойства зачастую оставляли желать лучшего. Казалось, что фабричные товары сомнительного качества вот-вот заполонят мир [Гропиус, 2017, с. 22].

Таким образом, к началу XX века Европа и Россия столкнулись с рядом существенных социальных и культурных проблем – в виде переполненности городов, остро стоящего жилищного вопроса, необузданности прогресса – которые требовали срочных решений. Вместе с этим попытка художников и культурных теоретиков обуздать неконтролируемый прогресс машин и поиск новых художественных форм, вызванный духом стремительных общественных перемен, привели к новому пониманию места дизайнеров и архитекторов в современном мире. Выявленные социальные и культурные предпосылки стали отправной точкой для формирования новых стратегий в искусстве и дизайне, направленных на переосмысление человеческого быта.

Построение нового быта в Советском Союзе

Политика военного коммунизма, проводившаяся большевиками с 1918 по 1921 годы, стала

D.V. Artamonov *Avant-garde and modernism:
strategies for reorganizing everyday life in the USSR and the West (1900-1930)*

первой попыткой общественной модернизации, реализуемой в условиях гражданской войны, политической нестабильности, экономического коллапса. Этот период ознаменован национализацией промышленности, введением хлебной монополии, запрещением частной торговли, командным распределением продуктов питания и карточек, милитаризацией труда и проч. [Гуськов, 2017, с. 150]. Радикальная политическая и экономическая модернизация требовала не менее радикальной культурной политики, которая выражалась в изменении общественного сознания и культурных практик – в том, что стало называться построением нового быта [Глущенко, 2012, с. 566]. Постановку задачи на культурный перелом мы можем обнаружить в цитатах народного комиссара Анатолия Луначарского: «...давайте установим наши идеалы, наши нормы; давайте установим, что смешно и презренно; давайте установим, что ненавистно и подло и что высоко и прекрасно, что лежит между ними, какие ошибки нас предупреждают, какими способами мы скользим, и падаем, и поднимаемся, и какое лицо нового человека» (цит. по: [Новиков, 2019, с. 165-166]).

Необходимо отметить, что само понятие «быт» в этот период получает мощный идеологический заряд. В Толковом словаре Даля (1880 г.) «быт» трактуется как «Бытьё, житьё, род жизни, обычай и обыкновения» [Даль, 1880, с. 151]. Там же «быто» определяется как «житьё, имущество, пожитки». Как отмечает В.В. Виноградов, первоначально термин «быт» обозначал «имущество, средства к жизни, окружающую обстановку, обиход, хозяйство» [Виноградов, б.г.]. Уже в словаре Ушакова 1934 года «быт» определяется как «Общий уклад жизни, присущий какой-нибудь социальной группе. Крепостной быт. Борьба за новый быт» [Толковый словарь Ушакова, б.г.]. Отсылка к социальной группе указывает на появление политического подтекста в определении понятия, которое пришлось на период 1920-х годов.

В статье «О быте» Луначарский определяет «быт» как третью сторону человеческой жизни, то, что лежит вне работы и политики. Самая главная задача революции, по Луначарскому, – это изменение быта: «То, что до сих пор называлось частной жизнью, не может от нас ускользнуть. Именно в переводе на светлые разумные рельсы того, что называется частной жизнью – *житьё-бытьё*, как выражался Леонид Андреев – в этом и заключается последняя цель революции, ее основное, самое высокое достижение. Но здесь стоят перед нами и самые большие трудности. Нам говорят иногда, что эти бытовые условия стихийны. “Если можно изменять государственный порядок – возражают нам – если на хозяйство можно воздействовать через командные высоты, то на быт воздействовать крайне трудно”, и прибавляют: “государственные порядки можно изменять декретами, хозяйственные порядки – организацией труда и распределения, а бытовые порядки коренятся глубоко в истории инстинктов и предрассудков, коренятся настолько глубоко, что на них почти нельзя воздействовать”» и «...мы подошли вплотную к тому, чтобы внимательно исследовать быт и сознательно вмешаться в этот быт для того, чтобы постепенно придать социалистический характер быту рабочих, быту крестьян и быту, в широком смысле слова, обывательскому» [Луначарский, 1927].

Схожее отношение к природе быта мы видим и у Льва Троцкого, который уделял большое внимание построению новой культурной политики. Так, в работе «Вопросы быта. Эпоха “культурничества” и ее задачи» (1923 г.) Троцкий пишет: «Сознательное творчество в области быта занимало в человеческой истории ничтожное место. Быт накапливается стихийным опытом людей, изменяется стихийно же, под действием толчков со стороны техники или попутных толчков со стороны революционной борьбы, и в итоге отражает гораздо больше прошлое человеческого общества, чем его настоящее» [Троцкий, б.г.].

Советские теоретики осмыслили «быт» как стихийно организующуюся среду частной человеческой жизни, которая зависела от экономических и технических факторов. В новой оптике рассмотрения быт становится полем революционного преобразования: необходимо вторгнуться в культуру повседневности, подчинить «случайную» природу ее формирования целенаправленной политике. Так, Бухарин и Преображенский в «Азбуке коммунизма» (1919 г.) пишут о «создании новой идеологии, новых навыков мыслей, нового миропонимания у работников социалистического общества» [Бухарин, б.г.]. «Новый быт» создавался, чтобы создать «нового человека»: свободного от буржуазных предрассудков и преданного коллективистским идеалам коммунизма [Новиков, 2019].

Д.В. Артамонов *Авангард и модернизм:
стратегии переустройства повседневности в СССР и на Западе (1900-1930)*

Государственной культурной политике эпохи военного коммунизма характерны централизованное управление (Наркомпрос, Пролеткульт, ВХУТЕМАС), инструментализация искусства (производственничество) [Костин, 2019], обобществление быта (жилкомбинаты, дома-коммуны, фабрики-кухни, столовые, детские сады, клубы), массовая пропаганда (агитационный текстиль, агитационный фарфор, агитпоезда, агитпароходы, агитбаржи, массовые агитационные мероприятия для рабочих, монументальная пропаганда) [Брызгов, 2009, с. 12]. Дискурс военного коммунизма в культуре, – имеющий утопический и героический характер – характеризовался агрессивной милитаристской, коллективистской, мобилизационной и идеологически окрашенной риторикой, в котором основную роль заказчика производства культуры играет государство. Пример такой риторики мы можем обнаружить в плакатах Окна РОСТА с милитаристскими призывами: «... крепче кулак пролетарский сжать», «... Товарищ, не ослабевающая винтовку держи!», «Красноармеец, отнимем у буржуазии последнюю соломинку – и она пойдет на дно!» и т.п. [Окна сатиры Роста, б.г.]. Агитация и пропаганда становятся одними из основных форм культуры, являются одними из основных тем в искусстве в этот период [Брызгов, 2009, с. 12]. Так, на примере (рис. 1) мы видим празднование первого мая в Москве в 1919 году: отчетливо виден постамент из политических лозунгов.



Рис. 1.
1 мая 1919, Москва. На трибуне – Владимир Ленин.

D.V. Artamonov *Avant-garde and modernism:
strategies for reorganizing everyday life in the USSR and the West (1900-1930)*

Описанные выше примеры показывают, как дискурсивные практики политики военного коммунизма повлияли на культуру 1920-х годов, формируя особую символическую рамку, которую в данном исследовании мы обозначаем как дискурс военного коммунизма. Под этим дискурсом понимается совокупность идеологических установок, риторических моделей и нормативных практик, возникших в условиях гражданской войны (1918–1921) и направленных на тотальную мобилизацию общества ради утверждения новой государственной модели, идеи мировой революции и создания «нового человека». Идеологически дискурс военного коммунизма основан на установках утопической трансформации общества, отрицании буржуазного индивидуализма, приоритете коллективного над частным, революционной целесообразности и отказе от исторической преемственности. Риторически он выражается в лозунгах, стилистике агитации, героизации труда, а также в противопоставлении нового и старого мира. Практически дискурс воплощается в централизованной культурной политике, эстетике плаката, архитектурных проектах и ориентации на функциональность, серийность, рациональность – как способах выражения новой социальной этики. Хотя в узком смысле термин «военный коммунизм» относится к управленческо-экономическим механизмам чрезвычайного периода, в культурной сфере он проявился как мощная мобилизационная парадигма, обеспечившая идейную основу авангардному проекту. Так, И. Костин показывает, что уже в первые годы советской власти складывалась особая этика труда, отрицающая праздность и направленная на производственную эффективность [Костин, 2019, с. 11]. Эти установки стали идейной основой для появления производственного искусства и проектного подхода авангарда, направленного на подчинение художественного творчества задачам коллективного строительства нового общества.

Введение НЭПа (1921 – 1927) стало следствием провала политики военного коммунизма как политического и экономического проекта, произошел возврат к элементам рыночной экономики. Однако дискурс военного коммунизма в культуре сохранил свою инерцию революционного прорыва, хотя и вызвал кризис в левом художественном сообществе. Пример такой инерции можно обнаружить в прессе. Так, программный раздел второго выпуска журнала «ЛЕФ» (апрель – май 1923 г.), посвященный первому мая, заканчивается призывом «Да здравствует искусство пролетарской революции!» [Сборник ЛЕФ №2, б.г.]. В том же номере в статье «ЛЕФ и НЭП» [там же] Сергей Третьяков обращается к «борьбе за культуру» в условиях «двух нэпов» – мещанского и революционного: «Эти два нэпа, знаменующие два полярных мироощущения – друг с другом в смертельной борьбе». Третьяков пишет, что эстетические вкусы эпохи дрейфуют в сторону «украшательства уюта» и «подайвазовщины», то есть возврата к буржуазному индивидуализму и декору. Он отмечает, что старое искусство адаптирует элементы авангарда, чтобы казаться современным, но по сути обезвреживает его: «Вспрыскивая ослабленный раствор революционного яда в жилы быта, старое искусство спасает свою основную сущность». На страницах печати («Бегемот», «Комсомольская правда», «Пушка», «Смехач», «Лапоть» и др.) через карикатуры, фельетоны и обличающие статьи активно разворачивается борьба с «мещанами» – «людьми, ставящими собственный комфорт и благополучие выше общественных идеалов, не желающий отречься от своих личных интересов во имя борьбы за советское настоящее и коммунистическое будущее» [Графова, 2022, с. 157].

Основными заказчиками продолжения политики построения нового быта в период НЭПа продолжают выступать государственные организации, профсоюзы, левые художники и теоретики левого искусства. В архитектуре и дизайне продолжается реализация концепций, заложенных в 1918–1921 гг.: коллективные дома, фабрики-кухни, массовая типизация, производственное искусство. Помимо правительственных ведомств, другим крупным заказчиком стали профсоюзы. Как пишет Селим Омарович Хан-Магомедов, МГСПС (Московский городской совет профессиональных союзов) обеспечил материальную базу для строительства рабочих клубов в Москве посредством отчисления 10% средств культурного фонда «и выделения на те же цели твердого процента от средств фонда улучшения быта рабочих». В результате промышленные профсоюзы Москвы и Московской области профинансировали строительство тридцати новых клубов, девять из которых предполагалось возвести в столице. Архитектор Константин Мельников реализовал проекты шести из них, включая клубы имени Русакова,

Д.В. Артамонов *Авангард и модернизм:
стратегии переустройства повседневности в СССР и на Западе (1900-1930)*

«Свобода», «Каучук», «Буревестник» и имени Фрунзе [Хан-Магомедов, 1990, с. 119].

Тем не менее многие из авангардных проектов остались нереализованными: часть задумок была чрезмерно утопичной даже для социальной революции. Существовала и проблема нехватки ресурсов. Так, проект четырехсотметровой башни-памятника третьему интернационалу Владимира Татлина был охарактеризован В.И. Лениным как «типичным художественным чудачеством», а Луначарский назвал памятник «парадоксальным» и «кривым сооружением» [Брызгов, 2009, с. 7]. Схожую ситуацию мы видим в творчестве Эля Лисицкого: художник создавал плакаты, оформлял советские выставочные павильоны зарубежом, оформлял книги, проектировал небольшие здания (типография журнала «Огонек»). В то время как «в стол» ушел проект гигантских горизонтальных небоскребов, которые по замыслу, должны были стоять в самом центре Москвы. Проблема нехватки ресурсов и использования некачественных материалов видна в судьбе дома Наркомфина по проекту Моисея Гинзбурга. Часть реализованных пристроек к зданию – например, детский блок, – так и не была построена, а часть проекта была переделана или упрощена [Дом Наркомфина как объект культурного наследия, б.г.].

Переход к НЭПу трансформировал художественные стратегии советского авангарда: идеологическая установка на служение революции постепенно уступила место более прагматическим задачам – интеграции искусства в новые социально-экономические условия. Советские художники работая над созданием рекламы в условиях конкурентного рынка (рис. 2), создавали социально направленные плакаты (рис. 3), разрабатывали товары для жизни и повседневного быта: фарфор (рис. 4), одежда (рис. 5), текстиль (рис. 6). Тем не менее вышеуказанные примеры сохраняют инерцию дискурса военного коммунизма и несут в себе мощный идеологический заряд.

Рис. 2.
Реклама Моссельпрома, Александр Родченко, 1923 г.



Рис. 3.
Варвара Степанова, плакат «Вечер книги», 1924 г.

D.V. Artamonov *Avant-garde and modernism:
strategies for reorganizing everyday life in the USSR and the West (1900-1930)*



Рис. 4.
Сергей Чехонин, блюдо «РСФСР», 1922 г.,
из коллекции Государственного Эрмитажа.



Рис. 5.
Варвара Степанова, проект производственной одежды,
опубликованный в журнале «ЛЕФ»
в статье «Костюм сегодняшнего дня – прозодежда»,
выпуск №2 за 1923 год.



Рис. 6.
«Шагающие пионеры», рисунок по ткани, автор Хвостенко Михаил Вениаминович,
Большая Кохомская мануфактура, 1920 г., из собрания музея Ивановского ситца.

Д.В. Артамонов *Авангард и модернизм:
стратегии переустройства повседневности в СССР и на Западе (1900-1930)*

Ключевым элементом перехода стало напряжение между авангардной программой и повседневной реальностью НЭПа – возвращением частной инициативы, быта и «мещанства». Выстраиваемая культурная утопия имела и свои трещины. Литература и публицистика 1920-х годов вскрывают противоречие между революционными декларациями и реальностью жизни при НЭПе. Как отмечает Е.В. Юденкова, в романах Ильи Эренбурга «Рвач», «Быт в Проточном переулке» и Анатолия Мариенгофа «Циники» изображены герои, утратившие веру в социалистические идеалы: вместо жертвенного служения обществу они демонстрируют потребительство, отчуждение и моральный релятивизм. «Проточный переулок» Эренбурга и повесть А. Толстого «Гадюка» сообщают нам, что революция принесла не построение нового быта, а уничтожение моральных норм прошлого [Юденкова, 2016, с. 82]. Утрата революционного пафоса прослеживается и на более широком культурном фоне: образ революционного героя к середине 1920-х становится декоративным, превращается в «литературную маску», утратившую жизненную убедительность. Романтика революции «разбивается о реальность НЭПа» [Овчаренко, 2015, с. 166], постепенно замещается иронией и театрализацией. На уровне повседневной жизни литература фиксирует двойственность поведения: внешне – лояльность идеалам, внутренне – личный интерес и мещанство. Герои симулируют веру, играют в революцию, при этом не отказываясь от старых установок. Как отмечает Мария Графова, в прессе эпохи НЭПа можно встретить истории о нэпманах, которые хотят выдать своих дочерей за комсомольцев (т.к. вторых скорее всего ожидает успешная карьера в новой вертикали власти); о «мещанах», которые притворяются коммунистами в обществе, но сохраняют консервативный быт дома; о людях, «принявших» новый уклад быта без понимания его сути – заменивших дома иконы на портреты вождей мировой революции [Графова, 2022, с. 148]. Художественные и публицистические тексты НЭПа становятся средством художественной диагностики кризиса революционного мифа, вскрывая внутреннюю противоречивость построения «нового быта» и показывая сложность радикальной перестройки повседневной культуры советских граждан.

Таким образом, политика военного коммунизма, хотя и не была единственной причиной возникновения раннесоветского авангарда, но создала институциональные и идейные условия, которые способствовали его превращению из преимущественно художественного явления в средство социального и пространственного проектирования. Этот революционный жизнестроительский культурный дискурс сохранил свое влияние и во время НЭПа. Несмотря на то, что попытка экономических преобразований с наскока оказалась неудачной, советское правительство продолжило контролировать аппарат производства культуры и создавать новую культурную рамку для решения проблемы модернизации общества, сталкиваясь при этом с сопротивлением части населения.

Модернизм

Модернизм в архитектуре и дизайне XX века возник как ответ на вызовы времени, продиктованные индустриализацией, социальными изменениями и последствиями Первой мировой войны. Это был комплексный культурный проект, который объединял не только новые эстетические идеи, но и социальные и политические стремления. Модернизм стремился к созданию нового, рационального пространства для жизни, освобожденного от исторических стилей и излишнего украшения. Пожалуй, наиболее сильно запрос на новую архитектуру и дизайн был выражен в Германии [Красилова, 2016, с. 245], где нашел своё воплощение в таких движениях, как Веркбунд, Баухаус и архитектурных проектах, ориентированных на массовое жильё: Новый Франкфурт, Вайсенхоф и др. В модернистской практике нашли объединение существовавшие до него различные идеи дизайна, архитектуры и городского планирования. Так, попытку обуздать прогресс промышленной революции и борьбу с низкокачественными объектами массового производства предпринимали еще представители английского движения «Искусства и ремесла» Раскин и Моррис в конце XIX века [Фремpton, 1990, с. 66] и члены немецкого Веркбунда (в котором в том числе состоял и молодой Гропиус). Концепция построения нового эгалитарного города, предпринятая Баухаусом, может быть обнаружена в идее «города-сада» англичанина Эбенизера Говарда в конце XIX века [Фремpton, 1990, с. 73]. Антидекоративность и функционализм унаследованы от американца Луиса Генри Салливана. Описанные выше идеи слились в модернизме с

D.V. Artamonov *Avant-garde and modernism:
strategies for reorganizing everyday life in the USSR and the West (1900-1930)*

верой в прогресс, в идею о способности техники улучшить жизнь людей. В такой оптике архитектура и дизайн воспринимались как инструменты социального преобразования.

Для модернистского дискурса были характерны рациональность и как следствие механистичность, установка на авторскую уникальность, разрыв с традицией, демократичность и тотальность проектирования бытия. Архитекторы модернисты часто прибегали к образу машины и механизмов – от ранних текстов Райта (1901 г.): «Машина – это единственное будущее искусства и ремесла» [там же] до знаменитой фразы Ле Корбюзье: «Дом – это машина для жилья». Упор делался на создание «честной», «правдивой» и «простой», «ясной» архитектуры. Так, в статье «Моя концепция Баухауса», написанной в 1935 году, Гропиус объясняет почему работы учеников Баухауса с разными взглядами на архитектуру и дизайн отличались идейной схожестью: «Выразилось это не во внешних стилистических чертах, но, скорее, в стремлении проектировать вещи просто и правдиво, в согласии с их внутренними законами» [Гропиус, 2017, с. 32]. А Фрэнк Ллойд Райт называл «чистым мошенничеством» [Гэй, 2019, с. 246] – то есть отказом от настоящей природы здания – попытки архитекторов прятать металл и бетон своих строений под историческими стилизациями.

Как пишет Питер Гэй, «типичные дискуссии викторианских строителей с заказчиками насчет того, какой исторический стиль – греческий, венецианский или ренессансный – предпочтительнее, то есть какой из них «честнее», возмущали Райта и других модернистов, видевших в них реакционное бегство от жизни в настоящем, измену своему ремеслу» [Гэй, 2019, с. 201]. Модернисты отказываются от исторического понимания стиля, как отказываются и от всех «-измов». Гропиус говорил: «Не существует такого понятия – «интернациональный стиль», если только не иметь в виду общие технические достижения нашего времени, которые принадлежат интеллектуальному оснащению любой цивилизованной нации, или же тщедушные образцы того, что я называю «прикладной археологией», которые можно обнаружить в архитектуре общественных зданий повсюду – от Москвы до Мадрида и Вашингтона. Стальные или бетонные конструкции, ленточные окна, плиты на консолях или на сваях – это всего лишь внеличностные современные средства, так сказать, сырье, из которого в разных странах можно получить разные архитектурные формы. Сходным образом достижения в сфере конструкций готической эпохи – своды, арки, контрфорсы, пинакли – стали общим интернациональным феноменом. И все же к сколь огромному разнообразию» [Гропиус, 2017, с. 13-14]. Для модернистов стиль – это, скорее, историческое понятие, которое неприменимо к современной архитектуре, создаваемой здесь и сейчас. Сам метод современной архитектуры должен находиться в движении, не следовать определенным догмам и принципам, а найти «региональное, местное художественное выражение, исходящее из окружающей среды, климата, ландшафта и народных обычаев» [Гропиус, 2017, с. 110]. Метод современной архитектуры мыслится Гропиусом в эволюционистском ключе, он подчеркивает, что «архитектура должна развиваться или умереть. Свою новую жизнь она способна обрести в тех величественных переменах в социальной и технической областях, что случились за два последних поколения. Подражание Средневековой или колониальной эпохе не в силах выразить жизнь человека XX столетия. Архитектура никогда не заканчивается, она непрерывно меняется» [Гропиус, 2017, с. 96]. Вместе с этим Гропиус подчеркивает уникальность современного ему архитектурного метода: «современная архитектура – это не ответвление старого дерева, а новая поросль, растущая прямо из земли. Это не значит, однако, что мы стали свидетелями неожиданного возникновения «нового стиля». То, что мы видим и переживаем, является беспрерывным движением, что вызвало к жизни фундаментально новый взгляд на архитектуру. Философия, на которой он основан, хорошо сочетается со всё большим числом направлений сегодняшней науки и искусства и противостоит тем силам, что пытаются помешать ее движению и задержать растущую силу ее идей» [Гропиус, 2017, с. 109].

Таким образом, европейский модернизм, отказываясь от понимания «стиля» как совокупности приемов, перешел к формированию стиля-образа жизни посредством создания тотального проекта рационального переустройства среды, формирующее новые привычки и образ жизни. Одним из ярких примеров «стиля как образа жизни» стала Франкфуртская кухня (разработанная Маргарете Шютте-Лихоцки в 1926 году). На основе принципов «форма следует функции», она не просто

Д.В. Артамонов *Авангард и модернизм:
стратегии переустройства повседневности в СССР и на Западе (1900-1930)*

трансформировала внешний вид кухни: её конфигурация, размеры и оснащённость задумывались так, чтобы минимизировать траты времени и физических усилий хозяйки. Планировка, высота шкафов, встроенные приспособления для разделки еды и чистки посуды стали частью повседневного ритуала, где каждая деталь имела практическое назначение. Таким образом, «стиль кухни» перестал быть вопросом эстетики интерьера и превратился в «стиль жизни» – рациональное, упорядоченное протекание домашних обязанностей. Демократическая ориентация европейского модернизма проявилась в его стремлении проектировать массовые товары широкого потребления (Баухаус), в проектировании социального жилья, отвечавшего современным требованиям гигиены и удобства (движение «Нового строительства», Новый Франкфурт, городок Фрюже, Итальянский сад и др.), в стремлении к более эргономичному и удобному дизайну вещей и планировок (Баухаус, Франкфуртская кухня и др.). Гропиус подчеркивал важность индивидуального характера человеческого творчества и низовой инициативы. Критикуя тоталитарные государства, Гропиус пишет, что в них «индивидуальный гений скован в лабиринте бюрократической субординации, вынужденный считаться с волей самопровозглашенной диктаторской власти», и далее: «... идеи должны осуществляться частной инициативой, а не бюрократическими предписаниями» [Гропиус, 2017, с. 186].

Основными заказчиками модернистских авторов были частные лица (в основном состоятельные буржуа), бизнес и государственные или муниципальные организации, приглашавшие архитекторов для осуществления градостроительных проектов. Так, Баухаус – школа, частично существовавшая на государственной дотации – давал своим ученикам возможность встречаться с опытными рабочими, общаться промышленниками для того, чтобы лучше понимать специфику производства и запрос, который на них возлагался как производителем, так и покупателем [Гропиус, 2017, с. 30]. Итальянский сад Хесслера был создан по заказу кооператива «Народная помощь» [Филлипов, 2020, с. 92]. «Новый Франкфурт» Эрнста Мая был поддержан левой муниципальной коалицией города [Новый Франкфурт, б.г.]. Аналогично с комплексом социального жилья Карл-Маркс-Хоф в Вене, который был поддержан социал-демократическим правительством Австрии [Социальное жилищное строительство, б.г.].

Тем не менее мастера-модернисты вынуждены были самостоятельно убеждать мешанствующих заказчиков или скептически настроенные органы власти в целесообразности своих идей, что удавалось не всегда. Оппозиция архитектора визионера и мешанина-заказчика видна в заявлении Миса ван дер Роэ: «К нашим клиентам мы должны относиться как к детям» [Гэй, 2019, с. 256]. Несмотря на демократические и социальные интенции, архитектура и дизайн модернизма ставили творца в обособленное, элитарное положение.

Более того, модернизм был не единственным стилем Европы первой трети XX века. Западная архитектура и дизайн развивались в условиях выраженного стилистического плюрализма. Несмотря на активное формирование модернистской парадигмы – в лице Баухауса, функционализма и Международного стиля – западный культурный ландшафт оставался разнообразным. Наряду с модернизмом, существенное влияние сохранял стиль ар-нуво, особенно в декоративно-прикладном искусстве и архитектуре начала века. Параллельно с этим укреплялись позиции неоклассицизма и неотрадиционализма. В архитектуре ряда европейских стран, прежде всего Франции, Италии, Великобритании и США, продолжали возводиться здания в академическом духе: симметричные, монументальные, обращённые к античным образцам. В Италии 1920–30-х годов подобная архитектура получила политическое подкрепление в виде «нового классицизма» фашистской эпохи, который стал визуальным выражением идеологии силы и государственности. С началом 1920-х появляется ар-деко – стиль, вобравший в себя одновременно декоративность ар-нуво и рациональность индустриального века. В это же время, в крупных городах США и Франции, продолжает сохраняться влияние школы бозар. Академическая архитектура, основанная на композиционных принципах XIX века, особенно в США, использовалась для возведения библиотек, железнодорожных вокзалов, университетов и прочих общественных зданий.

Ранний модернизм подвергался критике с разных сторон. Так, внутри Германии модернизм преследовался правоконсервативными силами. Например, Пауль Шультце-Наумбург в книге «Искусство и раса» (1928 г.) критиковал модернистское искусство и архитектуру, считая их проявлением

D.V. Artamonov *Avant-garde and modernism:
strategies for reorganizing everyday life in the USSR and the West (1900-1930)*

«культурной дегенерации». А школа Баухаус была закрыта нацистами из-за обвинений в «культурном большевизме» [Биценко, 2019, с. 60]. Как показано в ретроспективном исследовании критики работ Ле Корбюзье в английской архитектурной прессе 1920-х – 1940-х «From Impact to Legacy: Interpreting Critical Writing on Le Corbusier from the 1920s to the Present», зачастую отзывы носили отрицательный или скептический характер, хотя среди британцев были и симпатизаторы работам архитектора [Livesey, Moulis, 2015, p. 2]. Модернистская архитектура критиковалась за тотальность, универсальность, дегуманизирующую механистичность, претензию на уникальность и исключительность, за оторванную от реальности академичность [Hseuh-Bruni, 2015, p. 2]. Движение имело и внутренние разногласия: как критические высказывания архитекторов в адрес работ своих коллег с точки зрения эстетики, так и споры вокруг основополагающих идей всего движения. Так, Фрэнк Ллойд Райт оставил следующий едкий комментарий о «Жилой единице» Ле Корбюзье: «Эта марсельская штукавина – сущий ужас на берегу моря» [Гэй, 2019, с. 260]. Один из преподавателей Баухауса, художник Лионель Фейнингер писал в 1919 году: «Требования соединения двух движений – техники и искусства – есть нонсенс во всех отношениях. Настоящий техник не потерпит никакого вмешательства искусства, и, с другой стороны, даже высочайшее техническое совершенство никогда не сможет заменить божественную искру искусства» [Биценко, 2019, с. 59].

Сравнение подходов

Необходимо отметить, что европейские и советские авторы знали друг о друге, общались, следили за достижениями своих коллег и работали на совместных проектах. Так, Эль Лисицкий состоял в голландском модернистском объединении «Де Стейл» [Фремpton, 1990, с. 213], (в этой же группе состояли Фрэнк Ллойд Райт и Казимир Малевич), а его международный журнал «Вещь» выходил в Берлине в 1922 году сразу на трех языках: русском, французском и немецком. В 1925 году Лисицкий совместно с Хансом Арпом – одним из основателей дадаизма – выпустил книгу «Измы искусства. 1914 – 1924», в которой объяснялся смысл современных тогда художественных течений: дадаизма, экспрессионизма, конструктивизма и др. [Лисицкий, 2019, с. 22]. На всемирной выставке 1925 года в Париже Советский союз был представлен павильоном Константина Мельникова, который, как отмечает Хан-Магомедов, «стал первым и в то же время триумфальным выходом молодой советской архитектуры на мировую арену» [Хан-Магомедов, 1990, с. 83]. На международной выставке «Пресса» в Кельне в 1928 году советский павильон был оформлен Элем Лисицким, как отмечают исследователи, отдельная роль в павильоне «отводилась наглядной демонстрации участия прессы в государственном строительстве, свободе печати, классовому составу работников печати и так далее» [Манукян, 2015, с. 546]. Советский союз принимал участие и в других западных международных выставках: «Фото-фильм» в Штутгарте (1929), «Гигиена» в Дрездене (1930) и «Пушнина» в Лейпциге (1930) [там же, с. 546]. Более того, участие советской стороны на штутгартской выставке 1929 года было инициировано немецким «Веркбундом».

Советское правительство активно интересовалось успехами немецких архитекторов в вопросах построения массового рабочего жилья. Так, в 1927 году во Франкфурт была направлена делегация советских архитекторов, которая ознакомилась со строительством Нового Франкfurта Эрнста Мая. В дальнейшем Май был приглашен в Советский союз: давал лекции, консультации, участвовал в проектировании от 12 (как указывает Хан-Магомедов) до 33 (подсчет М. Мееровича) соцгородов по всему Союзу [Эрнст Май: «Рациональное» жилье для России, б.г.]. Как отмечает док. арх., док. ист. наук, профессор Марк Меерович, проекты западных модернистов в сфере рабочего жилья концептуально сходились с советской доктриной нового быта: «Германские пригородные рабочие поселки привлекают внимание руководства советских строительных ведомств еще и тем, что соответствуют, каким бы невероятным это не казалось, базовым положениям марксистской доктрины: обеспечивают разукрупнение существующих городов за счет строительства автономных пригородных поселков-саттелитов, лишены негативных последствий чрезмерной плотности застройки; свободны от высокой земельной ренты существующих городов; располагаются в более привлекательных, чем существующие города, гигие-

Д.В. Артамонов *Авангард и модернизм:
стратегии переустройства повседневности в СССР и на Западе (1900-1930)*

нических и природных условиях; обладают фиксированным числом населения, а также социальной, инфраструктурной и бытовой самодостаточностью...» [Эрнст Май: «Рациональное» жилье для России, б.г.]. В 1929 – 30-х гг. готовилось заседание конгресса CIAM (Международный конгресс современной архитектуры, основателями которого были Ле Корбюзье, Вальтер Гропиус, Моисей Гинзбург, Эль Лисицкий, Эрнст Май и др.) в Москве, на котором с докладами должны были выступать Ле Корбюзье, Вальтер Гропиус и другие архитекторы модернисты. Однако, в силу организационных и политических причин конгресс в Москве так и не был проведен [Ковышева, 2019, с. 63-64].

Несмотря на схожие проблемы, стоящие перед советским авангардом и ранним европейским модернизмом, происхождение и пути развития каждого направления существенно отличаются. Модернизм в Европе начинался как ответ на утилитарные нужды и технические возможности индустрии. Советский авангард рождался в иных условиях. Политика военного коммунизма диктовала жесткие меры регулирования экономики и жизни общества, поставив перед художниками и архитекторами задачу кардинально изменить человеческий быт и сознание. Советское правительство внедряло программу радикальной культурной реформы, подразумевавшую разрушение старых традиций и установку новых ценностей. Здесь речь шла не только о материальных изменениях, но и о перерождении человеческой личности. Модернистские решения не стремились радикально перестроить природу человека, но упростить его быт и домашнее хозяйство. Модернисты проектировали квартиры, дома и города для приватной, семейной жизни. Их объекты, с точки зрения дизайнера, учитывали интересы частного бизнеса и промышленности. Советские же проекты – дома-коммуны, фабрики-кухни, рабочие клубы и проч. – стремились к обобществлению быта, максимальному преобладанию общественного над индивидуальным.

Оба дискурса рассматривали среду как способ изменения жизни. Однако дискурс советского авангарда носил более директивный и обязательный характер. Советский дискурс одновременно создавал новую реальность и нового человека для этой реальности, в то время как модернистский дискурс пытался улучшить существующую реальность для повышения качества жизни людей. Государство выступало главным инициатором и инвестором большинства проектов, начиная от клубов и заканчивая жильем для рабочих. Инициативы шли рука об руку с программой культурного переворота, направленного на создание «нового человека». Европейский модернизм обладал большей степенью независимости от государства. Здесь деятельность архитекторов и дизайнеров зависела от индивидуальных заказов, контрактов с бизнесом и сотрудничества с муниципальными органами. Часто они боролись за признание своих идей среди клиентов и критиков, что создавало среду конкуренции и полемики. Западная архитектурно-дизайнерская сцена 1900–1930-х годов представляла собой сложную картину сосуществования модернистских, традиционалистских и декоративных тенденций. В отличие от советского авангарда, стремившегося к единой художественной линии, европейская школа сохраняла культурный плюрализм, в котором модернизм был не столько «правильным» стилем, сколько одной из влиятельных позиций в широком спектре подходов к построению жизни.

Выявленные различия в институциональной природе советского авангарда и западного модернизма во многом определили их влияние на дальнейшее развитие архитектуры и дизайна. Советский авангард, будучи связанным с государственной культурной политикой, утратил самостоятельность после усиления идеологического контроля и смены приоритетов власти [Гройс, 2023, с. 61]. Однако, как отмечает Борис Гройс в работе «Gesamtkunstwerk Сталин», авангардные методы и образность не исчезли бесследно, а были интегрированы в парадное сталинское искусство, сохранив инерцию жизнестроительского метода посредством тотального культурного проекта. Как отмечают исследователи, советский модернизм стал зарождаться в стране в 50-е годы благодаря оттепели, контактам с зарубежной современной архитектурой, возможностями выезда за границу [Казакова, 2013, с. 11]. В то же время западный модернизм сумел сохранить преемственность и гибкость, став основой для развития целого спектра архитектурных направлений второй половины XX века: из него выросли брутализм [Фремптон, 1990, с. 385], минимализм, интернациональный стиль. Сопоставление демонстрирует, как различные степени зависимости художественного направления от государства и политической идеологии

D.V. Artamonov *Avant-garde and modernism:
strategies for reorganizing everyday life in the USSR and the West (1900-1930)*

могут определять не только его историческую судьбу, но и глубину и продолжительность его воздействия на архитектурную и культурную среду.

Выводы

Таким образом, советский авангард и западный модернизм, несмотря на общую установку на преобразование среды и быта, опирались на разные идеологические основания и институциональные механизмы. Первый развивался в логике государственной мобилизации и идеологического дирижизма, второй – в более децентрализованной и профессионализированной среде, ориентированной на индивидуальные заказчиков и рыночные механизмы. Эти различия определили не только художественные и архитектурные формы, но и их историческую судьбу: авангард был свернут при смене политического курса, а модернизм стал частью глобального архитектурного языка.

В перспективе дальнейших исследований особый интерес представляет анализ конкретных форм реализации – что из идеологических и проектных установок действительно воплощалось в архитектурной практике, а что оставалось на уровне деклараций. Интерес представляет уточнение границ между декларацией и реализацией: какие из идеологических и проектных установок действительно находили воплощение, а какие трансформировались под давлением реальных условий. Настоящая работа показывает, что восприятие новых форм быта со стороны населения не было однозначным – оно включало как принятие, так и адаптацию, а подчас и сопротивление. Не менее значимо рассмотреть, как идеи 1920–1930-х годов были переосмыслены в позднесоветской архитектуре и дизайне, особенно в 1960–70-е годы, а также, как эти темы возвращаются сегодня. Расширение исследовательского горизонта позволит не только уточнить историческую роль авангарда и модернизма, но и увидеть, как их наследие продолжает влиять на современное представление о функции среды в жизни общества.

ИСТОЧНИКИ

1. Бухарин Н.И. (с Е.А. Преображенским). Азбука коммунизма (1919г) // Marxists.org. Режим доступа: https://www.marxists.org/russkij/bukharin/azbuka/azbuka_kommunizma.htm (дата обращения: 05.06.2025).
2. Виноградов В.В. История слов // Этимология и история слов русского языка. Режим доступа: <https://etymolog.ruslang.ru/vinogradov.php?id=bit&vol=1> (дата обращения: 05.06.2025).
3. Даль В.И. Толковый словарь Даля (2-е издание). Том 1 (1880).pdf/241 // Викитека. Режим доступа: [https://ru.wikisource.org/wiki/Страница:Толковый_словарь_Даля_\(2-е_издание\).Том_1_\(1880\).pdf/241](https://ru.wikisource.org/wiki/Страница:Толковый_словарь_Даля_(2-е_издание).Том_1_(1880).pdf/241) (дата обращения: 05.06.2025).
4. Дом НАРКОМФИНа как объект культурного наследия // Москваход. Режим доступа: <https://www.moskvahod.ru/blog/дом-наркоmfина-объект-культурного-наследия/> (дата обращения: 29.04.2024).
5. Луначарский А.В. О быте // Библиотека русской и советской классики. Режим доступа: <https://traumlibrary.ru/book/lunacharskiy-o-byte/lunacharskiy-o-byte.html#s001001> (дата обращения: 29.04.2025).
6. Новый Франкфурт // Циклопедия. Режим доступа: https://cyclowiki.org/wiki/Новый_Франкфурт#cite_note-2 (дата обращения: 01.05.2024).
7. «Окна сатиры РОСТА» // Официальный сайт Федерального казенного учреждения «Государственный архив Российской Федерации». Режим доступа: <https://statearchive.ru/1251> (дата обращения: 16.04.2025).
8. Сборник ЛЕФ 1923 № 2 // Библиотека русской и советской классики. Режим доступа: <https://traumlibrary.ru/book/lef-1923-2/lef-1923-2.html#s002004> (дата обращения: 14.06.2025).
9. Социальное жилищное строительство // Вен Сейчас Навсегда. Режим доступа: <https://www.wien.info/ru/искусство-культура/архитектура/социальное-жилищное-строительство-359224> (дата обращения: 01.05.2024).
10. Толковый словарь Ушакова // Академик academic.ru. Режим доступа: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/752866> (дата обращения: 05.06.2025).
11. Троцкий Л.Д. Чтобы перестроить быт, надо познать его // И-Р Искра-Research. Режим доступа: <https://iskra-research.org/Trotsky/voprosy-byta/19230711.shtml> (дата обращения: 05.06.2025).
12. Эрнст Май: «Рациональное жилье для России // АРХИТЕКТОН Известия ВУЗов. Режим доступа: https://archvuz.ru/2011_4/14/ (дата обращения: 28.05.2025).

ЛИТЕРАТУРА

1. Биценко Р.В. Проблема синтеза функциональности и художественного творчества в эстетике Баухауза // Российские регионы как центры развития в современном социокультурном пространстве: сборник научных статей материалы 5-й Всероссийской научно-практической конференции, Курск, 25 октября 2019 года. – Курск: Юго-Западный государственный университет, 2019. – С. 57-60.
2. Бодрова М.П. Русский авангард и политический контроль культуры в раннем СССР // Гуманитарные науки в современном вузе: вчера, сегодня, завтра: Материалы V международной научной конференции, Санкт-Петербург, 09 декабря 2022 года. Том 2. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2022. – С. 286-289.
3. Брызгов Н.В. Агитация и пропаганда как основное содержание пролетарского искусства периода военного коммунизма // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ. 2009. №.1-2. С. 43-60.
4. Глуценко И.В. Советская модернизация и кулинарная политика как факторы трансформации бытовой культуры в СССР // Известия Пензенского государственного педагогического университета им. В.Г. Белинского. 2012. №.27. С. 564-573.

5. Графова М.А. «Зловонное дыхание обывательщины на щеке революции»: борьба с мещанством в Советской России в эпоху нэпа // Социология власти. 2022. Т.34. №.2. С. 138-161.
6. Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. – 2-е изд. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2023.
7. Гропиус В. Круг тотальной архитектуры. – Москва: Ад Маргинем, 2017.
8. Гуськов Ю.В. Военный коммунизм и Новая экономическая политика: теоретические основы и их реализация в политической практике // Великая российская революция: общество, человек, культура, повседневность: сб. науч. ст. по мат-лам Междунар. науч. конф. (Ульяновск, 16–18 марта 2017 г.). – Москва: Книгодел, 2017. – Т. 2. – С. 146-154.
9. Гэй П. Модернизм. Соблазн ереси: от Бодлера до Беккета и далее. – Москва: Ад Маргинем, 2019.
10. Казакова О.В. Советский архитектурный модернизм: формы времени. К итогам международной научной конференции. Москва, НИИТИАИГ, центр авангарда в еврейском музее, 21-22 ноября 2013 г // Культурологический журнал. 2013. №.4. С. 1-8.
11. Коньшева Е.В. Московский конгресс СИАМ: история несостоявшегося события // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. №.33. С. 60-75.
12. Костин И. Искусство, праздность и питание: этика военного коммунизма и истоки производственного искусства, 1918-1919 годы // Философско-литературный журнал «Логос». 2019. Т. 29. №.1 (128). С. 273-287.
13. Красилова Л.А. Проблемы экспериментального, массового и индивидуального деревянного жилища в странах Европы в первой половине XX века // Известия вузов. Инвестиции. Строительство. Недвижимость. 2016. №.2 (17). С. 244-253.
14. Липовецкий М.Н. Модернизм и авангард: родство и различие // Филологический класс. 2008. №.20. С. 24-31.
15. Лисицкий Л.М. Эль Лисицкий-Россия: реконструкция архитектуры в Советском Союзе: комментированное издание. – Санкт-Петербург: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2019
16. Манукян Д.В. Выставки Эль Лисицкого // Международный студенческий научный вестник. 2015. №.4-4. С. 544-548.
17. Новиков С.Г. Проектирование «нового человека» в Советской России 1920-х годов // Отечественная и зарубежная педагогика. 2019. Т. 1, № 1 (57). С. 160-174.
18. Овчаренко А.Ю. «Сабли да книга – чего же еще?»: романтика революции в русской литературе 1920-1930-х годов // Полилингвистичность и транскультурные практики. 2015. №.1. С. 164-169.
19. Филипов В.Д. Отто Хеслер и новое градостроительство // Приволжский научный журнал. 2020. №.3. С. 90-99.
20. Фремpton К. Современная архитектура. Критический взгляд на историю развития. – Москва: Стройиздат, 1990.
21. Хан-Магомедов С.О. Константин Мельников. – Москва: Стройиздат, 1990.
22. Шайхутдинов Т.Ф. и др. Актуальность социального компонента в деятельности Баухауса // Вестник Армавирского государственного педагогического университета. 2023. №.2. С. 58-67.
23. Юденкова Е.В. Быт в романе Ильи Эренбурга «В Проточном переулке» // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2016. №.1. С. 80-83.
24. Hseuh-Bruni A. Le Corbusier's Fatal Flaws – A Critique of Modernism // Trinity College Digital Repository, Hartford, CT. 2015.
25. Livesey G., Moulis A. From impact to legacy: interpreting critical writing on Le Corbusier from the 1920s to the present. 2015.

SOURCES

1. Academic.ru Tolkovyj slovar' Ushakova [Explanatory Dictionary by Ushakov]. Available at: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/752866> (accessed: 05.06.2025) (in Russian)
2. Archvuz.ru Ernst Maj: "Racional'noe zhil'e dlja Rossii" [Ernst May: "Rational Housing for Russia"]. Available at: https://archvuz.ru/2011_4/14/ (accessed: 28.05.2025) (in Russian)
3. Bukharin N.I. (with E.A. Preobrazhenskii) *Azbuka kommunizma* (1919) [The ABC of Communism]. Available at: https://www.marxists.org/russkij/bukharin/azbuka/azbuka_kommunizma.htm (accessed: 05.06.2025) (in Russian)
4. Cyclowiki Novyj Frankfurt [The New Frankfurt]. Available at: https://cyclowiki.org/wiki/Новый_Франкфурт#cite_note-2 (accessed: 01.05.2024) (in Russian)
5. Dal' V.I. *Tolkovyj slovar' Dalja (2-e izdanie). Tom 1* (1880) [Explanatory Dictionary by Dahl (2nd edition). Vol. 1 (1880)]. Available at: [https://ru.wikisource.org/wiki/Страница:Толковый_словарь_Даля_\(2-е_издание\).Том_1_\(1880\).pdf/241](https://ru.wikisource.org/wiki/Страница:Толковый_словарь_Даля_(2-е_издание).Том_1_(1880).pdf/241) (accessed: 05.06.2025) (in Russian)
6. Moskvahod Dom NARKOMFINa kak ob'ekt kul'turnogo nasledija [The Narkomfin Building as a Cultural Heritage Object]. Available at: <https://www.moskvahod.ru/blog/дом-наркомфина-объект-культурного-наследия/> (accessed: 29.04.2024) (in Russian)
7. State Archive of the Russian Federation Okna satiry ROSTA [ROSTA Satirical Posters]. Available at: <https://statearchive.ru/1251> (accessed: 16.04.2025) (in Russian)
8. Traumlibrary.ru Lunacharskij A.V. O byte [On Everyday Life]. Available at: <https://traumlibrary.ru/book/lunacharskiy-o-byte/lunacharskiy-o-byte.html#s001001> (accessed: 29.04.2025) (in Russian)
9. Traumlibrary.ru Sbornik LEF 1923 № 2 [LEF Collection 1923 No. 2]. Available at: <https://traumlibrary.ru/book/lef-1923-2/lef-1923-2.html#s002004> (accessed: 14.06.2025) (in Russian)
10. Trotskij L.D. *Chtoby perestrojit' byt', nado poznat' ego* [To Restructure Everyday Life, One Must Understand It]. Available at: <https://iskra-research.org/Trotsky/voprosy-byta/19230711.shtml> (accessed: 05.06.2025) (in Russian)
11. Vinogradov V.V. Istorija slov [The History of Words]. Available at: <https://etymolog.ruslang.ru/vinogradov.php?id=bit&vol=1> (accessed: 05.06.2025) (in Russian)
12. Wien.info Social'noe zhilishchnoe stroitel'stvo [Social Housing Construction]. Available at: <https://www.wien.info/ru/искусство-культура/архитектура/социальное-жилищное-строительство-359224> (accessed: 01.05.2024) (in Russian)

REFERENCES

1. Bitsenko R.V. "Problema sinteza funkcional'nosti i hudozhestvennogo tvorchestva v estetike Bauhausu" [The Problem of Synthesizing Functionality and Artistic Creativity in Bauhaus Aesthetics]. *Rossijskie regiony kak centry razvitiya v sovremennom sociokul'turnom prostranstve: sbornik nauchnyh statej materialy 5-j Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii, Kursk, 25 oktyabrya 2019 goda* [Russian Regions as Development Centers in the Modern Sociocultural Space: A Collection of Research Articles, Proceedings of the 5th All-Russian Scientific and Practical Conference, Kursk, October 25, 2019]. Kursk, Yugo-Zapadnyj gosudarstvennyj universitet, 2019. P. 57-60. (in Russian)
2. Bodrova M.P. "Russkij avangard i politicheskij kontrol' kul'tury v rannem SSSR" [The Russian Avant-Garde and Political Control of Culture in the Early USSR]. *Gumanitarnye nauki v sovremennom vuze: vchera, segodnya, zavtra: Materialy V mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, Sankt-Peterburg, 09 dekabrya 2022 goda. Tom 2* [Humanities in a Modern University: Yesterday, Today, Tomorrow: Proceedings of the V International Scientific Conference, St. Petersburg, December 9, 2022. Volume 2]. St. Petersburg: St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, 2022. P. 286-289. (in Russian)

D.V. Artamonov *Avant-garde and modernism:
strategies for reorganizing everyday life in the USSR and the West (1900-1930)*

3. Bryzgov N.V. "Agitatsiya i propaganda kak osnovnoe sodержanie proletarskogo iskusstva perioda voennogo kommunizma" [Agitation and Propaganda as the Core of Proletarian Art in the Period of War Communism]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGHPA* [Decorative Arts and the Object-Spatial Environment. Bulletin of the Moscow State University of Art and Design], 2009, no. 1-2. P. 43-60. (in Russian)
4. Fillipov V.D. "Otto Khessler i novoe gradostroitel'stvo" [Otto Haesler and New Urban Planning]. *Privolzhskii nauchnyi zhurnal* [At the Volga Scientific Journal], 2020, no. 3. P. 90-99. (in Russian)
5. Frampton K. *Sovremennaya arkhitektura: Kriticheskiy vzglyad na istoriyu razvitiya* [Modern Architecture: A Critical History]. Moscow, Stroyizdat, 1990. (in Russian)
6. Gay P. *Modernizm. Soblazn eresi: ot Bodlera do Bekketa i daleye* [Modernism: The Lure of Heresy, from Baudelaire to Beckett and Beyond]. Moscow, Ad Marginem, 2019. (in Russian)
7. Groys B. *Gesamtkunstwerk Stalin* [Gesamtkunstwerk Stalin]. 2nd ed. Moscow, Ad Marginem Press, 2023. (in Russian).
8. Glushchenko I.V. "Sovetskaya modernizatsiya i kulinar'naya politika kak factory transformatsii bytovoi kultury v SSSR" [Soviet Modernization and Culinary Policy as Factors of Transforming Everyday Culture in the USSR]. *Izvestiya Penzenskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. V.G. Belinskogo* [News of the Penza State Pedagogical University named after V.G. Belinsky], 2012, no. 27. P. 564-573. (in Russian)
9. Grafova M.A. "Zlovonnoe dykhanie obyvatel'shchiny na shcheke revolyutsii": bor'ba s meshchanstvom v Sovetskoi Rossii v epokhu NEPa" ["The Foul Breath of Philistinism on the Revolution's Cheek": The Struggle Against Philistinism in Soviet Russia During the NEP]. *Sotsiologiya vlasti* [Sociology of power], 2022, vol. 34, no. 2. P. 138-161. (in Russian)
10. Gropius V. *Krug total'noi arkhitektury* [The Circle of Total Architecture]. Moscow, Ad Marginem, 2017. (in Russian)
11. Gus'kov Yu.V. "Voennyy kommunizm i Novaya ekonomicheskaya politika: teoreticheskie osnovy i ikh realizatsiya v politicheskoi praktike" [War Communism and the New Economic Policy: Theoretical Foundations and Their Implementation in Political Practice]. *Velikaya rossiyskaya revolyutsiya: obshchestvo, chelovek, kultura, povsednevnost'* [The Great Russian Revolution: Society, Man, Culture, Everyday Life]. Moscow, Knigodel, 2017, vol. 2. P. 146-154. (in Russian)
12. Hseuh-Bruni A. *Le Corbusier's Fatal Flaws – A Critique of Modernism*. Trinity College Digital Repository. Hartford, CT, 2015.
13. Kazakova O.V. "Sovetskii arkhitekturnyy modernizm: formy vremeni. K itogam mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii. Moskva, NIITIAIG, Tsentr avangarda v Evreiskom muzee, 21–22 noyabrya 2013 g." [Soviet Architectural Modernism: Forms of Time. Proceedings of the International Conference. Moscow, NIITIAIG, The Avant-Garde Center at the Jewish Museum, November 21–22, 2013]. *Kulturologicheskii zhurnal* [Culturological journal], 2013, no. 4. P. 1-8. (in Russian)
14. Khan-Magomedov S.O. *Konstantin Mel'nikov* [Konstantin Melnikov]. Moscow, Stroiizdat, 1990. (in Russian)
15. Kostin I. "Iskusstvo, prazdnost' i pitaniye: etika voennogo kommunizma i istoki proizvodstvennogo iskusstva, 1918–1919 gody" [Art, Idleness and Food: The Ethics of War Communism and the Origins of Productivist Art, 1918–1919]. *Filosofsko-literaturnyy zhurnal Logos* [Philosophical and literary journal "Logos"], 2019, vol. 29, no. 1 (128). P. 273-287. (in Russian)
16. Konysh'eva E.V. "Moskovskii kongress CIAM: istoriya nesostoyavshegosya sobytiya" [The Moscow CIAM Congress: History of an Unrealized Event]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kulturologiya i iskusstvovedenie* [Tomsk State University Bulletin. Cultural Studies and Art Criticism], 2019, no. 33. P. 60-75. (in Russian)
17. Krasilova L.A. "Problemy eksperimental'nogo, massovogo i individual'nogo derevyannogo zhilishcha v stranakh Evropy v pervoi polovine XX veka" [Problems of Experimental, Mass and Individual Wooden Housing in European Countries in the First Half of the 20th Century]. *Izvestiya vuzov. Investitsii. Stroitel'stvo. Nedvizhimost'* [University News. Investments. Construction. Real Estate], 2016, no. 2 (17). P. 244-253. (in Russian)
18. Lipovetskii M.N. "Modernizm i avangard: rodstvo i razlichie" [Modernism and the Avant-Garde: Affinities and Differences]. *Filologicheskii klass* [Philological class], 2008, no. 20. P. 24-31. (in Russian)
19. Lisitskii L.M. *El' Lisitskii-Rossiya: rekonstruktsiya arkhitektury v Sovetskom Soyuze: kommentirovannoe izdanie* [El Lissitzky-Russia: Reconstruction of Architecture in the Soviet Union: Annotated Edition]. Saint Petersburg, Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2019. (in Russian)
20. Livesey G., Moulis A. *From Impact to Legacy: Interpreting Critical Writing on Le Corbusier from the 1920s to the Present*, 2015.
21. Manukyan D.V. "Vystavki El' Lisitskogo" [El Lissitzky's Exhibitions]. *Mezhdunarodnyi studencheskii nauchnyi vestnik* [International Student Scientific Bulletin], 2015, no. 4-4. P. 544-548. (in Russian)
22. Novikov S.G. "Proektirovaniye "novogo cheloveka" v Sovetskoi Rossii 1920-kh godov" [Designing the "New Man" in Soviet Russia of the 1920s]. *Otechestvennaya i zarubezhnaya pedagogika* [Domestic and foreign pedagogy], 2019, vol. 1, no. 1 (57). P. 160-174. (in Russian)
23. Ovcharenko A.Yu. "Sablya da kniga – chego zhe eshche?": romantika revolyutsii v russkoi literature 1920–1930-kh godov" ["A Sabre and a Book – What Else?": The Romance of Revolution in Russian Literature of the 1920s–1930s]. *Polilingvial'nost' i transkul'turnyye praktiki* [Multilingualism and transcultural practices], 2015, no. 1. P. 164-169. (in Russian)
24. Shaikhutdinov T.F. et al. "Aktual'nost' sotsial'nogo komponenta v deyatelnosti Baukhauza" [Relevance of the Social Component in Bauhaus Activities]. *Vestnik Armavirskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Bulletin of Armavir State Pedagogical University], 2023, no. 2. P. 58-67. (in Russian)
25. Yudenkova E.V. "Byt v romane Ilii Erenburga "V Protochnom pereulke"" [Everyday Life in Ilya Ehrenburg's Novel "In Protochny Lane"]. *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika* [Bulletin of Voronezh State University. Series: Philology. Journalism], 2016, no. 1. P. 80-83. (in Russian)

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. 1 мая 1919, Москва. На трибуне – Владимир Ленин

Источник: 40 выразительных фотографий первомайских демонстраций от СССР до России за последние 100 лет. Источник: <https://kulturologia.ru/blogs/010515/24335/> // Культурология. РФ. Режим доступа: <https://kulturologia.ru/blogs/010515/24335/> (дата обращения: 26.06.2025).

Рис. 2. Реклама Моссельпрома, Александр Родченко, 1923 г.

Источник: Не страшны дороговизна и НЭП покупайте дешевый хлеб! // Тогда х МИРА. Режим доступа: <https://www.togdazine.ru/article/761> (дата обращения: 26.06.2025).

Рис. 3. Варвара Степанова, плакат «Вечер книги», 1924 г.

Источник: Вечер книги // Тогда х МИРА. Режим доступа: <https://www.togdazine.ru/article/1311> (дата обращения: 26.06.2025).

Рис. 4. Сергей Чехонин, блюдо «РСФСР», 1922 г., из коллекции Государственного Эрмитажа.

Источник: Фарфор в авангарде революции // Культура.РФ. Режим доступа: <https://www.culture.ru/materials/255738/farfor-v-avangarde-revolucii> (дата обращения: 26.06.2025).

Рис. 5. Варвара Степанова, проект производственной одежды опубликованный в журнале «ЛЕФ» в статье «Костюм сегодня»

Д.В. Артамонов *Авангард и модернизм:
стратегии переустройства повседневности в СССР и на Западе (1900-1930)*

него дня – прозодежда», выпуск №2 за 1923 год.

Источник: Костюм сегодняшнего дня. Проект одежды Варвары Степановой // Тогда х МИРА. Режим доступа: <https://www.togdazine.ru/article/407> (дата обращения: 26.06.2025).

Рис. 6. «Шагающие пионеры», рисунок по ткани, автор Хвостенко Михаил Вениаминович, Большая Кохомская мануфактура, 1920 г., из собрания музея Ивановского ситца.

Источник: От ручной набойки до машинной печати. Коллекция тканей Музея ивановского ситца. Режим доступа: <http://textilemuseum.ru/ru/> (дата обращения: 26.06.2025).

Научная статья / Research article

УДК/UDC 7.03+7.071.1

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-22-43

Рамиля Даниловна Войтова

Ramilya Danilovna Voytova

магистрант,

master's student,

Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)

ramilya.voitova@yandex.ru

И. БИЛИБИН И «БИЛИБИНСКИЙ СТИЛЬ»: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МАНЕРА ИЛИ УСТОЙЧИВОЕ ВЫРАЖЕНИЕ? I. BILIBIN AND "BILIBIN STYLE": ARTISTIC MANNER OR STABLE WORD COMBINATION?

В настоящей статье рассматривается понятие «билибинский стиль», или «русский билибинский стиль», употребляемое в отношении анализа художественной манеры И. Я. Билибина. Творчество Билибина оценивалось через призму особого стиля как в статьях его современников, так и в последних исследованиях сегодняшнего дня. В результате использования термина «русский билибинский», а иногда и просто «русский стиль», в отношении графики И. Билибина его положение между художественными объединениями конца XIX в. оказывается неопределенным. В настоящем исследовании предлагается обратиться к текстам, сформировавшим устойчивое понятие «билибинского стиля»; конфликту художественных идеологий конца XIX – начала XX вв., повлиявшему на образование терминологии, существующей сегодня; а также проанализировать иллюстрации художника, исполненные им в 1900-1910 гг. Подобный комплексный анализ позволит пересмотреть устоявшийся взгляд на определение «билибинский стиль», его применение в рамках дискурса о манере художника и более конкретно определить положение Билибина между объединениями рубежа XIX-XX вв.

Ключевые слова: Билибин, билибинский стиль, русский стиль, Мир искусства, Дягилев, серебряный век, Васнецов, книжная иллюстрация

Для цитирования: Войтова Р.Д. И. Билибин и «билибинский стиль»: художественная манера или устойчивое выражение? // Артикульт. 2025. №3(59). С. 22-43. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-22-43

This article considers the concept of "Bilibin style" or "Russian Bilibin style", used in relation to the analysis of I. Bilibin's artistic manner. Bilibin's work has been evaluated through the prism of a special style both in the articles of his contemporaries and in the recent studies of today. As a result of the use of the term "Russian Bilibin style", and sometimes simply "Russian style", in relation to Bilibin's graphics, his position between the artistic associations of the late 19th century is uncertain. This study proposes to address to the texts that formed the stable concept of "Bilibin style"; the conflict of artistic ideologies of the late 19th - early 20th centuries, which influenced the formation of the terminology that exists today; and also to analyze the artist's illustrations, created by him in 1900-1910. Such a complex analysis will allow to revise the established view on the definition of "Bilibin style", its application within the discourse on the artist's manner and more specifically determine Bilibin's position among the associations of the turn of the 19th-20th centuries.

Keywords: Bilibin, Bilibin style, Russian style, World of Art, Diaghilev, Silver Age, Vasnetsov, book illustration

For citation: Voytova R.D. "I. Bilibin and «Bilibin style»: artistic manner or stable word combination?" *Articult.* 2025, no. 3(59), pp. 22-43. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-22-43

Имя Ивана Яковлевича Билибина прочно вошло в отечественную историографию и упоминается в обширном перечне исследований, посвященных как самому художнику, так и более широким вопросам искусства рубежа XIX-XX веков.

Вместе с этим редкий разговор о Билибине обходится без разговора о так называемом «билибинском», или «русском билибинском стиле» (от аукционных домов и до научных статей и монографий). Эти выражения упоминались так часто, что стали привычными. Вместе с этим, если задаться такими вопросами, как: что конкретно подразумевается под этими понятиями? Под какими обстоятельствами они сложились? И наконец – насколько они правомерны и необходимы сегодня? – можно обнаружить, что ответы далеко неоднозначны.

Актуальность настоящего исследования обусловлена тем, что безвредные на первый взгляд характеристики приводят к неожиданным последствиям: хаотичность и частота использования поня-

© Войтова Р.Д., 2025

Дата поступления: 21.03.2025. Дата одобрения после рецензирования: 06.08.2025. Дата публикации: 25.10.2025.

Р.Д. Войтова И. Билибин и «билибинский стиль»:
художественная манера или устойчивое выражение?

тия «билибинский стиль» (в особенности с приставкой «русский») спровоцировали большую долю условности как в описании художественной манеры Билибина, так и в определении его принадлежности к тому или иному течению *fin de siècle*, в частности, к его неопределенному положению между художниками Абрамцево и «Мир искусства».

В настоящей статье предлагается всесторонне проанализировать понятие «билибинский стиль» посредством:

Реконструкции истории понятия (генезис, эволюция и разноречивые трактовки понятия «билибинский стиль»);

Обзора социокультурного контекста (влияние внешних факторов, приведших к зарождению и закреплению этого понятия в отношении Билибина);

Анализа художественной манеры Билибина (анализ характерных черт графики Билибина и их соответствия понятию «билибинский стиль»).

«Билибинский и «русский билибинский» стиль: особенности.

Затрагивая тему «билибинского» и «русского билибинского» стилей, сталкиваешься с удивительной произвольностью этих понятий. Вместе с этим цель их применения современными исследователями все же различается: если словосочетание «билибинский стиль» обыкновенно используется для характеристики художественной манеры Билибина, то приставка «русский» ожидаемо связана с отношением художника к русской теме.

Важно подчеркнуть, что эти понятия разделились не сразу. Их истоки восходят к одним и тем же общим предпосылкам, сформировавшимся ещё при жизни Билибина и во многом обусловленным его собственными высказываниями: уже в 1904 г. в статье «Народное искусство Севера» он писал, что «... создалась, наконец, целая полоса какого-то русского модерна, чисто западное веяние, заимствовавшее от русского только некоторые внешние формы. Многие из узоров Поленовой, Якунчиковой и Давыдовой очень красивы и декоративны, но это не русский стиль» [Билибин, 1904, с. 317].

Впоследствии этот фрагмент будет трактоваться исследователями как то, что Билибин противопоставлял «модерну как чисто западному веянию <...> собственный русский стиль» [Голынец, 1972, с. 34-35]. Строго говоря, критикуя работы современников за недостаточный национализм, Билибин вообще не говорил о себе, а подобные замечания носили теоретический характер и были обращены скорее к будущим художникам.

Но, вероятно, что именно эти заметки спровоцировали обратную критику, направленную уже на самого Билибина: В.Н. Левитский писал о творчестве художника, что «... получился в конце концов “билибинский русский стиль”, вначале с невероятной отсебятиной, а впоследствии выработавшийся, но всегда с чувством чего-то определенно чуть-чуть нерусского» [Левитский, 1970, с. 135]. В действительности «чуть-чуть нерусское» – это крайне важное и справедливое замечание в отношении работ Билибина. Более того, именно в этом «чуть-чуть» и заключается суть его художественной манеры (подробнее об этом – в следующих разделах).

Тем не менее, имя Билибина очень скоро становится синонимом «русского стиля». Наглядным представляется замечание критика Л.Л. Сабанеева в отношении музыкальной части «Петрушки» И.Ф. Стравинского: в завершении своего отзыва он досадовал, что обложка изданной партитуры не украшена билибинской виньеткой в “истинно русском стиле» [Стравинский, 1998, с. 485-486].

От критических заметок современников Билибина, где словосочетания «билибинский» и «русский билибинский» стиль употреблялись равнозначно для эмоциональной оценки его художественной манеры, эти понятия перешли в научный дискурс.

В рамках отечественного искусствознания понятие «билибинский стиль» впервые вводит С.В. Голынец в монографии, посвященной художнику: анализируя художественную манеру Билибина, автор использует этот условный термин, подразумевая под ним соединение устойчивых сюжетов на тему русской старины и определенных графических приемов.

R.D. Voytova I. Bilibin and "Bilibin style":
artistic manner or stable word combination?

В сущности, именно эта работа закрепила за художником характеристику «билибинского стиля». И хотя в более поздних своих публикациях автор обходил этот термин стороной (в статьях 1980-х гг. манера Билибина анализируется уже без упоминаний «билибинского стиля» [Голынец, 1987; Голынец, 2004]), прецедент был дан.

Получив определенную легитимность в монографии Голынца, «билибинский стиль» так прижился, что сегодня используется для обозначения чего угодно, связанного с манерой Билибина – от научных статей и последующих монографий [Верижникова, 2012] до сайта Ивангородского музея [БилибинФест, б.г.] или аукционных домов [Литфонд, б.г.] (подробнее о том, насколько различаются трактовки того, что образует «билибинский стиль», в третьем разделе).

Несколько иначе обстоит вопрос с «русским билибинским стилем». Подступаясь к нему необходимо сделать несколько оговорок: настоящая статья не претендует на полный обзор по вопросам терминологии «русского» и «неорусского» стилей, «национального модерна» или творчества Абрамцевского кружка.

Эти темы по сей день вызывают споры и являются предметом самых фундаментальных исследований (подробнее об историографии термина неорусский стиль у: [Печёнкин, 2015; Печёнкин, 2022]; подробнее об историографии Абрамцево и национального модерна у: [Пастон 2021; Давыдова, Символизм в русском..., 2021; Давыдова, 2025]). Здесь затронем только те их аспекты, которые повлияли на становление и закрепление «билибинского стиля».

Чаще всего под неорусским стилем исследователями описывается «...направление <...> в рамках стиля модерн, основанное на свободной интерпретации мотивов древнерусского искусства» [Печёнкин, 2022], при различии формулировок используются и такие варианты, как «национальная», или «национально-романтическая ветвь» модерна.

Несмотря на терминологические различия, упомянутые выше, авторы сходятся в том, что неорусский стиль:

- а) начинается с исканий художников Абрамцевского кружка;
- б) является «одной из» линий русского модерна;

В одних исследованиях эти линии разводятся как этапы развития модерна, в других – по стилевым признакам. Так, В.В. Сарабьянов описывал искания художников Абрамцево как начальную стадию русского модерна, сравнивая их с деятельностью «Возрождения искусств и ремесел» У. Морриса (соответственно мирискусники в этой парадигме рассматривались как более поздний этап) [Сарабьянов, 2025, с. 88, 127-129].

Э.В. Пастон противопоставляла «национальному» модерну Абрамцево и Талашкино «интернациональный» модерн [Пастон, 2019, с. 393]. Теми же терминами оперировала и Е.И. Кириченко в монографии о Ф.О. Шехтеле, где «национально-романтическая ветвь» модерна предшествовала «интернациональному» модерну [Кириченко, 1973, с. 47].

Несколько иная терминология использовалась Кириченко в работе «Русский стиль» – «неорусский» стиль и «классицизирующий» модерн. Хотя идея противопоставления осталась прежней: неорусский стиль (зародившейся в Москве и связанный с деятельностью художников Абрамцево) противопоставлялся классицизирующему модерну (который соотносился с Санкт-Петербургом, «незападническими настроениями» и художниками «Мир искусства») [Кириченко, 2020, с. 363].

Оставим спорность или правомерность этих вопросов и их делений исследователям, занимающимся вопросами русского стиля и стиля модерн, здесь же обратим внимание только на один хитрый фокус: ни у кого не вызывает сомнений, что Билибин мирискусник. Вместе с этим, фигурируя почти в каждом ряду художников Абрамцево, имя Билибина почти не появляется в рядах мирискусников.

Остановимся на нескольких показательных примерах: описывая характерную для мирискусников ретроспективную направленность, О.С. Давыдова не упоминает Билибина вовсе [Давыдова, Прошлое как «автоцитата»..., 2021, с. 55-71]. И хотя его имя появляется в разделе мирискусников в статье, посвященной символизму в искусстве модерна в России, но все равно отдельно от основного ядра участников объединения, в списке художников, которые «...были связаны с романтико-символистской

Р.Д. Войтова И. Билибин и «билибинский стиль»:
художественная манера или устойчивое выражение?

поэтикой» [Давыдова, Символизм в русском..., 2021, с. 14].

Тот же подход можно встретить и в фундаментальной монографии по «Миру искусства» Н.П. Лапшиной, где Билибин упоминается лишь несколько раз и исключительно в рамках перечисления [Лапшина, 1977, с. 79-81, 195, 198-199].

Анализируя иконографию мирискусников, Д.В. Сарабьянов не касается работ Билибина [Сарабьянов, 1998], но упоминает о нем в исследовании «Модерн. История стиля», в перечислении художников-иллюстраторов русских сказок: «Поленова, Якунчикова, Малютин, Билибин брали из русских сказок сюжеты и для картин, и для иллюстраций» [Сарабьянов, 2025, с. 165].

В схожем контексте писала о художнике и Кириченко, подчеркивая, что «Билибиным начинается блестящая плеяда художников <...> работающих исключительно в области печатной графики и часто в неорусском стиле», добавляя, что «...сюжетно и стилистически его творчество тяготеет к линии В. М. Васнецова – Е.Д. Поленовой в книжной графике с ее былинно-сказочной проблематикой» [Кириченко, 2020, с. 544].

Получается, что ни в одном из приведенных выше исследований не прозвучало, что Билибин – это представитель неорусского стиля. Упомянута только общность с художниками Абрамцево по принципу развития книжной детской иллюстрации и обращения к русской сказке.

Однако ассоциативный ряд Васнецов-Поленова-Билибин плотно укореняется и начинает распространяться на восприятие стилевых особенностей художника. А путаница из «русского» и «билибинского» стилей соединяется в современных исследованиях: в Большой энциклопедии книжная графика Билибина иллюстрирует раздел «неорусского стиля» [Печёнкин, 2022], а в монографии О. Мельничук «Иван Яковлевич Билибин» уже в оглавлении появляется подпункт «Русский стиль» [Мельничук, 2017, с. 3].

Показательна в этом смысле и книга Е.В. Черневич «Русский графический дизайн»: в части «Мир искусства» Билибин не упоминается, зато его работами проиллюстрирована глава «Русский стиль», а художественная манера описывается посредством «билибинского стиля» [Черневич, 1997, с. 15-16].

Очевидная сложность заключается в том, что до сих пор отсутствуют четкие критерии в отношении того, что относится к неорусскому стилю, и «фактически речь может идти о любых случаях обращения к национальной теме» [Печёнкин, 2014]. Билибин же действительно часто обращался к образам русской старины. Но здесь необходимо понять, чем именно была для него русская тема?

Иначе говоря, участвовал ли Билибин наряду с художниками Абрамцево в «формировании языка национального модерна...» или «в возрождении народных промыслов» [Давыдова, 2025, с. 26-27]? Или русская тема была для него только формой ретроспективизма, характерного для всех мирискусников [Давыдова, Символизм в русском..., 2021, с. 14; Сарабьянов, 2025, с. 133; Соколов, 2022, с. 379]?

Пожалуй, что это один из важнейших вопросов для понимания художественной манеры Билибина. Потому что во втором случае его безо всяких оговорок можно причислить к основному кругу художников «Мира искусства». Остается вспомнить, что именно это и делает американский искусствовед Дж. Боулт в книге «The Silver Age», рассматривая общность участников объединения через идею ретроспективизма [Bowlт, p. 233-246].

Без ответа на вопрос о значении русской темы в творчестве Билибина художник оказывается постоянным «почти»: формально он принадлежит к «Миру искусства», но как будто бы остается последователем исканий Васнецова. Будучи очевидным представителем объединения, в исследованиях, посвященных непосредственно «Миру искусства», о нем упоминают только поверхностно. Зато его имя неизменно фигурирует в трудах об Абрамцевском кружке.

Возможно, что это один из факторов, который так и соблазняет исследователей дать художнику его собственную характеристику, выделить обособленный «билибинский стиль».

Но в действительности проблема неопределенности в оценке творчества Билибина возникла уже на самых ранних этапах его карьеры и обнаруживается в странной рокировке, случившейся в 1899-1900 гг.

Война за Васнецова. Становление «Мира искусства».

Март 1900 г. Вторая выставка художников «Мир искусства». Ярый противник «декадентов» и один из самых влиятельных пропагандистов реализма В.В. Стасов, оставляя по обыкновению разгромный комментарий, отмечает, что «...по части живописи мне кажутся абсолютно замечательными, на выставке в зале Штиглица, акварели некоторых москвичей. Это все иллюстрации к русским народным сказкам, <...> не имеющие ничего общего с декадентством, принадлежат к школе Виктора Васнецова и последовательницы его Поленовой. <...> На нынешней выставке <...> есть несколько превосходных <...> иллюстраций г. Билибина <...> Это все явления очень приятные и замечательные. Народный дух в творчестве наших художников не погиб! Напротив!» (Цит. по: [Голынец, 1972, с. 21-22]). В своем восторге Стасов называет петербуржца Билибина «москвичом», «не имеющим ничего общего с декадентством»¹.

Шестью месяцами ранее, в ноябре 1898 г., под началом Дягилева и А. Бенуа вышел первый номер журнала «Мир искусства», наполненный репродукциями работ В. Васнецова. Ему же было отведено особое место в программной статье «Сложные вопросы. Наш мнимый упадок» [Дягилев, 1899, Наш мнимый упадок..., с. 1-16] (рис. 1).



Рис. 1.
Васнецов В.М. Заставка.

Эти два обстоятельства выглядят неожиданными, если не сказать странными, и вызывают множество вопросов. Почему между двух идеологических противников произошел такой обмен пристрастий? Зачем вообще Дягилеву понадобилось иллюстрировать первый номер журнала работами художника, мало относящимся к идеям «Мира искусства»?

¹ Это был не единичный случай похвалы. В 1901 г. Стасов вновь выделит Билибина среди других мирискусников, говоря, «...что лучше остального прочего на выставке, это – два портрета г. Браза и иллюстрации к русским сказкам молодого художника г. Билибина. Тут и голова есть, и дарование есть» [Стасов, 1950, с. 389].

Р.Д. Войтова И. Билибин и «билибинский стиль»:
художественная манера или устойчивое выражение?

Эти вопросы крайне важны, так как в ответах на них заключается и однозначный ответ на вопросы, ключевые для настоящей статьи: какое место занимает русская тема в творчестве Билибина и к какому направлению он относится? Для этого необходимо обратиться к противостоянию, разгоревшемуся между С. Дягилевым и В. Стасовым на рубеже веков, и обратить внимание на то, какую роль в этом конфликте сыграли Билибин и Васнецов.

Открытое противостояние началось в январе 1898 г., когда в «Новостях и биржевой газете» была опубликована разгромная рецензия Стасова на выставку русских и финляндских художников, организованную Дягилевым [Доронченков, 2019; Доронченков, 2020]. О работах М.А. Врубеля и Сомова он отзывался как об «оргии беспутства и безумия» и «декадентской нелепости и безобразии» [Стасов, 1955, с. 215-228]. По мнению критика, на выставке «...царствует неимоверный хаос <...> и над всем этим декадентским хламом г. Дягилев является каким-то словно декадентским старостой» [Там же, с. 221].

Дягилев не мог оставить подобное без ответа, однако авторитет Стасова был столь высок, что ответную статью так и не опубликовали. Тогда Дягилев пришел к Стасову в Публичную библиотеку, где тот служил библиотекарем, и стал просить его присылать статьи для нового организованного им журнала, заверяя Стасова в своем уважении и в том, что он «...верует в его знания, всегда с удовольствием и наслаждением читает его такие талантливые статьи». На прощание Дягилев крепко пожал критику руку. Такой демонстративный сарказм Стасов не стерпел. Он назвал поведение Дягилева проявлением «наглости и нахальства» [Дягилев, 1982, т. 2, с. 157].

В сущности с этого эпизода можно начинать новый этап, когда конфликт стал перерастать в войну (подробнее об этом у: [Схейен, 2024, с. 115-123]). Это была битва за мнения и за финансирование.

В последнем положении Стасова были определенно сильнее [Кауфман, 1990, с. 278-279], однако Дягилеву сопутствовала удача: первыми меценатами журнала выступили княгиня М.К. Тенишева и С.И. Мамонов. То есть основатели и покровители оплота неорусского стиля – мастерских прикладных искусств в Абрамцево и Талашкино – выделяют на начинание Дягилева по 12500 руб., и 19 марта 1898 г. он получает их согласие на выпуск журнала [Тенишева, 1991, с. 162].

Реакция Стасова окажется довольно бурной: он воспримет это как то, что «...бесстыдный и нахальный свинтус заставляет разных купцов, торговцев и промышленников подписываться на свои публикации!» (Цит. по: [Volkov, 1997, р. 131]). За эмоциональной антипатией можно обнаружить, что предприятие Дягилева становится серьезнее и, в отличие от сцены в библиотеке, совсем скоро начнет представлять реальную угрозу прежней идеологии.

Но разумеется, что одного покровительства меценатов для этой цели оказалось недостаточно: необходимы были сочувствующие художники. В этот период к дягилевскому кругу примыкает В.А. Серов, а Поленова и И.Е. Репин обещают ему свои статьи для нового журнала [Bowl, 1982, р. 120-121]. Оставался Васнецов.

К концу 1890-х гг. имя художника стало нарицательным обозначением всего национально-романтического направления, которое воплощали собой художники мамонтовского кружка. К 1900-му г. Васнецов находился в зените своей славы: его работы включали станковую живопись, храмовые росписи, архитектурные проекты в Абрамцево, театральные декорации [Шевеленко, 2017, с. 82]. Он только представил на своей персональной выставке в Академии художеств полотно «Богатыри», над которым работал почти 20 лет [Герчук, 2014, с. 285], и уже являлся действительным членом Петербургской Академии художеств.

Влияние Васнецова на других художников этого периода, безусловно, выходило широко за рамки мамонтовского кружка. Оно заключалось как в заданной фольклорной теме, так и в самом факте обращения к тем областям искусства, что еще недавно считались «низшим жанром»: декоративно-прикладное искусство, книжная иллюстрация, сценография.

Показательный взгляд на прежнюю иерархию в сфере искусств можно встретить в отзыве К.Е. Маковского об организованной мирискусниками выставке интерьеров «Современное искусство». Он был твердо убежден, что «Когда художники не умеют писать картин, то им ничего не остается, как только взяться за мебель <...> Нет, если ты художник, так ты первым делом картины пиши, а если не

R.D. Voytova I. Bilibin and "Bilibin style":
artistic manner or stable word combination?

хочешь писать картин, так ты не художник» (цит. по: [Дягилев, 1982, т. 1, с. 366]).

Потому искания Васнецова, определенно, далекие от революционных, стали трамплином, от которого оттолкнулись другие. Сперва – коллеги по Абрамцевской мастерской, а позднее, и в более радикальном виде – участники объединения «Мир искусства».

Разумеется, для творчества мирискусников понятие национального было совершенно не обязательным (Бенуа и Бакст обходились без этого, черпая вдохновение в *grand siècle* Людовика XIV и античности, Добужинский обращался к городской вывеске и образу Санкт-Петербурга) [Сарабьянов, 2001, с. 69].

С самого начала журнал ставил своей целью обращение образованной публики в эстетику модерна и закономерно был ориентирован на Запад. По этой причине сегодня исследователи единогласно усматривают в «Мире искусства» аналог журналов "The Studio" или "Yellow Book" в Англии, "Revue Blanche" – во Франции и "Jugend" – в Германии [Стернин, 1988, с. 248-249].

Вместе с этим во многих вопросах Дягилев и Бенуа ориентировались именно на опыты предшественников из Абрамцево в общем и Васнецова в частности. С оговорками, но их искания, так или иначе, повлияли на все области молодого объединения.

Так же, как и художники мамонтовского кружка, мирискусники уделяли особое внимание книжному оформлению и сценографии. В работе «Русская живопись в XIX веке» Бенуа ставил на одну ступень с «высоким искусством» живописи художественную промышленность и театральную декорацию [Бенуа, 1902, с. 252].

На Дягилева огромное влияние оказывает «Русская частная опера С. Мамонтова», в которой исследователи усматривают «...музыкальный и художественный прообраз первоначальных "Русских сезонов"» [Bowl, 1982, р. 30-39].

Учитывая такие прочные взаимосвязи, решение о размещении репродукций работ Васнецова в первом номере журнала может показаться даже закономерным. А если добавить к этому вкусовые пристрастия спонсоров журнала, то и вовсе необходимым жестом признательности Мамонтову.

Тем не менее, это решение вызвало немало споров среди участников объединения. Бенуа, настроенный категорически против включения работ Васнецова, писал, что это решение принадлежало даже не Дягилеву, а его соавтору Д.В. Философову и объяснялось личными пристрастиями последнего, хотя «...весь наш кружок уже давно перестал "верить" в этого художника» [Бенуа, 1928, с. 40].

В любом случае, даже если решение о включении репродукций принадлежало Философову, то, безусловно с согласия Дягилева, и, разумеется, заключалось не только в личных предпочтениях и оммаже вкусам меценатов.

Здесь необходимо упомянуть о нескольких важнейших для объединения принципах и целях, которые определялись в статье «Сложные вопросы».

Во-первых, это приоритет прекрасного, отказ от утилитарного подхода к искусству, свойственного передвижникам. Иначе говоря, проблема «автономии искусства, имеющего свои самоценные качества и поэтому свободного от проблем политических и социальных. Рядом с ней – проблема красоты, как вечная, главная, важная для художественного творчества» [Дягилев, 1899, Поиски красоты..., с. 37-61].

Во-вторых, это желание не просто познакомить русскую публику с современным западным искусством, но и вывести русское искусство на мировую арену [Дягилев, 1982, т. 1, с. 57].

Но для этого требовалось третье – острый индивидуализм [Bowl, 1982, р. 72]. Дягилев, как и его коллеги, был глубоко озабочен поисками самобытного, самостоятельного выражения русского искусства, до сих пор остававшегося «анонимным».

И в Васнецове Дягилев обнаруживает не просто индивидуальность, но индивидуальное выражение национального. Именно такое соединение как нельзя лучше подходило для продвижения русского искусства на Западе.

В рамках первого номера журнала Дягилев несколько раз обращается к фигуре художника. Помимо богатого иллюстративного ряда, картина «Богатыри» удостоивается отдельной заметки в

Р.Д. Войтова И. Билибин и «билибинский стиль»:
художественная манера или устойчивое выражение?

разделе «Художественная хроника» (рис. 2), а в своей статье о выставке финских художников Дягилев отводит Васнецову важную роль в поисках истинного русского искусства: «...Недаром начали понимать Васнецова и все значение его личности. Его призыв к русскому духу в нашем искусстве не останется без отклика. И если мы, пройдя через всю горечь того, что до сих пор называлось русским стилем, все-таки вернулись к исканию своего искусства, то это многозначительно и этим мы обязаны проповеди Васнецова» [Дягилев, 1982, т. 1, с. 81].



Рис. 2.
Васнецов В.М. Репродукция картины «Три богатыря» 1881-1898 гг.

Провокационность этих решений обнаруживается не сразу, но их тонкий расчет и их связь со Стасовым указывают скорее на почерк Дягилева, нежели на вкусы Философова.

Известно, что первоначально на месте статьи «Сложные вопросы» должна была быть помещена статья, целиком посвященная Васнецову. Она так и не была написана, но ее подготовка была заказана критику А.В. Прахову (В. Васнецов к А. Прахову, письмо от 11 июня 1898 г.) [Васнецов, 1987, с. 149], непримиримому противнику Стасова во взглядах на искусство (подробнее об этом у [Пастон, 2019]). И разумеется, это было не единственной атакой в адрес Стасова.

Васнецов был центральной фигурой первых двух номеров журнала «Искусство и художественная промышленность», начавшего выходить за месяц до «Мира искусства» и издававшегося Императорским обществом поощрения художеств и под фактической редакцией Стасова. Так, в журнале была помещена обширная статья последнего о художнике, проиллюстрированная многочисленными воспроизведениями его работ [Стасов, 1898, с. 65-96].

Едва ли можно говорить о единогласии в идеях официального журнала и «Мира искусства». Одновременное обращение в них к фигуре Васнецова указывает на попытку утвердить собственное понимание творчества художника [Шевеленко, 2017, с. 82-83].

Стасов видел его мастерство в сохранении реалистической традиции в живописи [Bowl, 1982, р. 70], а Дягилев преподносил Васнецова как художника, обратившегося к поискам национального в русском искусстве и при этом не соблазнившегося ложным «русским стилем».

R.D. Voytova I. Bilibin and "Bilibin style":
artistic manner or stable word combination?

Фактически, это была битва за Васнецова как за знамя истинного «русского стиля». Битва, из которой ее виновник предпочел удалиться: княгиня Тенишева с удивлением писала о том, что после первого номера «Васнецов <...> встал в оппозицию к журналу, объявив, что ничего больше туда не даст», и с еще большим удивлением вспоминала о его отказе продать ей эскизы к опере «Снегурочка», если те будут использоваться в следующих номерах журнала [Тенишева, 1991, с. 163].

Княгиня предполагала, что такая позиция была вызвана тем, что в журнале «...чем-то не угодили ему в его биографии» [там же, с. 163], однако это представляется небольшой причиной. Нежелание Васнецова ввязываться в разгоревшуюся войну видится крайне оправданным в силу двух обстоятельств. В первую очередь это было связано с конфликтом между Товариществом передвижников и «Миром искусства» как таковым. Здесь остается вспомнить, как еще в 1880-м г., после показа картины «После побоища Игоря Святославовича с половцами», недовольство Г.Г. Мясоедова и громкий скандал вокруг работы почти спровоцировали уход художника из Товарищества [Крамской, 1966, с. 38-39].

Во-вторых, пытаясь перетянуть художника на свою сторону, Дягилев не учел их непримиримые разногласия в видении путей развития русского искусства. Говоря о соотношении западного и национального начал в русском искусстве, Дягилев утверждал, что культура и искусство Запада необходимы для того, чтобы выразить собственные: «Многие говорят, что нам не надо Запада <...> Это неверно, это глубоко неверно. <...> Возьмите же опять примеры, вспомните искусство Пушкина, Тургенева, Толстого и Чайковского, – и вы заметите, что лишь тонкое знание и любовь к Европе помогли им выразить и наши избы, и наших богатырей, и неподдельную меланхолию нашей песни» [Дягилев, 1899, Поиски красоты..., с. 59].

Абсолютно противоположным был взгляд на развитие русского искусства у Васнецова: «Мы тогда только внесем свою лепту в сокровищницу всемирного искусства, когда <...> с возможными для нас совершенством и полнотой, изобразим и выразим красоту, мощь и смысл наших родных образов – нашей Русской природы и человека – нашей настоящей жизни, нашего прошлого... наши грезы, мечты – нашу веру, и сумеем в своем истинно национальном – отразить вечное, непреходящее» (В. Васнецов к И. Толстому, письмо от 1892 г.) [Васнецов, 1987, с. 154]. И вот здесь идея «не-противопоставленности западной традиции» [Шевеленко, 2017, с. 78] разбивалась об идею замкнутости национального искусства в собственной культуре, изоляции от Запада.

О том, насколько отлично от передвижников понимали Васнецова художники «Мира искусства», можно судить и по высказываниям Бенуа о вопросе национализма в современном русском искусстве. Так, в главе «Возрождение декоративного искусства» работы «Истории русской живописи в XIX веке» Васнецов оказывается первым в ряду художников-декораторов, о которых говорит Бенуа (Включаящем также Поленову, Малютина, К.А. Коровина и А.Я. Головина).

Для него было однозначным, что: «...Только с тех пор, как Васнецов дал свои спокойные, прекрасные образчики, стало ясно, как далеки были от истинно русской красоты сухие академические пародии, а также вся превозносимая Стасовым абракадабра «петушиного стиля», изобретенного Гартманом и Ропетом <...>» [Бенуа, 1902, с. 253].

То есть Бенуа, как и Дягилев, резко противопоставляет Васнецова тому ответвлению «русского стиля», которое официально поощрялось с 1870-х гг. Он указывает на важность его росписей Владимирского собора и эскизов к постановке «Снегурочки», «...прекрасной по своей народно-русской фантастике» [Там же, с. 253], в первую очередь подчеркивая именно декоративность его работ.

В сущности, выделяя роль декоративных принципов, разработанных Васнецовым, Бенуа не сильно озабочен тем, что основа творчества художника – это былинные и сказочные сюжеты. Русскую тему как обязательный лейтмотив он воспринимал не иначе, как «удушливую, византийскую проповедь» [там же, с. 263].

Потому совершенно не удивительно, что Васнецов предпочел остаться в стороне от разгорающегося противостояния. Вместе с этим обозначенные выше вопросы были слишком насущными для всех участников объединения «Мир искусства». И вот здесь как нельзя кстати приходится Билибин.

Р.Д. Войтова И. Билибин и «билибинский стиль»:
художественная манера или устойчивое выражение?

Билибин, который летом 1899 г. только начал работать над серией русских народных сказок, а перед этим, весной, уже вошел в круг мирискусников – первым его рисунки увидел Бакст, после чего познакомил художника с Дягилевым и другими участниками объединения. В то же время он выполняет первые виньетки для журнала [Билибин, 1970, с. 28-29].

На этом этапе для Дягилева фигура Билибина оказалась едва ли не спасением: ему так и не удалось ангажировать Васнецова.

Билибин же, с одной стороны, находился под большим влиянием последнего: спустя много лет художник будет вспоминать, что именно на персональной выставке Васнецова он точно определил близкую ему тему и решил обратиться к национальным мотивам, «...увидел у Васнецова то, к чему смутно рвалась и по чем тосковала моя душа» (цит. по: [Михеев, 1928, с. 1253-1259]).

Но, с другой стороны, – вопрос национального в русском искусстве он осмысляет так же, как Дягилев и Бенуа, а не Васнецов и другие художники абрамцевского кружка: как художник он становился вместе с «Миром искусства», а тронувших душу «Богатырей» и даже Москву он увидит после своего путешествия в Европу (городов Германии, Швейцарии и Италии) [Верижникова, 2012, с. 118], где, по собственным словам, «заразится Штуко – и Беклиноманией» [Билибин, 1930, с. 482-487].

Следовательно, если понимать под неорусским стилем направление, которое «...опиралось на национальные традиции и оставалось свободным от прямого влияния извне» [Кириченко, 2020, с. 357], то, очевидно, что Билибин не подходит под это определение: уже в самых первых созданных им иллюстрациях велико влияние западноевропейского модерна.

Если же признать, что к неорусскому стилю можно отнести все, что создано на русскую тему, то снова встает вопрос того, чем была для Билибина русская тема? Он начинает свой путь с создания иллюстраций к серии русских сказок, а также планомерно участвует в оформлении журналов («Мир искусства», «Золотое руно», «Адская почта» и другие) в тех случаях, где необходимо было задать «русскую» тему (показательно оформление его же статьи о «Народном творчестве русского Севера»).

Однако если обратиться к редким его работам, исполненным на другие темы, то можно встретить стилизацию уже под другие мотивы: так, в карикатуре «Осел» («Жупел», 1905, №3) Билибин обращается к европейской геральдике, изображает рыцарские доспехи, а тонкие лучи, обрамляющие фигуру осла – прием, прямо заимствованный из графики Ф. вон Штука [Von Stuck, 2017, p. 9]. В изображениях на обложке к сочинениям Г. д'Аннунцио (1909 г.) или иллюстрации к «Истории о Червонной даме» (1910-1912 гг.) герои одеты по моде средневековой Европы XV в. и Ренессанса – без единого намека на русские мотивы.

Получается, что русская тема для Билибина – это только вариант стилизации, а не необходимость. Та самая форма ретроспективизма, объединяющая всех мирискусников, превращающая их в «ретроспективных мечтателей», по меткой характеристике Маковского [Маковский, 1909, с. 155].

Подытоживая эту мысль, остается только обратиться к тому, как сам Билибин воспринимал народное искусство: «...в народном орнаменте не чувствуется ни малейшего желания изображения того, что встречается в обыденной жизни. Народ русский, придавленный безотрадной серой действительностью, искал утешения в сказочных мечтах о далеких неведомых царствах с их необычайными деревьями, птицами и зверьми, и прежде, когда простому народу не было видно никакого выхода в лучшую жизнь, он всецело предавался народному творчеству как душевному отдыху, а потом, когда мелькнула заря возможного улучшения, перед ним вознесся мираж города, и “пава-птица” отлетела далеко и безвозвратно» [Билибин, 1904, с. 315].

Очевидно, что для Билибина здесь не идет речи о «возрождении» русского искусства. В отличие от художников Абрамцево его не занимают искания в области ремесел, опыты столярной и гончарной мастерских. Иначе говоря, его образы – это фантазия на тему ушедшей русской старины, а не попытка ее возрождения. Та же фантазия Бенуа о Версале, только о русских избах и церквях.

«Билибинский стиль»: художественная манера?

Как упоминалось выше, если принадлежность художника к русской теме – это ключевой вопрос

R.D. Voytova I. Bilibin and “Bilibin style”:
artistic manner or stable word combination?

для определения «русского билибинского стиля», то просто «билибинский стиль» обычно используется исследователями для описания художественной манеры Билибина.

Настоящий раздел включает в себя сопоставление существующих трактовок того, что включает в себя «билибинский стиль» и анализ графических приемов Билибина в книжных иллюстрациях 1900-х гг. (период формирования «стиля», по мнению исследователей [Голынец, 1972, с. 20, 45]), на предмет их соответствия этим критериям.

В современных работах посредством «билибинского стиля» чаще всего описывается характерная художественная манера Билибина, сплетенная из множества влияний. Однако конкретный состав этих влияний варьируется.

Так, Т.Ф. Верижникова описывала «билибинский стиль» как соединение в работах Билибина разнородных мотивов, происходящих от ученичества в мастерской А. Ашбе; объединения «Мир искусства»; западноевропейского модерна (в частности, художников О. Бердслея, Ч. Риккетса и Ч. Шеннона, Ф. Валлотона, Т. Гейне, Г. Фогелера); японской гравюры XVII-XIX вв. и русских народных образов [Верижникова, 2012, с. 9-10].

В рамках проекта «БилибинФест» Ивангородского музея акцентируются другие источники, «... народной культуры Русского Севера, древнерусской иконописи, западноевропейского искусства, культуры Востока, <...>, театра, декоративно-прикладного искусства» [БилибинФест, б.г.].

Из научного дискурса «билибинский стиль» перешел в более широкие области: аукционный дом Литфонд в описании серии русских сказок, оформленных художником, приводит, что: «...он впервые создаёт иллюстрации в ставшем впоследствии “билибинском” стиле к своей первой книге «Сказка о Иван-царевиче, Жар-птице и о Сером волке» [Литфонд, б.г.].

Нисколько не оспаривая характерность всех этих мотивов для художественной манеры Билибина, нельзя не заметить, что, во-первых, они почти никогда не соединялись в одно время и в одной работе, а во-вторых, все приведенные выше высказывания носят обобщающий характер. Кроме того, во всех упомянутых выше случаях словосочетание «билибинский стиль» взято в кавычки и выглядит скорее приверженностью традиции прошлых лет, то есть – монографии Голынца.

Так как именно эта работа предлагает наиболее конкретное и последовательное определение «билибинского стиля», и именно она является первоисточником понятия в научном дискурсе – анализ трактовки, предложенной Голынцом, наиболее нагляден.

Сперва автор пишет, что: «Ориентируясь на традиции древнерусского и народного искусства, Билибин разработал логически последовательную систему графических приемов, сохранявшуюся в основе на протяжении всего его творчества. Эта графическая система, а также присущее Билибину своеобразие трактовки былинных и сказочных образов дали возможность говорить об особом билибинском стиле» [Голынец, 1972, с. 20]. То есть в работах Билибина существует некая специфическая графическая система и опора на древнерусское искусство.

Речь о том, что в творчестве художника русская тема значит меньше, чем ему обыкновенно приписывают – уже велась. Здесь остается добавить только то, что эмигрировав из России сперва в Египет, а затем во Францию, художник все чаще станет работать над европейскими сюжетами (среди прочих работ Билибин проиллюстрирует сборник «Сказки Ужа» в обработке Ж. Рош-Мазон, “Boivin et C”; Историческую серию «Жизнь знаменитых людей», “Fernand Nathan”; а последней книгой, оформленной Билибиным во Франции, станет сказка «Русалочка» Г.Х. Андерсена, “Flammarion”).

Вместе с этим влияние русской темы в произведениях Билибина 1900-х гг. бесспорно. Голынец писал, что именно в работе над циклом народных сказок «закладываются основы билибинского стиля» [там же, с. 20], и потому особенно наглядно на их примере можно рассмотреть особенности «графической системы» художника.

Создание первых иллюстраций относится к лету 1899 г., которое Билибин проводит в деревне Васьегонского уезда, Егне. Впервые оказавшись в глухой русской деревне, он делает множество зарисовок с натуры, записывает песни и сказки, услышанные у крестьян, а также обращается к сборнику сказок А.Н. Афанасьева [Билибин, 1970, с. 29].

Р.Д. Войтова И. Билибин и «билибинский стиль»:
художественная манера или устойчивое выражение?

Осенью того же года художник получит заказ от «Экспедиции заготовления государственных бумаг» на целую серию сказок [Вознесенский, 2009, с. 373]. В нее вошли «Сказка об Иване-царевиче, Жар-птице и Сером волке», «Царевна-лягушка», «Василиса Прекрасная», «Перышко Финиста Ясна-Сокола», «Марья Моревна» и «Белая уточка».

Это были тонкие, но большие по формату книги-брошюры. Основная новизна замысла заключалась во множестве элементов оформления: акцент делался не на отдельных иллюстрациях, но на создании целостного книжного ансамбля.

В первых работах сильнее, чем в последующих, заметно влияние Васнецова на творчество Билибина. Так, предпоследняя иллюстрация к «Сказке об Иване-царевиче» композиционно как бы продолжает сюжет картины «Иван-царевич на Сером волке». Другая работа художника – «Богатыри» – в чуть измененной композиции украшает обложку сказок.

Из творчества Васнецова Билибин заимствует и образ птицы сирина в заставке к «Василисе Прекрасной»: две птицы сирина обрамляют написанное славянской вязью название и повторяют «Сирин и Алконост. Песнь печали и радости».

Другие характерные для манеры художника детали – декоративные рамки и четкая контурная обводка изображений – приемы, свойственные Поленовой. Однако влияние художницы на Билибина не столь однозначно, как Васнецова. Те же приемы активно использовались западноевропейскими художниками, с работами которых Билибин был определенно знаком: О. Бердслеем, М. Клингером, А. Беклиным, Г. Фогелером и другими.

Наряду с четкой контурной обводкой Голынец указывал как одну из особенностей «билибинского стиля» «прихотливую узорность рисунка и декоративность раскраски» [Голынец, 1972, с. 21]. Безусловно, верная характеристика для подавляющего большинства работ Билибина начала 1900-х гг. (здесь снова хочется вспомнить о влиянии О. Бердслея, в особенности его иллюстраций к «Смерти Артура» Т. Мэлори).

Однако даже в этот период у Билибина существовали редкие рисунки, выполненные с большой долей обобщенности. Это заставки и иллюстрации к «Сказке об Иване-царевиче» и «Царевне-лягушке», страничные иллюстрации к «Белой уточке». Решенные широкой заливкой, характерной скорее для графики Ф. Валлотона или Беклина.

В 1930-е гг., когда Билибин будет уже в эмиграции, этот прием вытеснит «прихотливую узорность», приведет к абсолютному минимализму работ. Тогда же исчезнет и «декоративность раскраски», потесненная черно-белыми вариантами. Хотя анализ эмигрантского периода художника выходит за рамки настоящего исследования (поскольку эти работы не описываются как выполненные в «билибинском стиле»), показательным примером трансформации служит сравнение последних иллюстраций к сказке «Перышко Финиста Ясна-Сокола». Если версия 1902 г. исполнена с помощью тех же приемов, что и другие иллюстрации серии русских сказок, то изображение 1931 г. (для сборника «Сказки избы») наглядно демонстрирует отказ от фона и узорчатых рамок, черно-белую заливку. Подобное упрощение формы, однако, позволило Билибину сделать акцент на динамике движений и психологизме персонажей, отойти от привычных декоративности и статичности работ русского периода.

Следующая характерная составляющая «билибинского стиля» по описанию Голынца – «объединение в композиции различных точек зрения» [там же, с. 26] – действительно будет активно использоваться художником, однако далеко не сразу и не всегда. В тех же иллюстрациях к «Василисе Прекрасной», наоборот, выстраивалась многоплановая композиция, часто со скрытой линией горизонта, но четкой линейной перспективой.

В этом отношении наглядной является иллюстрация «Белого всадника»: фигура Василисы Прекрасной располагается на переднем плане, напротив – изображение выступающего из леса всадника. Большую часть композиции занимают деревья, кусты и травы, подчеркивающие разделение структуры на несколько планов.

Билибин добавляет еще один вариант изображения на плоскости (объединение в композиции различных точек зрения) только при оформлении сказок «Белая уточка» и «Марья Моревна».

R.D. Voytova I. Bilibin and “Bilibin style”:
artistic manner or stable word combination?

В иллюстрации к «Марье Моревне», изображающей Ивана-царевича, наезжающего в поле на побитую рать, пространство строится следующим образом: изогнутая линия тянется от первого плана (с телами убитых и раненых) к холму, упираясь в сидящего верхом царевича. Обе точки зрения вполне увязываются в сознании читателя и способствуют выстраиванию пространства не столько в глубину, сколько по вертикали.

Также и в иллюстрациях к «Белой утке», в частности к «Княгине на теремной башне»: композиция выстраивается таким образом, что караван кораблей, уходящий изогнутой линией к вздернутому горизонту, находится снизу, княгиня же на высокой башне – вверху (рис. 3).



Рис. 3.
Билибин И.Я. Княгиня на теремной башне. 1902 г. Иллюстрация к сказке «Белая утка».

Прием, происходящий из увлечения художника японской графикой (подробнее об этом у: [О'Коннель-Михайловская, 1970, с. 147; Щербакова, 2022]), действительно позволит Билибину создать новый и характерный тип взаимоотношения плоскости и глубины. Однако художник использовал его слишком выборочно для того, чтобы назвать этот метод обязательной составляющей «билибинского» стиля.

С окончанием серии народных сказок в 1902 г. можно связать условное завершение первой главы в развитии художественной манеры Билибина. Следующие иллюстрации, созданные во время пребывания в России, представляют собой множество вопросов, которые ставил перед собой художник и которые будут решаться уже в 1930-е гг.: отдаленные – вопросы динамики и психологизма персонажей и более насущный – вопрос исторической точности. Голынец писал, что именно «историко-художественные знания определили характер сформировавшегося билибинского стиля» [там же, с. 22].

Р.Д. Войтова И. Билибин и «билибинский стиль»:
художественная манера или устойчивое выражение?

Работам Билибина действительно будет присуща историческая достоверность в изображении деталей, однако снова с оговоркой. Как уже отмечалось выше, работая над иллюстрациями к русским сказкам, художник почти ничего не знал о русской народной культуре, находя искомые образы в творчестве все тех же Васнецова, Поленовой и С. В. Малютина.

По прошествии многих лет он сам писал о том времени: «Что же было у меня летом 1899 года в деревне Весьегонского уезда, когда я начинал свои сказки, какой багаж? Да ничего. Рисунки с деревенской природы <...> и книжка «Родная старина» Сиповского. <...> И вот с этим-то багажом я и пустился в свое дальнейшее плавание» [Билибин, 1970, с. 30].

Ситуация кардинально изменилась в 1902 г., когда по заданию этнографического отдела Русского музея императора Александра III Билибин отправился в экспедицию в Вологодскую губернию для «сбора произведений народного искусства и фотографирования памятников деревянного зодчества» [Верижникова, 2012, с. 121]. В период с 1903 по 1904 гг. он объедет также Вологодскую, Архангельскую и Олонецкую губернии, пристально изучая территории русского Севера.

В результате этих поездок ему удалось собрать обширную коллекцию предметов народного быта, впоследствии пополнившую собрание Этнографического отдела Русского музея [О'Коннелль-Михайловская, 1970, с. 154]. Подобный опыт закономерно сказался на его последующих иллюстрациях.

Ровно в это же время, с 1902 по 1904 гг., Билибин работает над оформлением былины «Вольга». Новые знания в области народного искусства проявились уже в шмуцтитуле, который решается в виде стилизованного орнамента вышивки. Вариация того же орнамента дополняет и страничные иллюстрации – они уже не обрамляются густыми рамками, но дополняются небольшим орнаментом по нижнему краю, и для общности – тот же кант пускается по верхнему краю каждой страницы с текстом.

Первая иллюстрация изображает Вольгу с дружиной. По-прежнему выстраивается композиция: крупный передний план и тянущийся вверх, изгибами реки, задний. Однако здесь уже ставится вопрос динамики: вздыбленные лошади воинов и Вольга, изображенный со вскинутой рукой, в полуобороте. Если сравнить с фигурами всадников, исполненных к «Василисе Прекрасной», то смещение акцентов будет очевидным.

Но большая часть иллюстраций, безусловно, еще статична. Наиболее привлекательные для Билибина сюжеты – это превращения Вольги в различных животных: щуку, тура. Здесь важны два момента. Во-первых, сам факт выбора сюжетов метаморфоз, подтверждающий главенство сказочного мотива в восприятии художником русской темы. А во-вторых, это вплетение в изображение все тех же исторических деталей, как в случае иллюстрации превращения богатыря в щуку-рыбу, где узор водорослей восходит к русским вышивкам и резьбе.

Возможно, что именно иллюстрации к «Вольге» в наибольшей степени подходят под определение «билибинского» стиля, данного Голынцом. В этой работе соединились все те характеристики, о которых упоминал автор: и русская тема, и богатые узоры, и двойная точка зрения, и даже историческая достоверность. Не хватает только рамок, которые к этому времени упрощаются до отдельных узоров.

Но любопытно, что Голынец никак не выделяет «Вольгу» в этом ряду, называя «самым ярким проявлением билибинского стиля» иллюстрации к «Сказке о Золотом петушке» 1907 г. [Голынец, 1972, с. 45]. Вероятно, что это самый спорный вывод идеи о «билибинском» стиле, где и обнаруживается ее несостоятельность.

Но прежде, чем перейти к анализу «Сказки о Золотом петушке», остановимся на оформлении предшествующей ей «Сказки о царе Салтане» 1905 г.

В иллюстрациях к «Сказке о царе Салтане» можно наблюдать наибольшее количество внешних влияний, соединенных под одним переплетом: обложка, например, имеет любопытное сходство с книгой У. Морриса 1860-х гг.

А в первой страничной иллюстрации «Во все время разговора он стоял позадь забора» проявилась та самая историческая достоверность: подробный парчовый орнамент на шубе со своеобразными длинными рукавами, шатровая деревянная церковь и изба, характерные для русского Севера.

R.D. Voytova I. Bilibin and “Bilibin style”:
artistic manner or stable word combination?

Подобная точность в изображении деталей доходит до того, что по ним можно установить даже местность (подробнее об этом см.: [Баранов, 2019, с. 90]).

Другое внешнее влияние – японской ксилографии – выразилось как в прямолинейном цитировании (например, иллюстрация с бочкой в море почти дословно повторяет «Волну» Хокусая) (рис. 4-5) [Голынец, 1972, с. 41], так и в более аккуратном заимствовании.



Рис. 4.
Билибин И.Я. Бочка по морю плывет.
Иллюстрация к «Сказке о царе Салтане».



Рис. 5.
Кацусика Х.
Большая волна в Канагаве.
1823-1831 гг. Гравюра.
Бумага, чернила, водяные краски.
25,4x38,1 см.
Метрополитен-музей, Нью-Йорк.

В изображении тридцати трех богатырей и Черномора можно усмотреть влияние серии «Восемь видов Оми» У. Хиросигэ, выразившееся в построении композиции: крупные камни на переднем плане слева перекликаются с холмом, изображенным на «Осенней луне в Исияме», а тянущийся ряд богатырей справа повторяет вытянутую линию кораблей из работы «Гуси, устремившиеся в Катада». От японской традиции происходил и сдержанный колорит (только два цвета – притушенные синий и красный), напоминающий о решении «Красной Фудзи» Хокусая.

Другой составляющей оформления «Сказки о царе Салтане» стала театральность большинства иллюстраций. Это происходило от нового опыта Билибина: в 1904 г. он получил заказ на оформление оперы Н. Римского-Корсакова «Снегурочка» для пражского Национального театра (премьера 29 марта 1905 г.)².

² В двух сохранившихся эскизах декораций к первому и ко второму актам, «Слободка Берендеевка» и «Палаты царя Берендея» можно увидеть нехарактерное для Билибина тяготение к реализму. Дело в том, что при разработке новой темы художник обращается к уже знакомому источнику – к работам Васнецова. По этой причине оба эскиза почти точно воспроизводят те, что были созданы Васнецовым в 1885 г.

Р.Д. Войтова И. Билибин и «билибинский стиль»:
художественная манера или устойчивое выражение?

Здесь так же стоит отметить, что театр был важной темой для большинства мирискусников [Сарабьянов, 2025, с. 132]. Однако если у Бенуа и Сомова это выражалась в обращении к сюжетам театра и маскарада, то увлечение театром Билибина проявилось в построении композиции.

Так, в акварели, изображающей приём царем Салтаном корабельщиков, композиция выстраивается по принципу мизансцены: пространство перспективно уходит в глубину, а на переднем плане, в развороте, располагается царь с приближёнными, гости же размещаются таким образом, чтобы рассмотреть их было удобно не столько царю, сколько читателю.

Тот же принцип используется и в финальной иллюстрации «И веселый пир пошел»: центральный «сценический» объект – стол, за которым расположены герои, и фланкирующие его фигуры стражников, уподобленные кулисам.

Совершенно иначе решаются иллюстрации к «Сказке о Золотом петушке». Одной из особенностей оформления книги стала ее лаконичность – четыре страничных иллюстрации, один разворот, заставка и концовка. Тот минимум, что может составить книжный ансамбль. Отличался от прежнего и принцип иллюстрирования: передавалась не атмосфера произведения, но строго и последовательно изображался сюжет. В большей мере это происходило от иного подхода самого Пушкина.

Сказка была лишена характерных лирических описаний и отступлений, комментариев автора. Все герои в ней были фактически обезличены, лишены подробных характеристик и должны были только механически исполнять назначенные им роли.

Тем же путём при создании иллюстраций идёт и Билибин. Изображает лишь ключевые моменты повествования и таких же искусственных персонажей. Даже Шамаханская царица, образ которой станет столь ярким в опере Римского-Корсакова, в интерпретации художника ничем не выделяется среди других героев.

Для того, чтобы передать всю искусственность царства Дадона, Билибин обращается к двум источникам: театру и лубку.

Театральность здесь снова выражалась в построении композиции: плоскостное изображение, напоминающее театральный задник, и расположенные на переднем плане действующие лица.

От театральности же происходила и большая карикатурность происходящего. В частности, царя в иллюстрации «Пробуждение Дадона» искусствовед К. Нитта сравнивала с шутом, который «выглядывает из-за занавеса шатра как <...> из-за занавеса балаганного театра» [Нитта, 1984, с. 89-90].

Лубочная стилизация также должна была усилить насмешливую интонацию. Наиболее наглядна в этом отношении иллюстрация шествия Дадонова войска, фактически повторяющая лубок «Славное побоище Александра Македонского с царем Пором». Царская процессия намеренно скопирована с лубка на эпическую тему, усиливая шутовское восприятие царя, сопоставленного с А. Македонским (рис. 6).

В едином стиле лубочных картинок XVIII в. было выдержано все оформление сказки. От этого происходили и большая плоскостность изображения, и возросшая роль усложнившейся штриховки,



Рис. 6.

Билибин И.Я. Шествие Дадонова войска. 1906 г. Иллюстрация к «Сказке о Золотом петушке».

R.D. Voytova I. Bilibin and "Bilibin style":
artistic manner or stable word combination?

контурной линии, а также не закрашенной поверхности бумаги, контрастирующей с пестрым колористическим решением.

Повторимся, что именно оформление «Сказки о Золотом петушке» Голынец охарактеризовал как «самое яркое проявление билибинского стиля и лучший книжный ансамбль художника, к которому он шел с первых книг...», где «...билибинский стиль выступает уже сложившимся, <...> художнику удастся слить разнородные влияния, среди которых главное место занял русский лубок, в единый органичный сплав» [Голынец, 1972, с. 45].

И вот здесь обнаруживается очевидное несоответствие. Если попытаться проанализировать работы Билибина исходя из того, насколько они исполнены в «билибинском» или «не билибинском» стиле (воспринимая это понятие как соединение множества влияний и приемов, описанных выше), то вполне подходящими его образцами кажутся «Вольга», или «Сказка о царе Салтане»: в оформлении первой соединяются почти все категории, описанные Голынцом как обязательные для манеры Билибина, а иллюстрации ко второй исполнены с наибольшим сочетанием внешних влияний под одной обложкой.

Однако о «Вольге» в контексте «билибинского стиля» Голынец не пишет вовсе, а в описании «Сказки о царе Салтане» указывает на эклектичность и разобщенность оформления [Голынец, 1972, с. 41-42].

Эклектика иллюстраций – безусловно, справедливое замечание, которое только подтверждает описываемый выше ретроспективизм, свойственный Билибину. Художник создает мир фантазии, хотя и через вполне конкретные стилизации: под нечто «русское» (копируя В. Васнецова, народные орнаменты и предметы быта), «японское» (подражая гравюрам К. Хокусая и У. Хиросигэ), «европейское» (обращаясь к моде и архитектуре средневековья XIV-XV вв). Строго говоря, это и есть главный метод Билибина, где он использует ярко узнаваемые мотивы для достижения своих целей – создания целостной «фантазии на тему».

При этом оформление «Сказки о Золотом петушке» – это тоже абсолютная стилизация, только на этот раз – под лубок. В этой работе Билибин действительно достигает абсолютной целостности книжного ансамбля, но ценой абсолютной подражательности, отказа от характерных черт собственной манеры.

Насколько в таком случае «Сказка о Золотом петушке» соответствует понятию «билибинский стиль», которое вводит сам Голынец? Здесь художник отказывается от рамок, возросшая роль штриховки перебивает контурную обводку, двойная точка зрения отброшена в пользу многоплановых композиций, а многочисленные внешние влияния редуцированы до русского лубка. С формальной точки зрения, это скорее отход от узнаваемого «билибинского стиля», нежели его «самое яркое проявление» [Голынец, 1972, с. 45].

Если же отказаться от категорий «билибинского» и «не билибинского» стилей, рассмотреть иллюстрации к «Золотому петушке» как часть эволюции художественной манеры Билибина – это действительно характерный этап, через который он отходит от приемов своих прошлых работ, подражающих Васнецову или западноевропейским художникам.

Постепенно отказывается от подробной декоративности орнаментов, узоров и деталей, вместо этого задаваясь вопросами психологизма и динамики персонажей, создания целостного книжного ансамбля.

Иначе говоря, оформление «Сказки о Золотом петушке» оказывается не столько примером сложившегося «билибинского стиля», сколько последовательным этапом развития художественной манеры Билибина – прологом (в виде подражания лубку) к более радикальным поискам, осуществленным уже в эмиграции. Период, еще ожидающий отдельного исследования.

Заключение

Таким образом, на сегодняшний день понятия «билибинского» и «русского билибинского стиля» превратились в универсальные, но крайне размытые клише. Удобные определения для характеристики всего, что хоть отдаленно напоминает графику Билибина, они, тем не менее, затрудняют точный анализ его художественной манеры и методов.

Р.Д. Войтова И. Билибин и «билибинский стиль»:
художественная манера или устойчивое выражение?

Если попытаться развести между собой эти понятия, рассмотреть их по отдельности друг от друга, то можно обнаружить следующее: предпосылки к появлению определения «русский» в отношении «билибинского стиля» возникли еще при жизни художника, спровоцированные как его собственной полемикой о природе «национального» и «истинного русского стиля», так и противоречивыми оценками современников.

Во многом возникновение ассоциативного ряда «русский» – «Билибин» – это результат не только избранной художником темы русской старины и сказок, но и прямое следствие противостояния, разгоревшегося на рубеже XIX-XX вв. между Стасовым и Дягилевым вокруг фигуры Васнецова.

Уже тогда восприятие Билибина современниками оказалось глубоко идеологизированно: Стасов увидел в нем продолжателя линии Васнецова и Поленовой, «анти-декадента», и активно противопоставлял его другим мирискусникам. Дягилев, напротив, применил увлечение художника русской темой для решения собственных задач: в Билибине он нашел для журнала необходимую замену Васнецову, фигуру, увлеченную русской сказочной темой, но при этом идейно и эстетически остававшуюся в русле философии «Мира искусства».

Подобный контекст сильно утрировал роль русской темы в творчестве художника, что нашло отражение и в научном дискурсе: частые упоминания о Билибине в работах, посвященных неорусскому стилю и национальному модерну, художникам Абрамцево – усугубили противоречивость восприятия, искусственно двойственного положения Билибина между эстетикой Абрамцева и «Мира искусства», что едва ли соответствует действительности.

Строго говоря, учитывая эклектичность влияний, образовавших художественную манеру Билибина, присущий ему ретроспективизм, а также специфическое осмысление им русской старины как чего-то, что давно ушло, творчество Билибина безо всяких оговорок можно рассматривать в рамках основного круга художников «Мира искусства».

Определение «билибинского стиля» без упоминания «русского» используется чаще, однако оказывается столь же спорным: под этим понятием обычно подразумевается сочетание характерных черт, образующих художественную манеру Билибина. Сложность в том, что если постараться отыскать в архиве Билибина книгу, оформленную в абсолютно «билибинском стиле», то можно с удивлением обнаружить, что ни одной такой работы нет.

Под определение «билибинского стиля» попадает множество характеристик, и до определенной степени каждая из них справедлива. Но при ближайшем рассмотрении такая классификация вызывает путаницу: в своих ранних работах Билибин опирается на традиции народного искусства, много копирует Васнецова и находится под большим влиянием западноевропейского модерна. Один из главных художественных приемов его первых иллюстраций – их обрамление густо декорированными рамками.

В этих изображениях еще нет ни специфического объединения в композиции различных точек зрения, ни исторической точности в деталях – до 1902 г. Билибин не обладал необходимыми для этого знаниями, создавая более обобщенные сказочные образы.

С 1904 г. в работах художника декоративные рамки сменяются лаконичными решениями, иногда отсутствуют вовсе. На его иллюстрациях сказывается опыт сценографии – театральность теснит другие влияния, становится одним из ведущих средств выразительности. Русская тема оказывается не единственным примером стилизации, в отдельных случаях Билибин прибегает к образам средневековой Европы, Ренессанса, японской ксилографии.

Иными словами, несмотря на то, что манера художника действительно узнаваема (за счет характерной для модерна четкой контурной обводки и изображений, чаще исполненных на тему русской старины), его графическая система крайне подвижна.

Если рассматривать творчество Билибина сквозь призму «билибинского стиля», как это предлагается в монографии Голынца, то манера художника к 1920-м гг. представляется уже сложившейся и зрелой: он выработал устойчивое сочетание приемов, которые и будет применять в последующие годы [Голынец, 1972, с. 45].

R.D. Voytova I. Bilibin and “Bilibin style”:
artistic manner or stable word combination?

В действительности, если учесть всю гибкость, даже текучесть используемых Билибиным мотивов и их сочетаний, то можно обнаружить, что к моменту эмиграции в 1920-м г. он переживает определенный кризис: отказываясь от характерных приемов ранних работ, Билибин пытается решить новые для себя задачи: достижение единства в книжном оформлении, усиление динамичности и психологизма изображаемых персонажей. Пока что – путем единой стилизации под лубок.

Тема книжной графики Билибина периода эмиграции обширна, и, безусловно, достойна отдельного исследования. Вместе с этим его работы советского периода исполнены с большей натуралистичностью и разительно отличаются от работ начала XX столетия. Это обстоятельство позволяет сделать обобщенные выводы о том, что в эмиграции он обновляет свои приемы: по-обыкновенному вовсе отказывается от одних, а другие, напротив, разрабатывает и выводит на первый план. То есть будучи действительно опытным художником, покидает Россию он, тем не менее, с новыми вопросами, начиная новую главу своей художественной манеры.

В подобном контексте использование понятий «билибинского» и «русского билибинского стиля» для обозначения некоей цельной, устоявшейся художественной манеры Билибина в работах, исполненных на «русскую» тему, представляется некорректным. Подобные устойчивые выражения обобщают и искажают действительные особенности и трансформацию художественной манеры Билибина, сводя ее к «сложившемуся билибинскому стилю», что едва ли соответствует действительности.

Дальнейшее изучение творчества художника (в особенности его эмигрантского и советского периодов) может оказаться более плодотворным смещением фокуса с поиска условного единого «стиля» на анализ конкретных художественных задач, стоявших перед ним в разные периоды, множественности влияний и эволюции его художественного метода.

ИСТОЧНИКИ

1. Аукционный дом Литфонд: Билибин. – Режим доступа: <https://www.litfund.ru/labels/illustration/bilibin-ivan-yakovlevich/> (дата обращения: 08.07.2025).
2. Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. – Санкт-Петербург: Типография Спб. Акц. Общ. Печатного дела в России Е. Евдокимов, 1902.
3. Бенуа А.Н. Возникновение «Мира искусства» – Ленинград: Комитет популяризации художественных изданий, 1928.
4. Билибин И.Я. Народное искусство русского Севера // Мир искусства. 1904. №11. С. 303-318.
5. Билибин И.Я. Памяти И.Е. Репина // Современные записки (Париж). 1930. №44. С. 482-487.
6. Билибин И.Я. Автобиографические записки // Иван Яковлевич Билибин: Статьи. Письма. Воспоминания о художнике / Ред.-сост. С.В. Гольмеец. – Ленинград: Художник РСФСР, 1970. – С. 38-58.
7. Васнецов В.М. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. / вступ. ст., сост. и примеч. Н.А. Ярославцевой. – Москва: Искусство, 1987. – С. 105-108, 149.
8. Дягилев С.П. Сложные вопросы: Наш мнимый упадок; Вечная борьба // Мир Искусства. 1899. №1/2. С. 1-16.
9. Дягилев С.П. Сложные вопросы: Поиски красоты; Основы художественной оценки // Мир Искусства. 1899. №3/4. С. 37-61.
10. Ивангородский музей. Билибинский стиль // Сайт БилибинФест. – Режим доступа: <https://bilibinfest.ru/стиль/> (дата обращения: 08.07.2025).
11. Крамской И.Н. к Репину И.Е., письмо от 25 марта 1880 г. // Письма. Статьи: В 2 т. / Сост. и ред. С.Н. Гольдштейн. – Москва: Искусство, 1966. Т. 1. – С. 38-40.
12. Левитский В.Н. Молодые годы И. Я. Билибина и русской графики // Иван Яковлевич Билибин: Статьи. Письма. Воспоминания о художнике / Ред.-сост. С.В. Гольмеец. – Ленинград: Художник РСФСР, 1970. – С. 134-140.
13. Маковский С.К. Современные русские художники. Страницы художественной критики: В 3 кн. – Санкт-Петербург: Аполлон, 1909. Кн. 2.
14. Михеев Н.И. И.Я. Билибин // Перезвоны (Рига). 1928. №40. С. 1253-1259.
15. О'Коннель-Михайловская Р. Художник и человек // Иван Яковлевич Билибин: Статьи. Письма. Воспоминания о художнике / Ред.-сост. С.В. Гольмеец. – Ленинград: Художник РСФСР, 1970. – С. 147-158.
16. Печёнкин И.Е. Неорусский стиль. 2022 // Большая российская энциклопедия. – Режим доступа: <https://bigenc.ru/c/neorusskii-stil-888842?ysclid=mdeh9za9zp705676957> (дата обращения: 08.07.2025).
17. Сергей Дягилев и русское искусство: В 2 т. / Сост. и ред. И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. – Москва: Изобразительное искусство, 1982.
18. Стасов В.В. Избранные сочинения: В 3 т. / сост. П.Т. Щипунов, комм. М.П. Блиновой, П.Т. Щипунова. – Москва: Искусство, 1955. Т. 3. – С. 215-228.
19. Стасов В.В. Виктор Михайлович Васнецов. Воспоминания и заметки // Искусство и художественная промышленность. 1898. №1/2. С. 65–96.
20. Стасов В.В. Декаденты в Академии // В.В. Стасов. Избранное. Живопись. Скульптура. Графика: В 2 т. / сост. и комм. П.Т. Щипунова – Москва; Ленинград: Искусство, 1950. Т. 1. – С. 389.
21. Стравинский И.Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: В 3 т. / Сост. и ред. В.П. Варуниц. – Москва: Композитор, 1998. Т.1.
22. Тенишева М.К. Впечатления моей жизни / Авт. вступ. ст. и сост. Н.И. Пономарева. – Ленинград: Искусство, 1991.
23. Von Stuck F. Of Menus and Mythology: Late Nineteenth-Century Print Graphics. – Courier Dover Publ., 2017.

Р.Д. Войтова И. Билибин и «билибинский стиль»:
художественная манера или устойчивое выражение?

ЛИТЕРАТУРА

1. Баранов Д.А. Особенности хронотопа сказочного мира в творчестве И. Билибина // Кунсткамера. 2019. №1. – С. 83-93.
2. Верижникова Т.Ф. Иван Билибин. Жизнь и творчество. Суждения об искусстве. Современники о художнике. – Санкт-Петербург: Аврора, 2012.
3. Вознесенский С.В. Первые сто лет истории Экспедиции заготовления государственных бумаг (1818-1918 гг.) / сост. Т.Н. Смекалова, А.В. Мельников, Н.М. Вечерухин. – Санкт-Петербург: Нестор-История, 2009.
4. Герчук Ю.Я. Искусство печатной книги в России XVI-XXI веков – Санкт-Петербург: Коло, 2014.
5. Голынец Г.В., Голынец С.В. И.Я. Билибин. – Москва: Изобразительное искусство, 1972.
6. Голынец С.В. От «искусства в книге» к искусству книги: Графика И.Я. Билибина // Искусство книги. №10: 1972-1980. – Москва: Книга, 1987. – С. 187-204.
7. Голынец С.В. Сергей Дягилев и национально-романтические искания в русском искусстве // Искусствознание и культурология. 2004. – С. 211-220.
8. Давыдова О.С. Прошлое как «автоцитата»: XVIII век и проблема аутентичности отражения времени в творчестве художников «Мира искусства» // Academia. 2021. №1. С. 55-71.
9. Давыдова О.С. Символизм в русском изобразительном искусстве эпохи модерна. Аналитический обзор в свете последних исследований // Философия и культура. 2021. №12. С. 10-24.
10. Давыдова О.С. Абрамцево и символизм. К вопросу о достижениях и перспективах изучения творческого наследия Абрамцевского художественного кружка // Ценности и смыслы. 2025. №2. С. 20-38.
11. Доронченков И.А. На границе модернизма: зарубежные художественные выставки в России 1890-х годов. // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2020. №10. С. 413-422.
12. Доронченков И.А. К западу через северо-запад. Скандинавская выставка Сергея Дягилева (1897): стратегия и выбор // Искусствознание. 2019. №2. С. 168-205.
13. Кауфман Р.С. Очерки русской художественной критики. От Константина Батюшкова до Александра Бенуа – Москва: Искусство, 1990.
14. Кириченко Е.И. Федор Шехтель. – Москва: Стройиздат, 1973.
15. Кириченко Е.И. Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII-начала XX в. – Москва: БуксМАрт, 2020.
16. Лапина Н.П. «Мир искусства»: очерки истории и творческой практики – Москва: Искусство, 1977.
17. Мельничук О.Е. Иван Яковлевич Билибин – Москва: Белый город, 2017.
18. Нитта К. Проблема использования традиций народного искусства в русской живописи конца XIX – начала XX веков: дис. ... канд. искусствознания. 17.00.12 – Москва, 1984.
19. Пастон Э. В.В. Стасов и А.В. Прахов: «странное комбинирование» 1870-х годов и Абрамцевский кружок // Искусствознание. 2019. №4. С. 94-119.
20. Пастон Э.В. Деятельность Абрамцевского кружка в концепции экспозиции «Русский стиль. От историзма к модерну» в ВМДПИ // Художественная культура. 2019. №4. С. 384-397.
21. Пастон Э.В. Национальная традиция как источник стиля модерн: Россия – Западная Европа // Искусствознание. 2021. №4. С. 180-217.
22. Печёнкин И.Е. К вопросу об истоках неорусского стиля в архитектуре второй половины XIX века // Архитектурное наследие. №60. – Санкт-Петербург: Коло, 2014. – С. 241-251.
23. Печёнкин И.Е. К вопросу о термине «неорусский стиль». Опыт понимания // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2015. С. 138-145.
24. Сарабянов Д.В. Сюжеты и мотивы живописи мирискусников. Иконографические заметки // Русская живопись. Пробуждение памяти. – Москва: Искусствознание, 1998.
25. Сарабянов Д.В. История русского искусства конца XIX – начала XX века. – Москва: АСТ-Пресс, 2001.
26. Сарабянов Д.В. Модерн. История стиля. – Москва: АСТ, 2025.
27. Соколов Б.М. Сады Серебряного века. Литература. Живопись. Архитектура. – Москва: БуксМАрт, 2022.
28. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX-XX – Москва: Искусство, 1988.
29. Схейен Ш. Сергей Дягилев. «Русские сезоны» навсегда. / пер. с нидерландского Н. Возненко, С. Князькова. – Москва: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2024.
30. Черневич Е.В. Русский графический дизайн. – Москва: Внешсигма, 1997.
31. Шевеленко И.Д. Модернизм как архаизм. Национализм и поиски модернистской эстетики в России – Москва: Новое литературное обозрение, 2017.
32. Щербакова Е.В. Японизм в русской художественной культуре серебряного века. // Вестник культурологии. 2022. №2. С. 74-85.
33. Bown J. The Silver Age: Russian Art of the Early Twentieth Century and the "World of Art" Group. – Newtonville, Mass.: Oriental Research Partners, 1982.
34. Volkov S. St. Petersburg: A Cultural History. – New York: Simon&Schuster, 1997.

SOURCES

1. Aukcionnyj dom Litfond: Bilibin. [Litfond Auction House: Bilibin]. Available at: <https://www.litfund.ru/labels/illustration/bilibin-ivan-yakovlevich/>. (in Russian)
2. Benua A.N. *Istoriya russkoj zhivopisi v XIX veke* [History of Russian Painting in the 19th Century]. St. Petersburg, Tipografiya Akts. Obshch. Pechatnogo dela v Rossii E. Evdokimov Publ., 1902. (in Russian)
3. Benua A.N. *Vozniknovenie "Mira iskusstva"* [The Emergence of the "World of Art"]. Leningrad, Komitet popularizatsii khudozh. Izdaniya Publ., 1928. (in Russian)
4. Bilibin I.Ya. *Narodnoe iskusstvo russkogo Severa* [Folk art of the Russian North]. *Mir iskusstva* [World of Art]. 1904. N 11. Pp. 303-318. (in Russian)
5. Bilibin I.Ya. *Pamyati I.E. Repina* [In memory of I. Repin]. *Sovremennye zapiski* [Modern notes]. Paris, 1930. N 44. Pp. 482-487. (in Russian)
6. Bilibin I.Ya. "Avtobiograficheskie zapiski" [Autobiographical notes]. *Ivan Iakovlevich Bilibin: Stat'i. Pis'ma. Vospominaniya o khudozhnike* [Ivan Yakovlevich Bilibin. Articles. Letters. Memories of the artist]. Comp. ed. by S.V. Golynets. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1970. Pp. 38-58. (in Russian)
7. Diagilev S.P. "Slozhnye voprosy: Nash mnimyj upadok; Vechnaya bor'ba" [Difficult Questions. Our Imaginary Decline. Eternal Struggle]. *Mir Iskusstva* [World of Art]. 1899. N 1/2. Pp. 1-16. (in Russian)

R.D. Voytova I. Bilibin and “Bilibin style”: artistic manner or stable word combination?

8. Diagilev, S.P. “Slozhnye voprosy: Poiski krasoty; Osnovy khudozhestvennoj ocenki” [Difficult Questions. The Search for Beauty. Foundations of Artistic Evaluation]. *Mir Iskusstva* [World of Art]. 1899. N 3/4. Pp. 37–61. (in Russian)
9. “Ivangorodskij muzej. Bilibinskij stil” [Ivangorod Museum. Bilibin Style]. *Sajt BilibinFest* [BilibinFest website]. Available at: <https://bilibinfest.ru/stil/>. (in Russian)
10. Kramskoi I.N. “k Repinu I.E., pis'mo ot 25 marta 1880” [Kramskoi I.N. to Repin I.E., letter dated March 25, 1880]. *I. Kramskoi. Pis'ma. Stat'i*. 2 vols., comp., ed. by S.N. Goldstein. Moscow, Iskusstvo Publ., 1966, vol. 2. P. 38–40. (in Russian)
11. Levitskii V.N. “Molodye gody I. YA. Bilibina i russkoj grafiki” [The Young Years of I. Ya. Bilibin and Russian Graphics]. *Ivan Iakovlevich Bilibin: Stat'i. Pis'ma. Vospominaniia o khudozhnike* [Ivan Yakovlevich Bilibin. Articles. Letters. Memories of the artist]. Ed., comp. by S.V. Golynets. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1970. P. 134–140. (in Russian)
12. Makovskii S.K. *Sovremennye russkie khudozhniki. Stranicy khudozhestvennoj kritiki* [Contemporary Russian Artists. Pages of Art Criticism]. 3 vols. St. Petersburg, Apollon Publ., 1909, vol. 2. (in Russian)
13. Mikheev N.I. I. “Bilibin. Perezvony” [The Chimes]. *Riga*, 1928. N 40. P. 1253–1259. (in Russian)
14. O'Konnel'-Mikhailovskaia R. “Khudozhnik i chelovek” [Artist and Man]. *Ivan Iakovlevich Bilibin: Stat'i. Pis'ma. Vospominaniia o khudozhnike* [Ivan Yakovlevich Bilibin. Articles. Letters. Memories of the artist]. Ed., comp. by S.V. Golynets. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1970. P. 147–158. (in Russian)
15. Pechenkin I.E. “Neorusskij stil” [Neo-Russian Style]. 2022. *Bol'shaya russiyskaya e'nciklopediya* [Great Russian Encyclopedia]. Available at: <https://bigenc.ru/c/neorusskij-stil-888842?ysclid=mdeh9za9zp705676957>. (in Russian)
16. *Sergej Dyagilev i russkoe iskusstvo* [Sergei Diaghilev and Russian Art]. 2 vols. Comp., ed. I.S. Zil'bershtein, V.A. Samkov. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1982. (in Russian)
17. *Stasov V.V. Izbrannye sochineniya* [Stasov V.V. Selected works]. 3 vols. Comp. P.T. Shchipunov, comm. M. Blinova, P.T. Shchipunov. Moscow, Iskusstvo, 1955, vol. 3. (in Russian)
18. Stasov V.V. “Viktor Mikhailovich Vasnetsov. Vospominaniya i zametki” [Viktor Mikhailovich Vasnetsov. Memories and notes]. *Iskusstvo i khudozhestvennaya promyshlennost'* [Art and art industry]. 1898. N1/2. P. 65–96. (in Russian)
19. Stasov V.V. “Dekadenty v Akademii” [Decadents in the Academia]. *V.V. Stasov. Izbrannoe. Zhivopis'. Skulptura. Grafika* [V.V. Stasov. Favourites. Painting. Sculpture. Graphics]. 2 vol. Comp., comm. P.T. Shchipunov. Moscow, Leningrad, Iskusstvo, 1950, vol. 1. P. 389. (in Russian)
20. Stravinsky I.F. *Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii* [Correspondence with Russian Correspondents. Materials for a Biography]. 3 vols. Ed., comp. by V.P. Varunts. Moscow, Kompozitor Publ., 1998, vol. 1.
21. Tenisheva M.K. *Vpechatleniya moej zhizni* [Impressions of My Life]. Introd. by N.I. Ponomareva. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1991.
22. Vasnetsov V.M. *Pis'ma. Dnevnik. Vospominaniia. Suzhdeniia sovremennikov* [Letters. The diaries. Memories. Judgments of contemporaries]. Introduction, comp., ed. by N.A. Yaroslavtseva. Moscow, Iskusstvo Publ., 1987. (in Russian)
23. Von Stuck F. *Of Menus and Mythology: Late Nineteenth-Century Print Graphics*. Courier Dover Publ., 2017.

REFERENCES

1. Baranov D.A. “Osobennosti khronotopa skazochnogo mira v tvorchestve I. Bilibina” [Some aspects of the fairytale world's chronotope in the art of I. Bilibin]. *Kunstkamera*, 2019. N 1. P. 83–93. (in Russian)
2. Bowl J. *The Silver Age: Russian Art of the Early Twentieth Century and the “World of Art” Group*. Newtonville, Mass., Oriental Research Partners, 1982.
3. Chernevich E.V. *Russkij graficheskij dizajn* [Russian Graphic Design]. Moscow, Vneshsigma Publ., 1997. (in Russian)
4. Davydova, O.S. *Proshloe kak “avtositata”: XVIII vek i problema autentichnosti otrazheniya vremeni v tvorchestve khudozhnikov “Mira iskusstva”* [The Past as an “Autoquote”: The 18th Century and the Problem of Authenticity of Reflection of Time in the Works of the Artists of the “World of Art”]. *Academia*. 2021. №1. Pp. 55–71. (in Russian)
5. Davydova O.S. “Simvolizm v russkom izobrazitel'nom iskusstve e'poxi moderna. Analiticheskij obzor v svete poslednix issledovanij” [Symbolism in Russian Fine Art of the Art Nouveau Era. Analytical Review in the Light of Recent Research]. *Filosofiya i kul'tura* [Philosophy and Culture]. 2021. N 12. P. 10–24. (in Russian)
6. Davydova O.S. *Abramcevo i simvolizm. K voprosu o dostizheniyax i perspektivax izucheniya tvorcheskogo naslediya Abramcevskogo xudozhestvennogo krugha* [Abramcevo and Symbolism. On the Achievements and Prospects of Studying the Creative Heritage of the Abramcevo Art Circle]. *Cennosti i smysly*. 2025. №2. – Pp. 20–38. (in Russian)
7. Doronchenkov I.A. “Na granice modernizma: zarubezhnye khudozhestvennye vystavki v Rossii 1890-kh godov” [On the Border of Modernism: Foreign Art Exhibitions in Russia in the 1890s]. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva* [Current issues in the theory and history of art], 2020. N 10. P. 413–422. (in Russian)
8. Doronchenkov I.A. “K zapadu cherez severo-zapad. Skandinavskaya vystavka Sergeya Dyagileva (1897): strategiya i vybor” [To the West by North-West. Sergei Diaghilev's Scandinavian Exhibition (1897): Strategy and Choice]. *Iskusstvovedenie* [Art history], 2019. N 2. P. 168–205. (in Russian)
9. Gerchuk YU.YA. *Iskusstvo pechatnoj knigi v Rossii XVI–XXI vekov* [The Art of the Printed Book in Russia in the 16th–21st Centuries]. St. Petersburg, Kolo Publ., 2014. (in Russian)
10. Golyne G.V., Golyne S.V. *I.YA.Bilibin*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1972. (in Russian)
11. Golyne S.V. “Ot “iskusstva v knige” k iskusstvu knigi: Grafika I.Ya. Bilibina” [From “Art in a Book” to the Art of a Book: I.Ya. Bilibin's Graphics]. *Iskusstvo knigi* [Book art]. N 10: 1972–1980. Moscow, Kniga Publ., 1987. P. 187–204.
12. Golyne S.V. *Sergej “Dyagilev i nacional'no-romanticheskie iskaniya v russkom iskusstve”* [Sergei Diaghilev and the National-Romantic Quests in Russian Art]. *Iskusstvovedenie i kul'turologiya* [Art history and cultural studies]. 2004. P. 211–220. (in Russian)
13. Kaufman R.S. *Ocherki russkoj khudozhestvennoj kritiki. Ot Konstantina Batyushkova do Aleksandra Benua* [Essays on Russian Art Criticism. From Konstantin Batyushkov to Alexander Benois]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990. (in Russian)
14. Kirichenko E.I. *Fedor Shxetel'* [Fyodor Shekhtel]. Moscow, Strojizdat Publ., 1973. (in Russian)
15. Kirichenko E.I. *Russkij stil'. Poiski vyrazheniya nacional'noj samobytnosti. Narodnost' i nacional'nost'. Tradicii drevnerusskogo i narodnogo iskusstva v russkom iskusstve XVIII–nachala XX v.* [Russian Style. The Search for Expression of National Identity. Nationality and Nationality. Traditions of Old Russian and Folk Art in Russian Art of the 18th - Early 20th Centuries]. Moscow, BukSMart, 2020. (in Russian)
16. Lapshina N.P. “Mir iskusstva”: ocherki istorii i tvorcheskoy praktiki [“The World of Art”: essays on history and creative practice]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. (in Russian)
17. Mel' nichuk O.E. *Ivan Yakovlevich Bilibin* [Ivan Yakovlevich Bilibin]. Moscow, Bely'j gorod Publ., 2017. (in Russian)
18. Nitta K. *Problema ispol'zovaniya tradicii narodnogo iskusstva v russkoj zhivopisi konca XIX – nachala XX vekov* [“The Problem of Using Folk Art Traditions in Russian Painting of the Late 19th – Early 20th Centuries”]. Diss. Cand. iskusstvovedeniya: 17.00.12. Moscow, 1984. (in Russian)

Р.Д. Войтова И. Билибин и «билибинский стиль»:
художественная манера или устойчивое выражение?

19. Paston E. "V.V. Stasov i A. V. Prakhov: «strannoe kombinirovaniye» 1870-kh godov i Abramcevskij kruzhok" [V.V. Stasov and A.V. Prakhov: "strange combination" of the 1870s and the Abramtsevo circle]. *Iskusstvoznanie* [Art history], 2019. N 4. P. 94-119. (in Russian)
20. Paston E.V. "Deyatel'nost' Abramcevskogo kruzhka v koncepcii e'kspozitsii "Russkij stil". Ot istorizma k modernu" v VMDPI" [The activity of the Abramtsevo circle in the concept of the exhibition "Russian style. From Historicism to Modernity" in the Russian Museum of Fine Arts]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Artistic culture]. 2019. N 4. P. 384-397. (in Russian)
21. Paston E.V. "Nacional'naya tradiciya kak istochnik stilya modern: Rossiya – Zapadnaya Evropa" [National Tradition as a Source of Art Nouveau Style: Russia – Western Europe]. *Iskusstvoznanie* [Art history]. 2021. N 4. P. 180-217. (in Russian)
22. Pechenkin I.E. "K voprosu ob istokakh neorusskogo stilya v arxitekture vtoroj poloviny XIX veka" [On the Origins of the Neo-Russian Style in the Architecture of the Second Half of the 19th Century]. *Arxitekturnoe nasledstvo* [Architectural heritage]. №60. St.-Petersburg, Kolo Publ., 2014. – Pp. 241-251. (in Russian)
23. Pechenkin I.E. "K voprosu o termine "neorusskij stil". Opyt ponimaniya" [On the Term "Neo-Russian Style". Experience of Understanding]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGXPA Publ.* [Decorative Arts and the Object-Spatial Environment. Bulletin of the Moscow State Academy of Art and Design], 2015. P. 138-145. (in Russian)
24. Sarab'ianov D.V. "Syuzhety i motivy zhivopisi miriskusnikov. Ikonograficheskie zametki" [Subjects and Motifs of the Paintings of the World of Art. Iconographic Notes]. *Russkaia zhivopis'. Probuzhdenie pamiati* [Russian painting. Awakening of memory]. Moscow, Iskusstvoznanie Publ., 1998. (in Russian)
25. Sarab'ianov D.V. *Istoriya russkogo iskusstva konca XIX – nachala XX veka* [History of Russian Art of the Late 19th – Early 20th Century]. Moscow, AST-Press Publ., 2001. (in Russian)
26. Sarab'ianov D.V. *Modern. Istoriya stilya* [Modern. History of Style]. Moscow, AST Publ., 2025. (in Russian)
27. Scheyen Sh. *Sergei Diaghilev. "Russkie sezony" navsegda* [Sergei Diaghilev. "Russian Seasons" Forever]. transl. from Dutch by N. Voznenko, S. Knyazkova. Moscow, KoLibri, Azbuka-Attikus Publ., Rus. ed., 2024. (in Russian)
28. Shevelenko I.D. *Modernizm kak arkhazm. Nacionalizm i poiski modernistskoj ehstetiki v Rossii* [Modernism as Archaism. Nationalism and the Search for Modernist Aesthetics in Russia]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2017. (in Russian)
29. Shherbakova E.V. "Yaponizm v russkoj xudozhestvennoj kul'ture serebryanogo veka" [Japanism in the Russian Artistic Culture of the Silver Age]. *Vestnik kul'turologii* [Bulletin of Culturology]. 2022. N 2. P. 74-85. (in Russian)
30. Sokolov B.M. *Sady Serebryanogo veka. Literatura. Zhivopis'. Arkhitektura* [Gardens of the Silver Age. Literature. Painting. Architecture]. Moscow, BuksMART Publ., 2022. (in Russian)
31. Sternin G.YU. *Khudozhestvennaya zhizn' Rossii na rubezhe XIX-XX* [Artistic Life in Russia at the Turn of the 19th and 20th Centuries]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1988. (in Russian)
32. Verizhnikova T.F. *Ivan Bilibin. Zhizn' i tvorchestvo. Suzhdeniya ob iskusstve. Sovremenniki o khudozhnike* [Ivan Bilibin. Life and Work. Opinions on Art. Contemporaries about the Artist]. St. Petersburg, Avrora Publ., 2012. (in Russian)
33. Volkov, Solomon. *St. Petersburg: A Cultural History*. New York, Simon&Schuster, 1997.
34. Voznesenskii S.V. *Pervye sto let istorii Ehkspeditsii zagotovleniya gosudarstvennykh bumag (1818-1918 gg.)* [The First Hundred Years of the History of the Expedition for the Procurement of State Papers (1818-1918)], comp. by T.N. Smekalova, A.V. Melnikov, N.M. Vecherukhin. St. Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2009. Pp. 373. (in Russian)

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Васнецов В.М. Заставка.

Источник: Дягилев С.П. Сложные вопросы: Наш мнимый упадок; Вечная борьба. // Мир Искусства. 1899. №1/2. – С. 1.

Рис. 2. Васнецов В.М. Репродукция картины «Три богатыря» 1881-1898 гг.

Источник: Дягилев С.П. Сложные вопросы: Наш мнимый упадок; Вечная борьба. // Мир Искусства. 1899. №1/2. – С. 2-3.

Рис. 3. Билибин И.Я. Княгиня на теремной башне. 1902 г. Иллюстрация к сказке «Белая уточка».

Источник: Сестрица Аленушка и братец Иванушка; Белая уточка: (Сказки). Рис. И.Я. Билибина. – СПб.: Экспедиция заготовления гос. бумаг, 1903. – С. 9

Рис. 4. Билибин И.Я. Бочка по морю плывет. Иллюстрация к «Сказке о царе Салтане».

Источник: Пушкин А.С. «Сказка о царе Салтане». Рис. И.Я. Билибина. – СПб: Экспедиция заготовления гос. бумаг, 1905. – С. 8.

Рис. 5. Кацуника Х. Большая волна в Канагаве. 1823-1831 гг. Гравюра. Бумага, чернила, водяные краски. 25,4х38,1 см. Метрополитен-музей, Нью-Йорк.

Источник: Официальный сайт музея (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45434>)

Рис. 6. Билибин И.Я. Шествие Дадонова войска. 1906 г. Иллюстрация к «Сказке о Золотом петушке».

Источник: Пушкин А.С. «Сказка о Золотом петушке». Рис. И.Я. Билибина. – СПб: Экспедиция заготовления гос. бумаг, 1910. – С. 6-7.

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.036+75.045
DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-44-52

Махамид Мадлин
Mahameed Madlen
аспирант,
PhD student,
Санкт-Петербургский государственный институт культуры (Санкт-Петербург, Россия)
St. Petersburg State University of Culture (Saint Petersburg, Russia)
madlen.m31@gmail.com

РАЗВИТИЕ ХРИСТИАНСКОЙ ИКОНОГРАФИИ В ПАЛЕСТИНСКОМ ИСКУССТВЕ: ПЕРЕХОД ОТ РЕЛИГИОЗНЫХ ОБРАЗОВ К СЕКУЛЯРНЫМ ПРЕДСТАВЛЕНИЯМ УТРАТЫ И ПАМЯТИ ПОСЛЕ НАКБЫ THE DEVELOPMENT OF CHRISTIAN ICONOGRAPHY IN PALESTINIAN ART: TRANSITIONING FROM RELIGIOUS IMAGERY TO SECULAR REPRESENTATIONS OF LOSS AND MEMORY AFTER THE NAKBA

В данной статье рассматривается развитие иконописи и религиозной живописи в Палестине начала XX века, с акцентом на то, как местные художники адаптировали христианскую иконографию с помощью гибридного подхода, сочетающего арабское культурное выражение с западными художественными влияниями. Прослеживается переход от традиционной религиозной образности к светским интерпретациям, особенно после Накбы, когда художники переосмыслили христианские символы – такие как распятие и воскресение – для выражения тем национальной идентичности, памяти, утраты и сопротивления. В статье подчеркивается, как этот визуальный язык сохранялся у последующих поколений, включая женщин-художниц, использующих христианскую образность для исследования личных и феминистских тем. Изучая преемственность и трансформацию иконографического языка, статья предлагает понимание меняющейся роли христианских символов в палестинской визуальной культуре.

Ключевые слова: палестинское искусство, христианская иконография, искусство XX века, Накба, гибридность

Для цитирования: Мадлин М. Развитие христианской иконографии в палестинском искусстве: переход от религиозных образов к секулярным представлениям утери и памяти после накбы // Артикульт. 2025. №3(59). С. 44-52. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-44-52

This article explores the development of icon and religious painting in early 20th-century Palestine, focusing on how local artists adapted Christian iconography through a hybrid approach that blended Arab cultural expression with Western artistic influences. It traces the shift from traditional religious imagery to secular interpretations, especially after the Nakba, when artists repurposed Christian symbols – such as the crucifixion and resurrection – to address themes of national identity, memory, loss, and resistance. The article highlights how this visual language persisted among later generations, including female artists who use Christian imagery to explore personal and feminist narratives. By examining the continuity and transformation of iconographic language, the article offers insight into the evolving role of Christian symbols in Palestinian visual culture.

Keywords: Palestinian art, Christian iconography, 20th century art, Nakba, Hybridity

For citation: Madlen M. "The development of Christian iconography in Palestinian art: transitioning from religious imagery to secular representations of loss and memory after the Nakba." *Articult.* 2025, no. 3(59), pp. 44-52. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-44-52

Christian symbolism and themes are being included into the works of various Palestinian artists. It is essential to recognize that the themes employed and the narratives derived from the New Testament have transcended their initial religious relevance. These aspects are being recontextualized to tackle contemporary political, social, and cultural challenges rather than fulfilling religious functions. This tactic reflects a similar technique utilized by Western artists who, by referencing Christian images, connect with a profound heritage. By doing so, they also cleanse these symbols of their original religious significances, creating a new discourse that departs from traditional interpretations, as noted by Alena Alexandrova [Alexandrova, 2017, p. 41].

© Мадлин М., 2025

Дата поступления: 20.05.2025. Дата одобрения после рецензирования: 13.09.2025. Дата публикации: 25.10.2025.

М. Мадлин *Развитие христианской иконографии в палестинском искусстве: переход от религиозных образов к секулярным представлениям утраты и памяти после накбы*

Prior to the application of Christian iconography in a secular context, the initial history of image-making in Palestine was icon painting. A group of icon painters adhering to the Byzantine tradition operated in Jerusalem, however they differentiated themselves by a unique style, earning the designation “Jerusalem School.” According to Kamal Boullata, Jerusalem iconographical language is defined by the relocation of the church icon from its revered ecclesiastical setting to the language of “simplified popular art” [Boullata, 2000, p. 45]. Jerusalem icons exhibit a reduced number of figures relative to other regional artworks, resulting in more simplistic compositions. Local artists depicted figures with almond-shaped eyes and pronounced black contours, employing bright colors (*fig. 1*). Nisa Ari noted that they frequently depicted a genuine blue sky, occasionally even clouds, rather than the conventional golden backdrops [Ari, 2017, p. 68]. The existence of Arabic inscriptions along with a reduction in Greek inscriptions indicates the emergence of a unique painting style in Palestine. Boullata contends that this “Arabization” of icons signified a transition towards independence from Greek ecclesiastical authority [Boullata, 2009, p. 45].



Fig. 1.
Muhanna al-Qudsi, Mikhail, The Virgin Mary, 1882,
Icon detail, 51x42cm, Saint Tekla Convent, Ma'lula.

The emergence of a distinctive secular visual language in Palestine was profoundly shaped by the cultural diversity in Jerusalem and the global expansion of the Christian mission. The advent of photography and the exchanges between local icon painters and novel artistic mediums, tools, and creations by Orientalist and religious artists significantly impacted this evolution [Boullata, 2009, p. 46]. During this period, Palestinian society saw a diverse array of religious iconography and art originating from several movements based in Jerusalem. Boullata specifically emphasizes that local icon painters and the revival of secular Palestinian painting were predominantly influenced by Russian artists [Boullata, 2009, p. 47].

Nicola Saig (1863–1942), an essential Palestinian artist, profoundly impacted subsequent generations of painters and marked a significant transition from religious to secular painting. Saig’s painting “Nativity scene” (c. 1920) (*fig. 2*) is often regarded by scholars as a pivotal work in the evolution of contemporary art in Palestine during the early 20th century.

M. Madlen *The development of Christian iconography in Palestinian art: transitioning from religious imagery to secular representations of loss and memory after the Nakba*



Fig. 2.
Saig, Nicola, *Nativity Scene*, c.1920, Oil on canvas, 35x64 cm, Khalid Shoman Foundation, Amman.

The “Nativity scene” is likely derived or largely copied from a replica of a late sixteenth-century European painting [Boullata, 2009, p. 109]. This artwork adeptly synthesizes Eastern and Western artistic influences by merging traditional and modern forms with both religious and secular elements. The artist has preserved the primary components of the triangle composition from its European origin, wherein the figures of Joseph, Mary, and the kneeling shepherd wear garments usually seen as characteristic of the biblical era. The artist concurrently incorporates further figures, potentially derived from imagination or photographs, including a Palestinian woman entering the cave and a young child alongside her wearing a tarbush common in the Ottoman times. The artist combines several occurrences into a unified composition: on the left, the Palestinian woman signifies the present, whereas on the right, the Nativity scene reflects the past [Boullata, 2009, p. 110].

Zulfa Al-Sa’di (1905-1988), Saig’s student, was another key figure in the development of secular modern art in Palestine. She refers to Qudsi (Jerusalemite) Christian iconographic traditions through her formal methodology and the blending of word and picture. Al-Sa’di’s works portray historical heroic figures, seemingly replicating pictures from that era. Similar to Byzantine iconography, she engraved the names of the figures represented in her paintings. Researcher Faten Nastas Mitwasi asserts that Al-Sa’di’s images effectively conveyed explicit national and Arab sentiments while simultaneously articulating a potent anti-colonial political message that resonated profoundly across society [Nastas Mitwasi, 2015, p. 19]. Artist Daoud Zalatimo (1906-2001) also portrayed famous Arab figures from Islamic history, including Saladin (*fig. 3*).



Fig. 3.
Zalatimo, Daoud, *Saladin*,
First half of the 20th century, Oil painting, 50x70cm.

М. Мадлин *Развитие христианской иконографии в палестинском искусстве: переход от религиозных образов к секулярным представлениям утраты и памяти после накбы*

The reason Zalatimo chose such significant figures from Islamic history is obvious: he wanted to establish a connection with the people and spread messages of rebellion that were relevant to the Palestinians' circumstances at the time, which included the British Mandate and the growing number of Zionist immigrants in the Land of Palestine. Boullata observes that Zalatimo's allegorical technique significantly contributed to the development of a national Palestinian iconography in post-Nakba art. This impact is seen in his student Ismail Shammout, who employed visual allegories in his artwork to convey concepts of memory and loss during the Nakba [Boullata, 2009, p. 67].

The catastrophic occurrences of the Nakba¹ in 1948 interrupted the emergence of a secular creative legacy in the early 20th century. Luisa Gandolfo asserts that paintings created post-1948 emphasize themes of resistance, tragedy, loss, and remembering, in contrast to those produced prior to 1948, which predominantly showcased serene landscapes and religious motifs [Gandolfo, 2010, p. 48]. The inaugural generation of Palestinian artists post-1948 examined memory, depicting historical moments that influenced their experience of exile, unlike earlier generations who created narrative scenes that symbolically addressed historical events under British colonial rule [Boullata, 2009, p. 108].

In Palestinian art, 1948 signifies a pivotal year that marks a significant shift in its creation, distribution, and subject matter. The Nakba serves as the crucial historical event that shaped Palestinian art and the development of a unique regional visual language, forming the essential basis of the Palestinian community's collective memory. For years, themes of tragedy, grief, and suffering have remained pertinent and profoundly impacted the expressions of cultural leaders, serving as a foundational cornerstone for Palestinians since the emergence of its artistic representations in the 1950s. The artistic manifestations of Palestinian artists were influenced by the collective tragedy experienced in the wake of the Nakba, rather than by their individual emotions. Frantz Fanon posits that the quest for cultural and national self-identification often leads to a diminishment of individualism, revealing the collective identity of the community [Fanon, 1963, p. 47]. Following the Nakba, this phenomenon was particularly evident among Palestinian artists.

Bashir Makhoul and Gordon Hon assert that Boullata's claim indicates that art created in proximity to the Israeli-Palestinian conflict is generally more symbolic in terms of style. On the other hand, art created in periods farther away from these occurrences tends to be more abstract. The need for spectators to understand the political and narrative implications ingrained in the artworks is perhaps the reason for this change [Makhoul and Hon, 2020, p.213]. While the abstract pieces encourage deeper reflection and individual interpretation, the conflict-driven art's strong symbolism enables instantaneous involvement with urgent issues and emphasizes the intricate connection between art and the sociopolitical environment in which it is produced. The use of Christian iconography in Palestinian art after 1948 is a noteworthy way to express these shared experiences. This iconography, which was first incorporated into a religious framework, has now been reinterpreted and stripped of its original religious meanings, enabling the artists to portray secular concepts that mirror the sociopolitical reality they encountered.

After 1948, the language of Palestinian imagery was characterized by gaps between the producers' languages and inconsistent artistic execution. One of the most significant commonalities across opposing creative concepts was the hybrid element. Gannit Ankori, an Israeli academic, highlights the importance of hybrid elements in Palestinian art, which are intimately related to the Palestinian people's history of displacement [Ankori, 2006, p. 22]. The term "third space," coined by Homi Bhabha to describe a dynamic domain of interaction between the colonizer and the colonized, is used by Ankori in this context. This theoretical framework, which emphasizes the reciprocal influences that result from cultural collisions, is crucial to comprehending the "hybridity" found in Palestinian art.

Bhabha's theory posits that the interaction of multiple cultures generates a distinctive hybrid space, facilitating the formation of new cultural identities and manifestations that surpass their initial cultural

¹ "Nakba" (Arabic: نكبة) is a term that translates to "catastrophe" and refers to the tragic events experienced by the Palestinian people on their land, where half of the population was expelled from their homes by the Zionists, becoming refugees with no right of return to their homeland. Thousands of individuals were killed and numerous villages were destroyed during these events.

M. Madlen *The development of Christian iconography in Palestinian art: transitioning from religious imagery to secular representations of loss and memory after the Nakba*

contexts. This third sector in art provides a rich environment for exploration. Artists in postcolonial contexts derive inspiration from diverse sources, resulting in works that embody the intricate relationship between tradition and modern experience. This frequently leads to the emergence of novel forms and subjects that contest conventional creative limits [Bhabha, 1994, p. 6-54].

A considerable number of Palestinian artists explore issues of displacement, identity, and war, frequently utilizing a hybrid artistic methodology. In the aftermath of 1948, Palestinian art developed in multiple trajectories, both maintaining and differing from the artistic forms that preceded the Nakba. The central features of this evolution encompass cultural hybridization resulting from the amalgamation of Eastern and Western elements, a deliberate appropriation of local traditional religious artistic forms – including Arabic calligraphy, Islamic art, Christian icons, and folk embroidery – and an anti-colonialist iconography that expresses a collective Palestinian identity [Ankori, 2006, p. 47]. Hybridity is notably evident in Saig's artwork, particularly in his painting "Nativity scene," as also noted by Boullata [Boullata, 2009, p.110], which exemplifies this idea. This artwork illustrates a nativity scene that, while influenced by European artistic traditions, combines unique Eastern elements, creating an unusual blend of styles. This mixture not only highlights Saig's heritage but also reflects the cultural interactions common throughout his day.

The hybridity of Palestinian art, evident in Saig's painting, persists from the earliest period following the Nakba, during which Palestinian artists began to include religious iconography in their works while simultaneously asserting nationalism. Ankori claims that these painters adeptly converted religious elements into national emblems, integrating them with the secular notion of national identity [Ankori, 2006, p. 380]. An illustrative instance of this phenomenon is the Dome of the Rock in Jerusalem, which, as one of Islam's most sacred sites, emerged as a prominent and recurring motif in Palestinian art post-1967, aligning with the Israeli occupation of Jerusalem. Consequently, it became an emblem of the Palestinians' resistance to this occupation. The representation of the Dome of the Rock, the pivotal edifice emblematic of Palestinian identity in Jerusalem, is present in the works of nearly all recognized Palestinian artists, irrespective of their Muslim or Christian affiliation.

In the late 1950s and early 1960s, Christian iconography influenced artists who created representations of the Palestinian refugee, embodying themes of suffering, purity, and sacrifice, derived from the rich Christian iconographic tradition. An illustration of this emerging style is Shammout's artwork "Palestine: A Land Crucified" (1958) (fig. 4).



Fig. 4.
Zalatimo, Daoud, Saladin, Shammout, Ismail,
Palestine: A Land Crucified, 1958.

(الصورة 4: فلسطين على الصليب لوحة إسماعيل شموط / مطنع الستينات)

М. Мадлин *Развитие христианской иконографии в палестинском искусстве: переход от религиозных образов к секулярным представлениям утраты и памяти после нацбы*

This painting illustrates a towering cross, which, rather than a conventional crucifixion, showcases a figure attired in a kufiya and white robe, representing what seems to be a map of Palestine. The sun, positioned behind the head of the crucified “Palestine,” bestows upon it an unusual halo of sanctity. An older woman is seated at the entrance of a tent to the left of the cross, while a toddler in the foreground holds a white dove. At the feet of this Palestinian child rests a school backpack, books, and a gun, reflecting the dual aspects of the national struggle: the pen, signifying enlightenment, and the rifle, indicating armed resistance. Shammout articulated that this painting seeks to illustrate the three trajectories encountered by Palestinians: the diaspora and loss of homeland, symbolizing the Nakba as the past; the stark conditions endured in refugee camps, representing the present; and the hope for a future characterized by the pursuit of peace and happiness for children [Musilmani, 2022].

As previously stated, Shammout was influenced by the artist Zalatimo in his use of graphic allegories. Thus, Shammout’s use of Christian iconography of the crucifixion to represent the Palestinian people’s loss and grief may be linked to Zlatimo’s use of figures from Muslim history to create an allegorical visual depiction of the Palestinian situation under British Mandate control.

Abd Abdi (b.1942), another post-Nakba artist who trained in East Germany, uses an image of the Messiah, who, as Maliha Musilmani describes, “is burdened by profound anguish and the oppressive weight of the reality of occupation” [Musilmani, 2022]. In the artist’s painting “The Resurrection of Jesus,” (1973) a tall, bearded man walking barefoot and alone is depicted, with tents behind him (*fig. 5*). Jesus’ “resurrection” is shown in a refugee camp, a reference to the resurrection of Palestinian refugees following the Nakba. The sorrow occurrence involving the Palestinians in the same land is linked by the artist to the religious event that occurred in Jerusalem.



Fig. 5.
Abdi, Abed, The Resurrection of Jesus, 1973,
Pen and ink on paper, included
in the 1973 “Abed Abdi – Drawings” album.

Abdi, like many Palestinian painters in the first period after the Nakba, decided to express his emotions through Christian iconography. This serves to illustrate the association of the “Palestinian” Jesus with the land of Palestine, thereby highlighting the link between Palestinians and early Christianity, while also delivering national messages through a comprehensible visual lexicon, as Christian art left behind a wealth of imagery imbued with themes of hope, suffering, and sacrifice that resonate universally. Palestinian artists have articulated their suffering through the narrative of Jesus, characterized by sufferings and sorrow, creating images connected with Arabic poetry. Some artists have been influenced by Palestinian poets who derived their lyrical metaphors from the narrative of Jesus the Messiah [Boullata, 2009, p. 206]. The theme of Jesus’ passion has consistently inspired numerous Palestinian poets, irrespective of their theological backgrounds—Christian,

M. Madlen *The development of Christian iconography in Palestinian art: transitioning from religious imagery to secular representations of loss and memory after the Nakba*

Muslim, or Druze—whose native language features the terms fadi, meaning “savior,” and fidai, meaning “freedom fighter,” both derived from a same root [Boullata, 2001, p. 76]. These Palestinian poets used analogies that allowed the agonies of Jesus to express their suffering in the same place where Jesus was tortured and crucified. Jesus’ tragedy as a Palestinian, not only as a symbol but as an actual reality, is represented in the poetry of Mahmoud Darwish – a notable Palestinian national poet – as a personal experience when he was uprooted from his village, persecuted and found himself a refugee in his own land.

Ankori notes that emerging artists persist in integrating religious elements into their creations, however with greater individuality and complexity [Ankori, 2006, p. 390]. This is an art form characterized by personal dimensions and multiple layers of significance. According to Steve Sabella, In the 1990s, following the expansion of the Palestinian cultural landscape and the introduction of new artistic techniques, the artistic language transitioned from a collective, illustrated, figurative, and narrative symbolism to a more individual and personally expressive form [Sabella, 2010, p. 90]. The enhanced mobility in the 1990s afforded Palestinian artists the chance to transcend collective ambitions and pursue self-reflection and individual reflection.

At the same time, the practice of incorporating religious symbols persists among young female artists influenced by Western feminist rhetoric. As Ankori observes, these artists maintain a connection to their national, cultural, and religious heritage, although they do it “through a complex, critical feminist prism” [Ankori, 2006, p. 390]. For instance, Samah Shihadi (b. 1987) explores her identity and status as an Arab woman in a patriarchal society by using Christian symbols, like as crosses (fig. 6).

The artist explains that the cross evokes crucifixion, which includes the binding of hands and feet, leading to immobility, which mirrors the status of women in society broadly and in Arab society specifically. Women are always constrained. Someone is constantly in control of them [Shihadi, 2024].

Christian imagery and theological references have also been employed recently by other artists to draw attention to social issues, especially from a feminist standpoint. In this way, they add a layer of Christian imagery to Palestinian art that is very different from the painters of the preceding generation.

In conclusion, icon painting emerged as one of the earliest forms of visual representation in Palestine. Early 20th-century Palestinian icon painters integrated Western creative methods, receiving inspiration from various artists who traveled to Jerusalem globally, as a result secularizing the region’s art. The concept of



Fig. 6.
Shihadi, Samah, *Lying Down*, 2015, Pencil on paper, 151x207cm.

М. Мадлин *Развитие христианской иконографии в палестинском искусстве: переход от религиозных образов к секулярным представлениям утраты и памяти после накбы*

“hybridity” in Palestinian art was expressed by artists before the Nakba, who, in essence, “inhabited” a third space, influenced by diverse Western artistic styles and techniques. Nonetheless, despite this impact, Palestinian artists included elements pertinent to their identity and tradition, including the utilization of the Arabic language in icons and the representation of characters associated with their history. The incorporation of secular elements in religious-themed paintings by artists like Saig may have impacted post-Nakba artists who integrated religious motifs within a secular framework. Similarly, the incorporation of prominent figures from Arab history by numerous Palestinian artists in their works, intended to communicate anti-colonial messages, is a crucial element that may have also impacted post-Nakba artists who utilized the image of Christ as a significant figure in the history of Palestinian territory.

The political transformations of the early 20th century and the devastating occurrences of the Nakba in 1948 profoundly influenced the Palestinian art landscape, prompting artists to explore themes related to Arab history that elicit sentiments of pride and potential rebellion against the Western presence in the region, as well as themes of memory and loss following the Nakba. These experiences shaped their artistic expression, resulting in a transition from traditional iconographic works to expressionist and realistic paintings that embodied their collective identity. During the 1950s and early 1960s, artists began describing their Palestinian experience using Christian imagery, which was extricated from its religious setting and recycled to convey concepts pertinent to the prevailing circumstances in the region.

Artists like Shammout, likely influenced by Zalatio, employed crucifixion iconography within a refugee camp, using a visual lexicon derived from Western imagery that promotes effective communication and message transmission, despite the “Palestinization” of the scenario. At the same time, the artist Abdi, who was influenced by western art traditions, depicted Jesus’ resurrection among Palestinians at a refugee camp in order to represent the Palestinians’ resurrection as connected to Jesus’ resurrection in that area. Both artists exhibit a different “hybridity,” as they employ Western iconographic language infused with a Palestinian narrative. Despite the passage of time, younger Palestinian artists persist in employing Christian iconography to convey collective notions associated with Palestinian identity. Simultaneously, the artists’ engagement with Western artistic influences prompts them to explore more personal topics, and over the years, numerous female artists choose to address feminist themes using Christian imagery. The evolution of topics that Palestinian artists depict through Christian iconography requires additional investigation, which could provide new understandings into this unique approach.

SOURCES

1. Musilmani M. *Mariam walmaseeh fe alfan alfalastini..darb alalam almawaod fe alkhalas*. Available at: <https://diffah.alaraby.co.uk/diffah//arts/2022/1/7/%D9%85%D8%B1%D9%8A%D9%85-%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B3%D9%8A%D8%AD-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86-%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%84%D8%B3%D8%B7%D9%8A%D9%86%D9%8A-%D8%AF%D8%B1%D8%A8-%D8%A7%D9%84%D8%A2%D9%84%D8%A7%D9%85-%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%88%D8%B9%D9%88%D8%AF-%D8%A8%D8%A7%D9%84%D8-AE%D9%84%D8%A7%D8%B5> (accessed: 05.01.2024).
2. Shihadi S. *Personal communication with Samah Shihadi*. 2024.

REFERENCES

1. Alexandrova A. *Breaking resemblance: the role of religious motifs in contemporary art*. New York, Fordham University Press, 2017.
2. Ankori G. *Palestinian Art*. London, Reaktion Books, 2013.
3. Ankori G. “Re-Visioning Faith: Christian and Muslim Allusions in Recent Palestinian Art.” *Third Text*. 2006. Vol. 20. Re-Visioning Faith. N 3-4. P. 379-390.
4. Ari N. “Spiritual capital and the copy: Painting, photography, and the production of the image in early twentieth-century Palestine.” *Arab Studies Journal*. 2017. Vol. 25. N 2. P. 60-99.
5. Bhabha H. K. *The location of culture* / H. K. Bhabha. – London ; New York : Routledge, 2004. – 408 p.
6. Boullata K. “Asim Abu Shaqra: The Artist’s Eye and the Cactus Tree.” *University of California Press on behalf of the Institute for Palestine Studies*. 2001. Vol. 30. N 4. P. 68-82
7. Boullata K. *Istihdar al-makan: Dirasah fi al-fann al-tashkili al-Filastini al-muasir*. Tunisia, almunazama allearabia liltarbia walthaqafa walfunun, 2000.
8. Boullata K. *Palestinian art: 1850 to the Present. Palestinian art*. London, Saqi, 2009.
9. Fanon F. *The wretched of the earth*. C. Farrington tran. . New York, Grove Press, 1963.
10. Gandolfo K.L. “Representations of Conflict: Images of War, Resistance, and Identity in Palestinian Art.” *Radical History Review*. 2010. Vol. 2010. N 106. P. 47-69.
11. Makhoul B., Hon G. *Al-fann al-filastini al-muasir: al-usul, al-qawmiyya, al-hawiyya*. A. Abu shrah tran. . Beirut, Mu’assasat al-Dirasat al-Filastiniyya, 2020.

M. Madlen *The development of Christian iconography in Palestinian art: transitioning from religious imagery to secular representations of loss and memory after the Nakba*

12. Natas Mitwasi F. *Reflections on Palestinian Art Art of Resistance or Aesthetics*. Beit Jala, Latin Patriarchate, 2015.

ИСТОЧНИКИ

1. Musilmani M. Mariam walmaseeh fe alfan alfalastini..darb alalam almawaod fe alkhelas. Режим доступа: <https://diffah.alaraby.co.uk/diffah//arts/2022/1/7/%D9%85%D8%B1%D9%8A%D9%85-%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B3%D9%8A%D8%AD-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86-%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%84%D8%B3%D8%B7%D9%8A%D9%86%D9%8A-%D8%AF%D8%B1%D8%A8-%D8%A7%D9%84%D8%A2%D9%84%D8%A7%D9%85-%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%88%D8%B9%D9%88%D8%AF-%D8%A8%D8%A7%D9%84%D8-%AE%D9%84%D8%A7%D8%B5> (дата обращения: 05.01.2024).

2. Shihadi S. Personal communication with Samah Shihadi. 2024.

ЛИТЕРАТУРА

1. Alexandrova A. Breaking resemblance: the role of religious motifs in contemporary art. – New York: Fordham University Press, 2017.
2. Ankori G. Palestinian Art. – London: Reaktion Books, 2013.
3. Ankori G. Re-Visioning Faith: Christian and Muslim Allusions in Recent Palestinian Art // Third Text. 2006. Vol. 20. Re-Visioning Faith. № 3-4. P. 379-390.
4. Ari N. Spiritual capital and the copy: Painting, photography, and the production of the image in early twentieth-century Palestine // Arab Studies Journal. 2017. Vol. 25. № 2. P. 60-99.
5. Bhabha H. K. The location of culture. – London; New York: Routledge, 2004.
6. Boullata K. 'Asim Abu Shaqra: The Artist's Eye and the Cactus Tree // University of California Press on behalf of the Institute for Palestine Studies. 2001. Vol. 30. № 4. P. 68-82.
7. Boullata K. Istihdar al-makan: Dirasah fi al-fann al-tashkili al-Filastini al-muasir. – Tunisia: almunazama alearabia liltarbia walthaqafa walfunun, 2000.
8. Boullata K. Palestinian art: 1850 to the Present. Palestinian art. – London: Saqi, 2009.
9. Fanon F. The wretched of the earth / C. Farrington translate. – New York: Grove Press, 1963.
10. Gandolfo K.L. Representations of Conflict: Images of War, Resistance, and Identity in Palestinian Art // Radical History Review. 2010. Vol. 2010. № 106. P. 47-69.
11. Makhoul B., Hon G. Al-fann al-filastini al-muasir: al-usul, al-qawmiyya, al-hawiiyya / A. Abu shrah translate. – Beirut: Mu'assasat al-Dirasat al-Filastiniyya, 2020.
12. Natas Mitwasi F. Reflections on Palestinian Art Art of Resistance or Aesthetics. – Beit Jala: Latin Patriarchate, 2015.

LIST OF ILUSTRATIONS

Fig. 1. Muhanna al-Qudsi, Mikhail, *The Virgin Mary*, 1882, Icon detail, 51x42cm, Saint Tekla Convent, Ma'lula.

Source: "Palestinian art: 1850 to the Present" / K. Boullata, 2009, p.44.

Fig. 2. Saig, Nicola, *Nativity Scene*, c.1920, Oil on canvas, 35x64 cm, Khalid Shoman Foundation, Amman.

Source: <https://selectionsarts.com/george-al-ama-for-modern-art-and-artist-estates-ways-works-and-archives-issue/>

Fig. 3. Zalatimo, Daoud, *Saladin*, First half of the 20th century, Oil painting, 50x70cm.

Source: "Istihdar al-makan: Dirasah fi al-fann al-tashkili al-Filastini al-muasir" / K. Boullata, 2000, p. 40.

Fig. 4. Shammout, Ismail, *Palestine: A Land Crucified*, 1958.

Source: <https://myportail.com/actualites-news-web-2-0.php?id=6025>

Fig. 5. Abdi, Abed, *The Resurrection of Jesus*, 1973, Pen and ink on paper, included in the 1973 "Abed Abdi – Drawings" album.

Source: <https://abedabdi.com/portfolio/the-resurrection-of-jesus/>

Fig. 6. Shihadi, Samah, *Lying Down*, 2015, Pencil on paper, 151x207cm.

Source: <https://www.donneearte.ch/virtual-museum/sonntag-17-mai-2020-samah-shihadi>

Аделина Альбертовна Миннебаева

Adelina Albertovna Minnebaeva

аспирант,

postgraduate student,

Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)

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

adelina.mineb@mail.ru

ИКОНОГРАФИЯ СУ АНАСЫ В ИСКУССТВЕ ТАТАРСТАНА XX–XXI ВВ. ICONOGRAPHY OF THE CHARACTER SU ANASI IN THE ART OF TATARSTAN OF THE XX–XXI CENTURIES

В статье рассматривается иконография образа Су анасы (дословный пер. с тат. – мать воды), антропоморфного духа воды, в искусстве Татарстана XX–XXI веков. Возникновение персонажа связано с языческими народными верованиями, что успешно закрепилось в мировоззрении татарских крестьян. Деревенские предания вдохновили татарского поэта Г. Тукая на создание стихотворной сказки «Су анасы» в 1908 году. В иллюстрациях к ней дух воды получил первое визуальное воплощение, что положило начало широкому распространению образа в татарской культуре на протяжении XX–XXI веков. На примере произведений разных видов искусств (графика, живопись, скульптура, балет, анимация, кино) выявляются характерные черты визуального облика персонажа, определяются аспекты архетипа Великой матери. Делаются выводы о сопутствующих мотивах двойственности: антропоморфизм и зооморфизм, бытовое и сверхъестественное, молодость и старость, красота и уродство, эмоциональность и невозмутимость. Иконография образа Су анасы позволяет выявить общую закономерность его развития и черты сходства в искусстве различных художников, а также определяются перспективы гендерного искусствоведения.

Ключевые слова: Су анасы, Водяная, водяной дух, татарский фольклор, мифология, архетип, поэма Тукая, книжная графика, кино, балет, декоративно-прикладное искусство, живопись

Для цитирования: Миннебаева А.А. Иконография Су анасы в искусстве Татарстана XX–XXI вв. // Артикульт. 2025. №3(59). С. 53–77. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-53-77

The article examines the iconography of the image of Su anasi (literal translation from Tatar – mother of water), the anthropomorphic spirit of water, in the art of Tatarstan in the XX–XXI centuries. The character's origins are linked to pagan folk beliefs, which were successfully entrenched in the worldview of Tatar peasants. Village legends inspired the Tatar poet G. Tukai to create the verse fairy tale “Su anasi” in 1908. In the illustrations to it, the spirit of water received its first visual embodiment, which marked the beginning of the widespread use of the image in Tatar culture throughout the XX–XXI centuries. Using the example of works of different types of art (graphics, painting, sculpture, ballet, animation, cinema), the characteristic features of the visual appearance of the character are revealed, aspects of the Great Mother archetype are defined. Conclusions are made about the duality motives accompanying it: anthropomorphism and zoomorphism, everyday life and the supernatural, youth and old age, beauty and ugliness, emotionality and equanimity. The iconography of the image of Su anasi allows us to identify the general pattern of its development and similarities in the art of various artists, and also defines the prospects of gender art studies.

Keywords: Su anasi, Vodyanaya, water spirit, Tatar folklore, mythology, archetype, Tukay's poem, book graphics, cinema, ballet, decorative and applied arts, painting

For citation: Minnebaeva A.A. “Iconography of the character Su Anasi in the art of Tatarstan of the XX–XXI centuries.” *Articult.* 2025, no. 3(59), pp. 53–77. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-53-77

Описание Су анасы в литературе

На протяжении XX–XXI веков татарские художники обращались к образам традиционной культуры. С одной стороны, такой интерес был обусловлен интересом к историческому прошлому и национальным корням, с другой – множеством возможностей, которые предоставляла визуализация таких персонажей для творческих экспериментов. В искусстве Татарстана одним из наиболее часто встречающихся мифологических образов стала *Су анасы* – антропоморфный дух воды в облике женщины с длинными волосами. С татарского языка слово «Су» переводится как «вода», «анасы» – «мать»; буквально – «мать воды». Можно встретить вариант «водяная», появившийся при художественном переводе на русский язык одноименной сказки Г. Тукая¹, однако подобное истолкование может исказить

© Миннебаева А.А., 2025

Дата поступления: 05.09.2025. Дата одобрения после рецензирования: 25.09.2025. Дата публикации: 25.10.2025.

¹ В художественной литературе разных времен можно обнаружить следующие переводы на русский язык: «Водяница» (Л. Руст, 1946), «Водяная ведьма» (С.И. Липкин, 1956), «Водяная» (А.П. Глоба, 1951; С.И. Липкин, 1963; Р.Р. Бухараев, 1986; А.Н. Чепуров, 1988), «Матерь водная» (В.С. Думаева-Валиева, 2006).

A.A. Minnebaeva *Iconography of the character Su Anasi
in the art of Tatarstan of the XX–XXI centuries*

суть образа, делая его тождественным женской версии *Водяного* (в славянской мифологии – злой дух, воплощение стихии воды как отрицательного и опасного начала [Мифы народов мира, 1988, т. 1, с. 199]).

В татарской мифологии Су анасы не является злым духом, ее отношение к человеку зачастую зависит от его отношения к ней. Во многом это объясняется тем, что истоки возникновения образа уходят в глубокую древность, когда в основе веры находился аниматизм, проявлявшийся в почитании «живых» стихий. В народных представлениях вода несла в себе как созидательное, так и разрушительное начало, что впоследствии отразилось в двойственности Су анасы. Образ прочно закрепился в крестьянском мировоззрении, успешно приспособившись к более поздним религиозным представлениям татар, о чем первым написал татарский этнограф и мыслитель К. Насыри. В книге «Поверья и обряды казанских татар, образовавшиеся влияния на жизнь их суннитского магометанства» он сообщает: «Су анасы, как показывают сами слова, есть существо женского пола, ибо по-русски означает водяную мать. <...> Су анасы есть мать су иясе и жена су бабасы, бывает иногда видима нечаянно подошедшему к воде татарину в образе женщины, чешущей себе гребнем волосы, – видима и днем, и ночью» [Насыри, 1880, с. 4-5].

Более подробное описание внешности Су анасы приводится в очерке «Мифология казанских татар» ученого-богослова и этнографа Я. Коблова: «Телосложение у нее не особенно складное, коса черная, длинная – чуть не до земли. Голова большая и продолговатая. Глаза большие, черные, выпуклые. Тело имеет цвет несколько красноватый. Грудь у нее широкая, выдающаяся вперед. Как и Су иясе, Су анасы является людям причесывающей свои длинные волосы, иногда забывает свой золотой или серебряный гребень и приходит за ним к тому, кто взял этот гребень» [Коблов, 1910, с. 27]. Ученый отмечает, что это существо близко образу русалки из русских легенд.

Су анасы и русалка – мифологические женские существа, связанные с водной стихией. Они периодически показываются людям; по преданиям Су анасы и русалку можно было застать за расчесыванием длинных волос. В остальном же между ними больше отличий, чем сходств: Су анасы – антропоморфное олицетворение стихии, а в восточнославянской мифологии происхождение русалок преимущественно связывают с миром мертвых. Как писал Д. Зеленин, «громдадное большинство наших источников признают русалок заложными покойниками» [Зеленин, 1916, с. 124]. Необходимо вспомнить и о замечании В. Даля: «Опять иные считают русалок вовсе не людского поколения, а нечистыми духами или даже просто наваждением дьявольским» [Даль, б.г.].

По мнению этнографа и религиоведа В. Баилова, Су анасы – это дух воды в облике женщины, гребнем расчесывающей длинные волосы на берегу реки [Мифы народов мира, 1988, т. 2, с. 471]. Она засылает засуху, болезни, может и утопить человека. Как отмечает ученый, «представляли ее в образе старухи с длинными седыми распущенными волосами, обычными атрибутами считались золотые ведра или золотая гребенка» [Мифологический словарь, 1990, с. 519]. В книге «Мифы Поволжья. От Волчьего владыки и Мирового древа до культа змей и птицы счастья» Т. Муравьева утверждает, что Су анасы «представляют в образе женщины с длинными волосами, иногда – с рыбьим хвостом» [Муравьева, 2023, с. 198].

Краткий обзор источников свидетельствует о том, что иконография образа Су анасы вариативна. Существует как минимум четыре его визуальных описания: женщина с длинными волосами, страшная седовласая старуха, черноволосая черноглазая женщина с красным телом и женщина с рыбьим хвостом. В изобразительном искусстве Су анасы чаще всего предстает либо как молодая женщина с длинными волосами, либо как седовласая старуха. Последняя версия получила свое распространение, благодаря стихотворной сказке Г. Тукая «Су анасы» (1908), в которой приводится описание «из уст деревенского мальчика».

По сюжету, рассказчик – деревенский мальчик – описывает свою встречу с Су анасы в жаркий летний день. Искупавшись в реке, ребенок замечает на причале страшную женщину – Су анасы, которая золотым гребнем расчесывает длинные спутанные волосы. Через некоторое время она ныряет в воду, а на досках остается украшение в виде гребня, которое мальчик похищает. Су анасы с криками бежит за ним, но ближе к деревне ее отгоняет стая собак. Довольный своим поступком, ребенок дарит

гребень матери. Ночью в окно их дома стучится Су анасы и требует вернуть похищенное. Испуганная мать кидает украшение в окно и бранит сына.

Г. Тукай называет женское существо «Су анасы» и «жен» (в пер. с тат. «бес») и дает ему краткую характеристику: «куркыныч хатын» (в пер. с тат. хатын – «женщина», куркыныч – «страшная, уродливая, жуткая»), «явыз карчык» (в пер. с тат. «злая старуха»), «ул коточкыч сачләреннән чишмә төсле су ага» (в буквальном пер. с тат. «с ее страшных волос подобно ручью течет вода»).

Су анасы в книжной иллюстрации: «Ужасающая старуха» и «Женщина-амфибия»

Первое визуальное воплощение Су анасы появилось в сборнике Г. Тукая «Юаныч» (1908), выпущенном издательством «Сабах» в лито-типографии И.Н. Харитоновой [Тукай, 1908] (рис. 1). Важно отметить, что поэт принимал участие в работе над созданием иллюстраций [Урманче, 1985, с. 69; Улемнова, 2017, с. 196], поэтому эти изображения можно рассматривать как авторское видение собственных персонажей.

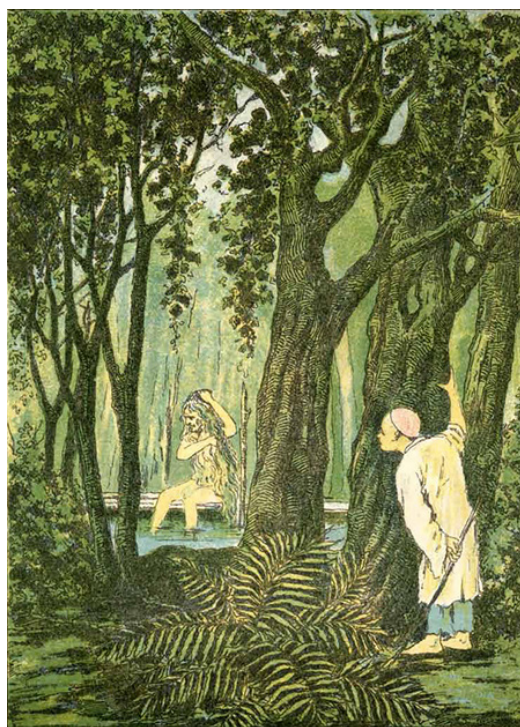


Рис. 1.
Неизвестный художник. Су анасы. 1908.

В книге представлены две поэмы и три стихотворения Г. Тукая на татарском языке в арабской графике, даны четыре цветные иллюстрации, три из которых относятся к «Су анасы». Неизвестный художник достаточно последовательно передает события поэмы: на первой иллюстрации деревенский мальчик подглядывает за Су анасы на берегу; на второй – убегает от разъяренной женщины; на третьей Су анасы стучит в окно с требованием вернуть ей гребень.

В первой иллюстрации показана Су анасы в трехчетвертном развороте, сидящая на мостках в глубине леса. Одной рукой с гребнем она касается головы, другой придерживает длинные вьющиеся волосы с зеленоватым отливом, которые закрывают верхнюю часть её тела. Её лицо в профиле показано с крупным покатым носом, массивным подбородком, обозначены острые скулы, на лбу можно заметить глубокую морщину. Примечательно, что здесь, очевидно, обыгрывается сцена подсматривания, хотя и не в самой привычной трактовке (например, следует упомянуть сюжеты об Артемиде и Актеоне). Зритель, подобно мальчику, пытается разглядеть существо, похожее на человека, в котором ребенок безошибочно распознает Су анасы. Цвет её кожи совпадает с цветом кожи мальчика, что также усиливает впечатление её человекоподобия. Вероятно, неизвестный художник мог обыграть мотив двойственности: крепкое и молодое тело и лицо с возрастными морщинами, что также придает дополнительное напряжение этой сцене.

A.A. Minnebaeva *Iconography of the character Su Anasi
in the art of Tatarstan of the XX–XXI centuries*

Су анасы показана весьма целомудренно, что было важно с точки зрения этических и религиозных норм мусульманского общества начала XX века. Обнаженными показаны только руки и ноги существа, само расположение фигуры напоминает постановку сидящей натуры в учебном классе. Тело Су анасы скрыто длинными запутанными волосами, которые выступают ориентиром сверхъестественной природы Су анасы: длинные, взъерошенные, с зеленоватым отливом (либо волосы спутались с тиной, либо белые или седые волосы, принявшие оттенок воды и зелени из окружения, либо волосы изначально были зелеными), что дает возможность вспомнить образ Медузы-горгоны с её устрашающим лицом и волосами-змеями, а также тот факт, что в текстах её тоже без лишней конкретики называют «ужасающей».

На следующей иллюстрации изображена сцена погони. На переднем плане, в левом углу, мальчик с гребнем в руке убегает от водяного духа. Ребенок буквально летит: его правая стопа едва касается земли, а тело устремлено вперед. Подобным образом изображена и сама Су анасы. Ее лицо напоминает маску демона Онрё (мстительный дух в виде женщины, чье лицо выражает экстремальные по своему накалу эмоции: ревность, ярость, злобу, отчаяние) из японского театра Но: гиперболизированные черты, искаженные яростью, широкий оскал. В этой сцене отчетливо проявляется сверхъестественная натура описываемого существа: безумное лицо, тело, скрытое волосами, и невероятная скорость, позволяющая догонять проворного деревенского мальчика.

На последней иллюстрации изображена ночная сцена: Су анасы стучит в окно, требуя вернуть украденное. В окне показываются голова существа и его правая рука, поднятая в кулаке; взъерошенные волосы, возмущенное морщинистое лицо злой старухи. За счет движения персонажей в сторону читателя и контрастного их изображения художник добивается особого напряжения. Действие разворачивается в доме, рядом с окном, у которого происходит диалог матери и водного духа. Мать изображена в платке, а Су анасы стоит с непокрытой головой, от чего еще более очевидно: перед нами нечисть, а не обычная пожилая женщина. Следует отметить, что образ Су анасы – старухи практически не получил дальнейшего распространения, хотя отдельные его черты просматриваются и в других изображениях персонажа.

В 1940–1950-е гг. для книжной иллюстрации характерен «большой стиль», проявляющийся в подробной повествовательности и точному следованию натуре, а также попытке создать единый стиль, понятный широким массам и служащий задачам воспитания нового советского общества. В этот период времени татарское искусство оказывается под сильнейшим влиянием русской художественной традиции. На смену водяной матери приходит образ Водяной ведьмы, что обнаруживается как в переводе на русский язык (С. Липкин, 1956), так и в некотором визуальном сходстве с персонажами И. Билибина. Например, в его иллюстрациях к сказке Г. Х. Андерсена «Русалочка» 1937 года присутствует морская ведьма, чей облик несет в себе хтоническо-зооморфные черты, являющиеся маркером «дикости», иррациональности мифологического начала (рис. 2) [Andersen, 1937]. Подобное прочтение образа Су анасы



Рис. 2.
И. Билибин. Встреча Русалочки и морской ведьмы.

А.А. Миннебаева *Иконография Су анасы
в искусстве Татарстана XX–XXI вв.*

встречается в иллюстрациях Б. Урманче и Б. Альменова 1940–1950-х годов. Следует также упомянуть, что в этот период времени из-за технических возможностей типографий художники книги преимущественно работали в черно-белой гамме или использовали ограниченную палитру локальных цветов.

В 1940-е годы Б. Альменов создал новый визуальный образ Су анасы: в его интерпретации она предстает как женщина-амфибия. В иллюстрациях 1944 года в облике и мимике водного духа преобладают черты лягушки [Тукай, 1944] (рис. 3). В моменты наиболее сильных эмоциональных потрясений существо с выпученными глазами и открытым ртом словно безмолвствует. В этих иллюстрациях художник использовал желтый цвет, позволяющий ему смягчить изображение в целом и сделать более приятным для детей.



Рис. 3.
Б. Альменов. Су анасы. 1944.

Б. Альменов, вероятно, делал предварительные эскизы к сказке, один из которых можно встретить в сборнике произведений Г. Тукая 1958 года (рис. 4), где заметно, что художник также работал и с более антропоморфным образом Су анасы в черно-белой гамме. Подобное прочтение облика воспринимается более пугающим, поэтому мастер впоследствии сосредоточился именно на зооморфных чертах существа (рис. 5).



Рис. 4.
Б. Альменов. Су анасы. 1958.



Рис. 5.
Б. Альменов. Су анасы. 1944.

A.A. Minnebaeva *Iconography of the character Su Anasi
in the art of Tatarstan of the XX–XXI centuries*

При оформлении сборника избранных произведений Г. Тукая 1956 года [Тукай, 1956] Б. Урманче также создал облик Су анасы в черно-белой гамме, отталкиваясь от антропоморфизма (рис. 6). Художник вдохновлялся иллюстрацией из издания «Юаныч» 1908 года, что особенно заметно по композиции, но внес несколько изменений, влияющих на восприятие общего изображения (рис. 7). Су анасы предстает как обрюзгшее существо с чертами лица, доведенными до гротеска. Примечательно, что Су анасы пребывает не в состоянии гнева, а в каком-то обиженно-потрясенном состоянии (глаза распахнуты, застывший распахнутый рот).

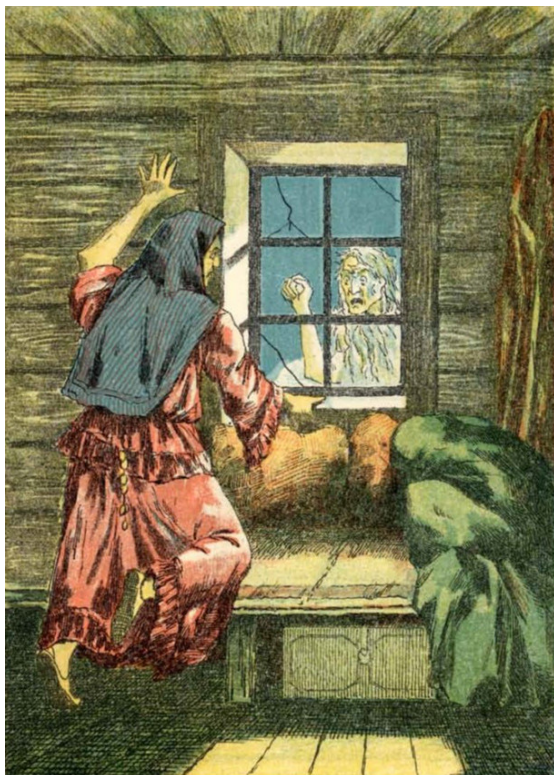


Рис. 7.
Б. Урманче. Су анасы. 1956.

Рис. 6.
Неизвестный художник. Су анасы. 1908.



В 1960–1970-е годы значительно улучшается полиграфическое производство, что позволило использовать полноценную цветовую гамму. Б. Альменов значительно перерабатывает художественный ансамбль «Су анасы» в издании 1968 года. Как пишет О. Улемнова: «художник сосредоточен на персонажах, создав практически портретные образы матери и сына, передав гамму эмоций, возникающих по ходу действия, выразив ее и мимикой лиц, и пластикой фигур, и колористическими аккордами» [Улемнова, 2024, с. 151]. Иллюстрации исполнены акварельными красками, где тонкие цветовые переходы передают подводный мир и быт татарской деревни. Существенно изменяется облик Су анасы, которая предстает в виде женщины-рыбы, ее тело покрыто чешуей, на руках и ногах плавники, выпуклые глаза с поволокой [Тукай, 1968] (рис. 5). Здесь у водного духа более человеческие черты. На обложке книги Су анасы с цветком в руке любит себя в зеркало, которое держит лягушка (рис. 8). Она кажется очаровательной: переданы плавные мягкие изгибы тела, волосы, скрывающие наготу. В изображениях Б. Альменова Су анасы довольно эмоциональна – в начале книги в спокойном и благодушном настроении: у нее довольная улыбка. В ходе дальнейшего повествования Су анасы то растеряна и недоумевает, то гневается от возмущения. В ее облике еще более подчеркиваются зооморфные черты.



Рис. 8.
Б. Альменов. Су анасы. 1968.

В иллюстрациях 1970-х годов Ф. Аминов красочно изображает мир чарующей природы, на фоне которой образ Су анасы кажется особенно устрашающим [Тукай, 1978] (рис. 9). Она напоминает ведьму или даже Бабу-Ягу – обнаженное тело с острыми позвонками, черные глаза, большой острый нос, длинные взлохмаченные волосы, как в иллюстрациях И. Билибина к сказке «Василиса прекрасная» [Василиса прекрасная, 1907, с. 6] (рис. 10-11). В целом, этот образ Су анасы наиболее близок к иллюстрациям 1908 года, поскольку здесь также обыгрывается облик ужасающей старухи, но с большим уклоном на хтонические черты.

Рис. 9.
Ф. Аминов. Су анасы. 1978.

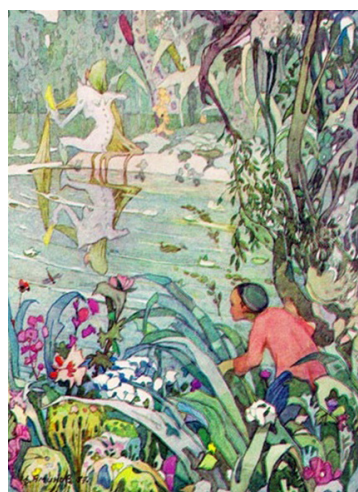


Рис. 10.
Ф. Аминов. Су анасы. 1978.



Рис. 11.
И. Билибин. Баба-яга. 1907.



A.A. Minnebaeva *Iconography of the character Su Anasi
in the art of Tatarstan of the XX–XXI centuries*

Образ женщины-амфибии встречается в диафильме 1980-х годов иллюстрациях В. Карамышева [Тукай, 1985] (рис. 12), в графике Г. Эйдинова («Су анасы» в серии линогравюр «Мир татарской сказки», 1987), однако акцент смещается в сторону большей привлекательности. Персонаж становится менее эмоциональным (чаще представлено безмятежное состояние), женственные черты подчеркиваются за счет макияжа, персонажа одевают в свободное платье, чей внешний вид имитирует движение воды или сверкающую рыбью чешую, а на голове появляются различные украшения из цветов.



Рис. 12.
В. Карамышев. Су анасы. 1985.

Подобное толкование также было воспринято в кукольном театре. При этом важно упомянуть пьесу Р. Бухараева «Волшебные сны Апуша» 1986 года, легшую в основу постановку казанского кукольного театра «Экият» (1986, реж. И. Зиннуров) и спектакля 2023 года в исполнении казанской детской театральной студии «Апуш» (реж. А. Файзрахманова), благодаря чему образ кокетливой дамы-амфибии прочно закрепился в татарской культуре. Основываясь на биографии Г. Тукая, Р. Бухараев сосредоточивается на эпизоде, когда тот, будучи ребенком, приезжает в приемную семью в Кырлай. Согласно сюжету пьесы мальчику (Апуш – детское прозвище поэта) снится сон, где он встречает разных персонажей татарского фольклора, среди которых значительная часть времени отдается *Шурале* (антропоморфный дух леса в татарской и башкирской мифологии, которому Г. Тукай посвящает поэму-сказку в 1907 году) и Су анасы. Ее облик и кокетливое поведение близки трактовке Б. Альменова. Писатель добавляет ряд деталей: здесь водный дух считает себя настоящей красавицей и говорит, что морщины появились из-за постоянного нахождения в воде. Су анасы прихорашивается, потому что к ней в гости собирается заглянуть Шурале. Следует подчеркнуть, что это одно из первых зафиксированных взаимодействий между персонажами.

В связи со столетием со дня рождения Г. Тукая (1986) многие художники развивали идею продемонстрировать образный мир поэта как единое пространство. Единообразно создается ряд живописных и декоративно-прикладных произведений (литография И. Колмогорцевой «Много сказок и поверий ходит по земле родной. Г. Тукай в детстве», 1986; живописный триптих Ш. Шайдуллина «Народный поэт», 1986; панно О. Кульпина «Сказки и поэмы Тукая», 1986), где мечтательно-задумчивый поэт изображается на фоне основных мотивов и персонажей своего творчества (ласточка, кошка, Коза и Баран, Шурале, Су анасы, Кисекбаш, Таз, виды Казани и Кырлая) (рис. 13–14).

Рис. 13.
О. Кульпин. Сказки и поэмы Тукая. 1986.
Дерево, лак. 57х47 см.
Национальный музей Республики Татарстан.

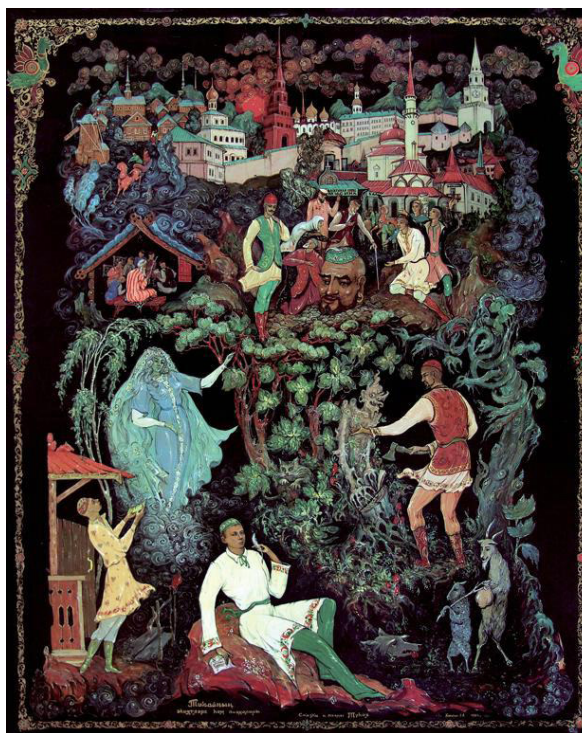
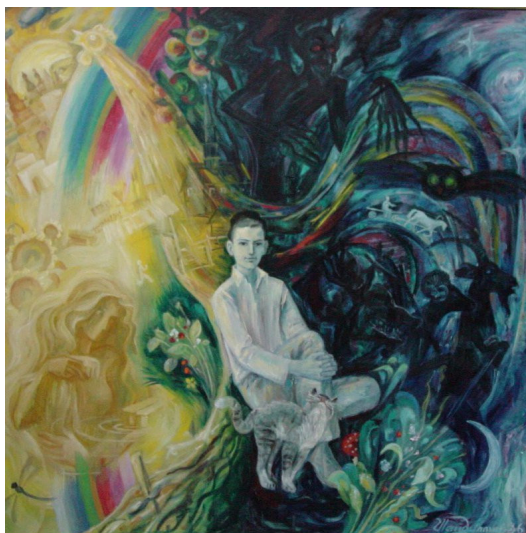


Рис. 14.
Ш. Шайдуллин. Сказки Г. Тукая.
Левая часть триптиха «Народный поэт». 1986.
Масло, холст. 135х135 см. Государственный музей
изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань.

Начиная со второй половины 1980-х годов, многие художники развивают этот мотив в своем творчестве – в иллюстрациях Д. Мухаметзяновой [Экият, 2018], Н. Нечаевой [Тукай, 2016]; в живописи А. Фатхутдинова (живописное панно «Жэй. Шүрәле һәм Су анасы», в пер. с тат. «Лето. Шурале и Су анасы» 1990-е гг.); в графике Д. Ахметшина, который представил фантазию о романтических отношениях между Шурале и Су анасы в графической серии «Мечты и страхи Шурале» (2016–2017 гг.). При этом важно отметить, что в таких произведениях развивается уже не образ Женщины-амфибии, а антропоморфный тип Прекрасной дамы.

Новое прочтение антропоморфного облика Су анасы: «Прекрасная дама»

Постепенно Су анасы начинают изображать в виде прекрасной длинноволосой девушки. Вероятно, этой интерпретации могло поспособствовать появление балета «Алтын тарак» (в пер. с тат. «золотой гребень»; в редакции 1971 года – «Су анасы»; муз. Э. Бакирова, либретто Л. Бордзиловской, В. Мусатова, Г. Салимова). Произведение начинается с сюжета сказки Г. Тукая (Су анасы самостоятельно возвращает себе гребень), однако основная часть повествования уже полностью самостоятельна. В балете Су анасы не является олицетворением водной стихии, а выступает в образе водяной ведьмы (она испытывает романтические чувства к главному герою, занимается колдовством, даже выполняет огненные заклинания). В первой постановке 1957 года исполнительница роли была достаточно откровенно одета: свободные штаны, напоминающие галифе, и украшенный лиф, открывающий плечи, зону декольте, живот. Несмотря на то, что представленный в балете образ Су анасы имеет мало общего со своим мифологическим прообразом, вероятно, он оказал сильное влияние на формирование иконографии облика водного духа.

Также следует отметить, что во второй половине XX века возрастает интерес к образу русалочки в кинематографе. В 1968 году появляется советский мультфильм «Русалочка» (реж. И. Аксенчук), в 1975 году выходит аниме-фильм студии Toei Animation «Русалочка – принцесса подводного царства» (реж. Т. Кацумата; его также дублировали на русский язык в конце 1970-х гг.), а в 1976 году появляется

A.A. Minnebaeva *Iconography of the character Su Anasi
in the art of Tatarstan of the XX–XXI centuries*

фильм «Русалочка» (реж. В. Бычков) (рис. 15). Во всех этих произведениях героиня предстает в виде прекрасной девушки с рыбьим хвостом вместо ног. Можно предположить, что это могло повлиять на иконографию Су анасы, тем самым подчеркивая живучесть и приспособляемость образа к современным тенденциям. Примечательно, что в фильме В. Быčkova русалочка предстает с волосами голубого цвета, которые отдает трактирщице-ведьме в обмен на ноги, тем самым приобретая облик светловолосой девушки и лишаясь тех отличительных черт (в том числе и хвоста), определяющих ее сверхъестественное происхождение. В иконографии Су анасы волосы также играли подобную роль (иллюстрации 1908 года), но потом для типов «ужасной старухи» и «женщины амфибии» значение этой детали отошло на второй план. В новой иконографии татарского духа воды густые волосы необычного цвета вновь станут отличительной чертой персонажа.

В 1959 году Х. Якупов исполнил переходный образ Су анасы – среднее между человеком, русалочкой и амфибией (рис. 16). На листе вертикального формата он изобразил уходящее существо в полный рост, которое оглядывается через спину на зрителя. Его Су анасы предстает как девушка с женственными формами, с мягкими округлыми изгибами, налитой грудью. Ее румяное лицо с человеческими чертами выражает небольшую степень раздражения, переданную сжатыми пухлыми губами и чуть приподнятой бровью. При всем этом руки и ноги с огромными ладонями и ступнями покрыты зеленой чешуей, длинные волнистые волосы того же цвета струятся подобно ряби водной поверхности.

Еще один переходный образ Су анасы встречается в офорте И. Колмогорцевой 1970-х годов. Художница изобразила существо в виде красивой женщины с женственными формами, облаченной в чешуйчатое платье с оборками. Она причесывает длинные волосы, напоминающие волны, и кокетливо смотрит на свое отражение в воде. Эмоции персонажа и платье, имитирующее чешую, воспринимаются как оммаж к образу Су анасы, созданному Б. Альменовым, который был наставником И. Колмогорцевой в Татарском книжном издательстве.

Также следует отметить первый скульптурный образ Су анасы, который исполнил Б. Урманче в 1969 году. Он изобразил существо в виде юной и прекрасной девушки, расчесывающей длинные волосы. Водяная дева сидит, скрестив ноги, на бедрах проступает чешуя. Она показана целомудренно, единственным обнаженным местом (помимо ног) является живот с мягкими девичьими очертаниями. Лицо Су анасы по моделировке напоминает более позднюю скульптуру Б. Урманче «Сююмбике» (1978),



Рис. 15.
Кадр из фильма «Русалочка» (Реж. В. Бычков).
Киностудия им. М. Горького, 1976..



Рис. 16.
Х. Якупов. Су анасы. 1959.

однако в отличие от эмоционально сложного и трагического образа казанской царицы здесь в нежных чертах речного духа, еле заметной улыбке отображается спокойствие и безмятежность.

В произведениях Х. Якупова, И. Колмогорцевой, Б. Урманче можно обнаружить черты, которые лягут в основу нового иконографического типа – «Прекрасная дама», когда персонаж изображается в виде прекрасной женщины с длинными волосами на фоне воды. При этом можно выявить его антропоморфную и хтоническую интерпретацию.

В первом случае Су анасы предстает как безмятежная женщина, узнать в ней дух воды можно только с помощью золотого гребня и длинных густых волос. Например, в гобелене Г. Маликовой 1986 года, иллюстрациях Г. Имамовой [Тукай, 2008], М. Сахипгараева [Сафина, 2000] и в картинах Ф. Якупова (масляная картина «Су анасы», конец XX в.), Ф. Вильданова (масляная картина «Су анасы», 2010-е гг.) Су анасы показана как златовласая девушка с гребнем. При этом обнаруживается следующая закономерность: если художник иллюстрирует сказку, то он одевает персонажа, в остальных случаях – чаще демонстрируется обнаженное тело, закрытое волосами, руками или за счет позы. Примечательно, что в скульптуре образ, как правило, идентифицируется только за счет гребня, и мастера активно работают с пространством и контекстом.

В 1991 году Р. Нигматуллина представила композицию «Су анасы». Среди многочисленных красавиц это первая работа, где художник сосредоточился на водяной стихии: начиная длинным хвостом с плавниками, волна завихряется в круговую замкнутую структуру, которая увенчивается цветком и ажурным гребнем. Линия словно затягивает вовнутрь, как водоворот, но Су анасы не стремится сама показаться зрителю, на передний план существо выпускает пару рыб. Только через эту витиеватую линию и гребень скульптор метафорически раскрывает этот образ сумрачной водяной матери.

В 1998 году И. Башмаков исполнил металлическую статую Су анасы в виде девушки с растрепанным волосами, одетой в платье (рис. 17). Ее лицо обезличено, она сидит, склонившись вперед. Рядом с ней находится гребень, служащий определяющим атрибутом. Статуя является частью фонтана (сама скульптура установлена на улице Баумана в Казани), что также дает подсказку о природе существа.

В 2005 году В. М. и Р. Ф. Хакимовы исполнили парные малые статуэтки по сказке «Су анасы» в белом фаянсе. Мальчик в национальном костюме, трогательно сложив руки на груди, потрясенно смотрит перед собой, а рядом с ним расположилась крупная лягушка. Су анасы в виде прекрасной девушки в ажурном платье, сидя на деревянных мостках, внимательно расчесывает волосы золотым гребнем. Обе статуэтки могут находиться отдельно друг от друга, но только вместе раскрывают сказочный сюжет.



Рис. 17.
И. Башмаков. Су анасы. 1998. Медь, латунь.

A.A. Minnebaeva *Iconography of the character Su Anasi
in the art of Tatarstan of the XX–XXI centuries*

В 2020 году В. Рассадкин изобразил обнаженную фигуру водяного духа в белом гипсе, которая сидит на деревянном пьедестале (рис. 18). Анатомия персонажа представлена условно, мастер сосредоточился на мягком силуэте скульптуры. Гребень также выполнен из дерева и не прикреплен к основному массиву, поэтому при его отсутствии Су анасы может быть воспринята как условная женская фигура.

Также следует упомянуть витраж В. Ткаченко и Г. Ураз «Гребень Су анасы» 2006 года, где самого персонажа нет. Сине-голубые и зеленые пластины чередуются между собой, создавая водяную рябь, округлые розовые плоскости представляют водяные лилии, рядом с которыми располагается золотой гребень. Получается, что только за счет атрибутов и места художники представили образ, который можно легко идентифицировать, зная сказку Г. Тукая.

В рамках антропоморфного направления иконографического типа «Прекрасной дамы» встречается интерпретация Су анасы как Матери воды, воплощения природы, древнего божества. Художники изображают ее в виде женщины с пышными формами, имеющей сходство с Венерой палеолита. В открытке художника Revil [Revil, 2017] спокойная Су анасы, находясь в воде, расчесывает светлые волосы, а с берега за ней наблюдает мальчик. Такая же сцена обыгрывается в деревянной скульптуре А. Абдуллина «Су анасы» 1991 года, персонажи располагаются на одной скамье по разным углам, при этом Су анасы намного больше мальчика по размерам, ее анатомия упрощена, из-за чего возникает ассоциация с деревянными идолами. В этих произведениях в первую очередь иллюстрируется сцена из сказки Г. Тукая, а сама интерпретация Матери воды носит формальный характер.

В конце 1990-х годов в серии «Иялэр» (в пер. с тат. «обереги») А. Фатхутдинов изображает Су анасы в виде прекрасной девушки с гребнем в руках на фоне озера, освещенного луной (рис. 19). Мягкие очертания форм, подчеркивающие ее плавный силуэт, который вторит окружающей природе. Длинные кудрявые волосы скрывают ее наготу, рисунок линий совпадает с корой деревьев по бокам, которые в свою очередь будто выходят из узорной деревянной рамы. Само изображение сопровождается надписью на татарском языке «СУ АНАСЫ /ИЯСЕ/ СУ ПАКЛЕГЕН САКЛЫЙ» (в пер. с тат. «Водяная мать бережет чистоту воды»), что отражает суть интерпретации Су анасы как древнего божества.



Рис. 18.
В. Рассадкин. Су анасы. 2020. Известняк, дерево тонированное.
Елабужский государственный историко-архитектурный
и художественный музей-заповедник.



Рис. 19.
А. Фатхутдинов. Су анасы. 1995–1997. Холст, масло, дерево. 80х95 см.
Комплексный музей Нижнекамска, республика Татарстан.

А.А. Миннебаева *Иконография Су анасы
в искусстве Татарстана XX–XXI вв.*

В 2010 году Р. А. и М. С. Кильдибековы исполнили гобелен «Су анасы», в котором представили существо как обнаженную женщину с пышными формами, при этом сознательно упростив анатомию (рис. 20). Как справедливо пишет Л. Шкляева: «Силуэт Водяной напоминает ромбовидный абрис «палеолитической Венеры» с ярко-выраженными зрелыми женскими признаками. Перед нами плодотворное создание, почитаемое, как источник жизни» [Шкляева, 2021, с. 382]. Атрибут в виде гребня отсутствует, авторы сосредоточились показать Су анасы как древнее божество, что отражается в композиции произведения. В центре располагается Су анасы, по краям которой находятся изображения тех, кто от нее зависит: крестьянка, корова, утки, рак, рыба. Подобная композиция вызывает ассоциацию с религиозными произведениями.

Также следует отнести симфоническую поэму Ф. Шарифуллина «Су анасы» 1986 года к интерпретации природного воплощения, «Матери воды». Произведение отличается введением множества шумовых и звенящих инструментов, как колокольчики, ксилофон, челеста, арфа и др., что позволяет воссоздать звуки, имитирующие шум воды, передающие эмоциональное состояние Су анасы (от спокойствия до волнения и гнева).

В хтонической трактовке типа «Прекрасной дамы» Су анасы изображается как антропоморфная женщина с чертами, указывающими на ее сверхъестественное происхождение. Чаще всего художники делают акцент на длинных волосах синего или зеленого цвета, которые в первом варианте напоминают речную рябь, в другом – водоросли. Кожа существа отличается таким же цветом. Нередко в облике встречаются жабры, перепонки между пальцами, плавники, чешуя, реже хвост.

Так, например, в 1992 году Р. Сафин создал гипсовую скульптуру «Су анасы», где изображает фигуры мальчика и духа воды. Су анасы намного больше ребенка по размерам (что также демонстрирует ее божественный статус, как в типе «Мать воды»), вместо ног у нее рыбий хвост.

В произведениях Г. Рахманкуловой (живописная картина «Су анасы», конец XX в.), Р. Латыповой-Ивановой (картина в смешанной технике «Су анасы» 2000 г.), Л. Мустафиной-Хазиевой («Су анасы» на шелке в технике холодного батика 2006 г.), в иллюстрациях С. Ибрагимовой [Тукай, 2011], Н. Нечаевой [Тукай, 2016] (рис. 21) Су анасы предстает как девушка с зелеными волосами, украшенными водорослями и водяными лилиями, при этом в изображении присутствует золотой гребень.

Рис. 20.

Р. и М. Кильдибековы. Гобелен «Су анасы». 2008 г.
Шерсть, ручное ткачество. 120х140 см.
Государственный музей изобразительных искусств
Республики Татарстан, Казань.



Рис. 21.

Н. Нечаева. Су анасы. 2016.

A.A. Minnebaeva *Iconography of the character Su Anasi
in the art of Tatarstan of the XX–XXI centuries*

Облик Су анасы в виде молодой длинноволосой красавицы с голубовато-зеленым цветом кожи получил широкое распространение в разных видах искусства. Одним из первых появлений такого образа можно назвать музыкальный клип Р. Валеева «Шурәле» начала XXI века. В 2005 году по эскизу Р. Шамсутдинова была создана мозаичная композиция «Су анасы» для станции метро «Площадь Тукая» в Казани, а в 2010 году художник вновь вернулся к этому образу Су анасы в оформлении издания сказки Г. Тукая [Тукай, 2011] (рис. 22). Вероятно, иллюстрации Р. Шамсутдинова также послужили источником создания мультфильма «Су анасы» студии «Татармультфильм» («Су анасы», 2012, реж. С. Киатров) (рис. 23). Похожий облик также встречается в иллюстрациях Д. Мухаметзяновой [Әкият, 2018], И. Азимова [Морат, 2012], А. Тимергалиной [Мифология народов Поволжья, 2019]; в графике Д. Ахметшина (Мечты и страхи Шурәле», 2016–2017 гг.).

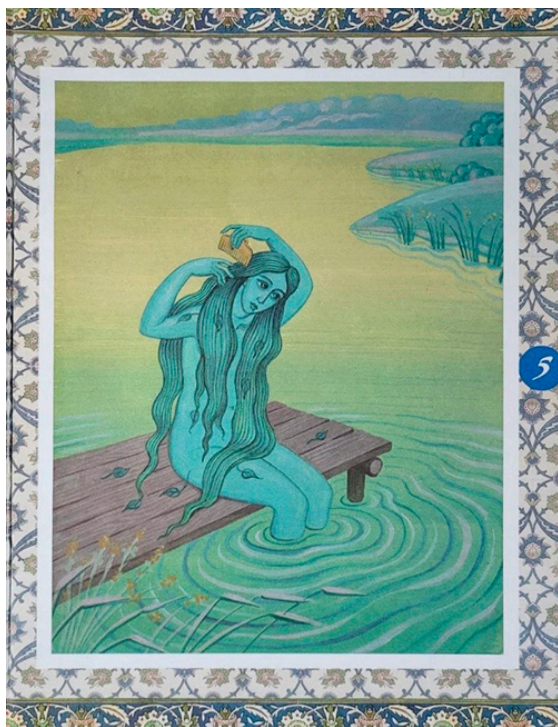


Рис. 22.
Р. Шамсутдинов. Су анасы. 2011.



Рис. 23.
Кадр из мультфильма «Су анасы». 2013.
Татармультфильм.
(Реж., худ.-постановщик Сергей Киатров).

С середины 2010-х годов в облике Су анасы чаще начинают проявляться зооморфные черты (плавники, чешуя и пр.). Чаще стали изображать дух воды в виде русалочки, что особенно характерно для произведений, ориентированных на детскую и молодежную аудиторию. Например, подобный облик Су анасы можно встретить в мультфильме «Вәли» 2017 года (реж. А. Оразов) (рис. 24) и в иллюстрациях И. Афанасьева к книге «Легенды Туган-Батыра» 2022 года [Хаким, 2022].

В иллюстрациях Ф. Харрасовой [Татарские легенды и мифологические рассказы, 2016] Су анасы в виде красавицы с голубовато-синими волосами изображается со спины, на ее поясице можно заметить чешую, а на руках маленькие плавники (рис. 25).



Рис. 24.
Кадр из мультфильма «Вэли». 2017.
Студия «Тасма» (Реж. А. Оразов).

Рис. 25.
Ф. Харрасова. Су анасы. 2016.

В 2021 году Т. Лепп издала книгу «Замечаю волшебство», в котором публикует свой фотопроjekt к татарским народным сказкам, среди которых есть «Су анасы» («Водяная») [Лепп, 2021] (рис. 26). Художница приводит татарскую народную сказку про Су анасы и мельника, где дается подробное описание пугающего облика духа воды (по Я. Коблову). Но Т. Лепп отказывается от этой иконографии: «мне же всегда казалось, что она дух воды, и потому должна быть красивой» [там же, с. 18]. Она пригласила на роль профессиональную модель К. Сом, которая умеет «задерживать дыхание, плавать и даже красиво тонуть» [там же, с. 18]. Практически все композиции обрезаны, акцентируя внимание на той или иной детали (золотой гребень, завораживающие глаза, украшенные блестками вокруг глаз, имитирующими чешую). Су анасы безмятежна и спокойна, даже в кадре с движением пластика ее тела напоминает прекрасную русалку. Подобное прочтение облика встречается в короткометражном фильме «Юха» («Юха», 2021, реж. Т. Черногузова). В 2024 году в книге «Мифические существа татар», в которой Р. Нагаева изобразила Су анасы в виде черноволосой красавицы с белой кожей, тонкими изящными чертами лица (причем глаза запечатлены на фоне чешуи) – все в ней дышит безмятежностью и спокойствием [Нагаева, Ерохина, 2024] (рис. 27).

Рис. 26.
Т. Лепп. Су анасы (модель К. Сом). 2021.



Рис. 27.
Нагаева. Су анасы. 2024.



A.A. Minnebaeva *Iconography of the character Su Anasi in the art of Tatarstan of the XX–XXI centuries*

Наконец, в 2025 году вышла книга Лары Вагнер «Хозяйка воды» в жанре фэнтези с иллюстрациями Тани Дюрер и Eudjin [Вагнер, 2025]. Сюжет происходит в глухой татарской деревне, где в зачарованном лесу на берегу лесного озера сидит Су анасы, расчесывая длинные белые волосы: «подол широкой рубахи окунулся в темную воду <...> прозрачная зелень глаз, кожа будто фарфоровая... Да и вся девушка словно светится изнутри, мерцает светлым силуэтом на фоне лесной чащобы» [Вагнер, 2025, с. 5]. На обложку помещено изображение Су анасы, соответствующее книжному описанию. Во внутренних иллюстрациях дева встречается дважды: в первой встрече с главным героем, где представляется девушкой Аминой, одетой в белый национальный костюм, и в заключительной сцене, когда юноша убегает прочь от озера – там на его поверхности взмывает белый женский силуэт с кровавым сгустком в руке. В отличие от предшествующих работ Су анасы является антагонистом, за красотой которой таится смертельная опасность. Похожее отношение можно встретить в современных произведениях разных видов искусства, но где развивается уже другой иконографический тип, где в облике антропоморфной красавицы проявляются хтонические черты.

«Хтоническая нечисть»: путь стилизации

В начале XXI века татарское искусство испытывает огромное влияние мировых художественных процессов, что связано как с появлением новых форм творчества, так и с развитием информационных технологий. Художники экспериментируют с образом Су анасы, представляя ее в разных стилях.

Одним из ранних примеров следует назвать сборник произведений Г. Тукая «Әкиятләр» (в пер. с тат. «Сказки») 2006 г. от Татарского книжного издательства с оформлением Н. Хазиахметова [Тукай, 2003]. В сборник вошли: «Шүрәле» (Шурале), «Су анасы», «Кәжә белән Сарык» (в пер. с тат. «Коза и баран»), «Алтын этәч» (в пер. с тат. «Золотой петушок»), «Япон хикәясе» (в пер. с тат. «Японская сказка»), собственно под влиянием последней был избран единый стиль книжного оформления – стилизация под японскую живопись и гравюру. Су анасы представляет собой существо с необычной анатомией: голова с разноцветными волосами, небольшой торс с очертаниями женских грудей, руками являются рыбы хвосты, вместо ног щупальца осьминога (рис. 28). Вероятнее всего, что художник вдохновлялся японским морским духом – Амабиэ, у которого похожее строение, то есть имеется голова, небольшой торс и три нижних конечности. Примечательно, что в отличие от своих предшественников в книжной иллюстрации Н. Хазиахметов не показывает Су анасы с гребнем. Учитывая анатомию персонажа, художник отказался создавать нелепые изображения того, как существо держит хвостами этот предмет. Однако следует отметить, что гребень украшает титульный лист сказки, затем читатель видит его оставленным на мостках, а потом в руках бегущего мальчика, благодаря чему сюжет сказки визуальнo рассказывается.



Рис. 28.
Н. Хазиахметов. Су анасы. 2006.

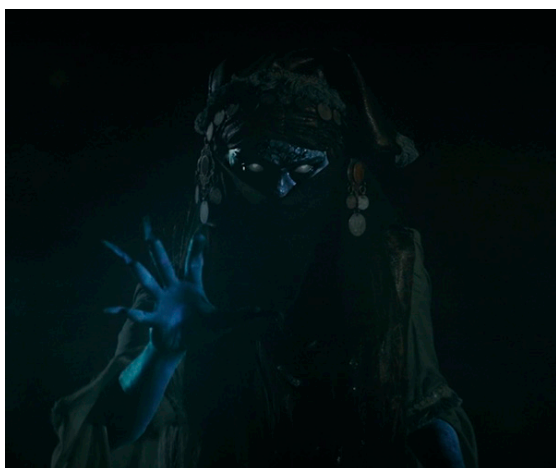
В комиксе «Су анасы» 2016 года, в первых сценах персонаж изображен с перепонками и рыбьим хвостом, что позволяет проводить параллели с водными духами из восточно- и западнославянской мифологии (рис. 29) [Тукай, 2016]. В интервью А. Марданшин, автор проекта, говорил о татарской русалочке и желании представить этот образ детской и подростковой аудитории, «которая уже в курсе, что такое аниме, а также на иностранцев, которые не знают ни русского, ни татарского, но хотят увезти что-то из Татарстана на память. <...> А комикс позволяет его распространить и популяризировать – изображения универсальны, комиксы можно читать, не зная языка» [ИНДЕ, 2016]. При этом в образе прослеживается влияние иллюстраций Б. Альменова – Су анасы крайне эмоциональна, несмотря на хтонические черты, она имеет приятные черты лица. Художница М. Рогова намеренно сделала подобную параллель, чтобы образ был воспринят не только за пределами республики Татарстан, но и внутри.

В 2018 году появился мистический фильм ужасов «Водяная», ориентированный на детскую аудиторию («Водяная», 2018, реж. А. Барыкин). Авторы сознательно создавали образ, который резко контрастировал с привычным о нем представлением. Как рассуждает А. Барыкин, «у нас в Татарстане привычно воспринимать образ Су анасы как красивую девушку, которая расчесывает гребнем длинные волосы на берегу озера. На самом деле, это лишь один из многих образов Водяной, которые описаны у К. Насыри и других авторов» [Казань, 2021]. Для Су анасы были разработаны уникальный пластический грим и специальный костюм (рис. 30): «Лицо Водяной буквально вылепливалось из специального силикона, красилось, поверх наносились настоящие рыбы чешуйки, и при этом все было сделано так, что мы никогда не видели лица целиком. Костюм Водяной стал настоящим “приключением”: в нем использовались элементы старинной татарской одежды, настоящие старые монеты, а под ним вменялся гидрокостюм и альпинистский обвес, позволявший Водяной летать по воздуху на тросе» [там же]. На экране Водяная появляется всего два раза: в начале и в конце. Первая сцена вызывает зрительское напряжение и чувство страха (ведьма с горящими желтыми глазами в темном балахоне неожиданно возникает в комнате, забирает мать главных героев и превращается в брызги воды, что можно было также наблюдать в мультфильме «Су анасы»), в заключительных же сценах Су анасы тяжела и неповоротлива. Эта громоздкость напоминает зомбиподобных существ в кинематографе.

Рис. 29.
А. Марданшин, М. Рогова.
Фрагмент из комикса «Су анасы». 2016..



Рис. 30.
Кадр из фильма «Водяная». 2016. (Реж. А. Барыкин).



A.A. Minnebaeva *Iconography of the character Su Anasi
in the art of Tatarstan of the XX–XXI centuries*

Су анасы практически невозможно рассмотреть – сверкают только глаза, поскольку сцены с ее участием затемнены. Важно заметить, авторы фильма первыми в XXI столетии продемонстрировали пугающий образ духа воды, который был характерен для первой половины XX века. Однако они не стали делать персонажа главным антагонистом истории, подчеркнув, что существо относится нейтрально к человеку в целом: Су анасы думает только о пропавшем гребне и не стремится навредить детям и их окружению.

В 2023 году А. Песоцкая («Застенчивый упырь») опубликовала мини-комикс, где в числе действующих лиц выступают Шурале и Су анасы [Песоцкая, 2023]. Ее водный дух сохраняет в себе зооморфные черты – жабры, длинные когтистые лапы с перепонками, большие желтовато-оранжевые глаза (чуть навывкате), острые зубы. А. Песоцкая приодела Су анасы в полупрозрачную тунику и приталенный синий жилет, ассоциирующиеся с национальным татарским костюмом, тем самым подчеркивая национальное происхождение существа. Важно отметить, что в комиксе упоминается Водяной и его «девчонки», в то время как от лица водяной татарской нечисти выступает Су анасы (хотя в татарской мифологии также известно о Су бабасы и Су иясе, духи воды мужского пола). Это подчеркивает, что в современной культуре Су анасы более известна, нежели ее сородичи.

В 2024 году создатели комикса «Шурале. Чертов отряд» поместили персонажей татарского фольклора во вселенную супергероев, вдохновленную американскими комиксами DC и Marvel [Шурале. Чертов отряд, 2024]. По задумке авторов, представителей татарской нечисти собирают в отряд, чтобы помочь Татарскому государству, как и в известной серии «Отряд самоубийц». Под каждый типаж, характерный для супергеройских комиксов в целом, был подобран конкретный образ. Так, например, командиром отряда выступает *Убыр* (кровососущее существо, которое живет среди людей), единственный среди персонажей, кто находится при татарском хане. В роли смешливого трикстера, участвующего ради собственного веселья, представлен Шурале. В числе женских персонажей в отряде находятся *Бичура* (злопакастый дух дома), зооморфное язвительное существо в комиксе, и Су анасы, изображенная в виде сексуальной женщины с зелеными волосами, голубой кожей, жабрами и плавниками.

Учитывая, что вышел только первый выпуск, в котором раскрывается завязка сюжета, знакомство с героями носит поверхностный характер. Про Су анасы известно то, что она не терпит воровства своих вещей (в том числе продемонстрирована сцена, когда она расчесывает волосы, сидя на выступающем камне в озере), обладает невероятной силой (пока из способностей показали умение ориентироваться в воде, завлекать людей на дно). Предположительно, к отряду присоединилась в большей мере из-за желания, чтобы люди вновь вернулись к ее почитанию. Именно она, приглашая очередного участника в отряд, говорит ему: «зачем прятаться в тени, когда тысячи людей будут носить нас на руках и величать героями!» [Шурале. Чертов отряд, 2024, с. 23]. Внешний облик сформирован под влиянием иконографического типа «Прекрасной дамы», так авторы сразу показали всем уже внешне узнаваемого персонажа и получили образ сильной красавицы, которая всегда присутствует в подобных комиксах.

В 2024 году стало известно, что Д. Илалтдинов, 3D-генералист и лид-аниматор, работает над созданием первой хоррор-игры «Шурале» по мотивам татарских сказок, где собирается представить Су анасы в виде красивой полуобнаженной молодой девушки [Реальное время, 2024]. По имеющимся концепт-артам можно заметить, что автор фокусируется на пугающей стороне внешности существа, что продолжает современную тенденцию развития образа, которая упоминалась ранее также в книге «Хозяйка воды» [Вагнер, 2025].

Выводы. Перспективы дальнейшего исследования.

В начале XX века произошла смена художественной парадигмы в татарском искусстве, что было вызвано внутренними и внешними причинами. Так, например, ранее в татарском обществе было распространено специфическое толкование заповедей Корана, согласно которым существовал запрет на изображение живых существ. В XX веке это было опровергнуто, что стало одной из причин становления татарского профессионального изобразительного искусства, в частности фигуративных изображений.

Изменение устоявшихся порядков в мировоззрении татар повлекло за собой всплеск «суеверного сознания», который в целом характерен для кризисных эпох в жизни общества [Власова, 2008, с. 478].

Татарские литераторы в попытках объяснить своеобразие своей культуры обращаются к мифологии, в которой сконцентрировались как языческие традиции прошлого, так и современный им образ мышления. В этой связи необходимо упомянуть, что о подобном писала Р. Султанова в статье «Интерпретация фольклора в современном изобразительном искусстве (на примере легенд и преданий о Елабуге)» [Султанова, 2021], где пришла к выводу о том, что живописцы черпают вдохновение в фольклоре: сюжеты и архетипические образы, соответствующие их мироощущению и ментальности, в чем наблюдается стремление возродить культурную память и способ выразить творческую индивидуальность. Как писал С.Ю. Неклюдов, «по идущим из глубины веков архаическим моделям в современной политике и идеологии воссоздаются старые мифы в новых социальных и национальных оболочках» [Неклюдов, 2000, с. 37].

В 1907–1908 годах Г. Тукай² пишет первые сказки «Шурале» и «Су анасы» в стихотворной форме, основанные на татарских деревенских преданиях, в которых сохранились сведения о духах природы, вероятно, существовавших еще в языческие времена. В этих произведениях «древний миф превращается в литературный миф. Подчиняясь замыслу поэта, он начинает выполнять функцию литературного приема» [Агзамова, 2011, с. 122]. Обе сказки играют роль нового мифа и становятся источником вдохновения для татарских художников, позволив заняться фигуративным изобразительным искусством. Как утверждал М. Элиаде, «миф дает человеку полную уверенность в том, что все, что он готовится сделать, уже когда-то было сделано, он помогает прогнать сомнения, которые могут зародиться относительно результатов предпринимаемых действий» [Элиаде, 2020, с. 135].

Среди всех водяных существ Г. Тукай выбрал Су анасы как главного героя одной из своих сказок, что можно связать с бессознательным отождествлением женщины и стихии воды. Э. Нойманн отмечает, что «женщина изначально является провидицей, повелительницей воды подземного мира, приносящей мудрость, хозяйкой журчащих ручьев и колодца, так как “истинное предсказание говорит на языке воды”» [Нойманн, 2024, с. 332]. Тем самым в этом образе изначально был сформирован архетип анимы как инстинктивная версия магического женского существа, к которым К.Г. Юнг относил русалок, сирен, мелюзин и пр. [Юнг, 2022, с. 48]. Если воспринимать Су анасы как воплощение водяной стихии, то обнаружится, что она может как даровать жизнь, так и забрать ее, что также закладывает в ней дополнительный фундамент для дальнейшей трансформации образа в архетип Великой матери.

Э. Нойманн заключает, что «чем больше бессознательного в мужчине, тем больше фигура Анимы или маны сливается или связывается с образом матери или старухи» [Нойманн, 2024, с. 331]. В свою очередь Г. Тукай описывает дух воды как *«ужасающую старуху»*. Мальчик в сказке проявляет неуважение к матери воды, тем самым навлекая ее гнев, который преображает ее в ипостась Ужасной матери. В ней воплощается подсознательный страх перед смертью, что отражается в обезображивании ее внешности. В иллюстрациях 1908 года, передающих интерпретацию Г. Тукая, Су анасы предстает как старуха, в чьем облике присутствует пугающая двойственность морщинистого лица и молодого тела. Это не только объясняло сверхъестественную природу существа (по сюжету старуха быстро бежала за ребенком), но также отражало творческую скованность первых татарских художников. Представления об изобразительном искусстве только начали изменяться, а здесь демонстрируется обнаженное женское тело, что ранее было абсолютно недопустимо. Иллюстрации к сказке явились одной из первых возможностей художников обратиться мотиву обнаженной натуры в контексте национального искусства. В определенной степени сборник «Юаныч», где помимо «Су анасы» также есть стихотворение «Таз» («Плешивый») с рисунком-пояснением, стал своеобразным манифестом Г. Тукая, утверждающим новые порядки. Важно отметить, что поэт также включил эти иллюстрации в свой последний сборник избранных произведений: «1913 год <...>. В ближайшее время я решил издать сборник в 400 страниц

² Г. Тукай прожил всего 26 лет (он умирает в 1913 году), но за это время успел внести вклад в татарскую литературу, сопоставимый с ролью А.С. Пушкина в русском искусстве. Для татар Г. Тукай стал культурным героем XX века и буквально является частью национального сознания.

A.A. Minnebaeva *Iconography of the character Su Anasi
in the art of Tatarstan of the XX–XXI centuries*

с рисунками и стихами, которые я сам отобрал и люблю» [Тукай, 2008, с. 8]. Однако он не успел завершить работу до конца из-за смерти в этом же году, издание вышло уже в 1914 году.

В 1910–1930-е годы начнется художественный расцвет татарского изобразительного искусства, сопровождавшийся уверенным следованием традициям авангарда. В этот период художники не проявляют интереса к «Су анасы» (в большей мере они фокусируются на сказке «Шурале») из-за специфики образных тем времени и, вероятно, существовавшим психологическим блоком к изображению обнаженной женской натуры.

В 1940–1970-е годы активно развивается татарская иллюстративная детская литература, в частности особое внимание уделяется сказкам Г. Тукая, которые адаптировались для русскоязычной аудитории. Для книжной графики этого периода характерна подробная повествовательность и натуралистичность изображаемого. Книга представляет собой единый художественный ансамбль, татарские мастера активно перенимают русские художественные традиции, вдохновляясь работами И. Билибина и В. Лебедева. В сказке «Су анасы» татарские графики подробно изображали быт татарской деревни и национальные костюмы, а облик духа воды поставил перед ними задачу соединения реалистичных и фантастических черт. В одном случае художники использовали гротеск, придавая антропоморфному персонажу пугающе-хтонические очертания (Б. Урманче, Ф. Аминов), что продолжало иконографию «Ужасной старухи», которая не получила широкого распространения, хотя отдельные ее элементы обнаруживаются на современном этапе.

Другие мастера стали изображать так называемый тип «Женщины-амфибии» – антропоморфных существ с рыбьими и лягушачьими чертами, которые отличаются кокетливым женственным поведением. Б. Альменов внес существенный вклад в формирование этой иконографии, издание «Су анасы» с его иллюстрациями 1968 года продолжают переиздаваться в настоящее время и оказывать влияние на современных художников. В 1940–1970-е годы Су анасы отличалась эмоциональностью и проработанностью анатомии; эмоция страха постепенно уступает жалости, смеху. Образ несет в себе жизнеутверждающее начало, что считается в значении деталей, которые присутствуют на иллюстрации. Так, например, рыба в разных культурах с древних времен может символизировать плодovitость, изобилие и сексуальную силу [Мифы народов мира, 1988, т. 2, с. 393], лягушка может указывать как на связь с хтоническим миром, так и на плодородие [Мифы народов мира, 1988, т. 2, с. 84]. Цветок нередко служит атрибутом богинь плодородия, ярким тому примером служит изображение Персефоны, которая к тому же является не только весенним божеством, несущим жизнь, но и владычицей подземного мира. В противоположность «Ужасающей старухе» «Женщина-амфибия» несет в себе архетипический образ Доброй матери.

В конце 1950-х годов появляется балет, давший новый взгляд на образ Су анасы, который положил начало формированию нового иконографического типа. В произведениях Х. Якупова, Б. Урманче, И. Колмогорцевой 1960-х годов можно обнаружить постепенный переход от зооморфизма к антропоморфизму. В облике Су анасы женственные черты подчеркиваются макияжем и украшениями. Важно отметить, что И. Колмогорцева первой одевает дух воды в платье, скрывающее ее наготу, но подчеркивающее ее формы. Примечательно также, что в этот период начинает активно развиваться художественное творчество среди женщин. Этот факт, а также их обращение к образам традиционной культуры рождает перспективы дальнейшего исследования темы в контексте гендерного искусствоведения.

В 1980-е годы появляются произведения, в которых уже ярко выражен антропоморфный иконографический тип, получивший название «Прекрасная дама». Су анасы изображают в виде длинноволосой красавицы с гребнем в руках. Вероятнее всего, образ сложился благодаря нескольким факторам. Во-первых, во второй половине XX века широко распространяется образ русалочки в кинематографе, что воспринимают татарские мастера. Во-вторых, Су анасы начинают бессознательно противопоставлять Шурале. Появляются произведения, в которых демонстрируется мир образов Г. Тукая. Шурале воспринимается в большей степени как стихийное начало с зооморфными и растительными элементами, нередко принимаемое мужской облик и отличающееся эмоциональностью поведения и мимики. В противоположность ему Су анасы предстает как женское начало,

олицетворение Вечной женственности и Красоты, невозмутимая и завораживающая. Если в ранних изображениях Су анасы гневалась, то теперь пребывает в меланхоличном состоянии, в редких случаях (книжная иллюстрация) показывая обиду и легкое раздражение.

По теории архетипов К.Г. Юнга [Юнг, 2020] иконография «Прекрасной дамы» Су анасы представляет архетип Кору (девушки): «Дева часто описывается как существо, которое нельзя считать человеческим в обычном смысле; она либо неизвестного, либо особенного происхождения, либо странно выглядит, либо попадает в странные происшествия, из чего приходится заключить о ее необычной мифологической природе» [Юнг, 1996, с.182].

В этот период времени активно развиваются разные виды искусства, вследствие чего помимо графических произведений здесь рассматриваются скульптура, декоративно-прикладное искусство, живопись, анимация. Примечательно, что образ Су анасы, исполненный в рамках одной иконографии, по-разному воплощается в разных техниках и материале. Наиболее показательным примером можно назвать скульптуру, где мастера чаще фокусировались на телесном аспекте, пространстве композиции и контексте работы.

В отличие от предшествующих трактовок образа тип «Прекрасной дамы» является более сложным по своей структуре, поскольку внутри него можно выявить два основных направления:

1) *Чистый антропоморфный образ.* Су анасы предстает как длинноволосая красавица, которая узнается только по наличию гребня в композиции (гобелен Г. Маликовой, иллюстрации Г. Имамовой, М. Сахипагараева, в картинах Ф. Якупова, Ф. Вильданова).

Также в рамках этой трактовки можно выделить тип «Матери-воды». Персонаж изображается как обнаженная женщина с пышными формами, но с упрощенной анатомией, создавая визуальное сходство с древними изображениями богинь (живописное панно А. Фатхутдинова, гобелен Р. А. и М.С. Кильдибековых и др.).

2) *Антропоморфный образ с чертами, указывающими на ее сверхъестественное происхождение,* в котором можно выделить три характеристики:

2.1. Красивая девушка с зелеными волосами, украшенными водорослями и водяными лилиями, при этом в изображении присутствует золотой гребень (живописные произведения Г. Рахманкуловой, Р. Латыповой-Ивановой, Л. Мустафиной-Хазиевой, в иллюстрациях С. Ибрагимовой;

2.2. Длинноволосая красавица с голубовато-зеленым цветом кожи и волос. В изображениях с ней присутствуют водяные лилии, гребень. Встречается в разных видах искусства и имеет большую узнаваемость среди широкой аудитории (музыкальный клип Р. Валеева «Шурале», мозаика по эскизам Р. Шамсутдинова, мультфильм 2012 г., в иллюстрациях Д. Мухаметзяновой, И. Азимова, А. Тимергалиной);

2.3 Длинноволосая красавица с хтонически-зооморфными чертами (плавники, чешуя и пр.). Данная иконография имеет обширный материал, который также можно разделить на два направления:

2.3.1 Русалочка (скульптура Р. Сафина, мультфильм «Вэли», книга «Легенды Туган-Батыра»;

2.3.2 Загадочная красавица, у которой на коже виднеется рыба чешуя, имеются небольшие плавники (фотопроект Т. Лепп, фильм «Юха», иллюстрации Р. Нагаевой, И. Афанасьева).

Параллельно с иконографией «Прекрасной дамы» в XXI столетии развивается тип «*Хтонической нечисти*», для которого характерно изображение духа воды как хтонического существа, в котором больше зооморфного, нежели человеческого. Современные художники исследуют образ Су анасы, занимаясь стилизацией (например, в традициях японского искусства, как Н. Хазиахметов), вводя его в новые формы творчества (комиксы, кино). От сюжета сказки Г. Тукая постепенно отказываются и разрабатывают новый нарратив, где стала заметна тенденция фокусирования на пугающей природе существа. Можно обнаружить монстроподобный (фильм «Водяная»), воинственный (комикс «Шурале. Чертов отряд»), привлекательно-опасный облик Су анасы (компьютерная игра). При этом следует выделить отдельно книгу Лары Вагнер «Хозяйка воды», в которой предстает красавица с белыми волосами, то есть визуально она относится к типу «Прекрасной дамы», но в отличие от других представительниц этого направления за ее красотой кроется желание навредить человеку. В подобной тенденции можно

A.A. Minnebaeva *Iconography of the character Su Anasi in the art of Tatarstan of the XX–XXI centuries*

рассмотреть негативный трансформирующий характер архетипа Великой матери [Нойманн], а также предположить, что в этом кроется гендерный аспект. В современном мире женщины активно борются за свои права, имеют определенную жизненную позицию, что противоречит патриархальной модели татарского общества. По этой причине образ Су анасы может воплощать в себе страх потери контроля над женщиной, что отражается в ярко выраженной сексуальности или же демонизации облика в целом.

Таким образом, иконография образа Су анасы позволяет обнаружить общую закономерность его развития и черты сходства в искусстве различных художников. На протяжении XX – XXI веков в облике существа переплетались или сталкивались между собой мотивы двойственности: антропоморфизм и зооморфизм, бытовое и сверхъестественное, молодость и старость, красота и уродство, эмоциональность и невозмутимость, что в свою очередь влияло на изменение восприятия архетипа Великой матери. Также в тексте упоминался еще гендерный аспект развития образа, что предполагает обширное поле для будущих исследований в области искусствоведения и психологии.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Вэли (2017, реж. А. Оразов, Россия), аним.
2. Водяная (2018, реж. А. Барыкин, Россия), игр.
3. Русалочка (1975, реж. И. Аксенчук, СССР), аним.
4. Русалочка (1976, реж. В. Бычков, СССР), игр.
5. Русалочка – принцесса подводного царства (1975, реж. Т. Кацумата, Япония), аним.
6. Су анасы (2012, реж. С. Киатров, Россия), аним.
7. Юха (2021, реж. Т. Черногузова, Россия), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. «В чем мораль этой истории?» Эксперты – о первом татарском комиксе // ИНДЕ: интернет-журнал о жизни в городах республики Татарстан. 28.09.2016. Режим доступа: <https://inde.io/article/1856-v-chem-moral-etoj-istorii-eksperty-o-pervom-tatarskom-komikse> (дата обращения: 4.08.2024)
2. Барыкин А. Су анасы в мировом прокате // Журнал Казань. 3.10.2021. Режим доступа: <https://kazan-journal.ru/news/chelovek-v-iskusstve/su-anasy-v-mirovom-prokate> (дата обращения: 14.07.2024)
3. Вагнер Лара. Хозяйка воды. – Москва: Манн, Иванов и Фербер, 2025.
4. Василиса прекрасная / худ. И. Билибин. – Санкт-Петербург: Экспедиция изготовления государственных бумаг, 1907.
5. Данис Илалтдинов: «Видеоигра на татарском позволит выйти языку за пределы кухни» / Интернет-газета «Реальное время» // Яндекс Дзен. 13.05.2024. Режим доступа: <https://dzen.ru/a/ZkHiOh2EnHXyKlIrw> (дата обращения: 7.08.2024)
6. Экият: сказки / сост., худ. Д. Мухаметзянова. – Казань: Познание, 2018.
7. Идел буге халыклары мифологиясе = Мифология народов Поволжья / төз. А. Галиәхмәтова; рәс.: А. Бакулевский һ. б. рәс. – Казан: Татарстан китап нәшрияты, 2019.
8. Легендалар һәм мифологик хикәятләр = Татарские легенды и мифологические рассказы = یرانات ریطاسا و اه ناسفا / төз. С. Гыйләжәтдинов, А. Гыйләжәтдинова; рәссам Ф. Харрасова. – Казан: «Татмедиа» нәш-да басылды, 2016.
9. Лепп Т. Замечаю волшебство. Татарские народные сказки = Тылсым күрәм. Татар халык экиятләре / авт.-сост., фотохудожник Татьяна Лепп. – Казань: Юлбасма, 2021.
10. Лесная нечисть. Татарская нечисть / Застенчивый Упырь (ShyUpir [Анастасия Песоцкая]) // Авторский комикс: публикация комиксов на русском языке. 21.03.2023. Режим доступа: <https://acomics.ru/~lesnaya-nechist/45> (дата обращения: 4.08.2024)
11. Морат Г. Йолдыз илчеләре: балалар өчен шигырьләр / Газинур Морат; [рәс. И. Әжәмов]. – Казан: Татарстан китап нәшрияты, 2012.
12. Нагаева Р., Ерохина Д. Мифические существа татар: коварные духи, великодушные божества и птица счастья Хоррият. – Москва: Манн, Иванов и Фербер, 2024.
13. Сафина Н. Аккош күле / рәссамы М. Сәхипгарәев. – Казан: Идел-Пресс, 2000.
14. Тукай Г. Экиятләр / рәссамы Т. Хажигахмәтов. – Казан: Татарстан китап нәшрияты, 2003.
15. Тукай Г. В. Водяная / худ. В. Карамышев. – Казань: Татарское книжное издательство, 1985.
16. Тукай Г. Водяная / худож. Г. Имамова. – Нижнекамск, 2007.
17. Тукай Г. Водяная / худ. Ф. Аминов. – Москва: Советская Россия, 1978.
18. Тукай Г. Избранное: стихи и сказки / рис. Б. Урманче. – Москва: Детгиз, 1956.
19. Тукай Г. Избранное / пер. В. С. Думаевой-Валиевой. – Казань: Магариф, 2008.
20. Тукай Г. Кырлай экиятләре = Сказки Кырлая / оз. Ә. Набиуллина; рәс. Н. Нечаева. – Казан: Юлбасма, 2016.
21. Тукай Г. Стихи, поэмы и сказки / рис. Б. Альменова. – Казань: Татарское книжное издательство, 1958.
22. Тукай Г. Су анасы / [рәс. Б. Әлменов]. – Казан: Татарстан китап нәшрияты, 1968.
23. Тукай Г. Су анасы / [рәс. Б. Әлменов]. – Казан: Татгосиздат, 1944.
24. Тукай Г. Су анасы / рәс. Р. Шамсутдинов. – Казан: Татар китап нәшрияты, 2011.
25. Тукай Г. Су анасы = Водяная = The Water Maid / рәс. С. Ибраһимова; рус тел. тәрж. Р. Бохараев; англиз тел. тәрж. А. Шәмсетдинов. – Казан: Татарстан китап нәшрияты, 2011.
26. Тукай Г. Су анасы: комикс / проект житәкчесе А. Марданшин; рәс. М. Рогова. – Москва: Mardesign, 2016.
27. Тукай Г. Юаныч: балалар өчен шигырьләр, хикәя. – Казан: Сабах көтөпханәсе; Лито-тип. И.Н. Харитонова, 1908.
28. Хаким З. Легенды Туган-батыра / худ. И. Афанасьев. – Казань: Наследие нашего народа, 2022.
29. Хисамова Д. Живописные сады Г. Тукая. – Казань: Заман, 2006.
30. Шурале. Чертов отряд: комикс / сцен. П. Тайер, А. Зиновкин; худ. Э. ван Элсланде. – Москва: ООО «Диджитал», 2024.
31. Andersen H.C. La petite sirène / enluminé par J. Bilibine. – Paris: Ernest Flammarion. 1937
32. Revil. Татарская открытка (су анасы) // Illustrators.ru. 13.02.2017. Режим доступа: <https://illustrators.ru/illustrations/1016747> (дата обращения: 7.08.2024)

ЛИТЕРАТУРА

1. Азамова Д. Миф в поэмах Г. Тукая «Шүрәле», «Су анасы», «Печән базары, яхүд Яңа Кисекбаш» и идея просвещения: механизмы взаимодействия // Вестник ТГПУ. 2011. №2(24). С.121-125.
2. Власова М. Энциклопедия русских суеверий. – Санкт-Петербург: Издательский дом «Азбука-классика», 2008.
3. Даль В. О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа // Библиотекарь.Ру. Режим доступа: <https://www.bibliotekar.ru/dal/9.htm> (дата обращения: 28.03.2024)
4. Зеленин Д. Очерки русской мифологии. Умершие неестественной смертью и русалки. – Петроград: Типография А.В. Орлова, 1916. Вып. 1. С. 124.
5. Коблов Я. Мифология казанских татар. – Казань: типо-лит. Имп. ун-та, 1910.
6. Мифологический словарь / глав. ред. Е. Мелетинский. – Москва: Советская энциклопедия, 1990.
7. Мифы народов мира: энциклопедия / глав. ред. С. Токарев. – Москва: Советская энциклопедия, 1988. Т. 1: А-К.
8. Мифы народов мира: энциклопедия / глав. ред. С. Токарев. – Москва: Советская энциклопедия, 1988. Т. 2: К-Я.
9. Муравьева Т. Мифы Поволжья. От Волчьего владыки и Мирового древа до культа змей, и птицы счастья. – Москва: Манн, Иванов и Фербер, 2023.
10. Насыри К. Поверья и обряды казанских татар, образовавшиеся мимо влияния на жизнь из суннитского магометанства. – Санкт-Петербург: в тип. В. Безобразова и комп., 1880.
11. Нойманн Э. Великая мать. Женские изображения и символы. – Санкт-Петербург: Питер, 2024.
12. Неклюдов С. Структура и функция мифа // Мифы и мифология в современной России / под ред. К. Аймермахера, Ф. Бомсдорфа, Г. Бордюкова. – Москва: АИРО-XX, 2000. – С. 17-38.
13. Султанова Р. Интерпретация фольклора в современном изобразительном искусстве (на примере легенд и преданий о Елабуге) // Гасырлар авазы – Эхо веков, 2021. №3. С.179-188.
14. Улемтова О. Байназар Альменов. – Казань: Татарское книжное издательство, 2024.
15. Улемтова О. Особенности иллюстрирования татарских книг в 1900-е – 1910-е гг. // Манускрипт. 2017. №2 (76). С. 194-199.
16. Урманче Б. Становление и развитие изобразительного искусства и архитектуры Татарстана // Искусство Татарстана: пути становления. – Казань: Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан, 1985. – С. 69-78.
17. Шкляева Л. Образы Су анасы в декоративном искусстве художников Татарстана // Габдулла Тукай в культурном пространстве XX–XXI вв.: материалы международной конференции. – Казань: Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан, 2021. – С.381-385.
18. Элиаде М. Аспекты мифа. – Москва: Академический проект, 2020.
19. Юнг К.Г. Архетипы и коллективное бессознательное. – Москва: Издательство АСТ, 2022.
20. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. – Киев: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996.

SOURCES

1. “‘V chem moral’ etoj istorii?” Eksperty – o pervom tatarskom komikse” [What is the moral of this story? Experts on the first Tatar comic]. INDE: Internet magazine about life in the cities of the Republic of Tatarstan. 28.09.2016. Available at: <https://inde.io/article/1856-v-chem-moral-etoy-istorii-eksperty-o-pervom-tatarskom-komikse> (accessed: 4.08.2024). (in Russian)
2. Andersen H.C. *La petite sirène* [tTe little mermaid]. Paris, Ernest Flammarion, 1937. (in French)
3. Barykin A. “Su anasi v mirovom prokate” [The Water Maid in worldwide distribution]. *Internet zhurnal Kazan’* [Internet-magazine “Kazan’]. 3.10.2021. Available at: <https://kazan-journal.ru/news/chelovek-v-iskusstve/su-anasy-v-mirovom-prokate> (accessed: 14.07.2024). (in Russian)
4. Danis Ilaltdinov: «Videoigra na tatarskom pozvolit vyjti yazyku za predely kuhni» [Danis Ilaltdinov: Video game in Tatar will allow the language to go beyond the kitchen]. *Internet-gazeta «Real’noe vremya»* [Online newspaper “Real Time”]. Yandex Dzen. 13.05.2024. Available at: <https://dzen.ru/a/ZkHiOh2EnHXyKIrw> (accessed: 7.08.2024). (in Russian)
5. Hakim Z. *Legendy Tugan-batyr* [Legends of Tugan Batyr]. Kazan, Nasledie nashego naroda, 2022. (in Russian, Tatar, English)
6. Hisamova D. Zhivopisnye sady G. Tukaya [Picturesque gardens of G. Tukay]. Kazan, Zaman, 2006. (in Russian, Tatar, English)
7. *Idel bue halyklary mifologiyase* [Mythology of the peoples of the Volga region]. Kazan, Tatarstan kitap nashriyaty, 2019. (in Tatar)
8. *Legendalar ham mifologik hikayatlar* [Tatar legends and mythological stories]. Kazan, “Tatmedia” nash-da basyldy, 2016. (in Tatar)
9. Lepp T. *Zamechayu volshebstvo. Tatarskie narodnye skazki* [I notice magic. Tatar folk tales]. Kazan, Yulbasma, 2021. (in Russian and Tatar)
10. “Lesnaya nechist’. Tatarskaya nechist’” [Forest evil spirits. Tatar evil spirits]. *Avtorskij komiks: publikaciya komiksov na russkom yazyke* [Author’s comics: publication of comics in Russian]. 21.03.2023 Available at: <https://acomics.ru/~lesnaya-nechist/45> (accessed: 4.08.2024). (in Russian)
11. Morat G. *Joldyz ilchelare: balalar ochen shigyr’lar* [Star guests: poems for children]. Kazan, Tatarstan kitap nashriyaty, 2012. (in Tatar)
12. Nagaeva R., Erohina D. *Mificheskie sushchestva tatar: kovanye duhi, velikodushnye bozhestva i ptica schast’ya Horriyat* [Mythical creatures of the Tatars: insidious spirits, magnanimous deities and the bird of happiness Horriyat]. Moscow, Mann, Ivanov i Ferber, 2024. (in Russian)
13. Revil. Tatarskaja otkrytka (su anasy) [Tatar postcard (su anasi)]. *Illustrators.ru*. 13.02.2017 Available at: <https://illustrators.ru/illustrations/1016747> (accessed: 7.08.2024). (in Russian)
14. Safina N. *Akkosh kyle* [Swan Lake]. Kazan, Idel-Press, 2000. (in Tatar)
15. *Shurale. Chertov otryad*: comic. Moscow, ООО “Digital”, 2024. (in Russian)
16. Tukay G. *Izbrannoe* [Selected Works]. Kazan, Magarif, 2008. (in Russian)
17. Tukay G. *Izbrannoe: Stihi i skazki* [Selected Works: Poems and tales]. Moscow, Detgiz, 1956. (in Russian)
18. Tukay G. *Kyrlaj akyatlore* [The Tales of Kyrlay]. Kazan, Yulbasma, 2016. (in Russian, Tatar)
19. Tukay G. *Stihi, poemny i skazki* [Poems, verses, and fairy tales]. Kazan, Tatarskoe knizhnoe izdatel’stvo, 1958. (in Russian)
20. Tukay G. *Su anasi*. Kazan, Tatarstan kitap nashriyaty, 2011. (in Tatar)
21. Tukay G. *Su anasi*. Kazan, Tatar kitap nashriyaty, 2011. (in Tatar)
22. Tukay G. *Su anasi*. Kazan, Tatarstan kitap nashriyaty, 1968. (in Tatar)
23. Tukay G. *Su anasi*. Kazan, Tatgosizdat, 1944. (in Tatar)
24. Tukay G. *Su anasi*: comic. Moscow, Mardesign, 2016. (in Tatar)
25. Tukay G. V. *Vodyanaya* [Water nymph]. Kazan, Tatarskoe knizhnoe izdatel’stvo, 1985. (in Russian)
26. Tukay G. *Vodyanaya* [Water nymph]. Moscow, Soviet Russia, 1978. (in Russian)

A.A. Minnebaeva *Iconography of the character Su Anasi in the art of Tatarstan of the XX–XXI centuries*

27. Tukay G. *Vodyanaya* [Water nymph]. Nizhnekamsk, 2007. (in Russian)
28. Tukay G. *Yuanych: balalar ochen shigyr'lar, hikaya* [Consolation: poems for children]. Kazan, Sabah kotephanase, Lito-tip. I. N. Haritonova, 1908.
29. Tukay G. *Əkiyatlar* [Fairy tales]. Kazan, Tatarstan kitap nəshriyatı, 2003.
30. Vagner Lara. *Hozyajka vody* [Mistress of Water]. Moscow, Mann, Ivanov i Ferber, 2025. (in Russian)
31. *Vasilisa prekrasnaya* [Vasilisa is beautiful]. Saint-Petersburg, Expedition for the production of state papers, 1907. (in Russian)
32. *Əkiyat: skazki* [Tales]. Kazan, Poznanie, 2018. (in Russian)

REFERENCES

1. Agzamova D. “Mif v poemah G. Tukaya “Shurale”, “Su anasi”, “Pechan bazary, yahud Yaqa Kisekbash” i ideya prosveshcheniya: mekhanizmy vzaimodejstviya” [Myth in G. Tukay’s poems “Shurale”, “Su anasi”, “Pechan bazaars, yahud Yana Kisekbash” and the idea of enlightenment: mechanisms of interaction]. *Vestnik TGGPU* [Bulletin of TsGHPU]. 2011. N 2 (24). P.121-125. (in Russian)
2. Dal’ V. “O pover'yah, sueveriyah i predrassudkah russkogo naroda” [About the beliefs, superstitions and prejudices of the Russian people]. *Bibliotekar'.Ru* [Bibliotekar.Ru]. Available at: <https://www.bibliotekar.ru/dal/9.htm> (accessed: 28.03.2024). (in Russian)
3. Eliade M. *Aspekty mifa* [Aspects du mythe]. Moscow, Akademicheskij proekt, 2020. (in Russian)
4. Jung C.G. *Arhetipy i kollektivnoe bessoznatelnoe* [Archetypes and collective unconscious]. Moscow, Publishing house AST, 2022. (in Russian)
5. Jung C.G. *Dusha i mif: shest arhetipov* [Soul and Myth: Six Archetypes]. Kyiv, State Library of Ukrainy for young adults, 1996. (in Russian)
6. Koblov Y. *Mifologiya kazanskih tatar* [Mythology of the Kazan Tatars]. Kazan, tipo-lit. Imp. un-ta, 1910. (in Russian)
7. *Mifologicheskij slovar'* [Mythological dictionary]. Moscow, Soviet encyclopedia, 1990.
8. *Mify narodov mira* [Myths of the peoples of the world]: encyclopedia. Moscow, Soviet encyclopedia, 1988. T. 1: A-K. (in Russian)
9. *Mify narodov mira* [Myths of the peoples of the world]: encyclopedia. Moscow, Soviet encyclopedia, 1988. T. 2: K-Z. (in Russian)
10. Murav'eva T. *Mify Povolzh'ya. Ot Volch'ego vladyyki i Mirovogo dreva do kul'ta zmej, i pticy schast'ya* [Myths of the Volga Region. From the Wolf Lord and the World Tree to the Cult of Snakes and the Bird of Happiness]. Moscow, Mann, Ivanov i Ferber, 2023. (in Russian)
11. Nasyri K. *Pover'ya i obryady kazanskih tatar, obrazovavshiesya mimo vliyaniya na zhizn' iz sunnitskogo magometanstva* [Beliefs and rituals of the Kazan Tatars, formed without the influence of Sunni Mohammedanism on life]. Saint-Petersburg, v tip. V. Bezobrazova i komp., 1880. (in Russian)
12. Neklyudov S. “Struktura i funkciya mifa” [The structure and function of myth]. *Mify i mifologiya v sovremennoj Rossii* [Myths and mythology in modern Russia]. Moscow, AIRO-XX, 2000. P. 17-38. (in Russian)
13. Nojmann E. *Velikaya mat. Zhenskije izobrazheniya i simvoly* [The Great Mother. Feminine Images and Symbols]. Saint-Petersburg, Piter, 2024. (in Russian)
14. Shklyayeva L. “Obrazy Su anasi v dekorativnom iskusstve hudozhnikov Tatarstana” [Images of Su Anasi in the decorative art of artists of Tatarstan]. *Gabdulla Tukaj v kulturnom prostranstve XX–XXI vv.: materialy mezhdunarodnoj konferencii* [Gabdulla Tukay in the cultural space of the 20th–21st centuries: Proceedings of the international conference]. Kazan, Institut yazyka, literatury i iskusstva im. G. Ibragimova Akademii nauk Respubliki Tatarstan, 2021. P.381-385. (in Russian)
15. Sultanova R. “Interpretaciya fol'klora v sovremennom izobrazitel'nom iskusstve (na primere legend i predanij o Elabuge)” [Interpretation of folklore in contemporary fine art (using legends and tales about Yelabuga as an example)]. *Gasyrlar avazy – Ekho vekov* [Gasyrlar Avaza – Echo of Centuries], 2021. N 3. P.179-188. (in Russian)
16. Ulemnova O. *Bajazar Almenov*. Kazan, Tatarstan kitap nəshriyatı, 2024. (in Russian)
17. Ulemnova O. “Osobennosti illyustrirovaniya tatarskih knig v 1900-e – 1910-e gg.” [Features of illustrating Tatar books in the 1900s – 1910s]. *Manuskript*. 2017. N 2 (76). P. 194-199. (in Russian)
18. Urmanche B. “Stanovlenie i razvitie izobrazitel'nogo iskusstva i arhitektury Tatarstana” [Formation and development of fine arts and architecture of Tatarstan]. *Iskusstvo Tatarstana: puti stanovleniya* [Art of Tatarstan: the paths of development]. Kazan, Institut yazyka, literatury i iskusstva im. G. Ibragimova Akademii nauk Respubliki Tatarstan, 1985. P. 69-78. (in Russian)
19. Vlasova M. *Enciklopediya russkih sueverij* [Encyclopedia of Russian Superstitions]. Saint-Petersburg: Izdatelskij dom “Azbuka-klasika”, 2008. (in Russian)
20. Zelenin D. *Ocherki russkoj mifologii. Umershie neestestvennoj smert'yu i rusalki* [Essays on Russian Mythology. Those Who Died an Unnatural Death and Mermaids]. Petrograd, Tipografiya A.V. Orlova, 1916. Vol. 1. P. 124. (in Russian)

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. Неизвестный художник. Су анасы. 1908.
 Источник: Тукай Г. Юаныч: балалар өчен шигырлар, хикя / Г. Тукаев. – Казан: Сабах көтепханәсе; Лито-тип. И. Н. Харитонова, 1908. С. [5].
- Рис. 2. И. Билибин. Встреча Русалочки и морской ведьмы.
 Источник: Andersen H.C. La petite sirene / Andersen; enluminé par J. Bilibine. – Paris: Ernest Flammarion. 1937. С. [7].
- Рис. 3. Б. Альменов. Су анасы. 1944.
 Источник: Тукай Г. Су анасы / Г. Тукай; [рәс. Б. Әлменов]. – Казан: Татгосиздат, 1944. С. 3
- Рис. 4. Б. Альменов. Су анасы. 1958.
 Источник: Тукай Г. Стихи, поэмы и сказки / Габдулла Тукай; рис. Б. Альменова. – Казань: Татарское книжное издательство, 1958. Ил. [7].
- Рис. 5. Б. Альменов. Су анасы. 1944.
 Источник: Тукай Г. Су анасы / Г. Тукай; [рәс. Б. Әлменов]. – Казан: Татгосиздат, 1944. С. 4
- Рис. 6. Неизвестный художник. Су анасы. 1908.
 Источник: Тукай Г. Юаныч: балалар өчен шигырлар, хикя / Г. Тукаев. – Казан: Сабах көтепханәсе; Лито-тип. И. Н. Харитонова, 1908. С. [11].
- Рис. 7. Б. Урманче. Су анасы. 1956.
 Источник: Тукай Г. Избранное: стихи и сказки / Габдулла Тукай; рис. Б. Урманче. – Москва: Детгиз, 1956. С. 109.
- Рис. 8. Б. Альменов. Су анасы. 1968.
 Источник: Тукай Г. Су анасы / Г. Тукай; [рәс. Б. Әлменов]. – Казан: Татарстан китап нәшрияты, 1968. Обложка.
- Рис. 9. Ф. Аминов. Су анасы. 1978.
 Источник: Тукай Г. Водяная / Габдулла Тукай; худ. Ф. Аминов. – Москва: Советская Россия, 1978. С. [5].
- Рис. 10. Ф. Аминов. Су анасы. 1978.
 Источник: Тукай Г. Водяная / Габдулла Тукай; худ. Ф. Аминов. – Москва: Советская Россия, 1978. С. [9].

- Рис. 11. И. Билибин. Баба-яга. 1907.
Источник: Василиса прекрасная / худ. И. Билибин. – Санкт-Петербург: Экспедиция изготовления государственных бумаг, 1907. С. 6.
- Рис. 12. В. Карамышев. Су анасы. 1985.
Источник: Тукай Г. В. Водяная / Габдулла Тукай; худ. В. Карамышев. – Казань: Татарское книжное издательство, 1985. С. 4.
- Рис. 13. О. Кульпин. Сказки и поэмы Тукая. 1986. Дерево, лак. 57х47 см. Национальный музей Республики Татарстан.
Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=3792702>
- Рис. 14. Ш. Шайдуллин. Сказки Г. Тукая. Левая часть триптиха «Народный поэт». 1986. Масло, холст. 135х135 см. Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань.
Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=8381003>
- Рис. 15. Кадр из фильма «Русалочка» (Реж. В. Бычков). Киностудия им. М. Горького, 1976.
- Рис. 16. Х. Якупов. Су анасы. 1959.
Источник: Хисамова Д. Живописные сады Г. Тукая / Д. Хисамова. – Казань: Заман, 2006. С. 281
- Рис. 17. И. Башмаков. Су анасы. 1998. Медь, латунь.
Источник: фото автора.
- Рис. 18. В. Рассадкин. Су анасы. 2020. Известняк, дерево тонированное. Елабужский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник.
Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=26531270>
- Рис. 19. А. Фатхутдинов. Су анасы. 1995–1997. Холст, масло, дерево. 80х95 см. Комплексный музей Нижнекамска, республика Татарстан.
Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=28038889>
- Рис. 20. Р. и М. Кильдибековы. Гобелен «Су анасы». 2008 г. Шерсть, ручное ткачество. 120х140 см. Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань.
Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=22249642>
- Рис. 21. Н. Нечаева. Су анасы. 2016.
Источник: Тукай Г. Кырлай экиятләр = Сказки Кырлая / Г. Тукай; төз. Э. Набиуллина; рәс. Н. Нечаева. – Казан: Юлбасма, 2016. С. 41.
- Рис. 22. Р. Шамсутдинов. Су анасы. 2011.
Источник: Тукай Г. Су анасы / Габдулла Тукай; рәс. Р. Шамсутдинов. – Казан: Татар китап нәшрияты, 2011. С. 5.
- Рис. 23. Кадр из мультфильма «Су анасы». 2013. Татармультфильм. (Реж., худ.-постановщик Сергей Киатров).
- Рис. 24. Кадр из мультфильма «Вэли». 2017. Студия «Тасма» (Реж. А. Оразов)
- Рис. 25. Ф. Харрасова. Су анасы. 2016.
Источник: Легендалар һәм мифологик хикәятләр = Татарские легенды и мифологические рассказы = *ييراتات ريطاسا و اه ناسفا* / төз. С. Гыйләжетдинов, А. Гыйләжетдинова; рәссам Ф. Харрасова. – Казан: «Татмедиа» нәш-да басылды, 2016. С. 82.
- Рис. 26. Т. Лепп. Су анасы (модель К. Сом). 2021.
Источник: Лепп Т. Замечаю волшебство. Татарские народные сказки = Тылсым күрәм. Татар халык экиятләр / авт.-сост., фото-художник Татьяна Лепп. – Казань: Юлбасма, 2021. С. 16.
- Рис. 27. Р. Нагаева. Су анасы. 2024.
Источник: Нагаева Р., Ерохина Д. Мифические существа татар: коварные духи, великодушные божества и птица счастья Хор-рият / Ринара Нагаева, Дарина Ерохина. – Москва: Манн, Иванов и Фербер, 2024. С. 10.
- Рис. 28. Н. Хазиахметов. Су анасы. 2006.
Источник: Тукай Г. Экиятләр / Габдулла Тукай; рәссамы Т. Хажиэхмәтов. – Казан: Татарстан китап нәшрияты, 2003. С. 20.
- Рис. 29. А. Марданшин, М. Рогова. Фрагмент из комикса «Су анасы». 2016.
Источник: Тукай Г. Су анасы: комикс / Габдулла Тукай; проект житәкчесе А. Марданшин; рәс. М. Рогова. – Москва: Mardesign, 2016. С. 8.
- Рис. 30. Кадр из фильма «Водяная». 2016. (Реж. А. Барыкин).

Научная статья / Research article

УДК/UDC 791.43.04+791.43-2

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-78-93

Артем Сергеевич Москвин

Artem Sergeevich Moskvin

кандидат культурологии, доцент,

PhD in Cultural Studies, Associate Professor,

Вятский государственный университет (Киров, Россия)

Vyatka State University (Kirov, Russia)

as_moskvin@vyatsu.ru

РОЛЬ АЛКОГОЛЯ В РОССИЙСКОМ ОБЩЕСТВЕ (НА ПРИМЕРЕ КОМЕДИЙНОГО КИНЕМАТОГРАФА 1990-х ГОДОВ) THE ROLE OF ALCOHOL IN RUSSIAN SOCIETY (BASED ON COMEDY FILMS OF THE 1990s)

Исследование посвящено роли алкоголя как элемента гастрономической культуры в российском обществе 1990-х годов, отраженной в национальном комедийном кинематографе. Несмотря на наличие обширных статистических и социологических данных о потреблении алкоголя, анализ кинематографа как источника «качественной» социальной информации, а также одного из наиболее массовых и востребованных видов искусства, способен значительно обогатить научные представления о месте алкоголя в культуре. Целью работы является выявление особенностей включенности алкогольных напитков в социальные практики исследуемого исторического периода. Материалом послужили 167 российских кинокомедий, выпущенных в период с 1992 по 1999 годы, которые были проанализированы при помощи метода количественного контент-анализа. Рассматривались частота и длительность показа алкоголя, разнообразие напитков, соотношение представленности слабоалкогольных и крепких напитков, а также жанровые и культурные контексты. В результате были выявлены статистически значимые связи между изображением алкоголя и жанром, типом фильма, культурными взаимодействиями и временными характеристиками. Сделан вывод о важной роли алкоголя в культурной жизни 1990-х годов и специфике его репрезентации в зависимости от целевой аудитории. Отмечается потенциал дальнейших исследований, включая другие жанры и исторические периоды.

Ключевые слова: социология искусства, социология кино, алкоголь, кинематограф, кинокомедия, репрезентация, девяностые, контент-анализ

Для цитирования: Москвин А.С. Роль алкоголя в российском обществе (на примере комедийного кинематографа 1990-х годов) // Артикульт. 2025. №3(59). С. 78-93. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-78-93

The study is devoted to the role of alcohol as an element of gastronomic culture in Russian society in the 1990s, reflected in national comedy cinema. Despite the availability of extensive statistical and sociological data on alcohol consumption, the analysis of cinema as a source of “quality” social information, as well as one of the most popular and popular forms of art, can significantly enrich scientific ideas about the place of alcohol in culture. The aim of the work is to identify the features of the inclusion of alcoholic beverages in social practices of the historical period under study. The material is based on 167 Russian comedy films released between 1992 and 1999, which were analyzed using the quantitative content analysis method. The frequency and duration of alcohol display, the variety of drinks, the ratio of low-alcohol and strong drinks, as well as genre and cultural contexts were considered. The results revealed statistically significant relationships between the depiction of alcohol and genre, film type, cultural interactions and temporal characteristics. The conclusion is made about the important role of alcohol in the cultural life of the 1990s and the specificity of its representation depending on the target audience. The potential for further research, including other genres and historical periods, is noted.

Keywords: sociology of art, sociology of cinema, alcohol, cinema, film comedy, representation, nineties, content analysis

For citation: Moskvin A.S. “The Role of Alcohol in Russian Society (Based on Comedy Films of the 1990s).” *Articult.* 2025, no. 3(59), pp. 78-93. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-78-93

Введение. Проблема исследования заключается в изучении гастрономической культуры России, в частности алкогольных пристрастий россиян и вписанности их в социальные паттерны. При этом количественные социологические данные (например, массовые опросы) не дают возможности погружения в «повседневную ткань» общества. Данное обстоятельство подталкивает к поиску иных источников информации. Кинематограф является таким источником, поскольку является наиболее массовым видом искусства.

Рассматриваемая нами проблема имеет основания в научной традиции. Во-первых, гастрономические предпочтения занимают важное место как в повседневной, так и в праздничной жизни той или иной культуры. Их изучение позволяет глубже понять особенности социальной структуры общества

© Москвин А.С., 2025

Дата поступления: 13.08.2025. Дата одобрения после рецензирования: 21.09.2025. Дата публикации: 25.10.2025.

А.С. Москвин *Роль алкоголя в российском обществе
(на примере комедийного кинематографа 1990-х годов)*

и выявить характерные черты национального менталитета [Антонова, 2016; Сохань, 2013]. В.А. Ермолаев подчеркивает, что «гастрономическая культура имеет непосредственную взаимосвязь с развитием общества и сосуществованием представителей различных культур» [Ермолаев, 2023, с. 12]. Таким образом, еда является не просто способом утоления голода, но и отражением исторических, культурных и социальных процессов. Д.Г. Басте отмечает: «В рамках социогуманитарных наук гастрономическая культура рассматривается как важный элемент идентичности, который может отражать и формировать социальные отношения, культурные нормы и ценности» [Басте, 2025, с. 14] и добавляет, что «изменения в гастрономической культуре России происходят на фоне исторических трансформаций, отражая процессы, происходящие как в стране, так и за ее пределами» [Басте, 2025, с. 15].

В этом контексте интересен и взгляд П. Бурдьё, который в работе «Различение: социальная критика суждения» отмечает, что выбор способа питания связан с социальным положением человека и является частью его «внутренней конституции» (габитуса). С его точки зрения, отношение людей к еде «является одной из основных составляющих этоса, или даже этики, народа» [Бурдьё, 2013, с. 34] и «невозможно изолировать потребление продуктов питания от стиля жизни в целом» [Бурдьё, 2013, с. 37]. В этом ключе рассуждает и социолог К. Фишлер: «Еда и кухня являются центральными компонентами чувства коллективной принадлежности» [Fischler, 1988, p. 280] и иллюстрирует это следующим утверждением: «можно найти бесконечное множество примеров, иллюстрирующих тот факт, что мы определяем народ или человеческую группу по тому, что они едят или, как предполагается, едят (что обычно вызывает у нас иронию или отвращение): для французов итальянцы – «макаронники», англичане – «ростбифы», а бельгийцы – «пожиратели чипсов»; для англичан французы – «лягушатники»; американцы называют немцев «краутсами» и т. д.» [Fischler, 1988, с. 280].

Необходимо упомянуть и новейшие подходы к изучению гастрономической культуры. В последние годы в научной литературе всё чаще используется термин гастрология (иное название – food studies), обозначающий междисциплинарное исследование пищи и практик питания в широком социокультурном, экономическом и политическом контексте. Этот подход позволяет анализировать кулинарию в формировании социальных идентичностей, культурных норм и общественных связей. Испанский социолог И. М. де Альбениз подчеркивает, что гастрология рассматривает гастрономию как «вектор общественной социальности, то есть как “социальный цемент”» [Albeniz, 2021, p. 5], акцентируя её роль в укреплении социальных связей и построении коллективных идентичностей. В рамках этого подхода рассуждает и турецкий исследователь Д. Караосманоглу. Рассуждая о важной роли этнических различий в современном мире, она заявляет: «этническая еда становится фактором социальных изменений и помогает строить, развивать и улучшать межкультурные отношения» [Karaosmanoğlu, 2020, p. 6], а также подчёркивает особую значимость гастродипломатии как инструмента взаимодействия в глобализованном мире.

Частью гастрономической культуры являются и алкогольные напитки [Ловчев, 2012; Травер, 2013], в том числе и в России [Позднякова, 2018], ведь «потребление алкоголя является неотъемлемой частью образа жизни и культуры россиян» [Котельникова, 2015, с. 105]. Основываясь на изучении роли алкоголя в европейской истории, Д. Хрзан отмечает, что «данные археологии, истории, литературы и этнографии дают нам понимание того, что то, как мы пьем, зависит от культурных ожиданий социального поведения» [Chrzan, 2013, p. 8], и утверждает, что «в большинстве обществ употребление спиртного является социальным актом, встроенным в контекст ценностей, отношений и других норм» [Chrzan, 2013, p. 5].

Во-вторых, рассмотрим взгляды исследователей на взаимосвязь кинематографа и социальной жизни. Культура общества тесно связана с создающимся в этом обществе искусством. Через изучение искусства можно анализировать сложившиеся в обществе паттерны социального поведения, культуру нации.

Кинематограф в современном мире является одним из наиболее востребованных видов искусств, в потребление которого включены большие массы людей из совершенно различных социальных слоев. При этом связь между обществом и кинематографом как социальным институтом является двоякой, они находятся в ситуации взаимовлияния.

A.S. Moskvina *The Role of Alcohol in Russian Society*
(Based on Comedy Films of the 1990s)

С одной стороны, кино, несомненно, отображает социальную реальность, в рамках которой оно создается – это является неотъемлемой характеристикой искусства в целом [Ажимова, 2017]. Российские исследователи киноискусства М.И. Жабский и К.А. Тарасов отмечают: «Родившись в конкретном социальном контексте и обретя со временем статус искусства, кино функционирует и развивается в тесном взаимодействии с ним» [Жабский, 2025, с. 7]. А теоретик кинематографа З. Кракауэр вообще считает, что «кино отчетливее, чем другие искусства, может выразить умонастроения целого народа» [Кракауэр, 1974, с. 7]. Бразильский социолог Ж. Насименту в том же русле подчеркивает: «Когда мы говорим о “социологии кино”, мы имеем в виду, что это, по сути, анализ социального измерения данного искусства» [Nascimento, 2019, p. 27].

О тесной взаимосвязи кинематографа и социальной жизни свидетельствуют и эмпирические исследования. Так, Р. Чандраа и Г. Жэнь, проанализировав диалоги голливудских фильмов за 1950-2024 годы выявили «постепенное увеличение количества оскорбительного контента в диалогах в фильмах с течением времени, особенно за последние два десятилетия» [Chandreaa, Ren, Group-H, 2025, p. 16]. С их точки зрения, «эта тенденция свидетельствует о постепенном изменении подхода киноиндустрии к изображению насилия и жестокого обращения, которое может быть обусловлено меняющимися общественными нормами и нормативно-правовой базой» [Chandreaa, Ren, Group-H, 2025, p. 16]. Схожие процессы фиксируются и в российских исследованиях. Российский исследователь Г.Г. Кожоридзе приходит к выводам о трансформации кинопредпочтений: «Если молодежь 2000-х гг. тяготела к образам «сильных мужчин» – криминальных авторитетов, голливудских супергероев и “мачо”, то современное поколение ищет психологически сложных персонажей, способных к внутренней работе над собой и решению моральных дилемм» [Кожоридзе, 2025, с. 38].

Следует также отметить, что и сами кинорежиссёры зачастую подчеркивают связь своей деятельности с социальными процессами. Так, режиссёр Алексей Герман-младший в интервью portalу «Кинопоиск» с заголовком «Ребята, мы говорим с вами и про вас!» отмечает: «Мне показалось важным рассказать про мир раздробленной, переругавшейся, но какой-то в общем живой интеллигенции, про людей, которые хоть что-то могут сделать. Дать надежду на то, что на фоне абсолютно укатанного снежного пространства может что-то вырасти когда-нибудь. Иначе хочется повеситься, иначе выходит, что мы существуем в замкнутой тюрьме исторических повторов <...> А с другой стороны, важно пытаться говорить про живых людей, которых в стране масса. Которые чего-то хотят. Которые картины рисуют, на выставки ходят. Ребята, мы говорим с вами и про вас! Мы существуем! Это самое главное» [Герман-младший, 2015]. Также можно обратиться к словам российского режиссёра Филиппа Янковского: «Кто-то может увидеть себя в ком-то из персонажей, это тоже очень важно. Поскольку любое искусство – это зеркало, отражение общества, наша задача как актеров сыграть свою роль так, чтобы зритель мог увидеть себя. Тогда это уже и становится интересным и обсуждаемым» [Янковский, 2023].

Укорененность киноискусства в социальной среде усиляется еще и тем, что кинопромышленность существует в зависимости от кассовых сборов, продаж подписок на соответствующие онлайн-сервисы, зрительских рейтингов, то есть прямым образом зависит от обратной связи зрительской аудитории. М.С. Мкртычева, рассуждая о кинорынке, отмечает: «производители фильма в процессе его создания ориентируются на обратную связь, полученную от зрителей, пытаясь предсказать их реакцию на новый продукт» [Мкртычева, 2012, с. 114].

С другой стороны, и акторы кинопромышленности через искусство могут доносить до зрителей необходимые им сигналы. К таким акторам можно отнести государство, бизнес, общественные организации, а также и самих режиссёров. М. Мэй, к примеру, отмечает, что фильмы «становятся все более важными элементами политической, социальной и культурной идентичности в медиасообществе. Они все больше берут на себя ту роль, которую национальные нарративы, мифы и символы играли до массовой медиализации» [Mai, 2018, p. 3].

Таким образом, общество и кинематографическая деятельность тесно соседствуют друг с другом и вряд ли возможно отделить эти две субстанции друг от друга. Я.Д. Михайлова, говоря о двойственной природе киноиндустрии, замечает: «две главные задачи кино – отражать и вместе с тем творить,

А.С. Москвин *Роль алкоголя в российском обществе
(на примере комедийного кинематографа 1990-х годов)*

создавать реальность» [Михайлова, 2018, с. 272]. Т.С. Мартыненко также отмечает, что «кино обладает «трансформативным потенциалом» и способно оказывать влияние на ценности, нормы и культуру» [Мартыненко, 2023, с. 125].

При этом качественный социологический анализ кинематографа для выявления гастрономических (в частности, алкогольных) предпочтений еще не был в фокусе внимания социально-гуманитарных исследований и в свете вышесказанного, *рассмотрение российского кинематографа может дать представление о роли алкогольных пристрастий* россиян и об особенностях вписанности алкоголя в социальные паттерны поведения российского общества.

Целью исследования является выявление особенностей включенности алкоголя в социальные паттерны поведения российского общества в 1990-е годы.

Методология исследования. В ходе исследования методом контент-анализа было проанализировано 167 комедийных фильмов (см. *Фильмографию* в конце статьи), выпущенных в России в период с 1992 по 1999 годы (данный период, начинающийся с исчезновения СССР и заканчивающийся концом правления Бориса Ельцина, в статье атрибутируется как «девяностые»). Для поиска были использованы следующие поисковые сайты: www.kinopoisk.ru, <https://kino.mail.ru/>, <https://www.kino-teatr.ru/>, <https://www.film.ru/>. В выборку вошли все фильмы, атрибутированные как комедии и представленные на российских поисковых кинопорталах.

Также отметим несколько методологических примечаний.

- Единицей анализа является длительность фрагмента с упоминанием или визуальным присутствием алкоголя в секундах экранного времени.

- При подсчёте времени присутствия алкоголя в фильме в качестве равнозначных единиц наблюдения фиксировались его визуальные появления в кадре и вербальные упоминания в речи персонажей, при этом учитывалась лишь их продолжительность без учета контекстуальных условий употребления.

- Кодирование проводилось независимо двумя кодировщиками. Межкодерская надежность, рассчитанная с использованием α Кrippendorфа для интервальных данных, составила 0,99. Такой высокий уровень согласованности объясняется спецификой задачи: кодировщики фиксировали исключительно продолжительность экранного времени, связанного с употреблением алкоголя, что минимизировало возможность расхождений и субъективных трактовок.

- Название алкоголя в исследовании обозначалось так, как он называется в фильме. Например, коньяк, выпускающийся в России, на самом деле является бренди, поскольку коньяк – это региональное защищенное название. Но если в фильме данный напиток герои называют коньяком, то в исследовании данный напиток используется именно под этим названием.

- Шампанское является игристым вином, но в исследовании оно было выделено в отдельный алкогольный напиток по причине особой социально-культурной обособленности.

- В исследовании выделяется особая категория – неизвестный алкоголь, к которому относится алкогольный продукт, который невозможно идентифицировать (например, алкоголь могут употреблять из рюмки без упоминания его названия, или на экране не видна этикетка бутылки, из которой употребляют напиток и пр.).

- В список алкогольных напитков включен несуществующий напиток под названием затрахун, поскольку в фильме «Личная жизнь человека» он выполнял функцию национального напитка выдуманной страны Затраханд.

Результаты. Говоря о месте алкоголя в комедийном кинематографе 1990-х годов, важно отметить, что алкогольные напитки *встречаются в подавляющем большинстве фильмов*. Лишь в 4 фильмах (2,4%) алкоголь не встречается вовсе (Витька Шушера и его автомобиль (Токарская, 1993), С ума сойти (Кучков, 1994), Три истории (Муратова, 1997), Серебряные головы (Юфит, 1998)).

Медианное значение времени наличия в фильме алкогольных напитков – 498 секунд (8,3 минуты), что составляет порядка 10% от средней длины (85 минут) фильма. Данный показатель говорит нам о том, что алкоголь является, как минимум, заметной частью повествования в комедийном кинематографе 1990-х годов в целом.

A.S. Moskvina *The Role of Alcohol in Russian Society*
(Based on Comedy Films of the 1990s)

Если взглянуть на медианное значение представленности алкогольных напитков во временной динамике, то можно увидеть тенденцию к его увеличению в первой половине 1990-х годов, вторая же половина десятилетия данной тенденции не соответствует (рис. 1). Заметим, что наиболее часто алкоголь встречается в фильмах 1996 и 1998 годов.

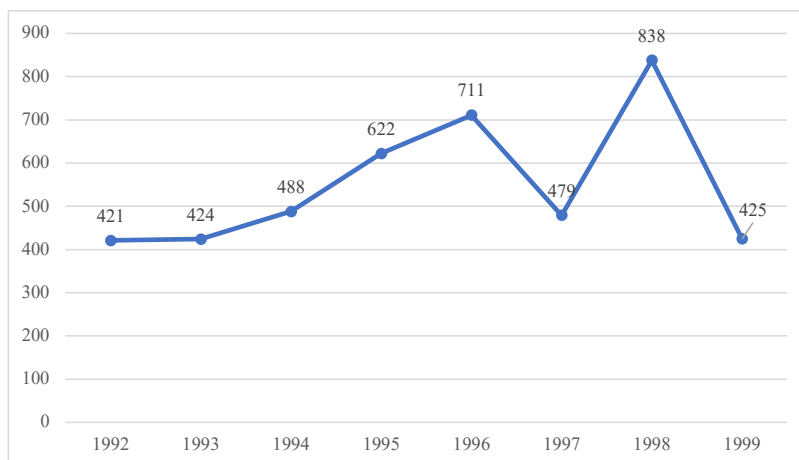


Рис. 1.
Медианная представленность алкоголя в фильмах во временной динамике (в секундах).

Алкоголь в кинокомедиях 1990-х в целом представлен достаточно широко: в фильмах встречается 29 уникальных алкогольных напитков (рис. 2). Обратим внимание также на широкую представленность категории «неизвестный алкоголь».

Алкоголь	Продолжительность (в секундах)	Продолжительность (%)
Водка	19231	20%
Шампанское	13293	14%
Пиво	8293	9%
Коньяк	7351	8%
Вино	5987	6%
Виски	4271	4%
Самогон	1783	2%
Ликер	1678	2%
Спирт	1520	2%
Вермут	991	1%
Джин	696	1%
Настойка	608	1%
Коктейль	421	0,4%
Чача	276	0,3%
Брага	236	0,2%
Горилка	182	0,2%
Затрахун	112	0,1%
Бренди	108	0,1%
Метакса	98	0,1%
Шнапс	96	0,1%
Бальзам	75	0,1%
Портвейн	72	0,1%
Граппа	42	0,04%
Ром	7	0,007%
Одеколон	3	0,003%
Пунш	2	0,002%
Наливка	1	0,001%
Ракия	1	0,001%
Медовуха	1	0,001%
Неизвестный алкоголь	29157	30%
Всего	96592	100%

Рис. 2.
Длительность представленности алкогольных напитков.

А.С. Москвин *Роль алкоголя в российском обществе
(на примере комедийного кинематографа 1990-х годов)*

Исходя из таблицы, мы можем увидеть наиболее популярные виды алкоголя в кинематографе 1990-х годов: *водка, шампанское, пиво, коньяк, вино и виски*. Но сложившаяся ситуация на протяжении десятилетия претерпевает изменения. Во-первых, роль водки во второй половине десятилетия заметно снижается (рис. 3). Во-вторых, во второй же половине десятилетия медленно растет роль шампанского (рис. 4), представленность которого в некоторые годы даже превышает водку (1996, 1997, 1999 годы). В-третьих, во второй половине десятилетия начинает восстанавливать свою значимость пиво (рис. 5), не занимая при этом лидирующего положения. Коньяк и вино также постепенно занимают более значимые позиции во второй половине десятилетия. Данные изменения можно проследить в таблице, которая делит десятилетие на две части (рис. 6). В данном разрезе можно заметить небольшой дрейф от доминирования сильноалкогольных напитков к доминированию слабоалкогольных напитков (рис. 7).

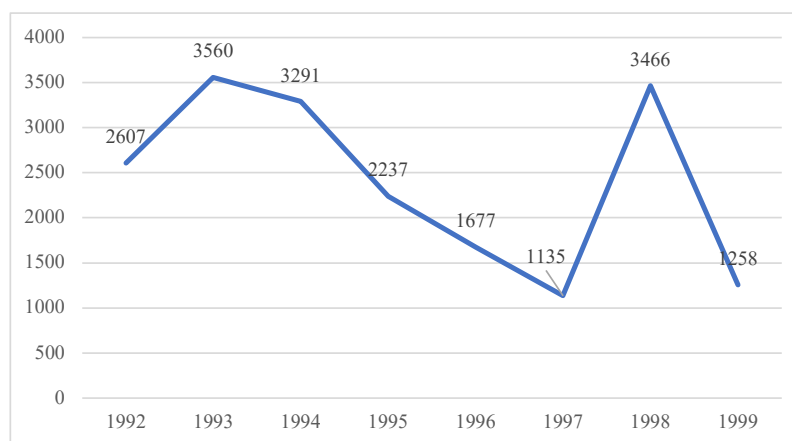


Рис. 3.
Время представления водки в фильмах (в секундах).

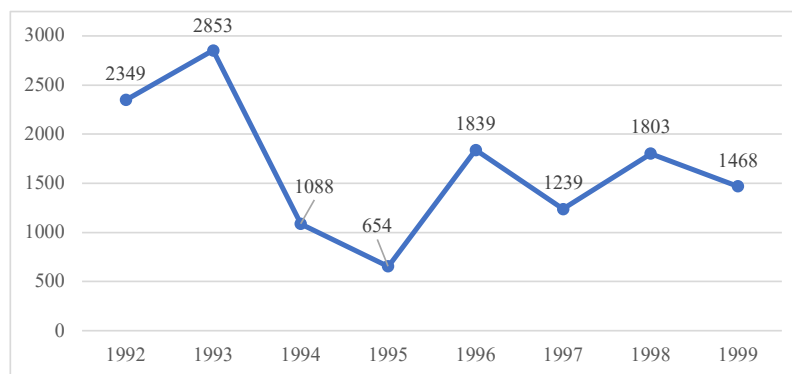


Рис. 4.
Время представления шампанского в фильмах (в секундах).

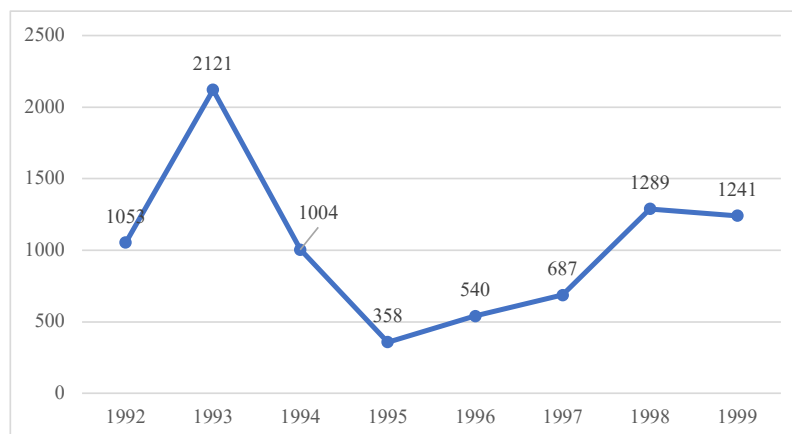


Рис. 5.
Время представления пива в фильмах (в секундах).

A.S. Moskvina *The Role of Alcohol in Russian Society*
(Based on Comedy Films of the 1990s)

Алкоголь	1992 – 1995	%	1996 - 1999	%
Водка	11695	22,3	7536	17,1
Шампанское	6944	13,2	6349	14,4
Пиво	4536	8,6	3757	8,5
Вино	2332	4,4	3655	8,3
Коньяк	2163	4,1	5188	11,8
Самогон	1751	3,3	32	0,1
Ликер	1539	2,9	139	0,3
Виски	1334	2,5	2937	6,7
Джин	654	1,2	42	0,1
Спирт	490	0,9	1030	2,3
Настойка	440	0,8	168	0,4
Вермут	435	0,8	556	1,3
Коктейль	416	0,8	5	0,01
Чача	224	0,4	52	0,1
Затрахун	112	0,2	0	0,0
Метакса	98	0,2	0	0,0
Бренди	53	0,1	55	0,1
Портвейн	18	0,03	54	0,1
Брага	13	0,025	223	0,5
Одеколон	3	0,006	0	0,0
Ракия	1	0,002	0	0,0
Ром	1	0,002	0	0,0
Наливка	1	0,002	0	0,0
Шнапс	0	0,0	96	0,2
Горилка	0	0,0	182	0,4
Бальзам	0	0,0	75	0,2
Граппа	0	0,0	42	0,1
Пунш	0	0,0	2	0,005
Медовуха	0	0,0	1	0,002
Неизвестный алкоголь	17196	32,8	11961	27,1
Всего	52449	100%	44137	100%

Рис. 6.
Длительность представленности алкогольных напитков в первой и второй половине 1990-х годов.

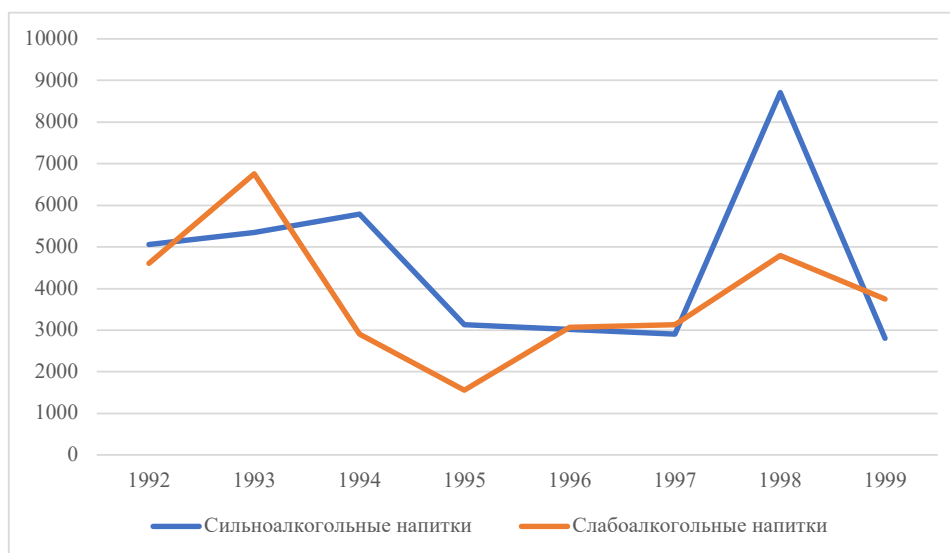


Рис. 7.
Сравнение сильноалкогольных и слабоалкогольных напитков (в секундах).

Рассмотрение представленности *разнообразных алкогольных напитков* (то есть количество уникальных алкогольных напитков, представленных в фильме) во временном разрезе не выявляет явных тенденций, но при этом можно отметить особое внимание к разнообразию алкогольных напитков в начале (1993 год) и в конце (1998 год) десятилетия. Наименьшее же разнообразие относится к его середине (1995 и 1996 годы) (рис. 8).

Отметим здесь также и то, что общее время представленности алкогольных напитков коррелирует с их уникальным количеством (коэффициент корреляции Спирмана (ρ) = 0,544, p-value = 0,000):

А.С. Москвин *Роль алкоголя в российском обществе*
(на примере комедийного кинематографа 1990-х годов)

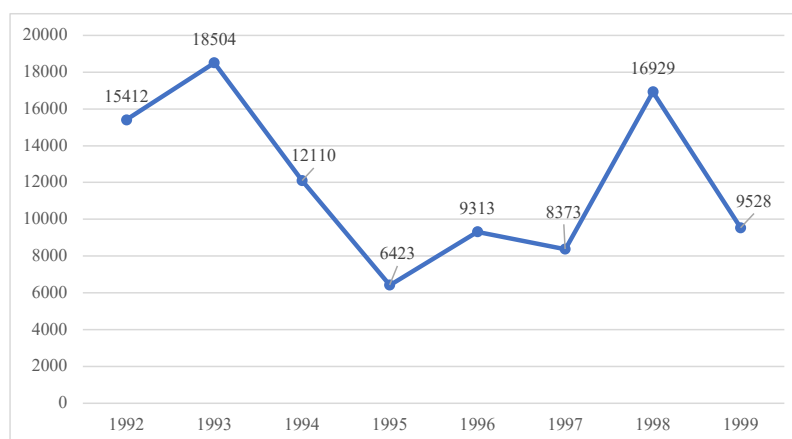


Рис. 8.
Разнообразие алкогольных напитков во временном разрезе.

чем больше разнообразия в алкогольных напитках, тем больше и время показа алкоголя в фильмах (рис. 9). Интересно здесь и то, что общее время представленности алкоголя также явно выделяется в начале и конце десятилетия: 1993 и 1998 годы.

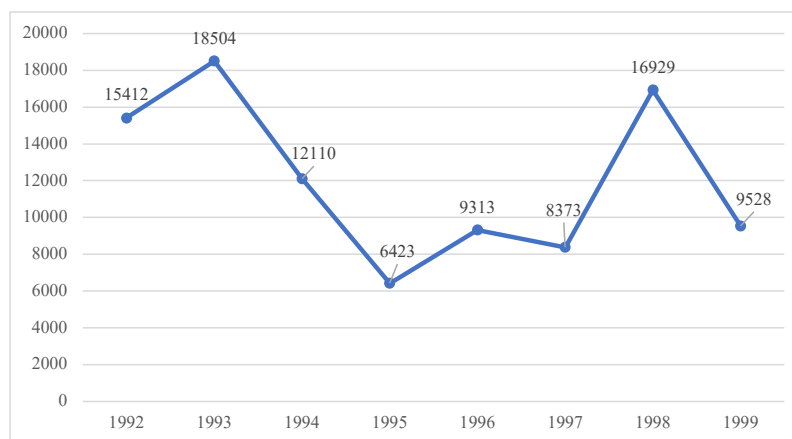


Рис. 9.
Представленность алкоголя во временном разрезе (в секундах).

Отметим важные статистические различия.

Вся совокупность фильмов была поделена на два явно выраженных жанра: *комедии* и *романтические комедии* (кинематографический жанр, в котором основное внимание уделяется развитию романтических отношений между главными героями, представленных через призму юмора и развлекательных ситуаций). Вино в среднем (рис. 10) встречается чаще в романтических комедиях (U-критерий Манна-Уитни, $p = 0,047$), а самогон, наоборот, в романтических комедиях встречается реже, чем в обычных комедиях (U-критерий Манна-Уитни, $p = 0,034$). К примеру, в фильме «Эта женщина в окне» (реж. Л. Эйтли, 1993) вино, употребляемое героями во время совместных приемов пищи, выступает символическим катализатором их общения, способствуя возобновлению утраченной близости, развитию романтических отношений и последующему созданию семьи. В то же время в фильме «Заколдованные» (реж. Г. Аразян, 1994) акцент сделан на проблемах повседневности советского союза (семейные конфликты, бытовое пьянство, трудовые трудности и др.); в нарративе фильма значительное место

	Романтические комедии	Комедии
Вино	51	32
Самогон	0	13

Рис. 10.
Сравнение статистически-значимых средних показателей по жанру фильма (в секундах).

занимает практика самогонварения и употребления самогона как характерного элемента массовой культуры того времени.

Полученные данные вписываются в теорию габитуса и социального различия П. Бурдьё: социальное положение человека «диктует» его вкусовые практики. В данном случае это различие репрезентируется через демонстрацию напитков: вино символизирует отношения между мужчиной и женщиной, а самогон – повседневную культуру и более выраженный комический эффект. Таким образом, выбор напитков в фильмах проявляет социально встроенные склонности персонажей – их габитус – и способствует воспроизводству культурных различий. Отметим здесь и тот факт, что П. Бурдьё на схеме «Пространство потребления пищевых продуктов» помечает вино маркерами утонченности и легкости [Бурдьё, 2013, с. 38] (самогон в указанной схеме не представлен).

Телевизионные фильмы, в отличие от *кинофильмов* содержат в себе значимо большее количество пива (U-критерий Манна-Уитни, $p = 0,038$) и вина (U-критерий Манна-Уитни, $p = 0,002$), то есть слабоалкогольных напитков (рис. 11). Показательным примером является телефильм «Святой и грешный» (Иван Соловов, 1999), в котором история бедного слесаря и его семейных трудностей разворачивается на фоне постоянного употребления алкоголя, включая вино и пиво, что подчеркивает их роль как маркеров бытового уровня культуры питания.

	Телевизионные фильмы	Кинофильмы
Пиво	124	44
Вино	141	28

Рис. 11.
Сравнение статистически-значимых средних показателей по формату фильма (в секундах).

	Фильмы, снятые в коллаборациях с другими странами	Фильмы, снимавшиеся усилиями одной страны
Самогон	48	3
Коньяк	7	52

Рис. 12.
Сравнение статистически-значимых средних показателей по фильмам, снимавшимся в коллаборациях с другими странами, либо усилиями одной стран (в секундах).

Фильмы, которые снимались в рамках коллабораций с кинокомпаниями из других стран, содержат больше самогона (U-критерий Манна-Уитни, $p = 0,002$). Фильмы же, которые снимались вне коллабораций значимо больше содержат коньяк (U-критерий Манна-Уитни, $p = 0,045$) (рис. 12). Добавим здесь и сравнение фильмов, в которых фигурируют связи российских героев с героями из других стран (например, поездка героев в другие страны, либо приезд иностранцев в Россию, а также общение с иностранцами внутри страны). В таких фильмах значимо больше представлены водка (U-критерий Манна-Уитни, $p = 0,012$), пиво (U-критерий Манна-Уитни, $p = 0,006$), виски (U-критерий Манна-Уитни, $p = 0,013$), ликер (U-критерий Манна-Уитни, $p = 0,000$), коктейли (U-критерий Манна-Уитни, $p = 0,020$). Отличается в таких фильмах в большую сторону и общее время представленности алкоголя в фильмах (U-критерий Манна-Уитни, $p = 0,000$), а также среднее количество представленных уникальных алкогольных напитков (U-критерий Манна-Уитни, $p = 0,001$) (рис. 13). Характерным примером выступает фильм «Русский бизнес» (реж. М. Кокшенов, М. Айзенберг, 1993), где участие иностранцев в традиционной русской охоте (герои фильма называют ее «сафари») сопровождается обильным употреблением алкоголя, прежде всего водки. Алкогольная тематика в данном фильме акцентирована и занимает одну из центральных позиций в повествовательной структуре.

Эти различия свидетельствуют о том, что алкогольные напитки в кинематографе выполняют не только развлекательную функцию, но и символическую – они маркируют культурную принадлежность. Это позволяет интерпретировать полученные результаты через концепцию «пищевой идентичности» К. Фишлера: практики питания могут выполнять функцию разграничения «своих» и «чужих».

А.С. Москвин *Роль алкоголя в российском обществе*
(на примере комедийного кинематографа 1990-х годов)

	В фильме есть культурное взаимодействие с героями из других стран	В фильме нет культурного взаимодействия с героями из других стран
Водка	165	92
Пиво	64	43
Виски	57	11
Ликер	22	4
Коктейль	7	0
Общее время представленности алкоголя	716	513
Среднее количество представленных алкогольных напитков	6	4

Рис. 13.

Сравнение статистически-значимых средних показателей по фильмам, сюжет которых включает в себя культурное взаимодействиями с другими странами (в секундах).

Исследователь выводит принцип инкорпорации: «еда и кухня являются весьма важным компонентом чувства коллективной принадлежности» [Fischler, 1988, с. 278]. В этом же ключе звучит и его вопрос: «если мы не знаем, что мы едим, как мы можем знать, кто мы?» [Fischler, 1988, с. 280]. Таким образом, кинематограф не только отражает, но и воспроизводит национальные культурные коды, закрепляя символические границы между «своими» и «чужими».

В фильмах явно выделяется *временной контекст*: фильмы о современности и исторические фильмы. Фильмы о современности отличаются большей представленностью водки (U-критерий Манна-Уитни, $p = 0,003$), шампанского (U-критерий Манна-Уитни, $p = 0,007$), джина (U-критерий Манна-Уитни, $p = 0,049$), виски (U-критерий Манна-Уитни, $p = 0,005$), а также большим количеством уникальных алкогольных напитков (U-критерий Манна-Уитни, $p = 0,001$). Исторические же фильмы отличаются большим наличием самогона (U-критерий Манна-Уитни, $p = 0,04$) и бальзама (U-критерий Манна-Уитни, $p = 0,019$). В целом же фильмы с современным контекстом более насыщены сильноалкогольными напитками (U-критерий Манна-Уитни, $p = 0,001$) (рис. 14). Особое внимание заслуживает упоминание бальзама как относительно редкого вида алкогольного напитка. Его репрезентация прослеживается, в частности, в фильме «Дон Кихот возвращается» (реж. В. Ливанов, 1997), где персонаж произносит реплику: «Я приготовил этот бальзам так давно, что забыл рецепт». Данный эпизод не только подчеркивает историчность напитка, но и символически закрепляет его связь с традицией и уходящим временем.

	Исторические фильмы	Фильмы с современным контекстом
Водка	42	132
Шампанское	28	92
Джин	0	5
Виски	0	30
Количество представленных алкогольных напитков	3	5
Сильноалкогольные напитки	98	248
Самогон	35	7
Бальзам	3	0

Рис. 14.

Сравнение статистически-значимых средних показателей по временному контексту фильмов (в секундах).

Наконец, разделение фильмов на *массовый* (категория фильмов, созданных с целью привлечения широкой аудитории и получения коммерческого успеха) и *артхаусный кинематограф* (категория фильмов, созданных вне мейнстримной киноиндустрии и ориентированных на узкую аудиторию) дает следующую картину. Массовым фильмам более характерна представленность алкоголя: в таких фильмах его больше по временной продолжительности (U-критерий Манна-Уитни, $p = 0,000$), по представленности уникальных алкогольных напитков (U-критерий Манна-Уитни, $p = 0,000$), в них чаще встречаются сильноалкогольные напитки (U-критерий Манна-Уитни, $p = 0,000$). Особенно ярко они представлены водкой (U-критерий Манна-Уитни, $p = 0,010$), коньяком (U-критерий Манна-Уитни, $p = 0,008$), ликером (U-критерий Манна-Уитни, $p = 0,037$), вином (U-критерий Манна-Уитни, $p = 0,003$) (рис. 15). Показательным примером является массовая картина «Трам-тарарам или бухты-баракхты» (реж. Э. Уразбаев, 1993), в которой зафиксировано упоминание 11 видов алкоголя, интегрированных в репрезентацию повседневных практик строителей. В противоположность этому, арthouse-фильмы демонстрируют низкую степень алкогольной представленности. Так, в фильмах «Три истории» (реж. К. Муратова, 1997) и «Серебряные головы» (реж. Е. Юфит, 1999) алкогольные напитки полностью отсутствуют.

	Массовый кинематограф	Артхаусный кинематограф
Общее время представленности алкоголя	622	274
Количество представленных алкогольных напитков	5	3
Сильноалкогольные напитки	243	64
Водка	124	52
Коньяк	50	0
Ликер	11	0
Вино	40	5

Рис. 15.
Сравнение статистически-значимых средних показателей по виду кинематографа (в секундах).

Заключение. Опираясь на высказанное в начале статьи предположение о том, что кинематограф и общество являются собой взаимозависящие социальные феномены, сделаем ряд выводов.

- Во временной динамике заметен сдвиг от сильноалкогольных к слабоалкогольным напиткам. Если в начале десятилетия доминировала прежде всего водка, то к концу 1990-х годов всё большую роль начинают играть шампанское, пиво и вино. При этом, несмотря на заметную тенденцию к увеличению доли слабоалкогольных напитков, крепкий алкоголь (и в первую очередь водка) оставался доминирующим символом в комедийном кинематографе 1990-х.

- Выявляется заметное различие (U-критерий Манна-Уитни, $p < 0,05$) в представленности алкоголя в зависимости от контекста коммуникации. Во «внутрикультурных» ситуациях – таких как взаимодействие между мужчиной и женщиной в романтических комедиях, обращение к телевизионной аудитории или повествование о прошлом страны в исторических фильмах – тема алкоголя подаётся сдержанно и занимает относительно скромное место. Напротив, в «межкультурных» сюжетах, где присутствует общение с иностранцами или взаимодействие с другими странами, наблюдается насыщенное и подчёркнутое использование алкогольной тематики. Это позволяет предположить, что внутри своей культуры кино тяготеет к более умеренному изображению алкоголя, тогда как при обращении к внешней аудитории алкоголь становится одним из выразительных и символически нагруженных элементов повествования.

- Пик алкогольного разнообразия – 1993 и 1998 годы. Любопытно, что это периоды серьёзных социально-экономических изменений в стране, что позволяет выдвинуть гипотезу о том, что такая динамика связана с культурными или социальными факторами эпохи. Вместе с тем подтверждение

этой гипотезы требует отдельного исследования.

- Алкоголь является маркером «массовости». Чем популярнее и кассовее комедия, тем больше в ней алкоголя (U-критерий Манна-Уитни, $p < 0,05$) и тем разнообразнее напитки – зрителю 1990-х явно нравилось видеть привычные культурные коды в кадре.

- Вино является признаком романтики, самогон же – признаком «народности». Романтические комедии тяготеют к вину, а простые комедии чаще используют самогон, который ассоциируется с деревней, провинцией и «своими» героями (U-критерий Манна-Уитни, $p < 0,05$).

- Телевизионное кино более «лёгкое» на алкоголь (U-критерий Манна-Уитни, $p < 0,05$). На телевидении заметно чаще встречаются пиво и вино, чем крепкие напитки. Такая ситуация может быть обусловлена рядом факторов: ориентированностью на более широкую и семейную аудиторию, регуляторными ограничениями телеканалов, различиями в хронометраже телевизионных фильмов (телефильмы длиннее), а также другими обстоятельствами, которые требуют дополнительного анализа. Для уточнения значимости каждого из этих факторов требуется отдельное исследование.

- Фильмы с международными связями – лидеры по количеству алкоголя (U-критерий Манна-Уитни, $p < 0,05$). Подобный выбор мог служить не только для придания фильму интернационального колорита и ощущения экзотики для российского зрителя, но и как способ для российских режиссёров «играть» на стереотипе о том, что русские испытывают особую склонность к алкоголю.

- В историческом кино крепкий алкоголь – преимущественно традиционный (U-критерий Манна-Уитни, $p < 0,05$). Если сюжет уходит в прошлое, почти всегда на экране появляется самогон или бальзам – напитки, которые подчёркивают «аутентичность» эпохи.

Итак, алкоголь в российском комедийном кинематографе 1990-х годов не просто фоновый элемент, а значимая культурная метафора, отражающая социальные привычки, жанровые особенности, массовые ожидания и даже политико-культурный контекст.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

(сортировка по году выпуска)

1. На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон-Бич опять идут дожди (1992, реж. Леонид Гайдай, Россия/США), игр.
2. Устрицы из Лозанны (1992, реж. Владимир Шамшурин, Россия), игр.
3. Ченч (1992, реж. Роман Гай, Россия), игр.
4. Удачи вам, господа (1992, реж. Владимир Бортко, Россия), игр.
5. Одна на миллион (1992, реж. Рубен Мурадян, Россия), игр.
6. Сам я - вятский уроженец (1992, реж. Виталий Кольцов, Россия), игр.
7. Бабник-2 (1992, реж. Иван Щеглов, Максим Воронков, Россия), игр.
8. Менялы (1992, реж. Георгий Шенгелия, Россия/США), игр.
9. Милостивые государи (1992, реж. Николай Александрович, Россия), игр.
10. Наш американский Боря (1992, реж. Борис Бушмелев, Россия), игр.
11. Новый Одеон (1992, реж. Анатолий Эйрамджан, Россия), игр.
12. Патриотическая комедия (1992, реж. Владимир Хотиненко, Россия), игр.
13. Тартюф (1992, реж. Ян Фрид, Россия), игр.
14. В поисках золотого фаллоса (1992, реж. Себастьян Аларкон, Россия/Чили), игр.
15. Комедия строгого режима (1992, реж. Михаил Григорьев, Владимир Студенников, Россия), игр.
16. Маленький гигант большого секса (1992, реж. Николай Досталь, Россия), игр.
17. Идеальная пара (1992, реж. Александр Полянников, Россия/Украина), игр.
18. Трактористы-2 (1992, реж. Глеб Алейников, Игорь Алейников, Россия), игр.
19. Вальс золотых тельцов (1992, реж. Мурад Ибрагимбеков, Рустам Ибрагимбеков, Россия), игр.
20. Невеста из Парижа (1992, реж. Отар Дугладзе, Россия), игр.
21. Быть влюбленным (1992, реж. Олег Анофриев, Россия), игр.
22. Деревня Хлюпово выходит из союза (1992, реж. Анатолий Вехотко, Россия), игр.
23. Давайте без фокусов (1992, реж. Георгий Бабушкин, Россия), игр.
24. Похитители воды (1992, реж. Владимир Феоктистов, Марк Орлов, Россия), игр.
25. Официант с золотым подносом (1992, реж. Роман Цурцумия, Россия), игр.
26. Мумия из чемодана (1992, реж. Геннадий Климов, Игорь Голубев, Россия), игр.
27. Анкор, еще Анкор (1992, реж. Петр Тодоровский, Россия), игр.
28. Вверх тормашками (1992, реж. Николай Гусаров, Россия), игр.
29. Детонатор (1992, реж. Александр Клименко, Россия), игр.
30. Доброй ночи! (1992, реж. Владимир Попов, Россия), игр.
31. Мужской зигзаг (1992, реж. Юрий Рогозин, Россия), игр.
32. Вишневый сад (1993, реж. Анна Чернакова, Россия), игр.
33. Настя (1993, реж. Георгий Данелия, Россия), игр.
34. Потрясение (1993, реж. Алексей Куперман, Россия), игр.

A.S. Moskvina *The Role of Alcohol in Russian Society*
(Based on Comedy Films of the 1990s)

35. Скандал в нашем Клошгороде (1993, реж. Тамара Антонова, Татьяна Антонова, Россия), игр.
36. Урод (1993, реж. Роман Качанов, Россия), игр.
37. Про бизнесмена Фому (1993, реж. Валерий Чиков, Россия), игр.
38. Жизнь с идиотом (1993, реж. Александр Рогожкин, Россия), игр.
39. Завещание Сталина (1993, реж. Михаил Туманишвили, Россия), игр.
40. Маленькие человечки Большевистского переулка или Хочу пива (1993, реж. Андрей Малюков, Россия), игр.
41. Эта женщина в окне (1993, реж. Леонид Эйдин, Россия), игр.
42. Альфонс (1993, реж. Владимир Златоустовский, Россия), игр.
43. Барабаниада (1993, реж. Сергей Овчаров, Россия, Франция), игр.
44. Личная жизнь королевы (1993, реж. Валерий Акадов, Зульфия Миршакар, Россия), игр.
45. Пистолет с глушителем (1993, реж. Валентин Ховенко, Россия), игр.
46. Русский бизнес (1993, реж. Михаил Кокшенов, Майк Айзенберг, Россия), игр.
47. Сны (1993, реж. Карен Шахназаров, Александр Бородинский, Россия), игр.
48. Страсти по Анжелике (1993, реж. Александр Полянников, Россия/Украина), игр.
49. Трам-тарарам или бухты-барахты (1993, реж. Эльдор Уразбаев, Россия), игр.
50. Ваши пальцы пахнут ладаном (1993, реж. Николай Чурук, Россия), игр.
51. Зефир в шоколаде (1993, реж. Александр Павловский, Россия/Украина), игр.
52. Мечты идиота (1993, реж. Василий Пичул, Россия/Франция), игр.
53. Тараканы бега (1993, реж. Роман Гай, Россия), игр.
54. Осенние соблазны (1993, реж. Владимир Грамматиков, Россия), игр.
55. Лихая парочка (1993, реж. Аркадий Сиренко, Россия), игр.
56. Не хочу жениться (1993, реж. Сергей Никоненко, Россия), игр.
57. Американский дедушка (1993, реж. Иван Щёголев, Россия), игр.
58. Витька Шушера и его автомобиль (1993, реж. Вероника Токарская, Россия), игр.
59. Аукцион (1993, реж. Михаил Фишгойт, Эдуард Старосельский, Россия/США), игр.
60. Пленники удачи (1993, реж. Максим Пежемский, Россия/Франция), игр.
61. Дедушка хороший, но... не говорит куда спрятал деньги (1993, реж. Александр Дудолов, Анатолий Гришко, Игорь Рух, Россия), игр.
62. Сыскное бюро «Феликс» (1993, реж. Владимир Лаптев, Россия), игр.
63. Счастливый неудачник (1993, реж. Валерий Быченков, Россия), игр.
64. Разборчивый жених (1993, реж. Сергей Микаэлян, Россия), игр.
65. Сикимоку (1993, реж. Ольга Жукова, Россия), игр.
66. Шини на кокуй (1993, реж. Игорь Пушкарев, Россия), игр.
67. Оранжевый джаз (1993, реж. Александр Исаев, Россия), игр.
68. Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина (1994, реж. Иржи Менцель, Россия/Чехия/Великобритания/Франция/Италия), игр.
69. Заколдованные (1994, реж. Гарник Азарян, Россия/Беларусь), игр.
70. Третий не лишний (1994, реж. Анатолий Эйрамджан, Россия), игр.
71. Я свободен, я ничей (1994, реж. Валерий Пендраковский, Россия), игр.
72. Простодушный (1994, реж. Евгений Гинзбург, Россия), игр.
73. Курочка Ряба (1994, реж. Андрей Кончаловский, Россия/Франция), игр.
74. Призрак моего дома (1994, реж. Павел Любимов, Россия), игр.
75. Русское чудо (1994, реж. Михаил Кокшенов, Россия), игр.
76. Русский счет (1994, реж. Михаил Кокшенов, Россия), игр.
77. Триста лет спустя (1994, реж. Виктор Волков, Россия), игр.
78. Жених из Майами (1994, реж. Анатолий Эйрамджан, Россия), игр.
79. Мужчина легкого поведения (1994, реж. Александр Полянников, Россия), игр.
80. Прохинида-2 (1994, реж. Александр Калягин, Россия), игр.
81. Колесо любви (1994, реж. Эрнест Ясан, Россия), игр.
82. Воровка (1994, реж. Валерий Усков, Владимир Краснополянский, Россия), игр.
83. На кого Бог пошлет (1994, реж. Владимир Зайкин, Россия), игр.
84. Вальсирующие наверняка (1994, реж. Максим Воронков, Россия), игр.
85. Веселенькая поездка (1994, реж. Борис Небиеридзе, Россия/Украина), игр.
86. Самолет летит в Россию (1994, реж. Алексей Капилевич, Россия), игр.
87. Последнее дело Вареного (1994, реж. Виталий Мельников, Россия), игр.
88. С ума сойти (1994, реж. Сергей Кучков, Россия), игр.
89. Затоваренная бочкотара (1994, реж. Виталий Галилюк, Россия), игр.
90. Американская дочь (1995, реж. Карен Шахназаров, Россия/США), игр.
91. Все будет хорошо (1995, реж. Дмитрий Астрахан, Россия), игр.
92. Приют комедиантов (1995, реж. Александр Александров, Россия), игр.
93. Московские каникулы (1995, реж. Алла Сурикова, Россия), игр.
94. Рокеры яйца (1995, реж. Сергей Ломкин, Россия/Чехия), игр.
95. Авантюра (1995, реж. Виталий Макаров, Россия/Украина), игр.
96. Орел и решка (1995, реж. Георгий Данелия, Россия), игр.
97. Особенности национальной охоты (1995, реж. Александр Рогожкин, Россия), игр.
98. Ширли-мырли (1995, реж. Владимир Меньшов, Россия), игр.
99. Ехай (1995, реж. Георгий Шенгелия, Россия), игр.
100. Домовик и кружевница (1995, реж. Дмитрий Воробьев, Россия), игр.
101. Спасибо, доктор (1995, реж. Владимир Зайкин, Россия), игр.
102. Клюква в сахаре (1996, реж. Александр Полянников, Россия), игр.
103. Мужчина для молодой женщины (1996, реж. Мурад Ибрагимбеков, Россия), игр.
104. Привет, дурали! (1996, реж. Эльдар Рязанов, Россия), игр.
105. 1001 рецепт влюбленного кулинара (1996, реж. Нана Джорджадзе, Россия/Франция/Грузия/Украина/Бельгия/Германия), игр.

106. Агапэ (1996, реж. Геннадий Байсак, Россия), игр.
107. Барханов и его телохранитель (1996, реж. Валерий Лонской, Россия), игр.
108. Импотент (1996, реж. Анатолий Эйрамджан, Россия), игр.
109. Операция «С новым годом» (1996, реж. Александр Рогожкин, Россия), игр.
110. Президент и его женщина (1996, реж. Елена Райская, Россия), игр.
111. Ревизор (1996, реж. Сергей Газаров, Россия), игр.
112. Возвращение броненосца (1996, реж. Геннадий Полока, Россия/Беларусь), игр.
113. Новогодняя история (1996, реж. Александр Баранов, Россия), игр.
114. Карнавальная ночь-2 (1996, реж. Евгений Гинзбург, Россия), игр.
115. Аферы, музыка, любовь... (1997, реж. Георгий Юнгвальд-Хилькевич, Россия), игр.
116. Все мои Ленины (1997, реж. Харди Волмер, Россия/Эстония/Дания/Финляндия), игр.
117. Не валяй дурака (1997, реж. Валерий Чиков, Россия), игр.
118. Он не завязывал шнуры (1997, реж. Александр Черных, Россия/Польша), игр.
119. Полицейские и воры (1997, реж. Николай Досталь, Россия), игр.
120. Сирота казанская (1997, реж. Владимир Машков, Россия), игр.
121. Учительница первая моя, или Мальчишник по-русски (1997, реж. Владимир Мирзоев, Россия), игр.
122. Дон Кихот возвращается (1997, реж. Василий Ливанов, Россия/Болгария), игр.
123. Три истории (1997, реж. Кира Муратова, Россия/Украина), игр.
124. Бедная Саша (1997, реж. Тигран Кеосаян, Россия), игр.
125. Бомба (1997, реж. Дмитрий Месхиев, Россия), игр.
126. Корабль двойников (1997, реж. Валерий Комиссаров, Россия), игр.
127. Дети понедельника (1997, реж. Алла Сурикова, Россия), игр.
128. Новейшие приключения Буратино (1997, реж. Дин Махаматдинов, Россия), игр.
129. Мама не горюй (1997, реж. Максим Пежемский, Россия), игр.
130. История про Ричарда, Милорда и прекрасную Жар-птицу (1997, реж. Нино Ахвеледиани, Россия), игр.
131. Моцарт в Петербурге (1997, реж. Константин Селиверстов, Россия), игр.
132. Не послать ли нам гонца... (1998, реж. Валерий Чиков, Россия), игр.
133. Ночной визит (1998, реж. Анатолий Эйрамджан, Россия), игр.
134. Серебряные головы (1998, реж. Евгений Юфит, Россия), игр.
135. Перекресток (1998, реж. Дмитрий Астрахан, Россия/Беларусь), игр.
136. Страна глухих (1998, реж. Валерий Тодоровский, Россия/Франция), игр.
137. Сочинение ко Дню победы (1998, реж. Сергей Урсуляк, Россия), игр.
138. Кокки - бегущий доктор (1998, реж. Светлана Баскова, Россия), игр.
139. Незнакомое оружие или Крестоносец-2 (1998, реж. Иван Дыховичный, Россия), игр.
140. Хочу в тюрьму (1998, реж. Алла Сурикова, Россия), игр.
141. Особенности национальной рыбалки (1998, реж. Александр Рогожкин, Россия), игр.
142. Горько! (1998, реж. Юрий Мамин, Аркадий Тигай, Россия), игр.
143. Тело будет предано земле, а старший мичман будет петь (1998, реж. Илья Макаров, Россия), игр.
144. Когда все свои (1998, реж. Анатолий Эйрамджан, Россия), игр.
145. Примадонна Мэри (1998, реж. Анатолий Эйрамджан, Россия), игр.
146. Райское яблочко (1998, реж. Роман Ершов, Россия), игр.
147. Судья в ловушке (1998, реж. Сергей Колосов, Россия), игр.
148. Кому я должен - всем прощаю (1998, реж. Валерий Пендраковский, Россия), игр.
149. Бобака Саскервилей (1998, реж. Евгений Румянцев, Россия), игр.
150. Суперхирург (1998, реж. Андрей Бадин, Россия), игр.
151. Дзенбоксинг (1998, реж. Глеб Алейников, Александр Дулерайн, Россия), игр.
152. Лунный папа (1999, реж. Бахтиёр Худойназаров, Россия/Австрия/Германия/Таджикистан/Узбекистан/Швейцария/Франция/Япония), игр.
153. Плачу вперед (1999, реж. Виктор Титов, Россия), игр.
154. Тонкая штучка (1999, реж. Александр Полянников, Россия), игр.
155. Употребить до (1999, реж. Петр Точилин, Россия), игр.
156. Небо в алмазах (1999, реж. Василий Пичул, Россия/Франция), игр.
157. Любовь зла... (1999, реж. Владимир Зайкин, Россия), игр.
158. Китайский сервис (1999, реж. Виталий Москаленко, Россия), игр.
159. Президент и его внучка (1999, реж. Тигран Кеосаян, Россия), игр.
160. Восемь с половиной долларов (1999, реж. Григорий Константинопольский, Россия), игр.
161. Особенности русской бани или е-банные истории (1999, реж. Алексей Рудаков, Россия), игр.
162. Максимилиан (1999, реж. Роман Качанов, Россия), игр.
163. Кадриль (1999, реж. Виктор Титов, Россия), игр.
164. Святой и грешный (1999, реж. Иван Соловов, Россия), игр.
165. Ультиматум (1999, реж. Анатолий Эйрамджан, Россия), игр.
166. Черный жемчуг (1999, реж. Николай Соловцов, Россия), игр.
167. Шутить изволите? (1999, реж. Мирза-Ага Ашумов, Россия), игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ажимова Л.В. Эволюция социального статуса кино: дис. ... кандидата философских наук: 09.00.13 [Место защиты: Дальневост. федер. ун-т]. – Владивосток: 2017.
2. Антонова Н.Л., Пименова О.И. Гастрономические практики как предмет социологического анализа: направления исследований // Дискуссия. 2016. № 2(65). С. 72-76.
3. Басте Д.Г. Гастрономическая культура как социальный феномен // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2025. №2. С. 13-20. DOI: 10.24412/2220-2404-2025-2-18
4. Бурдые П. Различение: социальная критика суждения // Экономическая социология. 2005. Т. 6. № 3. С. 25-48.
5. Герман-мл. А. Ребята, мы говорим с вами и про вас! // КиноПоиск. 2015. Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/media/>

A.S. Moskvina *The Role of Alcohol in Russian Society* (Based on Comedy Films of the 1990s)

article/2600142/ (дата обращения: 18.09.2025).

6. Ермолаев В.А. Состояние гастрономии как отражение социальных потребностей // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2023. Т. 25. № 2(89). С. 58-63. DOI: 10.37313/2413-9645-2023-25-89-58-63
7. Жабский М.И., Тарасов К.А. Кино в социальном аспекте. – Москва: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2025.
8. Кожоридзе Г.Г. Кино как социокультурный индикатор: теоретико-методологический анализ динамики кинопредпочтений российской молодежи (2000–2020-е гг.) // Общество: социология, психология, педагогика. 2025. № 8. С. 33-40. DOI: 10.24158/spp.2025.8.4
9. Котельникова З.В. Взаимосвязь практик потребления алкоголя с социальной структурой современной России // Социологические исследования. 2015. № 4. С. 105-112.
10. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – Москва: «Искусство», 1974.
11. Ловчев В.М. Алкоголь в российской культуре. Конфликтологический аспект. – Казань: КНИТУ, 2012.
12. Мартыненко Т.С. Кино как предмет социологического анализа: особенности современного кинематографа // Вестник московского университета. Серия 18. Социология и политология. 2023. № 29(2). С. 120-139. DOI: 10.24290/1029-3736-2023-29-2-120-139
13. Михайлова Я.Д. Социальные функции кинематографа // Молодой ученый. 2018. №16 (202). С. 272-274.
14. Мкртычева М.С. Кино как предмет социологического изучения: возможности и перспективы // Теория и практика общественного развития. 2012. №12. С. 113-118.
15. Позднякова М.Е. Алкогольные традиции в современной России // Россия реформирующаяся. 2011. №10. С. 350-372.
16. Сохань И.В. Трансформации современной гастрономической культуры и тоталитет фастфуда // Экономическая социология. 2013. Т. 14. № 15. С. 171-178.
17. Траверс П.В. История и образ кабака и трактира в русской культуре. Часть 1. Об истории кабака на Руси и трактира в России // История и современность. 2013. №1. С. 90-109.
18. Яковский Ф. «Кино редко отвечает на вопросы, оно их задаёт» // ТАСС. 2023. Режим доступа: <https://tass.ru/interviews/18832723> (дата обращения: 19.09.2025).
19. Albeniz I. In praise of complexity: From gastronomy to gastrology // International Journal of Gastronomy and Food Science. 2021. V. 25. DOI: 10.1016/j.ijgfs.2021.100360
20. Chandraa R. Longitudinal Abuse and Sentiment Analysis of Hollywood Movie Dialogues using LLMs / R. Chandraa, Ren G., Group-H // CoRR, abs/2501.13948. 2025. DOI: 10.48550/arXiv.2501.13948.
21. Chrzan J. Alcohol. Social Drinking in Cultural Context. – New York: Routledge, 2013. DOI: 10.4324/9780203071380
22. Fischler C. Food, self and identity // Social Science Information. 1988. V. 27. № 2. P. 275-293. DOI: 10.1177/053901888027002005
23. Karaosmanoğlu D. How to study ethnic food: senses, power, and intercultural studies // Journal of Ethnic Foods. 2020. № 7. Article 11. DOI: 10.1186/s42779-020-00049-1
24. Mai M. Filme und kulturelle Identität // Handbuch Filmsoziologie. Wiesbaden: Springer Fachmedien GmbH. 2018. P. 1-17. DOI: 10.1007/978-3-658-10947-9_78-1
25. Nascimento J. Art, Cinema and Society: Sociological Perspectives // Global Journal of human-social science: C Sociology & Culture. 2019. V. 19. № 5. P. 18-28.

REFERENCES

1. Albeniz I. "In praise of complexity: From gastronomy to gastrology." *International Journal of Gastronomy and Food Science*, 2021. V. 25. DOI: 10.1016/j.ijgfs.2021.100360
2. Antonova N.L., Pimenova O.I. "Gastronomicheskie praktiki kak predmet sociologicheskogo analiza: napravleniya issledovanij" [Gastronomic practices as an object of sociological analysis: research ways]. *Diskussiya* [Discussion]. 2016. N 2(65). P. 72-76. (in Russian)
3. Azhimova L.V. *Evoluciya social'nogo statusa kino* [Evolution of the social status of cinema]. Vladivostok, 2017. (in Russian)
4. Baste D.G. "Gastronomicheskaya kul'tura kak social'nyj fenomen" [Gastronomic culture as a sociocultural phenomenon]. *Humanities, social-economic and social sciences* [Humanities, socio-economic and social sciences]. 2025. N 2. P. 13-20. (in Russian)
5. Burd'e P. "Razlichenie: social'naya kritika suzheniya" [Distinction: Social Critique of Judgment]. *Ekonomicheskaya sociologiya* [Economic sociology]. 2025. Vol 6. N 3. P. 25-48. (in Russian)
6. Chandraa R., G. Ren, Group-H. *Longitudinal Abuse and Sentiment Analysis of Hollywood Movie Dialogues using LLMs*. *CoRR, abs/2501.13948*, 2025. DOI: 10.48550/arXiv.2501.13948
7. Chrzan J. *Alcohol. Social Drinking in Cultural Context*. New York: Routledge, 2013.
8. Ermolaev V.A. "Sostoyanie gastronomii kak otrazhenie social'nykh potrebnostej" [The state of gastronomy as a reflection of the needs in society]. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo centra Rossijskoj akademii nauk. Social'nye, gumanitarnye, mediko-biologicheskie nauki* [News of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences. Social, humanitarian, medical and biological sciences]. 2023. Vol 25. N 2(89). P. 58-63. (in Russian)
9. Fischler C. "Food, self and identity." *Social Science Information*. 1988. V. 27. N 2. P. 275-293. DOI: 10.1177/053901888027002005
10. Karaosmanoğlu D. "How to study ethnic food: senses, power, and intercultural studies." *Journal of Ethnic Food*. 2020. N 7. Article 11. DOI: 10.1186/s42779-020-00049-1
11. German-young. A. "Rebyata, my govorim s vami i pro vas!" [Guys, we are talking to you and about you!]. *KinoPoisk*. 2015. Available at: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/2600142> (accessed: 18.09.2025). (in Russian)
12. Kotelnikova Z.V. "Vzaimosvyaz' praktik potrebleniya alkogolya s social'noj strukturoj sovremennoj Rossii" [Relationship of alcohol consumption with social structure of contemporary Russia]. *Sotsiologicheskiye issledovaniya* [Sociological research]. 2015. N 4. P. 105-112. (in Russian)
13. Kozhoridze G.G. "Kino kak sociokul'turnyj indikator: teoretiko-metodologicheskij analiz dinamiki kinopredpochtenij rossijskoj molodezhi (2000–2020-e gg.)" [Movies as a sociocultural indicator: theoretical and methodological analysis of the dynamics of film preferences of Russian youth (2000-2020s)]. *Obshchestvo: sociologiya, psihologiya, pedagogika* [Society: sociology, psychology, pedagogy]. 2025. N 8. P. 33-40. DOI: 10.24158/spp.2025.8.4 (in Russian)
14. Krakauer Z. *Priroda fil'ma. Reabilitaciya fizicheskoy real'nosti* [The Nature of Film. Rehabilitation of Physical Reality]. Moscow, "Iskusstvo", 1974. (in Russian)
15. Lovchev V.M. *Alkohol' v rossijskoj kul'ture* [Alcohol in Russian culture. Conflictological aspect]. Kazan', KNIU, 2012. (in Russian)
16. Mai M. "Filme und kulturelle Identität." *Handbuch Filmsoziologie*. Wiesbaden: Springer Fachmedien GmbH. 2018. P. 1-17. DOI: 10.1007/978-3-658-10947-9_78-1 (in German)
17. Martynenko T.S. "Kino kak predmet sociologicheskogo analiza: osobennosti sovremennogo kinematografa" [Cinema as a subject or sociological analysis: features of modern cinematography]. *Vestnik moskovskogo universiteta. Seriya 18. Sociologiya i politologiya* [Moscow

- University Bulletin. Series 18. Sociology and Political Science]. 2023. N 29 (2). P. 120-139. DOI: 10.24290/1029-3736-2023-29-2-120-139 (in Russian)
18. Mihajlova Ya.D. "Social'nye funkcii kinematografa" [Social functions of cinematography]. *Molodoj uchenyj* [Young scientist]. 2018. N 16(202). P. 272-274. (in Russian)
19. Mkrtycheva M.S. "Kino kak predmet sociologicheskogo izucheniya: vozmozhnosti i perspektivy" [The cinema as a subject of sociological study: potentialities and prospects]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya* [Theory and practice of social development]. 2012. N 12. P. 113-118. (in Russian)
20. Nascimento J. "Art, Cinema and Society: Sociological Perspectives." *Global Journal of human-social science: C Sociology & Culture*. 2019. V. 19. N 5. P. 18-28. (in Russian)
21. Pozdnyakova M.E. "Alkohol'nye tradicii v sovremennoj Rossii" [Alcohol traditions in modern Russia]. *Rossiia reformiruyushchayasya* [Russia reforming]. 2011. N 10. P. 350-372. (in Russian)
22. Sokhan I. "Transformacii sovremennoj gastronomicheskoy kul'tury i totalitet fastfuda" [Transformations of modern gastronomic culture and the totality of fast food]. *Ekonomicheskaya sociologiya* [Economic sociology]. 2013. Vol. 14. N 15. P. 171-178. (in Russian)
23. Travert P.V. "Istoriya i obraz kabaka i traktira v russkoj kul'ture. CHast' 1. Ob istorii kabaka na Rusi i traktira v Rossii" [The history and the image of a pub and a tavern in Russian culture. Part 1. About the history of a pub in ancient rus and a tavern in Russia]. *Istoriya i sovremennost'* [History and modern times]. 2013. N 1. P. 90-109. (in Russian)
24. Yankovskij F. "Kino redko otvechaet na voprosy, ono ih zadayot" [Cinema rarely answers questions, it asks them]. *TASS*. 2023. Available at: <https://tass.ru/interviews/18832723> (accessed: 19.09.2025). (in Russian)
25. Zhabskij M.I., Tarasov K.A. *Kino v social'nom aspekte* [Cinema in a social aspect]. Moscow, Kanon+ ROOI "Reabilitaciya", 2025. (in Russian)

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. Медианная представленность алкоголя в фильмах во временной динамике (в секундах). Составлено автором.
- Рис. 2. Длительность представленности алкогольных напитков. Составлено автором.
- Рис. 3. Время представленности водки в фильмах (в секундах). Составлено автором.
- Рис. 4. Время представленности шампанского в фильмах (в секундах). Составлено автором.
- Рис. 5. Время представленности пива в фильмах (в секундах). Составлено автором.
- Рис. 6. Длительность представленности алкогольных напитков в первой и второй половине 1990-х годов. Составлено автором.
- Рис. 7. Сравнение сильноалкогольных и слабоалкогольных напитков (в секундах). Составлено автором.
- Рис. 8. Разнообразие алкогольных напитков во временном разрезе. Составлено автором.
- Рис. 9. Представленность алкоголя во временном разрезе (в секундах). Составлено автором.
- Рис. 10. Сравнение статистически-значимых средних показателей по жанру фильма (в секундах). Составлено автором.
- Рис. 11. Сравнение статистически-значимых средних показателей по формату фильма (в секундах). Составлено автором.
- Рис. 12. Сравнение статистически-значимых средних показателей по фильмам, снимавшимся в коллаборациях с другими странами, либо усилиями одной стран (в секундах). Составлено автором.
- Рис. 13. Сравнение статистически-значимых средних показателей по фильмам, сюжет которых включает в себя культурное взаимодействие с другими странами (в секундах). Составлено автором.
- Рис. 14. Сравнение статистически-значимых средних показателей по временному контексту фильмов (в секундах). Составлено автором.
- Рис. 15. Сравнение статистически-значимых средних показателей по виду кинематографа (в секундах). Составлено автором.

Научная статья / Research article
УДК/UDC 791.43.04+791.43-2
DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-94-103

Елизавета Евгеньевна Гусарова
Elizaveta Evgenievna Gusarova
магистрант,
master's student,
Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)
Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)
ms.elisa02@mail.ru

Мария Дмитриевна Самаркина
Mariya Dmitrievna Samarkina
преподаватель,
lecturer,
Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)
Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)
enkelinaivius@gmail.com

ВАМПИРЫ В ЗАПАДНОМ КИНО: ВИЗУАЛЬНЫЙ АСПЕКТ (АНТИ)ГУМАНИЗМА VAMPIRES IN WESTERN CINEMA: THE VISUAL ASPECT OF (ANTI)HUMANISM

Статья посвящена вопросу «гуманизации» вампиров в новейшем кинематографе. В рамках исследования представлен анализ следующих фильмов: «Сумерки» (2008–2012), «Выживут только любовники» (2013), «Реальные упыри» (2014), «Вампиры средней полосы» (2021; первый сезон), «Вампириша-гуманистка ищет отчаянного добровольца» (2023), «Носферату» (2024). Основной фокус изучения направлен на новые формы репрезентации вампиризма: семейное сожительство, публичность жизни, изменения в способе употребления крови и общая трансформация взглядов на страдания и смерть. Наряду с новой традицией сохраняются черты старой, связанной с фольклором, эпидемией и эротизмом. Ставится вопрос о перспективах развития образа вампира на киноэкране. Делаются выводы о природе гуманизма и антигуманизма в фильмах о вампирах: пока вампиризм служит продлению человеческой жизни, он возвышает человека и становится в высшем смысле гуманистичным. Если же вампиризм направлен на переход человека в посмертное бытие, трансформирует и уродует тело, тем самым «унижая» индивида смертью, он антигуманистичен.

Ключевые слова: вампиры, Носферату, гуманизм, антигуманизм, эвтаназия, ужасы, жанры, смерть

Для цитирования: Гусарова Е.Е., Самаркина М.Д. Вампиры в западном кино: визуальный аспект (анти)гуманизма // Артикульт. 2025. №3(59). С. 94-103. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-94-103

The article is devoted to the issue of the “humanization” of vampires in the latest cinema. The study provides an analysis of the following films: “Twilight” (2008–2012), “Only Lovers Left Alive” (2013), “What We Do in the Shadows” (2014), “Central Russia’s Vampires” (2021; first season), “Humanist Vampire Seeking Consenting Suicidal Person” (2023), “Nosferatu” (2024). The main focus of the study is on new forms of representation of vampirism: marital cohabitation, publicity of life, changes in the way blood is consumed, and a general transformation of views on suffering and death. Along with the new tradition, the features of the old one associated with folklore, epidemic and eroticism remain. The question is raised about the prospects for the development of the vampire image on the cinema screen. Conclusions are drawn about the nature of humanism and anti-humanism in vampire films: while vampirism serves to prolong human life, it elevates a person and becomes humanistic in the highest sense. If vampirism is aimed at the transition of a person into the afterlife, transforms and disfigures the body, thereby “humiliating” the individual with death, it is anti-humanistic.

Keywords: vampires, Nosferatu, humanism, anti-humanism, euthanasia, horror studies, genre, death studies

For citation: Gusarova E.E., Samarkina M.D. “Vampires in Western Cinema: The Visual Aspect of (Anti)Humanism.” *Articult.* 2025, no. 3(59), pp. 94-103. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-94-103

Целью нашей статьи является анализ визуального аспекта гуманизма вампиров в современном западном кинематографе. В качестве материала нашего исследования будут представлены следующие фильмы: «Сумерки» (2008–2012), «Выживут только любовники» (2013), «Реальные упыри» (2014), «Вампиры средней полосы» (2021; первый сезон), «Вампириша-гуманистка ищет отчаянного добровольца» (2023), «Носферату» (2024). Стоит отметить, что «Вампиры средней полосы», являясь российским сериалом, также входят в эту традицию репрезентации вампиризма. Отдельно обговорим, что мы анализируем серию фильмов «Сумерки» не как экранизацию, а как самостоятельное произведение,

© Гусарова Е.Е., Самаркина М.Д., 2025

Дата поступления: 19.03.2025. Дата одобрения после рецензирования: 06.08.2025. Дата публикации: 25.10.2025.

Е.Е. Гусарова, М.Д. Самаркина

Вампиры в западном кино: визуальный аспект (анти)гуманизма

повлиявшее на визуальную культуру изображения вампиров и на поп-культуру в целом. То же стоит сказать и о «Носферату» Р. Эггерса: хоть он и является ремейком фильма 1922 года Ф. В. Мурнау, на наш взгляд, он куда больше зависит от вампирского кино последних лет, чем своего первоисточника. Кроме того, мы не анализируем такие произведения, как фильм «Ночной дозор» (2004) или сериал «Дневники вампира» (2009–2017), потому что их литературные первоисточники написаны до 2000 года. Наконец, выбранные нами произведения обладают наибольшим числом схожих черт, которые будут последовательно раскрыты в статье. По этой же причине не анализируются, например, такие фильмы, как «Девушка возвращается одна ночью домой» (2014) или «Колыбельная» (2010).

Исходя из заявленной цели, мы ставим перед собой задачи проанализировать:

- критерии гуманизма у вампиров: семейное и коммунальное сожительство; отношение к публичности жизни; визуализации вампиров; идея отказа от употребления крови; отношение к медицине и идее смерти;
- жанровую специфику в связи с трансформацией центрального образа;
- соотношение двух традиций изображения вампиров в кино;
- возможности возрождения вампирского образа в актуальном кинематографе на примере «Носферату» Р. Эггерса.

Гуманизм

Прежде чем приступить к непосредственному выполнению заявленных задач, важно раскрыть понятие гуманизма и объяснить причину, по которой в работе поднимается этот вопрос.

«Философский словарь» Г. Шмидта определяет гуманизм как: «рефлектированный антропоцентризм, который исходит из человеческого сознания и имеет своим объектом ценность человека, за исключением того, что отчуждает человека от самого себя, подчиняя его сверхчеловеческим силам и истинам или используя его для недостойных человека целей» [Шмидт, 2003]. Согласно «Новой философской энциклопедии», в центре философии гуманизма «человек с его земными делами и свершениями, с присущими его природе способностями и влечениями, с характерными для него нормами поведения и отношениями» [Новая философская энциклопедия, 2010]. Как видно из приведённых исследований, составляющими человечности являются представления о достоинстве, нормы поведения и отношений, противопоставление сверхчеловеческим силам и отчуждению от самого себя.

Исследователи спорят о том, насколько понятие гуманизма применимо к современным вампирам. Одни убеждены во всё большей «гуманизации» вампиров [Михайлова, Одесский, 2019], другие утверждают обратное, говоря об антигуманистических тенденциях современной культуры (см. спор Сергея Мохова и Дины Хапаевой в «Археологии русской смерти») [Хапаева, 2017]. В настоящей статье мы разберём, из чего состоит подобная «гуманизация» и почему взгляды на неё так различаются.

Семья и публичность жизни

Если рассматривать современную репрезентацию жизни вампиров, то можно увидеть важную перемену: теперь они живут не одни. Классический вампир – это романтический одиночка, современные же вампиры живут как семья, реальная или искусственно созданная: это кланы, связанные соседскими отношениями («Реальные упыри») или родственными узами («Вампирша-гуманистка»). Но что такое «кровные узы» в понятиях вампиризма? Важно указать на двойственность этого словосочетания: если в человеческой семье кровная связь означает родственную связь, то в «семье вампиров» быть связанным кровью означает быть связанным общим интересом (или общей проблемой добычи еды). В этом смысле семья вампирши-гуманистки Саши связана человеческими отношениями (мама и папа являются биологическими родителями героини), между тем как другие семьи – Каллены, семья деда Славы – созданы искусственно (хотя, например, Жан озабочен продолжением вампирского рода половым путём). К игре слов кровного родства относится слоган «Вампиров средней полосы»: «Семья – это у них в крови».

Семейственность означает, что каждый персонаж принимает на себя определённую роль. Она не

всегда эксплицирована, и, тем не менее, такое восприятие персонажей содержится в зрительской рефлексии, исходя из гендерного и демографического состава семьи. Сложно провести чёткую параллель с нуклеарной семьёй, но её общие черты сохраняются: в них есть фигура патриарха (матриарха), вокруг которого строится ячейка общества. Самые младшие принимают роль детей (сыновья и дочери Калленов, Женёк), женщины среднего возраста – жены/матери (Эсме). Из этой цепочки отношений вытекает другая условность, а именно совокупность представлений о семье: уважать старших, защищать и обучать младших и т.д. На этих же представлениях построены фильмы о семейке Аддамс. Все, кто нарушит этот кодекс и причинит вред члену семьи, изгоняются из неё. Даже в кланах вампиры связаны взаимными обязательствами; это можно назвать взаимопомощью и даже любовью, но не только в романтическом смысле.

Другая вещь, которая связывает и ограничивает вампиров внутри семьи, – необходимость удовлетворять потребность в крови и одновременно скрывать свой статус от людей. Это приводит к тому, что у каждой семьи есть свой кодекс поведения, который в приведённых примерах часто сводится к правилу сокрытия своей природы и невредительства людям без причины. Часто вампирские семьи расширяются до кланов, которые вынуждены взаимодействовать друг с другом. В этом случае общий Вампирский кодекс чести (при его наличии) можно рассматривать как расширенный случай семейного.

Абстрактность образа вампира-одиночки обусловлена отчасти тем, что он не связан ни с кем иными отношениями, кроме как «хищник-жертва» (роль любовника и совокупление с жертвой предстают частным случаем этой практики). Каждый вампир носит маску, и в данном случае она не осложнена «общественной» ролью внутри клана, которая помогла бы расширить образ и придать ему человечность; а семья – это признак человечности. Интересно, что не всякое скопление вампиров должно приводить к созданию семьи: часто младшие вампиры превращаются в подобие армии для старшего. В фильме «Выживут только любовники» тоже можно говорить о семье, поскольку там важен не только любовный союз Адама и Евы, но и их отношения с сестрой Евы Авой и близким другом Марло; таким образом, выжить можно только с кем-то вместе.

В выбранных нами произведениях вампиры вынуждены взаимодействовать с людьми в открытом общественном пространстве, даже если не стремятся к этому. Они не выбирают отшельничество, в отличие от графа Орлока Ф. В. Мурнау. Их место жительства тоже меняется и становится ближе к людям: теперь это не замок в лесу на вершине горы, а обычный коттедж или панельный многоквартирный дом. Их социальный статус теряет свою привилегированность. Это можно объяснить историческим сдвигом, произошедшим за последние сто лет, и современными реалиями, где полное уединение невозможно из-за возникшего медиапространства. Вампиры проникают и в дисциплинарные институты: школу, больницу и полицию [Фуко, 1999]. Так, младшие Каллены вынуждены ходить в школу; существует целая группа сериалов, специализирующаяся на странных существах-школьниках (например, «Школа монстров» (2010), «Школа вампиров» (2006–2010), «Наследие» (2018–2022) или «Уэнздей» (2022–наст. вр.)). Как правило, такие заведения похожи на американскую школу или британский пансионат, где ученики живут изолированно в общежитии. Вампиры также попадают в правоохранительные органы (как Аннушка из «Вампиров средней полосы») или взаимодействуют с ними как обычные граждане («Реальные упыри»).

Но самой излюбленной вампирской инстанцией становится больница: именно она обеспечивает легальный доступ к человеческому телу и крови («Вампиры средней полосы», «Выживут только любовники», «Сумерки», «Вампириша-гуманистка»). Вампиры работают врачами или скупают пакеты с кровью. Медицина оказывается связана с вампиризмом из-за доступа к телу и возможности нарушать его целостность (так, укус вампира метафорически связан с уколом шприца), а также из-за дискурса болезни и смерти.

Жизнь в городе трансформирует миф о вампире, оставаясь при этом мифом, то есть общеизвестным воспроизводимым культурным представлением [Михайлова, Одесский, 2019]. С изменившимися реалиями и современными технологиями также подвергается осмыслению возможность сфотографировать вампира [Самаркина, 2020]. Мифологизм вампиров также оказывается связан с историзмом:

Е.Е. Гусарова, М.Д. Самаркина

Вампиры в западном кино: визуальный аспект (анти)гуманизма

явившись из древности и дожив до современности, они могут встречать многих культурных и исторических деятелей (или являться таковыми), участвовать в знаковых исторических событиях или появляться в их результате.

Современное экранное воплощение вампира внешне почти не отличается от человеческого. Единственная черта, указывающая на их инаковость и остающаяся неизменной, – это зубы. Условно вид вампирских зубов можно разделить на три группы.

Первая группа – самая распространенная и хорошо узнаваемая: ряд человеческих зубов с двумя длинными клыками. Благодаря кино и маркетингу эта форма зубов стала символом вампирского бренда, подобно как летучая мышь – знаком Бэтмена. Это специфическое отличие вампиров как рода монстров, и именно такая форма чаще всего появляется в анализируемых нами фильмах.

Второй тип вампирской челюсти является отсылкой на конкретный кинематографический образ Носферату. При такой форме зубов острыми являются не клыки, а передние резцы. По своему расположению зубы Носферату похожи на крысиные, что вполне соответствует метафоре вампиризма как чумы. Их можно заметить в «Салемских вампирах» (1979); но в основном этот тип гораздо менее популярен, чем первая группа.

Наконец, существует третий тип, где все зубы на обеих челюстях являются одинаково длинными и острыми. Эта форма челюсти может быть присуща любому монструозному существу без определенного генезиса, от орка до хищного цветка. Клыки вместо зубов – указание на звериность и хищничество как таковое, и использование такой формы в визуальном образе является полной противоположностью тенденции очеловечивания. Интересно, что этот тип встречается у двух *Носферату* новейшего кинематографа – Петера из «Реальных упырей» и графа Орлока из «Носферату» Эггерса.

Кроме того, зубы связаны с эротическим генезисом вампира: «Поцелуй вампира приравнивается к укусу, а укус, в свою очередь, намекает на первую сексуальную близость. Если девушка доходит до неё, это конец: девушка обречена» [Вдовин, 2024, с. 123]. Эта составляющая образа вампира актуальна по сей день: Эдвард преследует Беллу по ночам, Виго стоит под окнами дома престарелых, где живёт возлюбленная его молодости. Так или иначе, зубы сохраняются как индекс потребления крови, даже если герои отказались от убийства людей.

Отказ от употребления крови

Вампиры семейства Калленов противопоставлены своим хищным собратьям, например, клану Вольтури: первые не пьют кровь людей, заменяя её кровью животных, и называют себя «вегетарианцами». Как бы ни была парадоксальна и комична эта самоидентификация, она показательна стремлением не навредить человеку, трансформируя отношения «охотник-жертва» в нечто другое. Вампиры Адам и Ева и их друг Марло в фильме «Выживут только любовники» руководствуются схожими соображениями и поэтому пользуются донорской кровью, которую «покупают» у местных врачей. Разумеется, такой способ также весьма сомнителен относительно норм морали, потому что кровь сдаётся для других целей и, по сути, вампиры крадут её (впоследствии им приходится горько расплачиваться за это). То же самое делают вампиры из Смоленска (сериал «Вампиры средней полосы»), когда Жан, работающий врачом в местной больнице, приносит донорскую кровь для всех членов семьи деда Славы. Если Адам и Ева и кусают людей, то, в отличие от легкомысленной Авы, в соответствии со своей мировоззренческой позицией, выраженной в названии и в финале фильма.

Главная героиня фильма «Вампирша-гуманистка ищет отчаянного добровольца» полностью соответствует своему прозвищу: детская травма не позволяет ей вместе со всей семьёй участвовать в охоте на людей. Поэтому она ищет свою «жертву» среди тех, кто хочет расстаться с жизнью по своему желанию.

Может показаться, что «Реальные упыри» составляют исключение, поскольку здесь вампиры не отказываются от крови. Однако сюжет фильма показывает умирание старого порядка, основанного на беспорядочной жестокости (его олицетворяет Петер, который скорее напоминает беспомощного старика), и приближение к новому образу жизни, в котором есть место дружбе вампира с человеком

(Ник и Стю), примирению со старым врагом (вампиры и оборотни) и любви (Виаго и Катрин). Причём он умирает буквально: под лучами солнца погибает Петер, самый древний вампир, и на его место приходит новичок Ник, который и становится катализатором перемен.

Итак, все вампиры по ходу сюжета так или иначе решают этическую дилемму, приближаясь к возможности жить рядом с человеком и запрещая охоту как таковую, что скорее приравнивает вампира к паразиту, чем к хищнику. Мотив столкновения человеческого и не-человеческого, смены образа жизни и противостояния кровожадности есть во всех упомянутых выше фильмах, являясь сюжетобразующими.

Отношение к смерти

Связь крови с жизнью и здоровьем человека в культуре прослеживается давно. Древние греки считали печень вместилищем жизни, поскольку она является кровообразующим органом [Мароши, 2016, с. 129]. Исследователи указывают на генезис вампиров не просто в болезнях (порфирия), но в эпидемиях: «Не совсем ясным при этом остается механизм “эпидемиальности” вампиризма (укушенный вампиром сам также становится вампиром), однако, как можем мы предположить, это “явление” – относительно позднее и кристаллизовалось уже во времена странной эпидемии вампиризма в Европе в XVIII в.» [Михайлова, Одесский, 2019, с. 71]. Механизм эпидемии – это заражение в первую очередь самых близких; возможно, современные варианты семейного сожительства вампиров являются остаточным следом такой «заразности» вампиризма.

В этом случае медицинские учреждения становятся «центром управления» жизнью и смертью. В «Сумерках» старший Каллен, работая врачом в больнице, в 1918 году спасает Эдварда, умирающего от испанки. Беллу не обращают в вампира, до тех пор пока ей не становится плохо при родах, и это становится единственным способом спасти и её, и ребёнка. Вампиризм – «лекарство» от смерти, поэтому обращать живую и здоровую Беллу в вампира кажется неоправданным расточительством этого дара.

Марло в «Выживут только любовники», умирая от человеческой болезни, передающейся через кровь (в работе Сонтаг ей лучше всего соответствует СПИД [Сонтаг, 2016]), делает это не в больнице, а дома, в окружении близких, как было положено до медиализации смерти: «Важная часть представления о хорошем умирании в XIX веке: спокойная смерть в кровати в окружении близких. Без боли и без безобразных физиологических проявлений болезни – иными словами, достойная смерть, соизмеримая со статусом человека» [Мохов, 2020, с. 92].

Дед Слава в «Вампирах средней полосы» отказывается превращать больную раком Ирину Витальевну, главу Хранителей, в вампира, несмотря на её шантаж и просьбы. С одной стороны, им явно руководит идея отстоять честь своей семьи, но, как нам кажется, тем самым здесь акцентируется мысль: лучше умереть от рака, чем стать вампиром. Неслучайно Стейси Эббот в своей работе «Undead Apocalypse» [Abbott, 2016] называет главу о вампирах «'Cancer with a Purpose': Putting the Vampire Under the Microscope». В ней она проводит параллель между современным образом вампира и этическими вопросами телесности, которая подвергается постоянному медицинскому проникновению и вскрытию. Превращение в вампира продлевает жизнь в критических состояниях, но не всегда делает неуязвимым для болезней и не лечит человека от рака.

Вампириша-гуманистка Саша, отказываясь от употребления крови невинных жертв, в финале (вместе с отчаянным добровольцем, случайно обращённым ею в вампира) находит выход: вместе с новым другом они участвуют в эвтаназии (разрешена в Канаде) престарелой больной. Желание не навредить людям снова приводит героев в больницу, но их ассистирование в смерти оценивается как положительный финал. Интересно, что, как показывают опросы, среди сторонников эвтаназии – в том числе вегетарианцы [Мохов, 2020, с. 68-69]. В этом разрезе действия вампириши, которая отказывается отнимать кровь и участвует в эвтаназии, кажутся логичными.

Вампир – просто медицинское состояние, болезнь, требующая особого лечения. «Этот контраст между жизнью и смертью был низведён до контраста между жизнью и болезнью. Болезнь (приравнивается теперь к смерти) – это то, что противостоит жизни» [Сонтаг, 2016, с. 74-75]. Жизнь вампира стала

Е.Е. Гусарова, М.Д. Самаркина

Вампиры в западном кино: визуальный аспект (анти)гуманизма

такой соблазнительной, что, чтобы создать конфликт и дилемму между человеческим и вампирским, режиссёрам и сценаристам приходится бороться с этим новым мифом. Отсюда и выражение Ника из «Реальных упырей» – «Быть вампиром фигово, так что не верьте рекламе».

Во всех этих фильмах сюжет посвящён не тому, как люди охотятся на вампира и освобождают его от бремени вечной жизни. Теперь вампиры должны жить, и это особым образом влияет на трансформацию жанра фильмов о них.

Жанровая специфика

Страх – это крайне противоречивая эмоция. Не всё, чего мы боимся, обязательно вредит нам [Липавский, 2005]. С другой стороны, нам *может казаться*, что оно несёт опасность. В широком смысле любой страх – страх смерти [Скотт Пулл, 2023], и чувство безопасного «своего» противопоставляется опасному «чужому».

В дискурсе о вампирах в кинематографе рецепция образа напрямую связана с жанровым определением. Первый вампир в кино, Носферату, появился как персонаж фильма ужасов, снятого в русле сюрреализма и немецкого экспрессионизма. Ничто не заставляет сомневаться в фантастической природе вампиров, поэтому в жанровом определении фильмов о них всегда есть указание на фэнтези. Казалось бы, эта же судьба должна была постигнуть наименование ужасов – однако не все фильмы про вампиров принадлежат к этому жанру. Согласно определению А. Ю. Ионов, к жанру ужасов относятся те фильмы, в которых есть «сверхъестественные и безжалостные создания» [Ионов, 2015]. Если вампиры в фильмах перестали быть таковыми, следовательно, их изображение претерпело необратимые изменения, и из него ушёл элемент чужеродности и жестокости. В представленной подборке представлено жанровое разнообразие – комедии, драмы и мелодрамы.

Система персонажей «Реальных упырей» и «Вампиров средней полосы» дублирует друг друга. Так, в обоих фильмах есть узнаваемые вампирские типажи, связанные с традицией их изображения и восприятия: древний вампир (Петер – пародия на Носферату Мурнау – и дед Слава (Святослав Вернидубович Кривич) – буквально кривич), исторический вампир (Владислав, отсылающий к Владу Цепешу) и дед Слава (см. предыдущий комментарий), романтический вампир (Виаго и Жан), молодёжный вампир (Ник и Женёк), жена вампира (Полина и Ольга) и женщина-вамп (хоть они принадлежат к разным типажам, это одни из немногих женских ролей, устоявшихся в вампирской культуре, и в нашем случае их роли принимают те же героини; см. статью С. Беньяминовой о трансформации современного женского образа вампира [Беньяминова, 2023]).

«Реальные упыри» и «Вампиры средней полосы» используют один и тот же набор шаблонных образов вампиров для пародирования, но по-разному: в «Вампирах средней полосы» мифы о вампирстве – основной источник комического. Пародируются не сами вампиры: они используются для сатиры на существующий строй, в который вписаны в том числе через инстанции надзора (больницу и полицию). В «Реальных упырях» же шаблонные образы вампиров развенчиваются под пристальным взглядом зрителя и оператора. Этому способствует художественная стратегия псевдодокументальности (мокьюментари).

Жанр «исповеди вампира» со времён «Интервью с вампиром» (1994) претерпел значительную эволюцию, которая обусловлена изменениями в медиапространстве [Хапаева, 2020]. Теперь вампиры сами свидетельствуют о своей жизни: приглашают к себе домой и погружают в свою рутину (операторы при этом не разделяют судьбу Дэниела из «Интервью»). Тем не менее, жизнь вампиров внешне не меняется – они по-прежнему охотятся на людей. В этом случае операторы, а вместе с ними и зрители, как бы становятся соучастниками преступлений вампиров, которые не воспринимаются как преступления из-за комического переворота. Рассмотрим сцену убийства женщины: Виаго сидит на диване с жертвой и в какой-то момент начинает стелить рядом с ней газеты. Всё это могло бы быть воспринято как знак приближения смерти, если бы ему не предшествовал длинный монолог Виаго о том, как тяжело отстирывать кровь с дивана. Прозаичное подстилатие газетки переворачивает ситуацию и напоминает о *человеческой* сути проблем, с которыми сталкиваются вампиры: график уборки по

дому, проблемы пожарной безопасности, химчистка и так далее. Похожее демонстрируется и в «Вампирше-гуманистке»: родители отводят свою травмированную дочь к психологу, потому что озабочены вопросом её будущей самостоятельной взрослой жизни. Из воплощения смерти вампиры становятся соседями людей; сообществом фриков с особенной жизнью; *людьми, живущими под маской вампиров*.

Романтическое фэнтези исходит о представлении вампиров как романтических героев, каковым, например, является Эдвард. Визуально это выражено через его худобу, бледную кожу и «загадочность». Вампиризм как дар лишается своих неприглядных черт: «новые» вампиры не боятся солнца и обладают необыкновенной красотой. Чаще всего у них отсутствует второе, «настоящее» лицо, которое предстаёт старым и ужасным. Бессмертие, сила и модельная внешность вампира превращают его из изгоя в популярного персонажа массовой культуры.

Возрождение вампира в новейшем кинематографе

Для того чтобы вампир снова ужасал, он должен стать «чужим», поэтому в «Носферату» 2024 года персонаж дистанцирован не только географически, но и исторически. Все известные вампиры последних лет дожили до современности, и даже для зрителей «Носферату» Мурнау 1922 года изображаемые события не были далёкой древностью, тогда как граф Орлок Эггерса живёт в 1838 году. Кроме того, он говорит и пишет на непонятном языке как настоящий чужеземец, а его внешность необычна, даже если все знают, как он выглядел в фильме Мурнау. И потому он одинок, потому что одиноким вампир остался в прошлом. Его образ мифологизирован, и в этом мифе он становится неузнаваем.

Орлок – хищник, в нём сильно животное начало, и тот, кто признаёт его своим хозяином, не делает различий между кровью человека и кровью животного. Поэтому его зубы – не удлинённые резцы крысы, хотя на это и делается отсылка в одной из реплик, а ряд заточенных острых клыков.

Вампир несёт в себе культурную память чумы и связанных с ней символов и метафор. Одним из них является Дева и Смерть: он берёт своё начало с многочисленных «Плясок смерти», появление которых связывают с европейскими эпидемиями чумы [Нессельштраус, 2013]. Что интересно, этот мотив очень эротизирован. Например, в «Алфавите смерти» (1524) Ганса Гольбейна Младшего скелет – символ Смерти – сунет одну руку девушке промеж ног, другой сжимает её грудь. Мотив танатофилии есть и в фильме Эггерса, причём, как отмечает Дина Хапаева, эта черта в трактовке образа вампира является довольно современной [Хапаева, 2020]. Опыт пандемии есть и у человека современности, и потому историческая дистанция в данном случае взывает к памяти эпидемий прошлого.

Вампир в «Носферату» 2024 года, в отличие от всех своих предшественников, выглядит не просто болезненно бледным, старым или немощным – он является гниющим трупом, с язвами по телу, в гробу его едят опарыши и грызут крысы. Крысы также являются всего лишь символом, поскольку саму чуму распространяют блохи; таким образом, персонажи, у которых жили коты (Эллен и доктор-окультист фон Франц), должны были быть в безопасности. По описаниям эффектов, которые производит чума на тело, зеркальному мотиву некрофилии, метонимии Орлока и крыс, а также по зловонию, которое исходит от его тела, зрители могут распознать в нём труп, который «умирает» от опасной болезни и ищет в вампиризме спасения от её смертоносности. На такое изображение вампира, как нам кажется, повлияла фотографическая культура: «Фотография опознаёт смерть в признаках гниения и разложения» [Васильева, 2019, с. 132], которая по времени появления совпадает с переменами в культуре смерти: «При этом медицина в XIX веке развивалась бурно, продолжительность жизни увеличивалась, а умирающих в стенах медицинских учреждений становилось все больше. Мучения от болезней растягивались во времени, и с ними надо было что-то делать: идея крайне болезненного умирания, полного всевозможных биологических подробностей, не совпадала с концепцией “достойной и приличной жизни”; лондонский денди, в красивом фраке и с напудренными щеками, не мог умирать в блевоте и фекалиях, изъеденный опухолями» [Мохов, 2020, с. 54].

Вампиризм – это вирус. При этом первыми в окружении главной героини погибает именно семья друга, у которого они остановились на время, кроме того, женщина ждёт ребёнка – противовес

Е.Е. Гусарова, М.Д. Самаркина

Вампиры в западном кино: визуальный аспект (анти)гуманизма

невесте героя, которая «беременна» только своей болезнью. Вампиризм бесплоден: «Рак – демоническая беременность», – пишет Сонтаг [Сонтаг, 2016, с. 16], и эта метафора, на наш взгляд, хорошо описывает статус Эллен в сюжете.

Медицина и её развитие играют не последнюю роль в фильме Эггерса. Однако в отношении Эллен с современной точки зрения это выглядит как бессмысленное насилие и издевательство: ей не верят, когда она точно знает, что с ней происходит. Показанное кровопускание больше похоже на сатиру. На первый план выходит её *меланхолия* (особенно интересно, что современный аналог её – депрессия, которой с точки зрения истории культуры подвержены именно женщины [Юханнисон 2022]). У Сонтаг встречается мысль о параллели между меланхолией и туберкулёзом, частым заболеванием прошлых веков, которое было поэтизировано и романтизировано [Сонтаг 2016]. Меланхолия и безумие визуально эстетизированы. Рак и депрессия никогда не украшают человека. Оба визуальных мотива связаны с психическим состоянием главной героини.

В своём анализе фильма Ларса фон Триера «Меланхолия» современный философ Бён-Чхоль Хан развивает мысль о том, что «эротическое желание побеждает депрессию. Он выводит из ада Однообразия к атопии и даже утопии всецело Другого» [Хан, 2023, с. 36]. И Эрос этот неразрывно связан со встречей со смертью, апокалипсисом. Ад Однообразия Эллен – мужчины, обладающие властью и деньгами, а сама девушка одержима идеей смерти и предреши́нности встречи со Смертью. Это сближает её с Жюстин, главной героиней «Меланхолии», как и образ нимфы – Офелии с картины Милле 1852 года, умирающей в цветах. А чума, которую приносит Носферату, – предвестница конца света. Эллен влечёт к Смерти. И если раньше достаточно было намекнуть на секс укусом вампира в шею, то сейчас необходимо продемонстрировать сцену их соития со всей фигуральностью, чтобы иллюстрировать мысль, высказанную Бён-Чхоль Ханом.

Во главу сюжета поставлена не греховность вампира или девушки, поддавшейся его обаянию, не паранормальность его существования и даже не его чудовищность, а отношения Эллен и Орлока, вносящие в картину настоящего ужаса оттенок мелодраматизма.

В вампире Носферату в интерпретации Эггерса акцентированы и осмыслены черты как нового, так и старого вампиризма. Орлок 2024 года не привлекателен, живёт один, распространяет вампиризм как чуму. Он боится смерти и разложения и потому потерял свою человечность. Разложение – метафора депрессии, которую можно преодолеть, воззвав к Эросу. Дистанцировав этого вампира от нас, как больного на карантине, Эггерс наполнил старый образ современным содержанием.

Заключение

Современный визуальный код вампира на экране основан на двух тенденциях. Первая отсылает его к человеческому образу жизни: семья, публичность и цивилизованность жизни, отказ от жертв, особое отношение к смерти. Вторая же как будто противостоит ей и основана на фольклоре и мифологизации вампира, эпидемии и эротизме. От Эдварда Каллена до вампирки-гуманстки Саши наблюдается усиление, вариации и развитие первой тенденции. Тем не менее, режиссёры не отказываются от второго способа, который оказывается более традиционным. Вместе эти тенденции дополняют друг друга. На фоне подобной гибридизации происходят процессы, свойственные современной культуре в целом: медиализация телесных и психических процессов и высокое влияние медиасреды. Описанные изменения в репрезентации вампиров, а также вариативность стратегий их изображений связаны с изменившимся отношением к смерти. Согласно Бён-Чхоль Хану, смерть в современной культуре лишается своего статуса логичного заключения жизни, отсюда происходит пересмотр отношения к ней [Хан, 2023, с. 21]. В этом случае вампиризм из вида посмертия превращается в инструмент продления жизни.

Выявленные нами тенденции проявляют себя массово и не зависят ни от жанра, ни от того, является ли кино авторским или кассовым. В дальнейшем представляется возможным рассмотреть репрезентации вампиризма в рамках других традиций, например, восточноазиатской. Также вампиры являются свидетелями человеческой истории, хранителями культурной и исторической памяти, и эволюция их образа также может быть в дальнейшем рассмотрена в рамках *memory studies*.

E.E. Gusarova, M.D. Samarkina

Vampires in Western Cinema: The Visual Aspect of (Anti)Humanism

Гуманизм возвышает человеческое. В таком случае антигуманизм – это унижение человеческого, и унижается человечество преимущественно смертью, которая подчёркивает его хрупкость. Пока вампиризм служит продлению человеческой жизни – борется с раком и прочими болезнями и является легальным способом получить бессмертие за условную плату – он возвышает человека и становится в высшем смысле гуманистичным. Можно проследить также, как ведёт себя тело при этом новом вампиризме: оно становится красивее и сильнее. Если вампиризм, наоборот, «унижает человека смертью», сокращая его жизнь и уродуя тело, он антигуманистичен.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Вампириша-гуманистка ищет отчаянного добровольца / Vampire humaniste cherche suicidaire consentant (2023, реж. Ариан Луи-Сейз, Канада), игр.
2. Вампиры средней полосы (2021, реж. Антон Маслов, Россия), игр.
3. Выживут только любовники / Only Lovers Left Alive (2013, реж. Джим Джармуш, Великобритания/Германия/Греция/Франция), игр.
4. Девушка возвращается одна ночью домой / A Girl Walks Home Alone at Night (2014, реж. Ана Лили Амирпур, США), игр.
5. Дневники вампира / The Vampire Diaries (2009–2017, реж. Крис Грисмер и др., США), игр.
6. Интервью с вампиром / Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles (1994, реж. Нил Джордан, США), игр.
7. Колыбельная / Kolysanka (2010, реж. Юлиуш Махульский, Польша), игр.
8. Меланхолия / Melancholia (2011, реж. Ларс фон Триер, Дания/Швеция/Франция/Германия), игр.
9. Наследие / Legacies (2018, реж. Джули Плек, США), игр.
10. Носферату / Nosferatu (2024, реж. Роберт Эггерс, США), игр.
11. Носферату, симфония ужаса / Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (1922, реж. Фридрих Вильгельм Мурнау, Германия), игр.
12. Ночной дозор (2004, реж. Тимур Бекмамбетов, Россия), игр.
13. Уэнздей / Wednesday (2022, реж. Тим Бёртон, США), игр.
14. Реальные упыри / What We Do in the Shadows (2014, реж. Тайка Вайтити, Джемейн Клемент, Новая Зеландия/США), игр.
15. Салемские вампиры / Salem's Lot (1979, реж. Тоуб Хупер, США), игр.
16. Семейка Аддамс / The Addams Family (1991, реж. Барри Зонненфельд, США), игр.
17. Сумерки / Twilight (2008, реж. Кэтрин Хардвик, США), игр.
18. Сумерки. Сага. Затмение / The Twilight Saga: Eclipse (2010, реж. Дэвид Слэйд, США), игр.
19. Сумерки. Сага. Новолуние / The Twilight Saga: New Moon (2009, реж. Крис Вайц, США), игр.
20. Сумерки. Сага. Рассвет: Часть 1 / The Twilight Saga: Breaking Dawn – Part 1 (2011, реж. Билл Кондон, США), игр.
21. Сумерки. Сага. Рассвет: Часть 2 / The Twilight Saga: Breaking Dawn – Part 2 (2012, реж. Билл Кондон, США), игр.
22. Школа вампиров / Die Schule der kleinen Vampire (2006–2010, реж. Роберт Арквайт и др., Германия/Италия/Люксембург), анимаци.
23. Школа монстров / Monster High: New Ghoul at School (2010, реж. Оду Паден, Эрик Радомски, США), анимаци.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беньяминова С. Героиня, мстительница, мать: женский образ вампира в американском кинематографе XXI века // Versus. 2023. №3(4). С. 196-216.
2. Васильева Е. Фотография и внелогическая форма. – Москва: НЛО, 2019.
3. Вдовин А. Монстры у порога. Дракула, Франкенштейн, Вий и другие литературные чудовища. – Москва: МИФ, 2024.
4. Ионов А.Ю. Определение жанра хоррор на основе жанровой теории Рика Олтмена // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2015. №2. С. 107-114.
5. Липавский Л. Исследование ужаса. – Москва: Ad Marginem, 2005.
6. Мароши В.В. К мифопоэтике печени в европейской и русской литературе // Имагология и компаративистика. 2016. №1. С. 128-152.
7. Михайлова Т., Одесский М. Граф Дракула: опыт описания. – Москва: РГГУ, 2019.
8. Мохов С. История смерти. Как мы боремся и принимаем. – Москва: Индивидуум, 2020.
9. Нессельштраус Ц.Г. «Пляски смерти» в западноевропейском искусстве XV века как тема рубежа Средневековья и Возрождения // Проблемы развития зарубежного искусства от Средних веков к Новому времени. Памяти Цецилии Генриховны Нессельштраус (1919–2010): Сб. статей / науч. ред. Раздольская В.И., Лопатина Т.А.; сост. Раздольская В.И., Лопатина Т.А. – Санкт-Петербург: Ин-т имени И.Е. Репина, 2013. – С. 23-34.
10. Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Институт философии РАН; Национальный общественно-научный фонд; председатель науч.-ред. совета В.С. Степин. – 2-е изд., испр. и допол. – Москва: Мысль, 2010.
11. Самаркина М.Д. Можно ли сфотографировать вампира: теоретический аспект // Рок-педагогика: теория и практика: к 60-летию С.П. Лавлинского: сборник ненаучных трудов / сост. и ред. В.Я. Малкина. – Москва: Эдитус, 2020. – С. 97-102.
12. Скотт Пул У. Пустошь. Первая мировая и рождение хоррора / пер. А.С. Яковлева. – Москва: АСТ, 2023.
13. Сонтаг С. Болезнь как метафора / пер. с англ. А. Соколинской, М. Дадяна. – Москва: Ad Marginem, 2016.
14. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / пер. с фр. В. Наумова. – Москва: Ad Marginem, 1999.
15. Хан Бён-Чхоль. Агония эроса. Любовь и желание в нарциссическом обществе / пер. с нем. А.С. Салина. – Москва: АСТ, 2023.
16. Хан Бён-Чхоль. Аромат времени. Философское эссе об искусстве созерцания / пер. с нем. А.С. Салина. – Москва: АСТ, 2023.
17. Хапаева Д. О культе смерти, вампирах, зомби и трансгуманизме // Археология русской смерти. 2017. №1 (4). С. 7-19.
18. Хапаева Д. Занимательная смерть. Развлечения эпохи постгуманизма / пер. с англ. Д. Ускова, Л. Житковой. – Москва: НЛО, 2020.
19. Шмидт Г. Философский словарь / под ред. Г. Шникоффа. – Москва: Республика, 2003.
20. Юханнисон К. История меланхолии. О страхе, скуке и чувствительности в прежние времена и теперь / пер. с швед. И. Матыциной. – Москва: НЛО, 2022.
21. Abbott S. Undead Apocalypse: Vampires and Zombies in the Twenty-first Century. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

REFERENCES

1. Abbott S. *Undead Apocalypse: Vampires and Zombies in the Twenty-first Century*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016.
2. Ben'yaminova S. "Geroinya, mstitel'nitsa, mat': zhenskii obraz vampira v amerikanskom kinematografe XXI veka" [Heroine, Avenger, Mother: The Female Vampire in 21st Century American Cinema]. *Versus*, 2023, no. 3(4). P. 196-216. (in Russian)
3. Foucault M. *Nadzirat' i nakazyvat'. Rozhdenie tyur'my* [Discipline and Punish: The Birth of the Prison]. Moscow, Ad Marginem, 1999. (in Russian)
4. Han Byung-Chul. *Agoniya erosa. Lyubov' i zhelanie v nartsissicheskoy obshchestve* [The Agony of Eros]. Moscow, AST, 2023. (in Russian)
5. Han Byung-Chul. *Aromat vremeni. Filosofskoe esse ob iskusstve sozertsaniya* [The Scent of Time]. Moscow, AST, 2023. (in Russian)
6. Ionov A.Yu. "Opredelenie zhanra khorror na osnove zhanrovoi teorii Rika Ol'tmena" [Defining horror genre based on Rick Altman genre theory] *Vestnik RGGU. Seriya "Filosofiya. Sotsiologiya. Iskustvovedenie"* [RSUH/RGGU Bulletin. Series Philosophy. Social Studies. Art Studies], 2015, no. 2. P. 107-114. (in Russian)
7. Johannisson, K. *Istoriya melankholii. O strakhe, skuke i chuvstvitel'nosti v prezhiye vremena i teper'* [History of melancholy. About fear, boredom and sensitivity in the old days and now]. Moscow, NLO, 2022. (in Russian)
8. Khapaeva D. "O kul'te smerti, vampirakh, zombi i transgumanizme" [On the Cult of Death, Vampires, Zombies and Transhumanism] *Arkheologiya russkoi smerti* [Archaeology of Russian Death], 2017, no. 1(4). P. 7-19. (in Russian)
9. Khapaeva D. *Zanimatel'naya smert'. Razvlecheniya epokhi postgumanizma* [The Celebration of Death in Contemporary Culture]. Moscow, NLO, 2020. (in Russian)
10. Lipavskii L. *Issledovanie uzhasa* [Investigation of Horror]. Moscow, Ad Marginem, 2005. (in Russian)
11. Maroshi V.V. "K mifopoetike pecheni v evropeiskoi i russkoi literature" [On mythopoetics of liver in European and Russian literature]. *Imagologiya i komparativistika* [Imagology and Comparative Studies], 2016, no. 1. P. 128-152. (in Russian)
12. Mikhailova T., Odesskii M. *Graf Drakula: opyt opisaniya* [Count Dracula: An Essay in Description]. Moscow, RGGU, 2019. (in Russian)
13. Mokhov S. *Istoriya smerti. Kak my boremsya i prinimaem* [History of Death. The Way We Struggle and Accept]. Moscow, Individuum, 2020. (in Russian)
14. Nessel'shtaus Ts.G. "'Plyaski smerti' v zapadnoevropeiskom iskusstve XV veka kak tema rubezha Srednevekov'ya i Vozrozhdeniya" ["Dances of death" in Western European art of the 15th century as a theme at the turn of the Middle Ages and the Renaissance]. *Problemy razvitiya zarubezhnogo iskusstva ot Srednikh vekov k Novomu vremeni. Pamyati Tsetsilii Genrikhovny Nessel'shtaus (1919–2010)* [Problems of the Development of Foreign Art from the Middle Ages to the New Age]. Saint-Petersburg, In-t imeni I.E. Repina, 2013. P. 23-34. (in Russian)
15. Samarkina M.D. "Mozhno li sfotografirovat' vampira: teoreticheskii aspekt" [Is It Possible to Photograph a Vampire: Theoretical Aspect]. *Rok-pedagogika: teoriya i praktika: k 60-letiyu S.P. Lavlinskogo: sbornik nenauchnykh trudov* [Rock-pedagogy: Theory and Practice]. Moscow, Editus, 2020. P. 97-102. (in Russian)
16. Scott Poole W. *Pustosh'. Pervaya mirovaya i rozhdenie khorrora* [Wasteland: The Great War and the Origins of Modern Horror]. Moscow, AST, 2023. (in Russian)
17. Schmidt G. *Filosofskii slovar'* [Philosophical Dictionary]. Moscow, Respublika, 2003. (in Russian)
18. Stepin V.S. (ed.), *Novaya filosofskaya entsiklopediya* [New Encyclopedia of Philosophy]: in 4 vol., 2nd ed., corr. and exp. Moscow, Mysl', 2010. (in Russian)
19. Sontag S. *Bolezn' kak metafora* [Illness as Metaphor]. Moscow, Ad Marginem, 2016. (in Russian)
20. Vasil'eva E. *Fotografiya i vnelogicheskaya forma* [Photography and Non-logical Forms]. Moscow, NLO, 2019. (in Russian)
21. Vdovin A. *Monstry u poroga. Drakula, Frankenshtein, Vii i drugie literaturnye chudovishcha* [Monsters on the Doorstep]. Moscow, MIF, 2024. (in Russian)

Научная статья / Research article
УДК/UDC 791.43-2+821.161.1
DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-104-115

Нина Александровна Цыркун
Nina Aleksandrovnna Tsyrkun

доктор искусствоведения, главный научный сотрудник,
doctor in arts, Principal researcher,

Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)
Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)

tsyrkun@mail.ru

ТРАНСФИГУРАЦИЯ ЧЕХОВСКИХ МОТИВОВ В ФИЛЬМАХ ВУДИ АЛЛЕНА TRANSFIGURATION OF CHEKHOV'S MOTIVES IN WOODY ALLEN'S FILMS

В статье рассматривается репрезентация некоторых мотивов пьес А.П. Чехова в фильмах современного американского режиссёра и писателя Вуди Аллена в смысловом пространстве, обозначенном Ю.М. Лотманом «семиосферой». Отмечается, что область «пересечения» мотивов в наибольшей степени проявляется в фабульно-тематических конструктивных моментах, а также в персонажной близости представителей сегодняшнего американского среднего класса героям Чехова. На примере фильмов «Ханна и ее сестры», «Интерьеры», «Сентябрь» и «Манхеттен» при сравнении с первоисточником выявляются различия в нравственно-психологической характеристике персонажей как следствие расхождения в мировоззренческих позициях Чехова и Аллена, что сводит системный процесс трансфигурации мотивов к экранной стилизации «чеховианы», адаптированной к восприятию американского зрителя.

Ключевые слова: А.П. Чехов, Вуди Аллен, тематические моменты, персонажная близость, трансфигурация, «чеховиана»

Для цитирования: Цыркун Н.А. Трансфигурация чеховских мотивов в фильмах Вуди Аллена // Артикульт. 2025. №3(59). С. 104-115. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-104-115

The author considers representation of some motives of Anton Chekhov's theater plays in the films of contemporary American filmmaker and writer Woody Allen in the semantic space, designated by Yuri Lotman as semiosphere. It's marked that the province of intercrossing mostly manifests itself in treatment's constructive moments as well as in characters's familiarity between representatives of American middle class and Chekhov's personages. Comparing such movies as *Hannah and Her Sisters*, *Interiors*, *September* and *Manhattan* with the primary source the author distinguishes differences in moral and spiritual characterization of the identities as divergence in worldview positions of Chekhov and Allen which resolve the systematic process of motives' transfiguration into chekhovian pastiche adapted to its American grasping.

Keywords: Anton Chekhov, Woody Allen, thematic content, characters's familiarity, transfiguration, chekhovian pastiche

For citation: Tsyrkun N.A. "Transfiguration of Chekhov's motives in Woody Allen's films." *Articult.* 2025, no. 3(59), pp. 104-115. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-104-115

Введение

Произведения А.П. Чехова являются одними из самых экранизируемых в мире; на сегодняшний день в мире насчитывается более трехсот пятидесяти экранизаций, то есть больше, чем фильмов по произведениям Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского. (Чаще чеховских на экране появлялись только пьесы Шекспира). Наиболее простым ответом на вопрос «почему?» было бы указание на особенности нарративных конструкций, предполагающих вариативность их адаптации и трактования в соответствии с обстоятельствами меняющегося мира и вписанности в него автора-кинатографа.

В американском кино чаще всего обращается к Чехову Вуди Аллен, писатель, драматург, сценарист и режиссер. Готовясь к постановке чеховской пьесы в театре, соотечественник В. Аллена в поисках руководства к действию, объясняет это так: чеховские пьесы чрезвычайно мрачны и они очень русские. Однако мрачное может быть забавным, особенно в современной американской культуре. Американцам нравится наблюдать за печальными неудачниками, а у Чехова множество персонажей, размышляющих над бессмысленностью жизни, и ближе всех к Чехову как автор Вуди Аллен: «Русское поместье – это тот же северный Вест-Сайд Аллена, где обитают интеллектуалы, буквально фетишизирующие страдание и упивающиеся своей безысходной депрессивностью в размышлениях о жизни». И далее этот режиссёр приходит к выводу: «Я буду

© Цыркун Н.А., 2025

Дата поступления: 28.05.2025. Дата одобрения после рецензирования: 10.07.2025. Дата публикации: 25.10.2025.

самим собой» [Shkurny, 2022]. Это существенный вывод, который корреспондирует с позицией Аллена в художественном мире. Аллен принципиально не создает экранизаций. В данной статье речь идет о чеховских мотивах в фильмах Вуди Аллена, и здесь есть своего рода отсылка к названию фильма Киры Муратовой, хотя в картине «Чеховские мотивы» (2002) она близко к тексту экранизировала рассказ «Тяжелые люди» и пьесу «Татьяна Репина». По случаю 165-летия со дня рождения Антона Павловича, комментируя, в частности, фильм Муратовой, редактор сайта журнала «Сеанс» П. Пугачёв так объясняет интерес кинематографистов к произведениям Чехова и особенности их переложения на экран: «Чехов скуден визуально. Он сложно устроен драматургически. <...> Его тексты не насыщены действием, в отличие от, например, Шекспира, у которого хотя бы есть изобретательные убийства, призраки, поединки. При этом влияние Чехова можно проследить во всем кинематографе последних ста лет – от голливудских психодрам 1950-х, снятых по мотивам хитовых театральных постановок, до японской новой волны, не говоря уже о советском застойном кино. И речь даже не о буквальных экранизациях, но об ощущении хрупкости привычного жизненного порядка, которое казалось локальным духом конкретного времени, а оказалось универсальным» [Пугачёв, 2025]. При этом Пугачёв, выбирая для комментария пятерку фильмов, не обращается к экранизациям Н. Михалкова, И. Хейфица, А. Кончаловского, Р. Балаяна, А. Роома или Ю. Карасика и не упоминает В. Аллена, но приводит в пример телефильм Э. Рязанова «Ирония судьбы, или С легким паром!» как смелую и народную иллюстрацию чеховского «люди обедают, а в это время разбиваются их жизни», где «бесконечные застолья – прямая отсылка к гоняющим чаи чеховским дачникам и интеллигентам» [Пугачёв, 2025]. Можно вспомнить, что экранизация «Чайки» Сидни Люметом в 1968 году не возымела успеха, прежде всего потому, что слишком буквально воспроизводила текст пьесы, а редкие отклонения на этом фоне вызвали недоумение критиков. Французский режиссёр Луи Маль нашел свое решение для перенесения на экран пьесы «Дядя Ваня» в фильме «Ваня с 42-ой улицы» (1994), где в одном из театров на Манхэттене ставится пьеса Чехова, и вынужденная бедность антуража заставляет как самих актеров, так и зрителей вчувствоваться в смыслы и настроения первоисточника в самом центре Нью-Йорка.

Ответственность в обращении с исходным произведением следует из опасения возникновения диссонанса или истощения смысла. Заявленное оперирование экстраполированными мотивами обеспечивает заимствователю индульгенцию, предполагающую, что чеховскому тексту таким образом не наносится некий ущерб, а речь идет о реализации собственного текста в диалоге культур внутри смыслового пространства, обозначенного Ю.М. Лотманом по аналогии с биосферой В.И. Вернадского «семиосферой».

Особенности мотива как динамичного элемента сюжетобразующей системы

Отмечая «неоднородность семиосферы», где соседствуют разные подсистемы, Ю.М. Лотман писал: «Семиологическое пространство заполнено свободно передвигающимися обломками различных структур, которые, однако, устойчиво хранят в себе память о целом, и, попадая в чужие пространства, могут вдруг бурно реставрироваться <...> и, становясь другими, оставаться собой» [Лотман, 1992, с. 177]. Важнейшее свойство мотива – его неполная явленность и реализованность в тексте, провоцирующие как угадывание в нем, так и интерпретацию. Соответственно в данном случае воспринимающий субъект, знакомый с творчеством Чехова, соотнесет мотив с оригиналом, в то время как неосведомленный поймет его как авторское высказывание интерпретатора, создающего свою пространственную «субструктуру». В обоих случаях это отвечает стратегии В. Аллена со свойственной ему презумпцией авторства, которая сложилась еще в начале его творческого пути в качестве стенд-ап комика. Все его фильмы (кроме дебютного «Что нового, киска?», 1965) поставлены по его собственным сценариям, в редком своем фильме он не появлялся как актер.

Область «пересечения» мотивов может быть как очень обширной, так и малозначительной. В фильмах Аллена «Энни Холл» (1977), «Интерьеры» (1978), «Манхэттен» (1979), «Ханна и ее сестры» (1986), «Эпоха радио» (1987), «Сентябрь» (1987), «Мелинда и Мелинда» (2004) угадываются фабульно-тематические конструктивные моменты чеховских пьес, где много разговоров и мало действий, а также персонажная близость фильмических персонажей героям драматургических произведений Чехова. (Следует отметить, что довольно часто в фильмах Аллена заметна и его явная осведомленность не только в драматургической, но и новеллистической прозе Чехова, а также влияние произведений других русских классиков – Л.Н. Толстого и

N.A. Tsyrkun *Transfiguration of Chekhov's motives
in Woody Allen's films*

Ф.М. Достоевского). Обращение именно к драматургии Чехова для Аллена неслучайно. Он автор ряда (преимущественно одноактных) пьес и, хотя нерегулярно, выступает в качестве режиссёра (не только своих произведений) в офф-бродвейских постановках, а в 2008 году поставил авторскую версию одноактной оперы Пуччини «Джанни Скикки» в лос-анджелесском оперном театре.

Наряду с использованием чеховских мотивов в художественной эволюции кинематографа Аллена происходят изменения в сторону от доминирования комического к трагикомическому или, как обозначают эту манеру некоторые критики, «серьезной комедии», также называемой «интеллектуальной комедией» или «чеховской», а поэтику, с пиететом к первоисточнику, «чеховианской» (chekhovian). Достаточно точно обозначила суть чеховского в фильмах Аллена канадская славистка Румиана Делчева: это «постановка глобальных философских проблем трагического отчуждения, личностной изоляции и острого кризиса семейных отношений» [Deltcheva, 1999, p. 169]. Американский кинокритик Роджер Эберт называет следующие, близкие Аллену и сходные с перечисленными Делчевой тематико-смысловые моменты: «психоанализ, боязнь отчужденности, страх смерти, застольный ритуал, поиск стабильности и любовь в мире, который так и ждет, где бы тебе поставить подножку» [Ebert, 2012].

Герой фильма Аллена «Манхэттен» Айзек в исполнении самого автора, перечисляя то, что заставляет его жить, упоминает шведское кино, имея в виду прежде всего фильмы Ингмара Бергмана, сыгравшие важную роль в его переходе к «серьезному» этапу творчества. «Интерьеры», картина, которую обычно называют его первой серьезной драмой (оператор Гордон Уиллис), является в этом плане наиболее репрезентативной, а такие компоненты, как замкнутое пространство дома, сложные отношения между тремя сестрами и неуравновешенной матерью и отцом, который хочет жениться на другой женщине, сближают Аллена одновременно с бергмановскими фильмами «Шепоты и крики» и «Молчание» и с пьесами Чехова, к которым режиссёр не раз обращался в своих театральных постановках. (Кстати, четыре фильма Аллена были сняты самым «бергмановским» оператором Свеном Нюквистом). Если вспомнить слова П. Пугачёва о «визуальной скудости» чеховских пьес, то Бергман в большинстве своих фильмов довольно равнодушен к визуальным возможностям декорации, акцентируясь на неисчерпаемых возможностях человеческого лица или же предпочитая общие планы, что и позаимствовал у шведского классика Вуди Аллен.

Подобно тому, как Чехов иронически относился к теории «малых дел» и не проявлял сочувствия к радикальным народовольческим движениям 1870-80-х годов, направленным на социополитическое переустройство России, за что его нередко упрекали в отсутствии мировоззрения, Аллен не участвовал в американском движении контркультуры 1960-70-х годов, оставаясь автором-одиночкой, сосредоточенным на творчестве. Однако это не означает отсутствия у обоих определенной гражданской позиции, заставившей Аллена присоединиться к организации Common Ground, помогающей бездомным, а Чехова совершить долгий и мучительный путь на Сахалин, чтобы создать остро-публицистическую картину каторги и арестантского быта, места «невыносимых страданий» в книге «Остров Сахалин». Но в отличие от Чехова, чей персонажный круг чрезвычайно широк, Аллен сосредоточен на представлении той среды среднего класса, к которой сам принадлежит.

Мировоззрение Чехова проявлялось в его художественной философии в отражении действительности и в образах его героев. Соответственно Аллен в своих фильмах не ставит социополитических проблем, отголоски которых лишь вскользь слышатся в разговорах персонажей. Наиболее полно выразил его восприятие современной Америки пожилой художник Фредерик в фильме «Ханна и ее сестры»: «Давно не смотрю телевизор. Бессмысленно переключать каналы в поисках чего-то стоящего. Но тут наша культура представлена во всей красе. Нацисты, реклама дезодорантов, бойцовские поединки, конкурсы красоты, ток-шоу. Но хуже всего проповедники-фундаменталисты. Третьеразрядные мошенники, внушающие простакам, что они якобы разговаривают с Иисусом и выманивающие у них деньги. Деньги, деньги, деньги! Вернулся бы Иисус и посмотрел, что творится его именем...».

В силу отрывочности и «случайности» чеховских мотивов в картинах Аллена их практически невозможно сегментировать. Поэтому в данной статье целесообразно сосредоточиться на двух фабульно-содержательных линиях (особенно подсказанных самими названиями, как в фильмах «Три сестры» и «Интерьеры»), связанных с темой семьи как способа приобщения индивида к социуму, и дома как одного из

проявлений индивидуализма в идеологеме «американской мечты», а также на фильме «Сентябрь», который, по словам Аллена, должен был стать воплощением «чеховской атмосферы».

Семья: связи и узы

Наиболее очевидно обращение Аллена к чеховским мотивам в фильме «Ханна и ее сестры» (оператор Карло Ди Пальма, снявший семь его фильмов). Само название явно подразумевает источник авторского вдохновения – пьесу «Три сестры». (Наиболее подробный разбор именно этого фильма помогает избежать возможных повторов). Аллен достаточно вольно распоряжается чеховскими мотивами, а иногда иронично обыгрывает их, подчеркивая различия между симметричными персонажами, их поведением и, в конечном итоге, судьбами. Критически относясь к абстрактно-философским рефлексиям своих персонажей, он показывает их в типичных, многократно повторяющихся ситуациях, как будто иллюстрируя суждение А.П. Чудакова, высказанное в его книге «Поэтика Чехова»: «...в драмах Чехова за внешне незначительными эпизодами скрывается *нечто*. В зависимости от эпохи, личности критика, «социального заказа» и т. п. это *нечто* меняется. Оно может называться «настроение», «обыденность», «скука жизни», «лиризм», «пошлость мелочей», «вера в будущее» [Чудаков, 1971, с. 42]. При этом Чудаков настаивает на необходимости видения пьес Чехова в целостности, где случайное неотделимо от главного.

К пьесе Чехова отсылает прежде всего композиция фильма Аллена. Действие пьесы начинается в доме Прозоровых в день именин Ирины, но как раз в этот день год назад умер отец героини, причем Ольга говорит, что «прошел год, и мы вспоминаем об этом легко» [Чехов, Три сестры, 1986, с. 119]. Фильм «Ханна и ее сестры» открывается и закрывается сценой празднования Дня благодарения, между которыми проходит два года. В этот день по традиции несколько поколений одной семьи собираются в доме старших на праздничный обед (рис. 1).



Рис. 1.
День благодарения.
Кадр из фильма
«Ханна и ее сестры»,
реж. Вуди Аллен.

Тут же, как у Чехова, представлены главные герои, и мы узнаем о них и об их взаимоотношениях самое главное. В фильме, как и в пьесе, действие развивается по трем сюжетным линиям, причем в композицию встраивается сольная партия Микки в исполнении самого Аллена, бывшего мужа Ханны – образец автореференциального мотива, характерного для его фильмов. После развода Ханна (Миа Фэрроу) оставила карьеру актрисы, чтобы посвятить себя воспитанию детей-близняшек. Ее второй муж Эллиот (Майкл Кейн), недовольный самоуверенностью супруги, влюблен в ее сестру Ли (Барбара Херши), но у той есть любовник, художник Фредерик (Макс фон Сюдов). А Эллиот, подобно Вершинину, не может набраться духу оставить жену. Вторая сестра Ханны Холли (Дайан Уист), бывшая наркоманка, у которой не задалась актерская карьера, занялась кейтерингом, заняв денег у Ханны, а после неудачного любовного романа решает писать сценарий, выбрав в качестве сюжета историю Ханны и Эллиота, что вызвало негативную реакцию старшей. И тогда Холли пишет историю про себя, очень

N.A. Tsyrkun *Transfiguration of Chekhov's motives
in Woody Allen's films*

понравившуюся Микки, обещавшем ей поддержку в продвижении на телевидение. Микки ипохондрик, сочиняющий сценарии для телесериалов и одержимый своим мнимым нездоровьем. После неудачной, даже комичной попытки застрелиться, когда его пуля летит в зеркало, то есть поражая его иллюзорного «двойника», Микки пошел развлекаться в кинотеатр, и просмотр фильма братьев Маркс «Утиный суп» привел к тому, что он «начал наслаждаться жизнью!». То есть понять жизнь и ее смысл невозможно, зато ею можно наслаждаться. Это открытие, по-видимому, составляет главный месседж фильма Вуди Аллена, где переживания героев, как будто бы нацеленных на глубокомысленные размышления о себе и своем творчестве, на самом деле маскируют удовлетворенность положением дел и более всего они боятся рисковать своим благополучием (рис. 2).



Рис. 2.
Ханна (Миа Фэрроу),
Ли (Барбара Херши)
и Холли (Дайана Уист).
Кадр из фильма
«Ханна и ее сестры»,
реж. Вуди Аллен.

Однако, получив врачебное заключение о том, что он здоров, Микки впадает в отчаяние, ощутив бессмысленность своей жизни. На экране появляется интертитр – цитата из «Исповеди» Л.Н. Толстого: «То самое, что приводило меня в отчаяние – бессмыслица жизни, – есть единственное несомненное знание, доступное человеку». Микки признается, как вдруг почувствовал, что достиг дна, что ему более не хочется жить, но вдруг подумал, что если Бог существует, то это будет неправильно. Ни у Сократа, ни у Ницше, ни у Фрейда нужного ответа он не нашел. В поисках смысла жизни в религии он не удовлетворился ни беседой с католическим пастором, ни танцами кришнаитов (рис. 3).



Рис. 3.
Микки (Вуди Аллен)
беседует с пастором.
Кадр из фильма
«Ханна и ее сестры»,
реж. Вуди Аллен.

Хотя в посетившем его откровении можно даже усмотреть отсылку к максиме Людвиг Витгенштейна о том, что смысл жизни в ее проживании, для зрителя как свидетеля поверхностного обращения Микки к источникам мудрости и приобщения к религиозности его внезапное просветление на фоне глубоко выстрадавшей толстовской «Исповеди» приобретает несерьезный, даже комический эффект, пролагающий водораздел между чувственно-мыслительным путем, проделанным русским писателем, и его «аналогом» в лице современного американского интеллектуала.

Важную роль в фильме Аллена (профессионального кларнетиста) играет почти непрерывный

музыкальный аккомпанемент. На первом празднике отец трех сестер играет на рояле джаз, а на втором – печальный блюз. Напевные повторы, инкантиции, создающие ритм, особым образом создают корреляцию между финалами чеховской пьесы и фильма Аллена. В картине после заключительных титров на черном экране блюз сменяется радостным джазом. Однако Аллен не был удовлетворен слишком однозначным решением финала, признаваясь в интервью, что ему не хватило мастерства показать, что несчастья его героя не были искуплены поступками, а потому выглядели бы на экране неубедительными. Иначе говоря, он не смог подняться до уровня Чехова, у которого, по словам Аллена, финалы часто бывают несчастливыми, но не удручающими, а даже «воодушевляющими». И говорит, что пошел на компромисс, чтобы «не погубить фильм, который в итоге стал коммерчески успешным. Но я всегда сожалел об этом» [Jones, 2011]. Еще более не только финалом, но фильмом в целом была недовольна Миа Фэрроу. Она писала в своих мемуарах: «Прежде всего, я раскритиковала сценарий. Его герои показались мне самовлюбленными и безнравственными. Слов было много, но не сказано было ничего <...>. Он выхватил обстоятельства нашей жизни и превратил их в карикатуру» [Farrow, 1997, p. 225].

Решение финала в фильме можно назвать «техническим». У алленовских «окарикатуренных» героинь, в отличие от чеховских, не выявляется «внутренняя драматургия», подводящая к несчастливому, но не удручающему финалу. В пьесе главное совершается в сознании героинь, прорываясь вовне в сцене пожара с его эсхатологической разрушительной и очищающей силой. Ольга готова отдать все погорельцам. Маша признается сестрам в своей любви к Вершинину, надеясь на прощение своего греха. Ирина осознает, что уже многого не помнит, «...у меня перепуталось в голове... а жизнь уходит и никогда не вернется» [Чехов, Три сестры, 1986, с. 166]. В отличие от Микки, нашедшего смысл жизни в наслаждении ею, сестры Прозоровы, расставшись с иллюзиями, потеряв близких и дорогих им людей, уступив дом взявшей все в свои руки Наталье, видят свою дальнейшую жизнь в исполнении долга перед жизнью, в надежде на то, что однажды «все узнают... для чего эти страдания» и «счастье и мир настанут на земле» [там же, с. 188].

Россиянки конца 19-го века, пожалуй, по-своему деятельны и амбициозны, но для реализации планов им не хватает достаточных условий; они скованы определенными возможностями, а недостижимость мечты о Москве объясняют стечением обстоятельств.

В отличие от фильмических американцев конца 20-го века, которые пытаются устроить свои судьбы наиболее благополучным образом. В итоге Ли вышла замуж за профессора, случайно встреченного в университете, Ханна и Эллиот помирились, а Холли выходит замуж за Микки и готовится стать матерью. А когда сестры Прозоровы узнают о смерти Тузенбаха, и бригада Вершинина покидает город, Маша говорит: «О, как играет музыка! Они уходят от нас, один ушел совсем, совсем навсегда, мы останемся одни, чтобы начать нашу жизнь снова. Надо жить... Надо жить...» [там же, 187]. Ей вторит Ирина: «Придет время, все узнают, зачем все это, для чего эти страдания, никаких не будет тайн, а пока надо жить... надо работать, только работать! Завтра я поеду одна, буду учить в школе и всю свою жизнь отдам тем, кому она, быть может, нужна» [там же]. И Ольга находит в себе не только желание жить, но и видит смысл и цель жизни: «Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир настанут на земле, и помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь» [там же, 187-188]. Преодолев рубежное состояние, сестры не впадают в грех уныния.

Возвращаясь к Вуди Аллену, следует сказать, что он пытался избежать своей ошибки с недостаточной прописанностью образа Микки в концовке фильма «Интерьеры», прибегая к референсу к «Трем сестрам». Мы видим, как, проехав в этот дом через некоторое время после похорон бросившейся в озеро матери, сестры встают у окна и одна из них говорит: «Волны улеглись...», и другая добавляет: «Озеро такое мирное...» (рис. 4).

Здесь как будто улавливается аллюзия на начало пьесы, где сестры «легко» вспоминают о событии годичной давности. Однако есть существенная разница между их настроением через год после смерти отца и «умиротворенностью» американок после смерти матери. Джои записывает в своем дневнике, что всякий



Рис. 4.
Рената (Дайан Китон),
Джои (Мэри Бёрт Херт)
и Флин (Кристин Гриффит).
Кадр из фильма «Интерьеры»,
реж. Вуди Аллен.

раз, когда они сюда возвращаются, их охватывает ностальгия, так что видимая «умиротворенность» скрывает их неудовлетворенность существованием без всякого намека на надежды на будущее. В фильме «Сентябрь» актриса Дайан (Элен Стрич), глядя в зеркало, с отчаянием говорит: «Как ужасно стареть. Вдруг понимаешь, что у тебя нет будущего!». Архетипичный образ стареющей актрисы отсылает к Раневской из чеховского «Вишневого сада», но та, понеся столько потерь, все же устремлена в будущее, отправляется в Париж, даже зная, что собой представляет ее французский друг, и понимая, что присланных бабушкой денег хватит ненадолго.

Что же касается финала пьесы «Три сестры», то, как писал Б.И. Зингерман, «Мысли и чувства трех сестер обращены в финале не столько к убитому Тузенбаху, к уходящей под звуки военного оркестра артиллерийской бригаде и своей собственной несчастной судьбе, сколько к вечности, которая так отчетливо сквозит в последних сценах каждой чеховской пьесы» [Зингерман, 1988, с. 23]. Время действия пьесы показано Чеховым в обрывках судеб, из которых складывается внутреннее непрерывное течение жизни, связанное триединством сестер. А в случае фильма Аллена, как резюмирует Л. Карахан, в «Ханне и ее сестрах» «автор как бы благодушно растворяется в созданном им кинематографическом мире, обаянию которого и сам не в силах противостоять» [Карахан, 1989, с. 123].

Дом и город

Тем не менее, как писал в своей книге «Поэтика Чехова» А.П. Чудаков, критики усиленно дебатировали вопрос о «немотивированности» чеховских героев в связи с пьесой «Три сестры»: сестры страстно хотят в Москву, постоянно об этом говорят, но не едут туда, хотя им как будто ничто не мешает это сделать. Однако, как отметил Л.С. Выготский в «Психологии искусства», столь же немотивированным элементом драмы остается и вишневый сад для Раневской. Москва является для сестер «только конструктивным художественным фактором, а не предметом реального желания», благодаря чему пьеса производит не комическое, а глубоко драматическое впечатление: «В ткань совершенно реальных и бытовых отношений вплетается какой-то ирреальный мотив, который начинает приниматься нами также за совершенно психологически реальный мотив, и борьба этих двух несовместимых мотивов и дает то противоречие, которое необходимо должно быть разрешено в катарсисе и без которого нет искусства» [Выготский, 1987, с. 226]. Можно предположить, что Аллен в свою очередь по-своему и вполне конкретно интерпретирует этот мотив. Кажется, что у Ханны и ее сестер нет нужды мечтать о призрачной Москве, они живут в замечательном городе Нью-Йорке, который Вуди Аллен сравнивает с Парижем или Флоренцией; к тому же они не сироты, их родители живы и рядом ними. Однако «пересечение» с темой Москвы в фильме Аллена все же есть. В 1979 году Аллен и работавший с Бергманом оператор Гордон Уиллис задумали снять широкоформатную картину «Манхэттен» с саундтреком Джорджа Гершвина. Черно-белый фильм открывается видами стандартизованного Нью-Йорка с его небоскребами, а закадровый голос (приятеля Айзека/Аллена) говорит, что Айзек романтизировал город, ставший для него на тот момент метафорой упадка современной культуры с «наркоманией, громкой музыкой» и прочем ему чуждым. Когда интервьюер спросил Аллена, не угнетает ли его сегодняшний облик Нью-Йорка, тот ответил: «Просто убивает» и далее пускается в воспоминания о

прошлом [Geist, 1987, p. 40]. В «Ханне и ее сестрах» Аллен устраивал зрителю не связанную с основным нарративом экскурсию по Ист-Сайду с видами Бродвея, Крайслер-билдинга, Поттер-билдинга и синагоги на Пятой авеню. Эти кадры снимались мобильной камерой из автомобиля, и в фрейме его окна уникальные эклектичные здания, словно «выпиленные» из городского ландшафта, приобретали призрачно-метафорический характер подобно Москве в сознании сестер Прозоровых.

Тема Нью-Йорка возникает и в фильме «Сентябрь» параллельно мотивам продажи имения в «Вишневом саде» и предложения Серебрякова продать имение, завещанное Соне, в пьесе «Дядя Ваня». Аллен всегда хотел поставить «камерный» фильм, с небольшим актерским составом и в одном месте. Локацию подсыказывал загородный дом Миа Фэрроу в Коннектикуте, показавшийся ему воплощением «чеховской атмосферы», идеальным местом для «комедии отчаяния и подавленности». Он не отвел себе роли в этом фильме, вероятно для того, чтобы избежать аллюзий на себя самого, то есть исключить автореференциальный мотив, предоставив пространство фильма для создания «чеховской атмосферы». Вместе с тем оптика Аллена вписывается в сквозной мотив американской литературы об одиноком человеке, его трагической отчужденности и попытках ее преодолеть приобщением к конкретному сообществу, в роли которого чаще всего оказывается семья. Название фильма подчеркивает его осенний характер, что приближает его к финалам чеховских пьес. Когда дело дошло до съемок, наступила зима, и это не сочеталось с желанием автора приурочить действие именно к сентябрю, так что картина снималась на нью-йоркской студии.

Действие фильма разворачивается в замкнутом пространстве дома, природа не показывается; Аллен хотел сосредоточиться на героях, чтобы внимание зрителей не отвлекалось на красоту заката или желтеющие листья деревьев. Соответственно это подчеркивало и сосредоточенность самих персонажей на самих себе (рис. 5).



Рис. 5.
Лейн (Миа Фэрроу).
Кадр из фильма «Сентябрь»,
реж. Вуди Аллен.

После попытки самоубийства главная героиня Лейн (Миа Фэрроу) переезжает в свой загородный дом в Вермонте, куда прибывают ее мать, бывшая актриса Дайан с мужем Ллойдом и подруга Лейн Стефани. Властная мать решила продать этот дом, настаивая на необходимости дочери ехать в Нью-Йорк. Стефани уговаривает: «Ты будешь работать. Влюбишься. Может, у тебя все получится, а может, и нет. Но у тебя найдется миллион дел, чтобы держаться». Однако в Вермонте у Лейн появился друг Питер, неудачливый писатель, в которого она влюблена. Здесь возникает хитросплетение отношений, напоминающих сюжетную канву пьесы Чехова «Дядя Ваня». Лейн влюблена в Питера, который любит не разделяющую его чувств замужнюю Стефани, пожилой сосед-учитель Говард любит Лейн, которая к нему равнодушна. Получается, что Лейн не хочет ехать в Нью-Йорк, с которым ее не связывают никакие воспоминания, в отличие от сестер Прозоровых, чья мать похоронена на Новодевичьем кладбище. Так что не столько сам город, сколько нечто личное, родное привязывает их к Москве, как Лейн привязывает к Вермонту любовь к Питеру. Так же, как Раневскую и Гаева привязывает к их имению проведенное здесь детство, где одна из комнат до сих пор зовется детской.

N.A. Tsyrkun *Transfiguration of Chekhov's motives
in Woody Allen's films*

Ллойд говорит, что женился на Дайане, «чтобы не спать одному», а она живая, теплая и настоящая. Питер признается Стефани, что завел мимолетный роман с Лейн, чтобы справиться с одиночеством и «думал только о любви к себе». Стефани в свою очередь говорит, что вышла замуж без любви, потому, что не хотела быть одной. А Дайан, занявшись спиритизмом, вызывает духов своих бывших любовников, прагматически «отсортировывая» их. Она устроила сеанс спиритизма во время «электрического шторма» – в первый день осени из-за сильного ветра в доме погасло электричество и пришлось зажечь свечи. Это кульминационный момент фильма, корреспондирующий со сценой пожара в «Трех сестрах», но если у Чехова героини открывают друг другу самое сокровенное, находя понимание и сочувствие, то в фильме мы наблюдаем эгоцентрический взрыв истерических откровений и взаимных обвинений. Пьяный Говард открывает свои чувства Лейн, но не находит отклика. Питер признается Лейн, что не любит ее, а потом пытается соблазнить Стефани, но та прогоняет его. А наутро покупатели ходят по дому, Лейн прикидывает, насколько ей хватит денег от продажи дома, чтобы жить в Нью-Йорке, и, открывая дверь покупателям, видит, как Питер целует ее лучшую подругу, причем Питер уверяет Лейн, что у них со Стефани все серьезно. А Дайан сообщает, что они с мужем решили жить в этом доме, и это вызывает шок у Лейн, которой дом был давно предназначен. Лейн открывает (для зрителей) ужасную вещь: ведь это Дайан застрелила своего любовника, а по совету адвокатов в убийстве призналась ее малолетняя в ту пору дочь. Все, кроме Лейн и Стефани, уезжают, Лейн берется за счет, а камера панорамирует дом с открытыми дверями и пустыми комнатами. Если обратиться к мотиву аналогии между Лейн и Соней из пьесы «Дядя Ваня», то финал там не столь беспросветно «удручающий». Соня и Войницкий берутся за работу, и Соня утешает дядю, обещая услышать ангелов и увидеть небо в алмазах, когда все зло и страдания потонут в милосердии: «Ты не знал в своей жизни радостей, но погоди, дядя Ваня, погоди... Мы отдохнем... Мы отдохнем!» [Чехов, Дядя Ваня, 1986, с. 116].

Тема дома по-своему прозвучала в фильме «Интерьеры». Ева (Джеральдин Пейдж), мать трех сестер, привязана к своему дому как достижению «американской мечты», метафорической «земли обетованной». А ее муж Артур объявляет за семейным застольем, что разводится с Евой и собирается жениться на «нормальной» женщине Перл, которая кажется сестрам вульгарной, и она действительно напоминает Наташу, жену Андрея Прозорова в «Трех сестрах». Ева дизайнер, тщательно создававшая этот общий дом. Однако в его изысканности ощущается нечто неестественное, а доминирующий белый цвет метафорически ассоциируется с безжизненностью, что Артур характеризует так: «Она создала мир, в котором мы существуем, где у всего есть свое место, где всегда есть гармония, но я бы сказал, что это ледяной дворец». И разрушить его предоставляется чужаку, который является в образе Перл. Ее функцию в фильме можно соотнести с тем, что в «Вишневом саду» привносит в имение Раневской Лопухин, предлагая отдать его в аренду под дачи, на что Раневская отвечает: «Дачи и дачники – это так пошло...» [Чехов, Вишнёвый сад, 1986, с. 219]. А разбитая «пошлой» Перл ближе к финалу ваза прочитывается как своего рода чеховское «ружье», которое должно выстрелить в третьем акте.

В использовании чеховских мотивов Аллен прибегает к контаминации. Так почеркнуто вульгарная (в пестром платье, в отличие от всех прочих героев, одетых в серое) совмещает в себе Наташу и Чебутыкина с его «Тарабумбией», который нечаянно разбил любимые часы матери сестер Прозоровых. Перл, неуклюже изображая поп-певицу, смахивает на пол антикварную вазу, которую Ева долго выбирала и с которой впервые появляется в кадре, в интерьерах, которые она вдумчиво и с любовью создавала. Надо сказать, что здесь очевидно просматривается различие между деталью у Чехова и Аллена. Чебутыкин нечаянно разбил хрупкие фарфоровые часы, не только память о матери сестер, но и символ текучего времени, связывающих их с прошлым и задающего некий вектор к будущему, на которое они возлагают свои надежды. Чеховские часы принадлежат сразу двум сферам – «реальной» и символической, и через эту деталь проявляется тема рока, судьбы. Как писал Чудаков, «Позиция автора – вне привычного соотношения вещного и духовного, над традиционной философской и литературной их иерархией, и она оказывается позицией новой высокой духовности» [Чудаков, 1971, с. 173]. Разбитая ваза в «Интерьерах» – напрасная трата денег, дорогостоящий предмет, безделушка, не имеющая никакого смысла ни для кого в доме, кроме Евы, но ведь и ваза эта не создана ею как художником-дизайнером, а приобретена в магазине, и служит всего лишь чисто предметной деталью в интерьере.

Как театральный режиссёр, Аллен легко переносит на экран организацию сценического пространства чеховских пьес, где внешнее пространство предстает как некий символический факт. Даже при всей сложности взаимоотношений персонажей и «стерильной» атмосферы интерьеров замкнутое пространство созданного Евой дома остается знакомым и надежным. Так чеховский Вершинин у Прозоровых восхищается их «чудесною квартирой» и признается, что в жизни ему всегда не хватало именно такого родного пространства «с цветами, с массою света...» [Чехов, Три сестры, 1986, с. 132].

В отчаянии от предательства оставившего ее мужа Ева пытается покончить с собой, отравившись газом, но в собственном доме это у нее не получается. И она бросается в волны разбушевавшегося озера, в чуждое ей пространство, которое ее принимает (рис. 6).



Рис. 6.
Ева (Джеральдин Пейдж).
Кадр из фильма «Интерьеры»,
реж. Вуди Аллен.

В фильме «Сентябрь» рационально мыслящий в силу профессии физик Ллойд, муж Дайан переводит экзистенциальную тему в универсальный регистр «неизбежной гибели вселенной и человеческой жизни». Для него жизнь случайна, а будущего нет: «все исчезнет навсегда – вселенная, пространство, время». Идея разрушительной власти природы визуализируется в трагической роли шторма, унесшего жизнь Евы. По мнению американского слависта Дж. Конрада, здесь взгляд Аллена пересекается с чеховским пониманием «равнодушия природы» [Conrad, 1977, p. 94]. Этот эпизод снимается как бы обезличенными общими планами. Лапидарность поэтики усиливает символизм фильма, подчеркивая двусмысленность поступка Евы, одновременно логичного и греховного. И здесь уместно вспомнить слова Чехова из письма А.С. Суворину 1893 года: «Все исцеляющая природы, убивая нас, в то же время искусно обманывает, как нянька ребенка, когда уносит его из гостиной спать» [Чехов, 1977, с. 229]. Здесь можно усмотреть скрытую отсылку к стихотворению А.С. Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» о смерти и равнодушии природы в ее вечной гармонии, которую в пьесе представляет озеро как обитель гармонии и символ вечного покоя, а также нерасторжимой связи прошлого, настоящего и будущего.

Р. Делчева усмотрела в образе Евы пересечение с Ниной Заречной, которая, пройдя через испытания, потери и неудачи, в конце пьесы называет себя чайкой. С этим сравнением вряд ли можно согласиться. У Чехова чайка – не сдавшаяся птица, а сломленная Ева не находит в себе сил жить дальше. Нина, как и Ирина в пьесе «Три сестры», проделывает духовный путь от иллюзий к суровой реальности, к труду и становится «белой птицей», готовой к полету и новой жизни: «...и у меня вдруг точно крылья выросли на душе, я повеселела, стало мне легко и опять захотелось работать, работать...» [Чехов, Три сестры, 1986, с. 176]. Здесь можно вспомнить и монолог Сони в финале «Дяди Вани: «...мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихою, нежною, сладкою, как ласка. Я верую, верую...» [Чехов, Чайка, 1986, с. 116].

Подчеркивая значимость смысложизненной проблематики для Чехова, литературовед А.Д. Сёмкин выносит в название своей статьи слова Маши из «Трех сестер»: «Или знать, для чего живешь, или же все пустяки, трын-трава» [Чехов, Три сестры, 1986, с. 147]. Он называет «телеологическую перспективу» чеховского мира «стержнем», «важнейшим организующим вопросом чеховской вселенной» [Сёмкин, 2014, с. 224]. Усматривая в этой системе два полюса, связанные с утверждением или отрицанием цели и смысла жизни вообще, Сёмкин выделяет две модели поведения героев чеховской прозы, условно «негативную» и

N.A. Tsyrkun *Transfiguration of Chekhov's motives in Woody Allen's films*

«позитивную». В первой он называет выявленные им в некоторых прозаических произведениях Чехова сугубо практическое целеполагание, когда мечты о будущем сводятся к утилитарности, поиски смысла в идеологии, успех в обществе или сам процесс жизни. Примером последнего можно назвать «арку» алленовского героя Микки в фильме «Ханна и ее сестры». А отсутствие смысла существования визуально иллюстрирует дом с пустыми комнатами как метафора душевной опустошенности в финале фильма «Сентябрь». В зоне «позитива» Сёмкин называет веру, саму способность верить, устремленность к высокому, исполнение долга, труд или надежду на посмертную справедливость, на грядущее воздаяние в лучшем из миров. Сёмкин приводит примеры ощущения бессмысленности жизни у Чехова в жалобах Войницкого («Дядя Ваня») и Иванова, однако важно подчеркнуть, что в финалах пьес (которые, кстати, были написаны Чеховым после поездки на Сахалин), звучат приведенные выше реплики героинь с явно позитивным пафосом, причем аналогию этой модели поведения у героев Аллена найти не удастся.

Заключение

Аллен называет своими кумирами Ингмара Бергмана, Граучо Маркса, Федерико Феллини, композитора Кола Портера и единственного писателя – Антона Чехова! Понимая, что не может справиться с внутренней драматургией чеховских героев, Аллен берется за вольную игру мотивами, создавая внешне симметричную чеховским ситуационно-чувственную адаптацию своих персонажей. Их обрисовка нередко обостряется почти до гротеска, лишаясь чеховского лиризма, что оборачивается американской стилизацией «чеховианы». Что же касается воспринимающего субъекта (зрителя), то здесь должен срабатывать рекурсивный эффект – сравнение с первоисточником. В результате, однако, обнаруживаются гораздо более глубинные пласты нравственно-психологической характеристики героев, отражающей различие мировоззренческих позиций русского писателя и американского кинематографиста. Этим можно объяснить тот факт, что российский зритель, как правило, не улавливает в фильмах Вуди Аллена чеховских мотивов, а сама эта тема практически выходит из круга внимания экспертного сообщества. Тем не менее она открывает возможность рассмотрения таких, например, аспектов, как экзистенциальный кризис, а также сравнение образов Микки («Ханна и ее сестры») и Андрея Прозорова из чеховских «Трех сестер».

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Манхеттен / Manhattan (1979, реж. Вуди Аллен, США), игр.
2. Интерьеры/ Interiors (1978, реж. Вуди Аллен, США), игр.
3. Сентябрь/ September (1987, реж. Вуди Аллен, США), игр.
4. Ханна и ее сестры/ Hannah and Her Sisters (1986, реж. Вуди Аллен, США), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. Чехов А.П. Вишневый сад: Комедия в 4-х действиях // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Том 13. Пьесы. 1895-1904. – Москва: Наука, 1986. – С. 195-254.
2. Чехов А.П. Дядя Ваня: Сцены из деревенской жизни в четырех действиях // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Том 13. Пьесы. 1895-1904. – Москва: Наука, 1986. – С. 61-116.
3. Чехов А.П. Три сестры: Драма в четырех действиях // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Том 13. Пьесы. 1895-1904. – Москва: Наука, 1986. – С. 117-188.
4. Чехов А.П. Чайка: Комедия в четырех действиях // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Том 13. Пьесы. 1895-1904. – Москва: Наука, 1986. – С. 3-60.
5. Чехов А.П. Письмо к Суворину, 1893 // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Том 4. – Москва: Наука, 1977. – С. 228-229.

ЛИТЕРАТУРА

1. Выготский Л.С. Психология искусства. – Москва: Искусство, 1968.
2. Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. – Москва: Наука, 1988.
3. Карахан Л. Рядом с центром Европы. Размышления на темы XXVI МКФ в Карловых Варах // Искусство кино. 1989. № 3. С.115-127.
4. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. – Москва: Гнозис, 1992.
5. Пугачёв П. Многоуважаемый: как Чехов повлиял на кино // Кинопоиск, 29 января 2025. Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/4010648/> (дата обращения: 01.02.2025).
6. Сёмкин А.Д. «Или знать, для чего живешь, или же все пустяки, трын-трава». К вопросу о телеологической парадигме чеховского мира // Русская христианская гуманитарная академия. – Санкт-Петербург, 2014. – С. 221-234.
7. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. – Москва: Наука, 1971.
8. Conrad Joseph L. Anton Chekhov's Literary Landscapes // Chekhov's Arts of Writing: A Collection of Critical Essays. Eds. Paul Debreczeny and Thomas Eekman. – Columbus: Slavica, 1977. – P. 82-99.
9. Deltcheva R. The Russian Cultural Presence in the Works of Woody Allen. – Edmonton: Univ. of Alberta, 1999.

10. Ebert R. Great Movies, December 14, 2012. Режим доступа: <https://www.rogerebert.com/interviews/woody-allen-what-have-i-got-to-live-for-im-here-is-that-enough> (дата обращения: 13.11. 2024).
11. Farrow M. What falls away. A Memoir. – Thorndike Press. 1997.
12. Geist W. Interview with Woody Allen // Rolling Stone / 9 apr 1987, p. 39-88.
13. Jones K. Woody Allen interview // Film Comment, May-June 2011. Режим доступа: <https://www.filmcomment.com/article/woody-allen-the-film-comment-interview/> in the May-June 2011 (дата обращения: 10.10. 2024).
14. Shkurny A. Conveying the tragedy through comedy: Woody Allen // Filmstage, 14 October, 2022. Режим доступа: <https://filmstage.com/blog/author/alex/> (дата обращения: 06.10. 2024).

SOURCES

1. Chekhov A.P. "Chaika: Comedia v 4-kh deystviakh" [The Seagull]. Chekhov A.P. *Polnoe sobranie sochieniy i pisem v 30 tomakh* [Complete Collection of Writings and Letters in 30 volumes]. Moscow, Nauka, 1986. Vol. 13. Plays, 1895-1904, p. 3-60. (in Russian).
2. Chekhov A.P. "Dyadya Vanya: Tseny iz derevenskoy zhizny v treokh deystviakh" [Uncle Vanya]. Chekhov A.P. *Polnoe sobranie sochieniy i pisem v 30 tomakh* [Complete Collection of Writings and Letters in 30 volumes]. Moscow, Nauka, 1986. Vol. 13. Plays, 1895-1904, p. 61-116. (in Russian).
3. Chekhov A.P. "Pis'mo Suvorinu, 1893" [A Letter to Suvorin, 1893]. Chekhov A.P. *Polnoe sobranie sochieniy i pisem v 30 tomakh* [Complete Collection of Writings and Letters in 30 volumes]. Moscow, Nauka, 1977. Vol. 4, p. 228-229. (in Russian).
4. Chekhov A.P. "Tri Sestry. Drama v 4-kh deystviakh" [Three Sisters. Drama in Four Acts]. Chekhov A.P. *Polnoe sobranie sochieniy i pisem v 30 tomakh* [Complete Collection of Writings and Letters in 30 volumes]. Moscow, Nauka, 1986. Vol. 13. Plays, p. 117-188. (in Russian).
5. Chekhov A.P. "Vishnevyy Sad: Comedia v 4-kh deystviakh" [The Cherry Orchard]. Chekhov A.P. *Polnoe sobranie sochieniy i pisem v 30 tomakh* [Complete Collection of Writings and Letters in 30 volumes]. Moscow, Nauka, 1986. Vol. 13. Plays, 1895-1904, p. 195-254. (in Russian).

REFERENCES

1. Chudakov A.P. *Poetika Chekhova* [Chekhov's Poetics]. Moscow, Nauka, 1971. (in Russian).
2. Conrad Joseph L. "Anton Chekhov's Literary Landscapes." *Chekhov's Arts of Writing: A Collection of Critical Essays*. Eds. Paul Debreczeny and Thomas Eekman. Columbus: Slavica, 1977. P. 82-99.
3. Deltcheva R. *The Russian Cultural Presence in the Works of Woody Allen*. Edmonton, Univ. of Alberta, 1999.
4. Ebert R. *Great Movies*, December 14, 2012. Available at: <https://www.rogerebert.com/interviews/woody-allen-what-have-i-got-to-live-for-im-here-is-that-enough> (accessed: 13.11. 2024).
5. Farrow M. *What falls away. A Memoir*. Thorndike Press, 1997.
6. Geist W. "Interview with Woody Allen." *Rolling Stone*, 9 apr 1987, p. 39-88.
7. Jones K. "Woody Allen interview." *Film Comment*, May-June 2011. Available at: <https://www.filmcomment.com/article/woody-allen-the-film-comment-interview/> May-June 2011. (accessed: 10.10. 2024).
8. Karakhan L. "Ryadom s Evropoy. Razmyshleniya na temu XXVI kinofestivala v Karlovykh Varakh" [By the side of Europe. Reflections on the themes of XXVI Filmfestival in Karlovy Vary]. *Iskusstvo kino* [The art of cinema]. 1989, no. 3, p.115-127. (in Russian).
9. Lotman Yu.M. *Kultura i Vzryv* [Culture and Explosion]. Moscow, Gnozis, 1992. (in Russian).
10. Pugachov P. "Mnogoyvazhaemy: kak Chekhov povliyal na kino" [Highly Honoured: How Chekhov Influenced on Cinema]. *Kinopoisk*, 29 Jan 2025. Available at: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/4010648/>. (accessed: 01.02.2025). (in Russian).
11. Shkurny A. "Conveying the tragedy through comedy: Woody Allen." *Filmstage*, 14 October, 2022. Available at: <https://filmstage.com/blog/author/alex/> (accessed: 06.10. 2024).
12. Syomkin A.D. "“Ili znat’ dlya chego zhivyosh, ili zhe vsyo pustyaki, tryn-trava”. K voprosu o teleologicheskoy paradigme chekovskogo mira." [“Either to Know What You Live for, or Everything is Nothingness, trifle”. Revisiting teleological paradigm of Chekhov's World]. *Russkaya khristianskaya gumanitarnaya akademiya*. Sankt-Peterburg, 2014. P. 221-234. (in Russian).
13. Vygotsky L.S. *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of Art]. Moscow, Iskusstvo, 1968. (in Russian).
14. Zingerman B.I. *Teatr Chekhova I ego mirovoye znachenie* [Chekhov's Theatre and its Worldwide Significance]. Moscow, Nauka, 1988. (in Russian).

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. День благодарения. Кадр из фильма «Ханна и ее сестры», реж. Вуди Аллен
Рис. 2. Ханна (Миа Фэрроу), Ли (Барбара Херши) и Холли (Дайана Уист). Кадр из фильма «Ханна и ее сестры», реж. Вуди Аллен
Рис. 3. Микки (Вуди Аллен) беседует с пастором. Кадр из фильма «Ханна и ее сестры», реж. Вуди Аллен
Рис. 4. Рената (Дайан Китон), Джои (Мэри Бёрт Херт) и Флин (Кристин Гриффит). Кадр из фильма «Интерьеры», реж. Вуди Аллен
Рис. 5. Лейн (Миа Фэрроу). Кадр из фильма «Сентябрь», реж. Вуди Аллен
Рис. 6. Ева (Джеральдин Пейдж). Кадр из фильма «Интерьеры», реж. Вуди Аллен

Научная статья / Research article

УДК/UDC 7.01+7.036

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-116-127

Александр Викторович Марков

Alexander Viktorovich Markov

доктор филологических наук, профессор,

Dr.Habil. in philology, full professor,

Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)

markovius@gmail.com

К МАТЕРИАЛИСТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ АПАРТА: СОЗНАНИЕ, «ТРЕТИЙ» И НЕВОЗМОЖНОСТЬ ПОСЛЕДНЕГО СЛОВА ON THE MATERIALIST THEORY OF APART: CONSCIOUSNESS, THE “THIRD,” AND THE IMPOSSIBILITY OF THE FINAL WORD

Статья разрабатывает материалистическую теорию апарта, выводя его за рамки театральной условности к фундаментальному свойству сознания. С опорой на синтез идей М.М. Бахтина о «незавершаемости сознания» и советскую психологию апарт осмысливается как жест, в котором сознание, неспособное завершить себя изнутри, проецируется вовне в поисках Другого. Впервые устанавливается, что стремление Бахтина вписать идею полифонии в дискуссии советской науки есть не уступка, но продуктивная разработка метода исследования структур метаромана, которая позволяет лучше оценивать гибридные жанры и формы художественного сознания. Этот тезис проверяется анализом полифонии у Чернышевского, впервые открытой в этой работе, строфических сбоев у Седаковой и нарративных стратегий у Петрушевской и Сальникова, демонстрируя универсальность апарта как структуры, обнажающей экзистенциальную зависимость высказывания от «третьего» слушателя.

Ключевые слова: апарт, сознание, диалогизм, Бахтин, советская психология, материализм, адресация, сверхадресат, поэтика, незавершаемость

Для цитирования: Марков А.В. К материалистической теории апарта: сознание, «третий» и невозможность последнего слова // Артикульт. 2025. №3(59). С. 116-127. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-116-127

This article develops a materialist theory of *apart*, extending it beyond theatrical convention to a fundamental property of consciousness. Drawing on a synthesis of Bakhtin's ideas about the “incompleteness of consciousness” and Soviet psychology, *apart* is interpreted as a gesture in which consciousness, unable to complete itself from within, projects outward in search of the Other. It is demonstrated for the first time that Bakhtin's attempt to incorporate the idea of polyphony into the discussions of Soviet science is not a concession but a productive elaboration of a method for researching the structures of the metanovel, which allows for a better understanding of hybrid genres and forms of artistic consciousness. This thesis is tested through the analysis of Bakhtinian polyphony in Chernyshevsky (discovered for the first time in this work), strophic disruptions in Sedakova, and narrative strategies in Petrushevskaya and Salnikov, demonstrating the universality of *apart* as a structure revealing the existential dependence of utterance on the “third” listener.

Keywords: *apart*, consciousness, dialogism, Bakhtin, Soviet psychology, materialism, addressivity, superaddressee, poetics, incompleteness

For citation: Markov A.V. “On the Materialist Theory of Apart: Consciousness, the “Third,” and the Impossibility of the Final Word.” *Articult.* 2025, no. 3(59), pp. 116-127. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-116-127

Введение

Изучение интермедийных связей литературы и театра традиционно сосредоточено на адаптациях, инсценировках и прямых заимствованиях сюжетов или образов. Значительно менее исследованным остается вопрос о том, как собственно драматургические приемы, в частности, организация речи и принципы адресации, мигрируют в недраматические роды литературы, трансформируя их изнутри. Одним из таких ключевых приемов является *apart* (фр. *à part* – «в сторону») – условная реплика персонажа, произносимая «для себя» и формально не слышимая другими действующими лицами, но адресованная зрителю. Эта реплика сложна, скорее сон часто механизм движения к развязке [Зверева 2014, с. 42, 63], в чем Зверева видит кризис словесного нюансирования как поступка в современном театре [Зверева, 2014, с. 8].

В поэзии, особенно лирической, где доминирует монологизм, возможность апарта кажется проблематичной. Однако именно в силу своей условности и направленности к «третьему» участнику коммуникации (в бахтинском понимании – к сверхадресату) апарт обнаруживает глубокое родство с

© Марков А.В., 2025

Дата поступления: 10.08.2025. Дата одобрения после рецензирования: 10.09.2025. Дата публикации: 25.10.2025.

А.В. Марков *К материалистической теории апарта:
сознание, «третий» и невозможность последнего слова*

молитвенной, исповедальной и медитативной поэзией, где высказывание всегда обращено за пределы непосредственного контекста. Но выявление апарта вне театра требует особой психологии искусства, которую мы и разрабатываем с опорой на материалистически прочитанного Бахтина. Оказывается, что то измерение полифонии, которое связано с апартом, относится прежде всего к интерактивному роману [Марков, 2025] Н.Г. Чернышевского, с его выявленными Маргаритой Вайсман драматическими механизмами перевода конфликтов из общей плоскости в частную [Вайсман, 2011].

Предлагаемое исследование ставит целью проследить эволюцию апарта от его явных драматургических форм к его имплицитному функционированию в структуре поэтического и нарративного текста в контексте постдраматического театра [Леман, 2013]. Мы покажем впервые специфический *чернышевский комплекс* Бахтина и его преломление, например, в традиции Венедикта Ерофеева. Удивительна неразработанность темы Бахтин и Чернышевский, несмотря на намек А.В. Луначарского на ее перспективность [Луначарский, 1929, с. 200]. Через анализ творчества в том числе наших современников О. Седаковой, Л. Петрушевской и А. Сальникова мы намерены показать, что апарт является не просто стилистическим приемом, но ключевым инструментом для раскрытия фундаментального свойства человеческого сознания: его экзистенциальной незавершенности и его тотальной зависимости от Другого – будь то конкретный собеседник, абстрактный читатель или высший гарант смысла.

Материалы и методы

Исследование построено на междисциплинарной методологии, синтезирующей инструментарий литературоведения, теории коммуникации и материалистической психологии искусства. Его цель – разработать теоретическую модель *апарта* как фундаментального коммуникативного жеста, раскрывающего экзистенциальную природу сознания, и апробировать ее на разнородном литературном материале. Методологической основой исследования является материалистическая психология искусства, разработанная в традиции советской психологической школы (Л.С. Выготский, С.Л. Рубинштейн, А.Н. Леонтьев, А.Р. Лурия) и прочитанная в диалоге с поздними идеями М.М. Бахтина, в такой взаимной контекстуализации М. М. Бахтина и культурно-исторической психологии мы следуем В.И. Заботкиной [Заботкина, 2021]. Этот синтез позволяет предложить нередукционистское объяснение апарта как художественного явления, корнящегося в фундаментальных свойствах сознания. Впервые в статье указывается на материалистические импликации полифонии, делающие роман Чернышевского не менее подходящим материалом для психологии апарта как части психологии искусства, чем романы Достоевского.

Диалогический анализ используется для выявления в тексте «голосов» и их адресации, исходя из бахтинской концепции полифонии и «сверхадресата». Метод применяется для деконструкции многослойных высказываний (на примере Чернышевского) и анализа обращения к «третьему». Производится рассмотрение апарта как приема, мигрирующего из драмы в поэзию и прозу и трансформирующего их изнутри. Метод используется для выявления структурных эквивалентов апарта (строфический сбой у Седаковой, оговорки и несобственно-прямая речь у Петрушевской).

Куда ведет апарт

М.М. Бахтин в заметках 1961 года, предназначенных для переработки книги о Достоевском, писал¹:

«...В мире Толстого изображается другое сознание, обладающее известным минимумом овеществленности (объектности), поэтому между смертью изнутри (для самого умирающего) и смертью извне (для других) нет непроходимой бездны: они сближаются друг с другом.

В мире Достоевского смерть ничего не завершает, потому что она не задевает самого главного в этом мире: сознания для себя. В мире же Толстого смерть обладает известной завершающей и разрешающей силой.

¹ По техническим причинам разрядка публикации в цитатах заменяется курсивом.

A.V. Markov *On the Materialist Theory of Apart:
Consciousness, the "Third," and the Impossibility of the Final Word*

Достоевский дает всему этому идеалистическое освещение, делает онтологические и метафизические выводы (бессмертие души и т. п.). Но раскрытие *внутреннего своеобразия* сознания не противоречит материализму. Сознание вторично; оно рождается на определенной стадии развития материального организма, рождается *объективно*, и оно умирает (объективно же) вместе с материальным организмом (иногда и раньше его), умирает объективно. Но сознание обладает своеобразием, субъективной стороной, для себя самого, в терминах самого сознания оно не может иметь ни начала, ни конца. Эта субъективная сторона объективна (но не объектна, не вещна). Отсутствие осознанной смерти (смерти для себя) такой же объективный факт <как> и отсутствие осознанного рождения. В этом – своеобразии сознания» [Бахтин, 1997, с. 348].

Поздние заметки М.М. Бахтина, созвучные советской материалистической психологии его времени, позволяют радикально переосмыслить сущность драматургического приема апарта, выводя его из узких рамок театральной условности в пространство общей теории сознания и коммуникации. Если классический апарт – это реплика «в сторону», условно не слышимая партнерами на сцене, но адресованная зрителю, то бахтинская антропология позволяет увидеть в нем не условность, а концентрированное выражение фундаментального свойства человеческого сознания: его экзистенциальной непрозрачности для самого себя в моменты начала и конца и его тотальной зависимости от Другого для собственного завершения. Именно эта непрозрачность сознания и вызывает обычно недоумения, как в реплике теоретика *паралогий* М. Н. Липовецкого в разговоре с И. И. Сандомирской:

«Известно, что Бахтин не принял финала «Москвы–Петушков», говоря, что он противоречит логике карнавала. Уточним: редуцированной Бахтиным логике. Ерофеев – как, собственно, поздний модернизм и постмодернизм – доводит «открытый» Бахтиным карнавал до конца: до смерти логоса. И, кстати, об этом говорил и сам Бахтин, утверждавший, что и Евангелие – это карнавал; фразу, которую ему до сих пор не могут простить канонизаторы» [Липовецкий, Сандомирская, 2006, с. 17].

На самом деле, конечно, В. Ер. (так он подписывался иногда, с намеком на немецкое *Wer*) создал особый жанр, поэму как тотальный апарт, который отличался от бахтинской перспективы апарта как вступления третьего, связанной с чернышевско-достоевским комплексом, как мы и покажем в статье.

Сделаем неизбежно предельно беглый экскурс, беглый в сравнении с тем, что уже сделано, например, по теме *Выготский и Бахтин*, начиная с проницательных трудов В. П. Зинченко [Зинченко, 2006], соединившего интуиции Мандельштама, Мамардашвили, Выготского и Бахтина (о его книге [Зинченко, 1997] мы собираемся представить отдельную статью). Советская психологическая школа, представленная трудами Л.С. Выготского, С.Л. Рубинштейна, А.Н. Леонтьева и А.Р. Лурии [Богданчиков, 2025], сформировала строго материалистическое, но при этом нередукционистское понимание сознания [Кравцов, Кравцов, 2022], которое оказывается в глубоком созвучии с поздними интуициями М.М. Бахтина и открывает плодотворные перспективы для литературоведческого анализа, в частности, для разработки теории апарта. Их концепция позволяет объяснить, как именно субъективный, «внутренний» мир сознания, не сводимый к физиологическим процессам, возникает и существует в объективной, материальной системе координат. Центральным для всей школы является тезис о том, что сознание не дано изначально и не является пассивным отражением мира; оно формируется в процессе деятельности человека в мире, опосредованной культурными знаками, орудиями и, главное, социальными отношениями. По Выготскому, высшие психические функции, составляющие суть сознания, имеют социальное происхождение: они возникают сначала как формы сотрудничества и общения между людьми (интерпсихически) и лишь затем интериоризируются, становясь внутренними, собственно психическими процессами (интрапсихическими). Таким образом, Другой, социальное отношение изначально встроены в саму архитектуру сознания.

Этот процесс опосредования ключевым образом связан со словом. Выготский рассматривал значение слова как единство общения и обобщения, то есть как квинтэссенцию социального опыта,

А.В. Марков *К материалистической теории апарта:
сознание, «третий» и невозможность последнего слова*

усваиваемую индивидом. Речь, прежде всего внешняя, выступает тем орудием, которое перестраивает всю психическую жизнь, придавая ей осознанный и произвольный характер. Внутренняя речь, по Выготскому, есть не просто беззвучное проговаривание, а совершенно особая, свернутую и предикативную структуру, направленную на себя [Двойнин, 2022]. Именно эта концепция внутренней речи как диалогического, обращенного на себя процесса, оказывается чрезвычайно близка бахтинской идее о незавершаемости сознания для себя самого [Розин, 2022]. Если для Выготского сознание – это диалог с собой, опосредованный социальными значениями [Завершнева, 2016], то для Бахтина – диалог с внутренним Другим, с «наадресатом». Оба подхода сходятся в том, что сознание не монологично, а по своей сути intersubjectively и диалогично.

Сергей Рубинштейн развивал эти идеи через принцип единства сознания и деятельности [Киржнер, 2021; Чеснокова, 2022]. Сознание не просто проявляется в деятельности – оно в ней и формируется, и именно через деятельность оно познается. Рубинштейн подчеркивал, что бытие человека – это не чисто внутреннее бытие сознания, а система его отношений с миром, в которых он раскрывается. Это перекликается с бахтинским утверждением, что сознание не может быть объектом для самого себя, а может лишь проявляться в диалогических отношениях с другими сознаниями. Сознание, по Рубинштейну, всегда есть отношение, что напрямую ведет к идее его принципиальной адресованности, его «направленности на» – будь то на объект мира или на другого человека.

Алексей Леонтьев углубил деятельностный подход, введя понятие о смысловой ткани сознания [Ждан, Соколова, 2023; Соколова, 2024]. Он различал значения (объективные, устойчивые социальные обобщения, закрепленные в языке) и личностные смыслы – субъективное, пристрастное отношение индивида к осознаваемым явлениям, определяемое его мотивами и конкретной деятельностью. Сознание, таким образом, представляет собой динамическое единство значений и смыслов. Это напрямую соотносится с функцией апарта в литературе: апарт часто является тем местом, где социально заданное значение слова взламывается, деформируется или переоценивается под давлением личностного, часто травматического смысла, который не может быть высказан в рамках прямого, «нормативного» диалога. Апарт становится голосом личностного смысла, прорывающегося сквозь ткань социальных значений.

Наконец, Александр Лурия, развивая бок-о-бок с Выготским культурно-исторический подход в нейропсихологии [Сироткина, 1994], показал, как высшие формы сознания, опосредованные речью, функционально связаны с работой определенных зон мозга, но при этом не сводятся к ним. Его исследования афазий продемонстрировали, что распад речевых функций ведет к распаду сложных форм познавательной деятельности и сознания. Это эмпирически подтверждает основной тезис: сознание материально не потому, что оно есть вещь (мозг), а потому, что оно есть процесс, опосредованный материальными знаками (речью) и реализующийся в материальной деятельности. Его незавершаемость и «бесконечность для себя», о которой писал Бахтин, имеет своим субстратом эту непрерывную, опосредованную речью деятельность.

Таким образом, советская психология предлагает мощный концептуальный аппарат для материалистического понимания того, как возникает и существует внутренний мир, который, будучи порожденным в системе объективных социальных отношений, обретает свою собственную, субъективную логику, не знающую конечных точек. Сознание есть диалогический, деятельностный и смысловой процесс, всегда обращенный к Другому – будь то внешний собеседник или внутренний образ социального партнера. Это делает теорию апарта не просто анализом театрального приема, а исследованием фундаментального коммуникативного жеста, в котором сознание, неспособное завершить себя изнутри, проецирует себя вовне в поисках ответного понимания, тем самым подтверждая свой социальный генезис и свою экзистенциальную зависимость от Другого.

Ключевым здесь является бахтинское определение: «Сознание по самой природе своей не может иметь осознанного же начала и конца» [Бахтин, 1997, с. 347]. Рождение и смерть – это биологические, объективные факты, которые сознание может знать о себе лишь со стороны, как внешние факты, но не может пережить изнутри как акты самосознания. «Смерти же изнутри, т. е. осознанной своей смерти,

A.V. Markov *On the Materialist Theory of Apart:
Consciousness, the "Third," and the Impossibility of the Final Word*

не существует ни для кого, ни для самого умирающего, ни для других, не существует вообще» [там же]. Это не мистика, а строгий материалистический постулат: сознание вторично, оно рождается и умирает вместе с организмом, но его внутренняя феноменология, его «субъективная сторона» устроена так, что она не вмещает собственных пределов. Эта «бесконечность для себя» и есть почва, на которой произрастает апарт. Апарт – это и есть голос сознания, которое, будучи конечным по объективным меркам, вынуждено проецировать себя вовне в поисках точки опоры для самоопределения, которой у него нет внутри. Он маркирует момент, когда сознание сталкивается с собственной принципиальной незавершаемостью и ищет свидетеля этой незавершаемости.

Этим свидетелем и выступает бахтинский «третий» – «наадресат», «высшая инстанция ответного понимания» [Бахтин, 1997, с. 338]. Важно подчеркнуть вслед за Бахтиным, что этот «третий» – «вовсе не является чем-то мистическим или метафизическим» [там же], но представляет собой конститутивный момент всякого высказывания. Слово, Бахтин сразу же цитирует Маркса, становится действительной мыслью только для Другого. Однако этот Другой не исчерпывается непосредственным собеседником («вторым»). Апарт и есть видимая форма того, как слово, не останавливаясь на ближайшем понимании, «пробивается все дальше и дальше» в поисках гаранта своей истинности. Он материализует в структуре текста эту непрерывающуюся работу по трансцендированию, по выходу за пределы наличной коммуникативной ситуации. В апарте говорящий отчаивается быть окончательно понятым и признанным своим прямым адресатом и апеллирует к высшей инстанции – к абсолютной памяти, к совести, к истории, к народу, к Богу (в зависимости от эпохи и мировоззрения). Именно поэтому апарт столь частотен в ситуациях экзистенциального кризиса, лжи, исповеди или, напротив, высшего прозрения – то есть там, где «ближайшего другого» уже категорически недостаточно.

Таким образом, апарт предстает не как отклонение от нормы диалога, а как его сущностное основание. Он обнажает тот факт, что всякий диалог происходит как бы на фоне ответного понимания незримо присутствующего «третьего». В свете этого тезиса получает новое объяснение наблюдение Бахтина над Достоевским: «Достоевский никогда не изображает смерть изнутри. Агонию и смерть наблюдают другие» [Бахтин, 1997, с. 347]. Смерть нельзя изобразить как факт сознания, потому что его нет; ее можно лишь засвидетельствовать извне. Мир Достоевского – это мир «сознания для себя», а потому смерть в нем всегда объективна, она всегда дана как факт для другого сознания. Апарт в этом контексте – это анти-смерть. Это вспышка сознания, которое не в силах завершить себя изнутри, яростно проецирует себя вовне, в поле зрения «третьего», чтобы обрести в его ответном понимании форму завершенности, которую оно само себе дать не может. Это жест, противостоящий «неуслышанности» бахтинского «ада».

Следовательно, материалистическая теория апарта должна рассматривать его как коммуникативный жест, имманентный самому акту высказывания, который обнажает его глубинную структуру: обращенность к Другому и тотальную зависимость от него. Апарт – это не просто реплика «в сторону» от диалога; это прорыв к тому фундаментальному «третьему», на фоне которого только и возможен любой диалог. Он является формальным признаком того, что сознание, будучи материальным и конечным, в своей субъективной реальности не знает последнего слова и потому обречено вести бесконечный диалог, всегда предполагающий высшего судью и свидетеля. В этом своем качестве апарт из театрального приема превращается в универсальную антропологическую и нарратологическую категорию, ключевую для понимания того, как устроено высказывание в искусстве и в жизни.

Что делать с полифонией

Историко-литературной проекцией этого «своеобразия сознания» можно считать роман Н.Г. Чернышевского «Что делать?», где полифония адресации, анализ многослойности простой бытовой реплики («Вот сколько смыслов имели слова Марьи Алексевны») служит моделью тотальной социальной мимикрии. Диалог здесь изначально строится с расчетом на «третьего» – будь то скрытый смысл для собеседника, циничный расчет для себя или высшая инстанция будущего оправдания. Этот опыт «диалогической конспирации» XIX века, рассмотренный сквозь призму поздних работ Бахтина, позволяет проследить генеалогию апарта как приема, корнящегося не в условности театра, а в

А.В. Марков *К материалистической теории апарта:
сознание, «третий» и невозможность последнего слова*

самой социальной природе высказывания, всегда ищущего «лазеечного адресата».

Чернышевский вполне любил идею третьего человека, существенную для Бахтина, например, он дает подробнейшую теорию принятия своеобразия третьего, когда вводит в действие Кирсанова. Он противопоставляет внешний взгляд условного китайца (разумеется, это просто Дикарь и Другой, как Перс у Монтескье – но вопрос о конкретных культурных формах Другого находится за пределами этого исследования), для которого все европейцы на одно лицо, как радикально отличные от китайцев по душевному складу и обычаю, и внутренний взгляд, подразумевающий знание различий между людьми, то есть наличие в другом человеке некоторой лазейки для различий:

«В разговорах о делах между собою, но только между собою, а не с китайцами, выказывают свою разницу европейские натуры. Так и у людей этого типа видно бывает очень большое разнообразие, когда дела ведутся между ними, но только между ними, а не с посторонними. Мы видели перед собою двух людей этого типа: Веру Павловну и Лопухова, и видели, как устроились отношения между ними. Теперь входит третий человек. Посмотрим, какие разности обнаружатся от возможности одному из них сравнивать двух других. Вера Павловна видит перед собою Лопухова и Кирсанова. Прежде ей не было выбора; теперь есть» [Чернышевский, 1975, с. 150].

Другой эпизод из «Что делать?» – блестящая иллюстрация того, как теория Бахтина о «третьем» работает в реалистическом романе, причем сам Чернышевский проводит детальный анализ наблюдаемого, предвосхищая и модернистский метароман [Зусева-Озкан, 2012], и постструктуралистское литературоведение (и в том числе спровоцировав античернышевский метароман Набокова «Дар», конечно, угадавший претензию Чернышевского на метароман). Этот фрагмент, в котором Чернышевский становится настоящим гением мысли – не просто описание диалога, это анатомия полифонического высказывания в условиях тотальной социальной мимикрии.

Он знал, и она узнала; а нам, пожалуй, и не нужно знать; нам нужны только факты. А факт был тот, что Верочка, слушавшая Лопухова, сначала улыбаясь, потом серьезно, думала, что он говорит не с Марьей Алексеевной, а с нею, и не шутя, а правду, а Марья Алексеевна, с самого начала слушавшая Лопухова серьезно, обратилась к Верочке и сказала: «друг мой, Верочка, что ты все такой букой сидишь? Ты теперь с Дмитрием Сергеечем знакома, попросила бы его сыграть тебе в аккомпанемент, а сама бы спела!», и смысл этих слов был: «мы вас очень уважаем, Дмитрий Сергееч, и желаем, чтобы вы были близким знакомым нашего семейства; а ты, Верочка, не дичись Дмитрия Сергееча, я скажу Михаилу Ивановичу, что уж у него есть невеста, и Михаил Иванович тебя к нему не будет ревновать». – Это было для Верочки и для Дмитрия Сергееча, – он теперь уж и в мыслях Марьи Алексеевны был не «учитель», а «Дмитрий Сергееч»; – а для самой Марьи Алексеевны слова ее имели третий, самый естественный и настоящий смысл: «надо его приласкать; знакомство может впоследствии пригодиться, когда будет богат, шельма»; это был общий смысл слов Марьи Алексеевны для Марьи Алексеевны, а кроме общего, был в них и частный смысл: «приласкавши, стану ему говорить, что мы люди небогатые, что нам тяжело платить по целковому за урок». Вот сколько смыслов имели слова Марьи Алексеевны. Дмитрий Сергееч сказал, что теперь он кончит урок, а потом с удовольствием поиграет на фортепьяно [Чернышевский, 1975, с. 63].

В черновой редакции [Чернышевский, 1975, с. 415] нет слова «третий», говорится просто «другой», в сравнении с «такой» – имитируется не-китайское познание, открывающее лазейку дружности после некоторых как бы самоочевидностей-для-себя (для условных чернышевских китайцев). Но в окончательной редакции как раз возрастает роль Веры Павловны как сверхадресата, обладающего именно доминантным характером, как показано в монографии [Колотаев, 2001].

Весь роман «Что делать?» построен на системе намеков, иносказаний и «эзопова языка». Он адресован не всем, а только «посвященным» – тем, кто способен читать между строк. Этот эпизод с Марьей Алексеевной является микромоделью всей коммуникативной стратегии романа. Лопухов ведет диалог на двух уровнях: его слова формально обращены к Марье Алексеевне (ложный адресат), но истинный их

A.V. Markov *On the Materialist Theory of Apart:
Consciousness, the "Third," and the Impossibility of the Final Word*

смысл и посыл – к Верочке (истинный адресат). При этом он рассчитывает на то, что Марья Алексевна этого подтекста не поймет. Верочка становится тем самым «сверхадресатом» в рамках этой сцены – тем, чье «избыточное понимание» предвосхищается говорящим (Лопуховым). Она – тот идеальный слушатель, для которого и произносится «апарт», замаскированный под светскую беседу.

Гениальность Чернышевского в этом эпизоде состоит в том в том, что он показывает, что механизм многослойной адресации – не прерогатива «новых людей», а универсальное оружие в социальной борьбе. Марья Алексевна оказывается столь же виртуозным «полифонистом», как и Лопухов. Ее одна реплика содержит три полноценных высказывания для трех разных адресатов:

1. Для Верочки и Лопухова (внешний, «цивилизованный» смысл): Приглашение к музицированию как знак принятия в семейный круг.

2. Для себя самой («натуральный и настоящий смысл»): Расчетливый план извлечения материальной выгоды («пригодится, шельма»; «стану говорить, что нам тяжело платить»).

3. Для «третьего» – системы социальных условностей: Ее слова – это перформативный акт, подтверждающий ее статус благовоспитанной хозяйки дома, следующей светским ритуалам. Этот адресат – абстрактный «свет», общественное мнение.

Кто же «третий» по Бахтину в этом эпизоде? Здесь возникает сложная иерархия «третьих». Непосредственный «третий» в диалоге – это сам нарратор (принципиально отличный от автора [Тюпа, 2021]), «проницательный читатель». Именно он обладает тем самым «избыточным знанием», которое позволяет ему видеть все три смысловых слоя одновременно. Он – верховный арбитр и расшифровщик этой коммуникативной игры. Фраза «Казалось ли только так Верочке, или в самом деле так было, кто знает?» – это классический бахтинский диалогизм, внесенный нарратором, который отказывается от монополии на истину, предлагая читателю самому стать со-интерпретатором. Конечный «сверхадресат» всего романа – это будущее. И Лопухов со своим скрытым посланием к Вере, и Чернышевский со своим скрытым посланием к революционной молодежи – все они обращаются к грядущему «светлому будущему», которое одно сможет вполне оценить и понять весь смысл их слов и поступков. Их высказывание предвосхищает «ответное понимание» этого будущего.

Несмотря на атеизм Чернышевского, выросшего в церковной среде, структура богослужения, где одно высказывание одновременно является и констатацией догмата, и молитвой, и проповедью, и призывом к общине, – стала прочной моделью для его художественного мышления. В этом эпизоде Марья Алексевна, сама того не желая, пародийно воспроизводит эту литургическую полифонию. Ее реплика – это одновременно констатация (факт знакомства), обращение-призыв и символическое действие: приглашение к музицированию как аналог литургического жеста, объединяющего сообщество (в ее случае – семейно-корыстное). Рассмотренный эпизод – один из ключевых для понимания поэтики всего романа. Он показывает, что у Чернышевского «диалогическое слово» становится основным сюжетообразующим элементом. Социальная действительность изображена как поле тотальной семиотической войны, где каждый участник говорит на нескольких языках одновременно, а успех зависит от способности правильно кодировать и декодировать речь.

Поэмы с лишней строкой апарта

Классический апарт в комедии положений – это условный прием, часто комический. Новая драма (рубеж XX–XXI вв.) радикально меняет его функцию, что связано с ее нарративностью [Абашева, Спирина, 2024]. Среди таких перемен нужно назвать депсихологизацию, разрушение иллюзий и не-условность. Апарт перестает быть просто выражением «внутренней мысли». Он становится жестом, перформансом, голосом извне. Персонаж новой драмы часто знает, что он в пьесе, и его апарт – это взгляд на себя со стороны, обращение к залу, нарушение «четвертой стены». И этот апарт не всегда «тихо в сторону». Он может быть произнесен прямо в лицо собеседнику, который его «не слышит» как часть абсурдной конвенции.

Но до новой драмы такая техника вполне использована в поэзии О. Седаковой. В исследовании интермедийных связей слова особый интерес представляет случай, когда поэтический текст не

A.V. Markov *On the Materialist Theory of Apart:
Consciousness, the "Third," and the Impossibility of the Final Word*

Четвертая и пятая строка создают вроде бы просто энтимему, сжатый силлогизм, наподобие тех энтимем, которыми наполнено все стихотворение. Однако добавление сравнительного оборота – это и есть апарт в чистом виде. Он раздваивает высказывание: первая часть («Я знаю...») – это рефлексия, обращенная к себе; вторая («как чудо...») – это пояснение «в сторону», для того, кто способен уловить онтологический статус говорящего: его уход – не исчезновение, а возвращение в порядок чуда, из которого он явился. Этот апарт маркирует момент крайней экзистенциальной напряженности, когда речь не может уложиться в заданную форму. Она требует дополнительного измерения – как в пространстве (дополнительная строка), так и в адресации (обращение к Богу как главному Свидетелю).

Зачем пятая строка (почти как пятая нога) этим стихотворениям Седаковой? Именно потому, что апарт по определению избыточен. Он нарушает естественный поток речи, вносит в него элемент условности, театральности. В новой драме апарт часто является знаком травмы, того, что не может быть высказано в рамках «нормального» диалога. У Седаковой эта избыточность имеет не травматическую, а экстатическую природу. Это знак превышения реальности, выхода за ее пределы – в то пространство, где и становится возможным чудо. Таким образом, строфический сбой у Седаковой – это не формальный эксперимент, а полноценный интермедиаальный прием. Переноса технику драматического апарта в поэзию, она достигает сразу нескольких целей: Структурно воплощает идею диалога с трансцендентным – тот самый бахтинский «третий» (Бог, абсолютный слушатель) становится зримым через сбой формы. Драматизирует лирическое высказывание, превращая его из монолога в сцену, где разыгрываются отношения между душой, миром и Богом. Наконец, превращает читателя в со-участника драмы. Мы не просто воспринимаем текст, мы вынуждены задержаться на лишней строке, испытать недоумение и осознать, что стали свидетелями момента, когда слово обращено уже не к нам, а через нас – к кому-то другому.

Следовательно, апарт у Седаковой – это не просто стилистическая фигура, а экзистенциальный и структурный жест, в котором сходятся основные векторы ее поэтики: точность как форма искренности, устремленность к трансцендентному и глубокая интермедиаальная природа слова, всегда готового стать и молитвой, и драмой. Это отвечает ее христианским убеждениям, с принятием воскресения во плоти как центрального экзистенциально значимого догмата. Если у Чернышевского апарт устремлен к историческому «третьему» – будущему читателю-единомышленнику, то у Седаковой апарт устремлен к трансцендентному «третьему» (Богу). И в том, и в другом случае нарушение «нормы» коммуникации (социально-речевой у Чернышевского, строфический у Седаковой) служит маркером этого прорыва к иному, высшему уровню понимания.

Перенос этой техники в прозу и поэзию приводит к появлению сложных нарративных форм, не только у Седаковой, но и у других поэтов, от Дмитрия Воденникова до Федора Сваровского и Андрея Сен-Сенькова, но это требует отдельных исследований, с опорой, в частности, на уже упомянутого Липовецкого. А в прозе если Чернышевский и Достоевский демонстрируют работу этой модели в ее социальном и экзистенциальном измерениях, то современная литература, в частности проза Л. Петрушевской и А. Сальникова, то есть условная проза после метаромана [Черняк, Саргсян, 2020], доводит ее до логического предела, обнажая сокровенную связь апарта с травмой и опытом пограничных состояний сознания. У Петрушевской («Свой круг») [Петрушевская, 1999] апарт, встроенный в нарратив через скобки, курсивы и интонационные сбои, становится голосом «подпольного» сознания, говорящего поверх норм социального диалога. У Сальникова («Опосредованно») внутренняя речь как непрекращающийся диалог с галлюцинаторными образами, представляет собой серию апартов, обращенных в пустоту, к «третьему», который может оказаться и богом, и симптомом болезни. Здесь апарт более не нуждается в театральной сцене; он становится прямой проекцией «бесконечного для себя» сознания, описанного Бахтиным, на язык художественной прозы.

Петрушевская здесь – ключевая фигура, так как она сама и драматург «новой волны», и прозаик. Ее проза насыщена приемами новой драмы. В ее рассказах («Свой круг», «Новые Робинзоны») внутренняя речь, несобственно-прямая речь и прямое обращение к читателю сливаются. Персонаж как бы комментирует сам себя и ситуацию в момент ее проживания. Сочиним условный пример

«И она ему говорит, этому олуху, с улыбочкой ядовитой (а сама думает: вот идиот, щас ему все выложу, а он верит), – «Да, милый, конечно, я тебя жду».

Оговорки – это и есть чистый литературный эквивалент апарта, перенесенный из драмы в прозу. Это не просто несобственно-прямая речь, это обнаженный прием, демонстрация разрыва между внешним и внутренним.

Роман Алексея Сальникова «Опосредованно» [Сальников, 2022] построен на постоянном смещении реальности, галлюцинаций и рефлексии. Главный герой, поэт Елена, постоянно ведет внутренний диалог, который часто является прямым обращением к невидимому слушателю или к самому себе как к другому. Ее внутренние монологи – это серия апартов, обращенных не к другим персонажам, а к пустоте, к божеству, к никому. Здесь как раз дух поэмы Венедикта Ерофеева реализуется согласно полифонии Бахтина, но понятой не в ключе Достоевского, а в ключе Чернышевского – как постоянное смещение и сбой речи, соответствующий мнимому измененному состоянию сознания, что только и может маркировать присутствие третьего.

Выводы

Проведенное исследование позволяет утверждать, что апарт, традиционно рассматриваемый как периферийный и сугубо театральный прием, на самом деле является ключевым антропологическим и нарратологическим принципом, обнажающим самую суть диалогической природы человеческого сознания. Через анализ его миграции из драмы в роман, поэзию и современную прозу мы приходим к выводу, что апарт – это не условность, а концентрированное выражение фундаментальной экзистенциальной ситуации: невозможности для сознания завершить себя изнутри и его тотальной зависимости от Другого для обретения смысла. Этот жест «в сторону» оказывается жестом вовне – к тому единственному, кто может выступить гарантом понимания и свидетелем незавершенности «я». Это понимание позволяет пересмотреть и материалистические импликации полифонии Бахтина, видя в них не только уступку условиям публикации в системе материалистической науки и статус ряда культовых произведений разных эпох, от «Что делать?» Н.Г. Чернышевского до поэмы «Москва-Петушки» Венедикта Ерофеева, вписав их в историю метаромана и видя в них не столько позицию автора, социальную или экзистенциальную, сколько стремление к обретению конструктивной роли апарта.

Материалистическая психология искусства, синтезирующая поздние интуиции Бахтина о «бесконечности для себя» и нередукционистские теории сознания в советской науке, предоставляет адекватный аппарат для демистификации апарта. Она позволяет показать, что «голос в сторону» имманентен самому акту высказывания, опосредованного социальными значениями и всегда обращенного к Другому. Апарт, таким образом, материален не потому, что он произносится физическим ртом, а потому, что он является продуктом и частью социальной по своему генезису речевой деятельности, в которой только и рождается сознание. Историко-литературный анализ демонстрирует, как эта общепсихологическая модель обретает конкретные формы в разных художественных системах.

Следовательно, эволюция апарта от комедийной реплики до универсального нарративного принципа свидетельствует о глубоком сдвиге в художественной антропологии. Литература все меньше интересуется характерами как завершенными сущностями и все больше – сознанием как процессом, незавершенным и принципиально адресным. Апарт оказывается той формальной клеткой, в которой кристаллизуется главный вопрос современной психологии искусства: как субъективный, «внутренний» мир, не знающий своих границ, находит – или не находит – свое место в объективном мире материальных коммуникаций.

ИСТОЧНИКИ

1. Петрушевская Л.С. Дом девушек: Рассказы и повести. – Москва: Вагриус, 1999.
2. Сальников А. Опосредованно. – Москва: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2022.

A.V. Markov *On the Materialist Theory of Apart:
Consciousness, the “Third,” and the Impossibility of the Final Word*

3. Седякова О. Собрание сочинений в 4 томах. Том 1. Стихи. – Москва: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010.
4. Чернышевский Н. Г. Что делать? Из рассказов о новых людях. – Санкт-Петербург: Наука, 1975.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абашева М.П., Спирина К.С. Роль нарратива в новейшей русской драматургии // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2024. Т. 17, № 8. С. 2983-2989.
2. Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 5. Работы 1960-х – начала 1970-х годов. – Москва: Русские словари, 1997.
3. Богданчиков С.А. Советская психология в конце 1930-х годов: итоги становления // Учёные записки Института психологии РАН. 2025. Т. 5, № 1 (14). С. 39-50.
4. Вайсман М.И. Мелодраматическая модальность в романе Н.Г. Чернышевского «Что делать?». Диссертация. Пермь, 2011.
5. Двойнин А.М. Природа религиозного сознания в оптике культурно-исторической психологии Л.С. Выготского // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 1: Богословие. Философия. Религиоведение. 2022. № 104. С. 123-143.
6. Ждан А.Н., Соколова Е.Е. Дело, мысль и слово Алексея Николаевича Леонтьева // Вестник Московского университета. Серия 14: Психология. 2023. Т. 46, № 2. С. 23.
7. Заботкина В.И. К вопросу о когнитивных основах контакта двух культур // Вестник Московского университета. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2021. № 2. С. 17-28.
8. Завершева Е.Ю. Выготский vs Фрейд: о переосмыслении психоанализа с точки зрения культурно-исторической психологии // Культурно-историческая психология. 2016. Т. 12, № 4. С. 14-25.
9. Зверева Т.В. «Повторность отраженья»: размышления о литературе и театре. – Ижевск, 2014.
10. Зинченко В.П. Психологические аспекты влияния искусства на человека // Культурно-историческая психология. 2006. Т. 2, № 4. С. 3-21.
11. Зинченко В.П. Посох Осипа Мандельштама и Трубка Мамардашвили. К началам органической психологии. – Москва: Новая школа, 1997.
12. Зусева-Озкан В.Б. Роман с авторскими вторжениями: к истокам метаромана // Новый филологический вестник. 2012. № 2 (21). С. 54-67.
13. Киржнер Л.С. Проблема метода и субъекта в ранней философии С.Л. Рубинштейна // Трансцендентальный журнал. 2021. Т. 2, № 3.
14. Колотаев В.А. Поэтика деструктивного Эроса. – Москва: Аграф, 2001.
15. Крайцов Г.Г., Крайцов О. Г. К проблеме смыслового строения сознания // Культурно-историческая психология. 2022. Т. 18, № 3. С. 124-131.
16. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. – Москва: АВС, 2013.
17. Липовецкий М., Сандомирская И. Как не «завершить» Бахтина? Переписка из двух электронных углов // Новое литературное обозрение. 2006. № 79. С. 7-38.
18. Луначарский А.В. О «многоголосности» Достоевского (По поводу книги М. М. Бахтина «Проблемы творчества Достоевского») // Новый мир. 1929. № 10. С. 195-209.
19. Марков А.В. Первый русский интерактивный роман // Чернышевский Н.Г. Что делать? – Москва: Рипол-Классик, 2025. – С. 5-15.
20. Розин В.М. Культурно-психологическая концепция искусства (продолжая и преодолевая М. Бахтина и Л. Выготского) // Психология и психотехника. 2022. № 1. С. 94-105.
21. Сироткина И.Е. От реакции к живому движению: Н.А. Бернштейн в Психологическом институте двадцатых годов // Вопросы психологии. 1994. № 4. С. 16-27.
22. Соколова Е.Е. Превратить психологию «в науку о живом человеке...»: О психотехническом характере исследований школы А.Н. Леонтьева 1940-х гг // Культурно-историческая психология. 2024. Т. 20, № 3. С. 109-118.
23. Топя В.И. Бахтин и нарратология // Литературоведческий журнал. 2021. № 54. С. 120-133.
24. Черняк М.А., Саргсян М.А. Метапрозаические стратегии в современной прозе // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2020. Т. 12, № 2. С. 130-138.

SOURCES

1. Chernyshevskii N.G. *Chto delat'?* Iz rasskazov o novykh lyudyakh [What Is to Be Done? From the Stories About New People]. St. Petersburg, Nauka, 1975. (in Russian)
2. Petrushevskaya L.S. *Dom devushek: Rasskazy i povesti* [The House of Maidens: Stories and Novellas]. Moscow, Vagrius, 1999. (in Russian)
3. Sal'nikov A. *Oposredovanno* [Indirectly]. Moscow, AST, Redaktsiya Eleny Shubinoi, 2022. (in Russian)
4. Sedakova O. *Sobraniye sochinenii v 4 tomakh. Tom 1. Stikhi* [Collected Works in 4 Volumes. Vol. 1. Poems]. Moscow, Russkii fond sodeistviya obrazovaniyu i nauke, 2010. (in Russian)

REFERENCES

1. Abasheva M.P., Spirina K.S. "Rol' narrativy v noveishei russkoi dramaturgii" [The Role of Narrative in the Newest Russian Drama]. *Filologicheskiye nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Philological Sciences. Theoretical and Practical Issues], 2024, vol. 17, no. 8, p. 2983-2989. (in Russian)
2. Bakhtin M.M. *Sobraniye sochinenii. T. 5. Raboty 1960-kh – nachala 1970-kh godov* [Collected Works. Vol. 5. Works of the 1960s – early 1970s]. Moscow, Russkie slovari, 1997. 730 p. (in Russian)
3. Bogdanchikov S.A. "Sovetskaya psikhologiya v kontse 1930-kh godov: itogi stanovleniya" [Soviet Psychology in the Late 1930s: Results of Formation]. *Uchenyye zapiski Instituta psikhologii RAN* [Scientific Notes of the Institute of Psychology of the Russian Academy of Sciences], 2025, vol. 5, no. 1 (14), p. 39-50. (in Russian)
4. Chernyak M.A., Sargisyan M.A. "Metaprozaitcheskiye strategii v sovremennoi proze" [Metaprose Strategies in Contemporary Prose]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya* [Perm University Bulletin. Russian and Foreign Philology], 2020, vol. 12, no. 2, p. 130-138. (in Russian)
5. Dvoinin A.M. "Priroda religioznogo soznaniya v optike kul'turno-istoricheskoi psikhologii L.S. Vygotskogo" [The Nature of Religious Consciousness in the Optics of L. S. Vygotsky's Cultural-Historical Psychology]. *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya 1: Bogosloviye. Filosofiya. Religiovedeniye* [Bulletin of the Orthodox St. Tikhon's University for the Humanities. Series 1: Theology. Philosophy. Religious Studies], 2022, no. 104, p. 123-143. (in Russian)

6. Kirahner L.S. "Problema metoda i sub"ekta v rannei filosofii S.L. Rubinshteina" [The Problem of Method and Subject in the Early Philosophy of S. L. Rubinstein]. *Transtsendental'nyi zhurnal* [Transcendental Journal], 2021, vol. 2, no. 3. (in Russian)
7. Kolotaev V.A. *Poetika destruktivnogo Erosa* [The Poetics of Destructive Eros]. Moscow, Agraf, 2001. (in Russian)
8. Kravtsov G.G., Kravtsov O.G. "K probleme smyslovogo stroeniya soznaniya" [On the Problem of the Semantic Structure of Consciousness]. *Kul'turno-istoricheskaya psikhologiya* [Cultural-historical psychology], 2022, vol. 18, no. 3, p. 124-131. (in Russian)
9. Lemann Kh.-T. *Postdramaticheskii teatr* [Postdramatic Theatre]. Moscow, AVS, 2013. (in Russian)
10. Lipovetskii M., Sandomirskaya I. "Kak ne "zavershit" Bakhtina? Perepiska iz dvukh elektronnykh uglov" [How Not to "Complete" Bakhtin? Correspondence from Two Electronic Corners]. *Novoye literaturnoye obozreniye* [New Literary Review], 2006, no. 79, p. 7-38. (in Russian)
11. Lunacharsky A.V. "O "mnogogolosnosti" Dostoevskogo (Po povodu knigi M.M. Bakhtina "Problemy tvorchestva Dostoevskogo")" [On the "Polyphony" of Dostoevsky (Regarding M.M. Bakhtin's Book "Problems of Dostoevsky's Art")]. *Novyi mir* [New world], 1929, no. 10, p. 195-209. (in Russian)
12. Markov A.V. "Pervyi russkii interaktivnyi roman" [The First Russian Interactive Novel]. Chernyshevskii N.G. *Chto delat'?* [What to do?]. Moscow, Ripol-Klassik, 2025. P. 5-15. (in Russian)
13. Rozin V.M. "Kul'turno-psikhologicheskaya kontseptsiya iskusstva (prodolzhaia i preodolevaia M. Bakhtina i L. Vygotskogo)" [Cultural-Psychological Concept of Art (Continuing and Overcoming M. Bakhtin and L. Vygotsky)]. *Psikhologiya i psikhotekhnika* [Psychology and psychotechnics], 2022, no. 1, p. 94-105. (in Russian)
14. Sirotkina I.E. "Ot reaktsii k zhivomu dvizheniyu: N.A. Bernshtein v Psikhologicheskome institute dvadtsatykh godov" [From Reaction to Living Movement: N. A. Bernstein at the Psychological Institute in the Twenties]. *Voprosy psikhologii* [Psychology issues], 1994, no. 4, p. 16-27. (in Russian)
15. Sokolova E.E. "Prevratit' psikhologiyu "v nauku o zhyvome cheloveke...": O psikhotekhnicheskom kharaktere issledovaniya shkoly A.N. Leont'eva 1940-kh gg" [To Turn Psychology "into a Science of a Living Person...": On the Psychotechnical Nature of the Research of A.N. Leontiev's School in the 1940s]. *Kul'turno-istoricheskaya psikhologiya* [Cultural-historical psychology], 2024, vol. 20, no. 3, p. 109-118. (in Russian)
16. Tyupa V.I. "Bakhtin i narratologiya" [Bakhtin and Narratology]. *Literaturovedcheskii zhurnal* [Literary journal], 2021, no. 54, p. 120-133. (in Russian)
17. Vaisman M. I. *Melodramaticheskaya modal'nost' v romane N. G. Chernyshevskogo "Chto delat'?"* [Melodramatic Modality in N.G. Chernyshevsky's Novel "What Is to Be Done?"]. Dissertation. Perm, 2011. (in Russian)
18. Zabotkina V.I. "K voprosu o kognitivnykh osnovakh kontakta dvukh kul'tur" [On the Cognitive Foundations of Contact Between Two Cultures]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 19. Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya* [Moscow University Bulletin. Series 19. Linguistics and Intercultural Communication], 2021, no. 2, p. 17-28. (in Russian)
19. Zavershneva E.Yu. "Vygotsky vs Freid: o pereosmyslenii psikhooanaliza s tochki zreniya kul'turno-istoricheskoi psikhologii" [Vygotsky vs Freud: On the Reinterpretation of Psychoanalysis from the Point of View of Cultural-Historical Psychology]. *Kul'turno-istoricheskaya psikhologiya* [Cultural-historical psychology], 2016, vol. 12, no. 4, p. 14-25. (in Russian)
20. Zhdan A.N., Sokolova E.E. "Delo, mysl' i slovo Aleksey Nikolaevicha Leont'eva" [The Deed, Thought, and Word of Alexei Nikolaevich Leontiev]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 14: Psikhologiya* [Moscow University Bulletin. Series 14: Psychology], 2023, vol. 46, no. 2, p. 23. (in Russian)
21. Zinchenko V.P. *Posokh Osipa Mandel'shtama i Trubka Mamardashvili. K nachalam organicheskoi psikhologii* [The Staff of Osip Mandelstam and the Pipe of Mamardashvili. Towards the Beginnings of Organic Psychology]. Moscow, Novaya shkola, 1997. (in Russian)
22. Zinchenko V.P. "Psikhologicheskiye aspekty vliyaniya iskusstva na cheloveka" [Psychological Aspects of the Influence of Art on a Person]. *Kul'turno-istoricheskaya psikhologiya* [Cultural-historical psychology], 2006, vol. 2, no. 4, p. 3-21. (in Russian)
23. Zuseva-Özkan V.B. "Roman s avtorskimi vtorzheniyami: k istokam metaromana" [A Novel with Authorial Intrusions: Towards the Origins of the Meta-Novel]. *Novyi filologicheskii vestnik* [New Philological Bulletin], 2012, no. 2 (21), p. 54-67. (in Russian)
24. Zvereva T. V. "Povtornost' otrazhen'ya": razmyshleniya o literature i teatre ["The Repetition of Reflection": Reflections on Literature and Theater]. Izhevsk, 2014. (in Russian)

SUMMARY

АВАНГАРД И МОДЕРНИЗМ: СТРАТЕГИИ ПЕРЕУСТРОЙСТВА ПОВСЕДНЕВНОСТИ В СССР И НА ЗАПАДЕ (1900-1930)**Научная статья****УДК** 316.728+7.036**DOI:** 10.28995/2227-6165-2025-3-5-21

Дата поступления: 14.06.2025. Дата одобрения после рецензирования: 20.09.2025. Дата публикации: 25.10.2025.

Автор: *Артамонов Даниил Вадимович*, магистрант, Национальный исследовательский технологический университет МИСИС (Москва, Россия), e-mail: R1Artamonov@gmail.com

ORCID ID: 0009-0008-1324-4748

Аннотация: Настоящее исследование сосредоточено на сравнении советского авангарда и раннего западного модернизма через призму дискурсивного анализа. В центре внимания – предпосылки, идеологические установки и методы формирования нового быта в модернизирующихся обществах Европы и СССР на рубеже XIX–XX веков. Работа рассматривает, каким образом культурная политика военного коммунизма повлияла на формирование советского авангардного дискурса, задала его утопическую и мобилизационную направленность. Эта специфика отличает его от западного модернизма, где данный стиль воспринимается прежде всего как инструмент рациональной организации частного пространства и повседневного комфорта. Анализируются не только сходства проектов в стремлении преобразовать среду обитания человека, но и их принципиальные различия в решении социальных задач и организации материальной среды. Подчеркивается роль идеологии и художественного языка как инструментов построения модернизированной повседневности.

Ключевые слова: модернизм, советский авангард, новый быт, военный коммунизм, НЭП**Для цитирования:** *Артамонов Д.В.* Авангард и модернизм: стратегии переустройства повседневности в СССР и на Западе (1900-1930) // *Артикульт.* 2025. №3(59). С. 5-21. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-5-21**AVANT-GARDE AND MODERNISM: STRATEGIES FOR REORGANIZING EVERYDAY LIFE IN THE USSR AND THE WEST (1900-1930)****Research article****UDC** 316.728+7.036**DOI:** 10.28995/2227-6165-2025-3-5-21

Received: July 14, 2025. Approved after reviewing: September 21, 2025. Date of publication: October 25, 2025.

Author: *Artamonov Daniil Vadimovich*, Master's student, National University of Science and Technology MISIS (Moscow, Russia), e-mail: R1Artamonov@gmail.com

ORCID ID: 0009-0008-1324-4748

Summary: This study focuses on a comparative analysis of the Soviet avant-garde and early Western modernism through the lens of discourse analysis. It centers on the ideological premises, cultural assumptions, and methods of shaping a new way of life in the modernizing societies of Europe and the USSR at the turn of the 19th and 20th centuries. The research examines how the cultural policy of War Communism influenced the formation of the Soviet avant-garde discourse, giving it a distinctly utopian and mobilizational character. This specificity distinguishes it from Western modernism, where style is primarily understood as a tool for the rational organization of private space and everyday comfort. The analysis addresses not only the shared ambition of both movements to reshape the human environment but also their fundamental differences in tackling social problems and structuring the material world. Particular emphasis is placed on the role of ideology and artistic language as instruments in constructing a modernist vision of everyday life.

Keywords: modernism, soviet avant-garde, new way of life policy, war communism, NEP**For citation:** *Artamonov D.V.* "Avant-garde and modernism: strategies for reorganizing everyday life in the USSR and the West (1900-1930)." *Articult.* 2025, no. 3(59), pp. 5-21. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-5-21**И. БИЛИБИН И «БИЛИБИНСКИЙ СТИЛЬ»: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МАНЕРА ИЛИ УСТОЙЧИВОЕ ВЫРАЖЕНИЕ?****Научная статья****УДК** 7.03+7.071.1**DOI:** 10.28995/2227-6165-2025-3-22-43

Дата поступления: 21.03.2025. Дата одобрения после рецензирования: 06.08.2025. Дата публикации: 25.10.2025.

Автор: *Войтова Рамиля Даниловна*, магистрант истории искусства, факультет истории искусства, кафедра теории и истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия), e-mail: ramilya.voitova@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-7818-3167

Аннотация: В настоящей статье рассматривается понятие «билибинский стиль», или «русский билибинский стиль», употребляемое в отношении анализа художественной манеры И. Я. Билибина. Творчество Билибина оценивалось через призму особого стиля как в статьях его современников, так и в последних исследованиях сегодняшнего дня. В результате использования термина «русский билибинский», а иногда и просто «русский стиль», в отношении графики И. Билибина его положение между художественными объединениями конца XIX в. оказывается неопределенным. В настоящем исследовании предлагается обратиться к текстам, сформировавшим устойчивое понятие «билибинского стиля»; конфликту художественных идеологий конца XIX – начала XX вв., повлиявшему на образование терминологии, существующей сегодня; а также проанализировать иллюстрации художника, исполненные им в 1900-1910 гг. Подобный комплексный анализ позволит пересмотреть устоявшийся взгляд на определение «билибинский стиль», его применение в рамках дискурса о манере художника и более конкретно определить положение Билибина между объединениями рубежа XIX-XX вв.

Ключевые слова: Билибин, билибинский стиль, русский стиль, Мир искусства, Дягилев, серебряный век, Васнецов, книжная иллюстрация

Для цитирования: Войтова Р.Д. И. Билибин и «билибинский стиль»: художественная манера или устойчивое выражение? // Артикульт. 2025. №3(59). С. 22-43. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-22-43

I. BILIBIN AND “BILIBIN STYLE”: ARTISTIC MANNER OR STABLE WORD COMBINATION?

Research article

UDC 7.03+7.071.1

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-22-43

Received: March 21, 2025. Approved after reviewing: August 06, 2025. Date of publication: October 25, 2025.

Author: *Voytova Ramilya Danilovna*, master's student (in Art History), Faculty of Art History, Department of Art Theory and History, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: ramilya.voitova@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-7818-3167

Summary: This article considers the concept of “Bilibin style” or “Russian Bilibin style”, used in relation to the analysis of I. Bilibin's artistic manner. Bilibin's work has been evaluated through the prism of a special style both in the articles of his contemporaries and in the recent studies of today. As a result of the use of the term “Russian Bilibin style”, and sometimes simply “Russian style”, in relation to Bilibin's graphics, his position between the artistic associations of the late 19th century is uncertain. This study proposes to address to the texts that formed the stable concept of “Bilibin style”; the conflict of artistic ideologies of the late 19th - early 20th centuries, which influenced the formation of the terminology that exists today; and also to analyze the artist's illustrations, created by him in 1900-1910. Such a complex analysis will allow to revise the established view on the definition of “Bilibin style”, its application within the discourse on the artist's manner and more specifically determine Bilibin's position among the associations of the turn of the 19th-20th centuries.

Keywords: Bilibin, Bilibin style, Russian style, World of Art, Diaghilev, Silver Age, Vasnetsov, book illustration

For citation: Voytova R.D. “I. Bilibin and «Bilibin style»: artistic manner or stable word combination?”. *Articult.* 2025, no. 3(59), pp. 22-43. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-22-43

РАЗВИТИЕ ХРИСТИАНСКОЙ ИКОНОГРАФИИ В ПАЛЕСТИНСКОМ ИСКУССТВЕ: ПЕРЕХОД ОТ РЕЛИГИОЗНЫХ ОБРАЗОВ К СЕКУЛЯРНЫМ ПРЕДСТАВЛЕНИЯМ УТРАТЫ И ПАМЯТИ ПОСЛЕ НАКБЫ

Научная статья

УДК 7.036+75.045

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-44-52

Дата поступления: 20.05.2025. Дата одобрения после рецензирования: 13.09.2025. Дата публикации: 25.10.2025.

Автор: *Мадлин Махамид*, аспирант 2 курса, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, кафедра искусствоведения (Санкт-Петербург, Россия) e-mail: madlen.m31@gmail.com

ORCID ID: 0009-0002-3925-0771

Аннотация: В данной статье рассматривается развитие иконописи и религиозной живописи в Палестине начала XX века, с акцентом на то, как местные художники адаптировали христианскую иконографию с помощью гибридного подхода, сочетающего арабское культурное выражение с западными художественными влияниями. Прослеживается переход от традиционной религиозной образности к светским интерпретациям, особенно после Накбы, когда художники переосмыслили христианские символы – такие как распятие и воскресение – для выражения тем национальной идентичности, памяти, утраты и сопротивления. В статье подчеркивается, как этот визуальный язык сохранялся у последующих поколений, включая женщин-художниц, использующих христианскую образность для исследования личных и феминистских тем. Изучая преемственность и трансформацию иконографического языка, статья предлагает понимание меняющейся роли христианских символов в палестинской визуальной культуре.

Ключевые слова: палестинское искусство, христианская иконография, искусство XX века, Накба, гибридность

Для цитирования: Мадлин М. Развитие христианской иконографии в палестинском искусстве: переход от религиозных образов к секулярным представлениям утери и памяти после накбы // Артикульт. 2025. №3(59). С. 44-52. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-44-52

THE DEVELOPMENT OF CHRISTIAN ICONOGRAPHY IN PALESTINIAN ART: TRANSITIONING FROM RELIGIOUS IMAGERY TO SECULAR REPRESENTATIONS OF LOSS AND MEMORY AFTER THE NAKBA

Research article

UDC 7.036+75.045

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-44-52

Received: May 20, 2025. Approved after reviewing: September 13, 2025. Date of publication: October 25, 2025.

Author: *Madlen Mahameed*, 2nd year PhD student, St. Petersburg State University of Culture, Department of Art History (Saint Petersburg, Russia), e-mail: madlen.m31@gmail.com

ORCID ID: 0009-0002-3925-0771

Summary: This article explores the development of icon and religious painting in early 20th-century Palestine, focusing on how local artists adapted Christian iconography through a hybrid approach that blended Arab cultural expression with Western artistic influences. It traces the shift from traditional religious imagery to secular interpretations, especially after the Nakba, when artists repurposed Christian symbols – such as the crucifixion and resurrection – to address themes of national identity, memory, loss, and resistance. The article highlights how this visual language persisted among later generations, including female artists who use Christian imagery to explore personal and feminist narratives. By examining the continuity and transformation of iconographic language, the article offers insight into the evolving role of Christian symbols in Palestinian visual culture.

Keywords: Palestinian art, Christian iconography, 20th century art, Nakba, Hybridity

For citation: Madlen M. “The development of Christian iconography in Palestinian art: transitioning from religious imagery to secular representations of loss and memory after the Nakba.” *Articult.* 2025, no. 3(59), pp. 44-52. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-44-52

ИКОНОГРАФИЯ СУ АНАСЫ В ИСКУССТВЕ ТАТАРСТАНА XX–XXI ВВ.

Научная статья

УДК 7.046

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-53-77

Дата поступления: 05.09.2025. Дата одобрения после рецензирования: 25.09.2025. Дата публикации: 25.10.2025.

Автор: *Миннебаева Аделина Альбертовна*, аспирант, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия), e-mail: adelina.mineb@mail.ru

ORCID ID: 0009-0009-2234-1731

Аннотация: В статье рассматривается иконография образа Су анасы (дословный пер. с тат. – мать воды), антропоморфного духа воды, в искусстве Татарстана XX–XXI веков. Возникновение персонажа связано с языческими народными верованиями, что успешно закрепилось в мировоззрении татарских крестьян. Деревенские предания вдохновили татарского поэта Г. Тукая на создание стихотворной сказки «Су анасы» в 1908 году. В иллюстрациях к ней дух воды получил первое визуальное воплощение, что положило начало широкому распространению образа в татарской культуре на протяжении XX–XXI веков. На примере произведений разных видов искусств (графика, живопись, скульптура, балет, анимация, кино) выявляются характерные черты визуального облика персонажа, определяются аспекты архетипа Великой матери. Делаются выводы о сопутствующих мотивах двойственности: антропоморфизм и зооморфизм, бытовое и сверхъестественное, молодость и старость, красота и уродство, эмоциональность и невозмутимость. Иконография образа Су анасы позволяет выявить общую закономерность его развития и черты сходства в искусстве различных художников, а также определяются перспективы гендерного искусствоведения.

Ключевые слова: Су анасы, Водяная, водяной дух, татарский фольклор, мифология, архетип, поэма Тукая, книжная графика, кино, балет, декоративно-прикладное искусство, живопись

Для цитирования: Миннебаева А.А. Иконография Су анасы в искусстве Татарстана XX–XXI вв. // *Артикульт.* 2025. №3(59). С. 53-77. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-53-77

ICONOGRAPHY OF THE CHARACTER SU ANASI IN THE ART OF TATARSTAN OF THE XX–XXI CENTURIES

Research article

UDC 7.046

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-53-77

Received: September 05, 2025. Approved after reviewing: September 25, 2025. Date of publication: October 25, 2025.

Author: *Minnebaeva Adelina Albertovna*, postgraduate student, Russian Institute of Art History (St. Petersburg, Russia), e-mail: adelina.mineb@mail.ru

ORCID ID: 0009-0009-2234-1731

Summary: The article examines the iconography of the image of Su anasi (literal translation from Tatar – mother of water), the anthropomorphic spirit of water, in the art of Tatarstan in the XX–XXI centuries. The character's origins are linked to pagan folk beliefs, which were successfully entrenched in the worldview of Tatar peasants. Village legends inspired the Tatar poet G. Tukai to create the verse fairy tale “Su anasi” in 1908. In the illustrations to it, the spirit of water received its first visual embodiment, which marked the beginning of the widespread use of the image in Tatar culture throughout the XX–XXI centuries. Using the example of works of different types of art (graphics, painting, sculpture, ballet, animation, cinema), the characteristic features of the visual appearance of the character are revealed, aspects of the Great Mother archetype are defined. Conclusions are made about the duality motives accompanying it: anthropomorphism and zoomorphism, everyday life and the supernatural, youth and old age, beauty and ugliness,

emotionality and equanimity. The iconography of the image of Su anasi allows us to identify the general pattern of its development and similarities in the art of various artists, and also defines the prospects of gender art studies.

Keywords: Su anasi, Vodyanaya, water spirit, Tatar folklore, mythology, archetype, Tukay's poem, book graphics, cinema, ballet, decorative and applied arts, painting

For citation: Minnebaeva A.A. "Iconography of the character Su Anasi in the art of Tatarstan of the XX–XXI centuries." *Articult.* 2025, no. 3(59), pp. 53-77. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-53-77

РОЛЬ АЛКОГОЛЯ В РОССИЙСКОМ ОБЩЕСТВЕ (НА ПРИМЕРЕ КОМЕДИЙНОГО КИНЕМАТОГРАФА 1990-Х ГОДОВ)

Научная статья

УДК 791.43.04+791.43-2

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-78-93

Дата поступления: 13.08.2025. Дата одобрения после рецензирования: 21.09.2025. Дата публикации: 25.10.2025.

Автор: *Москвин Артем Сергеевич*, кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии, социологии и философии, Вятский государственный университет (Киров, Россия), e-mail: as_moskvin@vyatsu.ru

ORCID ID: 0000-0002-9971-7292

Аннотация: Исследование посвящено роли алкоголя как элемента гастрономической культуры в российском обществе 1990-х годов, отраженной в национальном комедийном кинематографе. Несмотря на наличие обширных статистических и социологических данных о потреблении алкоголя, анализ кинематографа как источника «качественной» социальной информации, а также одного из наиболее массовых и востребованных видов искусства, способен значительно обогатить научные представления о месте алкоголя в культуре. Целью работы является выявление особенностей включенности алкогольных напитков в социальные практики исследуемого исторического периода. Материалом послужили 167 российских кинокомедий, выпущенных в период с 1992 по 1999 годы, которые были проанализированы при помощи метода количественного контент-анализа. Рассматривались частота и длительность показа алкоголя, разнообразие напитков, соотношение представленности слабоалкогольных и крепких напитков, а также жанровые и культурные контексты. В результате были выявлены статистически значимые связи между употреблением алкоголя и жанром, типом фильма, культурными взаимодействиями и временными характеристиками. Сделан вывод о важной роли алкоголя в культурной жизни 1990-х годов и специфике его репрезентации в зависимости от целевой аудитории. Отмечается потенциал дальнейших исследований, включая другие жанры и исторические периоды.

Ключевые слова: социология искусства, социология кино, алкоголь, кинематограф, кинокомедия, репрезентация, девяностые, контент-анализ

Для цитирования: Москвин А.С. Роль алкоголя в российском обществе (на примере комедийного кинематографа 1990-х годов) // *Артикулт.* 2025. №3(59). С. 78-93. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-78-93

THE ROLE OF ALCOHOL IN RUSSIAN SOCIETY (BASED ON COMEDY FILMS OF THE 1990s)

Research article

UDC 791.43.04+791.43-2

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-78-93

Received: August 13, 2025. Approved after reviewing: September 21, 2025. Date of publication: October 25, 2025.

Author: *Moskvin Artem Sergeevich*, PhD in Cultural Studies, Associate Professor of the Department of Cultural Studies, Sociology and Philosophy, Vyatka State University (Kirov, Russia), e-mail: as_moskvin@vyatsu.ru

ORCID ID: 0000-0002-9971-7292

Summary: The study is devoted to the role of alcohol as an element of gastronomic culture in Russian society in the 1990s, reflected in national comedy cinema. Despite the availability of extensive statistical and sociological data on alcohol consumption, the analysis of cinema as a source of "quality" social information, as well as one of the most popular and popular forms of art, can significantly enrich scientific ideas about the place of alcohol in culture. The aim of the work is to identify the features of the inclusion of alcoholic beverages in social practices of the historical period under study. The material is based on 167 Russian comedy films released between 1992 and 1999, which were analyzed using the quantitative content analysis method. The frequency and duration of alcohol display, the variety of drinks, the ratio of low-alcohol and strong drinks, as well as genre and cultural contexts were considered. The results revealed statistically significant relationships between the depiction of alcohol and genre, film type, cultural interactions and temporal characteristics. The conclusion is made about the important role of alcohol in the cultural life of the 1990s and the specificity of its representation depending on the target audience. The potential for further research, including other genres and historical periods, is noted.

Keywords: sociology of art, sociology of cinema, alcohol, cinema, film comedy, representation, nineties, content analysis

For citation: Moskvin A.S. "The Role of Alcohol in Russian Society (Based on Comedy Films of the 1990s)." *Articult.* 2025, no. 3(59), pp. 78-93. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-78-93

ВАМПИРЫ В ЗАПАДНОМ КИНО: ВИЗУАЛЬНЫЙ АСПЕКТ (АНТИ)ГУМАНИЗМА

Научная статья

УДК 791.43.04+791.43-2

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-94-103

Дата поступления: 19.03.2025. Дата одобрения после рецензирования: 06.08.2025. Дата публикации: 25.10.2025.

Автор-1: *Гусарова Елизавета Евгеньевна*, магистрант, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия), e-mail: ms.elisa02@mail.ru

ORCID ID: 0009-0004-5311-0788

Автор-2: *Самаркина Мария Дмитриевна*, преподаватель кафедры теоретической и исторической поэтики, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия), e-mail: enkelinaiivius@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-9489-8509

Аннотация: Статья посвящена вопросу «гуманизации» вампиров в новейшем кинематографе. В рамках исследования представлен анализ следующих фильмов: «Сумерки» (2008–2012), «Выживут только любовники» (2013), «Реальные упыри» (2014), «Вампиры средней полосы» (2021; первый сезон), «Вампириша-гуманистка ищет отчаянного добровольца» (2023), «Носферату» (2024). Основной фокус изучения направлен на новые формы репрезентации вампиризма: семейное сожительство, публичность жизни, изменения в способе употребления крови и общая трансформация взглядов на страдания и смерть. Наряду с новой традицией сохраняются черты старой, связанной с фольклором, эпидемией и эротизмом. Ставится вопрос о перспективах развития образа вампира на киноэкране. Делаются выводы о природе гуманизма и антигуманизма в фильмах о вампирах: пока вампиризм служит продлению человеческой жизни, он возвышает человека и становится в высшем смысле гуманистичным. Если же вампиризм направлен на переход человека в посмертное бытие, трансформирует и уродует тело, тем самым «унижая» индивида смертью, он антигуманистичен.

Ключевые слова: вампиры, Носферату, гуманизм, антигуманизм, эвтаназия, ужасы, жанры, смерть

Для цитирования: *Гусарова Е.Е., Самаркина М.Д.* Вампиры в западном кино: визуальный аспект (анти)гуманизма // *Артикульт*. 2025. №3(59). С. 94–103. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-94-103

VAMPIRES IN WESTERN CINEMA: THE VISUAL ASPECT OF (ANTI)HUMANISM

Research article

UDC 791.43.04+791.43-2

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-94-103

Received: March 19, 2025. Approved after reviewing: August 06, 2025. Date of publication: October 25, 2025.

Author-1: *Gusarova Elizaveta Evgenievna*, master's student, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia3), e-mail: ms.elisa02@mail.ru

ORCID ID: 0009-0004-5311-0788

Author-2: *Samarkina Mariya Dmitrievna*, lecturer, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: enkelinaiivius@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-9489-8509

Summary: The article is devoted to the issue of the “humanization” of vampires in the latest cinema. The study provides an analysis of the following films: “Twilight” (2008–2012), “Only Lovers Left Alive” (2013), “What We Do in the Shadows” (2014), “Central Russia’s Vampires” (2021; first season), “Humanist Vampire Seeking Consenting Suicidal Person” (2023), “Nosferatu” (2024). The main focus of the study is on new forms of representation of vampirism: marital cohabitation, publicity of life, changes in the way blood is consumed, and a general transformation of views on suffering and death. Along with the new tradition, the features of the old one associated with folklore, epidemic and eroticism remain. The question is raised about the prospects for the development of the vampire image on the cinema screen. Conclusions are drawn about the nature of humanism and anti-humanism in vampire films: while vampirism serves to prolong human life, it elevates a person and becomes humanistic in the highest sense. If vampirism is aimed at the transition of a person into the afterlife, transforms and disfigures the body, thereby “humiliating” the individual with death, it is anti-humanistic.

Keywords: vampires, Nosferatu, humanism, anti-humanism, euthanasia, horror studies, genre, death studies

For citation: Gusarova E.E., Samarkina M.D. “Vampires in Western Cinema: The Visual Aspect of (Anti)Humanism.” *Articult*. 2025, no. 3(59), pp. 94–103. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-94-103

ТРАНСФИГУРАЦИЯ ЧЕХОВСКИХ МОТИВОВ В ФИЛЬМАХ ВУДИ АЛЛЕНА

Научная статья

УДК 791.43-2+821.161.1

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-104-115

Дата поступления: 28.05.2025. Дата одобрения после рецензирования: 10.07.2025. Дата публикации: 25.10.2025.

Автор: *Цыркун Нина Александровна*, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник кафедры кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия), e-mail: tsyrkun@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-6723-5870

Аннотация: В статье рассматривается репрезентация некоторых мотивов пьес А.П. Чехова в фильмах современного американского режиссёра и писателя Вуди Аллена в смысловом пространстве, обозначенном Ю.М. Лотманом «семиосферой». Отмечается, что область «пересечения» мотивов в наибольшей степени проявляется в фабульно-тематических конструктивных моментах,

а также в персонажной близости представителей сегодняшнего американского среднего класса героям Чехова. На примере фильмов «Ханна и ее сестры», «Интерьеры», «Сентябрь» и «Манхеттен» при сравнении с первоисточником выявляются различия в нравственно-психологической характеристике персонажей как следствие расхождения в мировоззренческих позициях Чехова и Аллена, что сводит системный процесс трансфигурации мотивов к экранной стилизации «чеховианы», адаптированной к восприятию американского зрителя.

Ключевые слова: А.П. Чехов, Вуди Аллен, тематические моменты, персонажная близость, трансфигурация, «чеховиана»

Для цитирования: Цыркун Н.А. Трансфигурация чеховских мотивов в фильмах Вуди Аллена // Артикульт. 2025. №3(59). С. 104-115. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-104-115

TRANSFIGURATION OF CHEKHOV'S MOTIVES IN WOODY ALLEN'S FILMS

Research article

UDC 791.43-2+821.161.1

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-104-115

Received: May 28, 2025. Approved after reviewing: July 10, 2025. Date of publication: October 25, 2025.

Author: Tsyркun Nina Aleksandrovna, doctor in arts, Principal researcher, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: tsyrkun@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-6723-5870

Summary: The author considers representation of some motives of Anton Chekhov's theater plays in the films of contemporary American filmmaker and writer Woody Allen in the semantic space, designated by Yuri Lotman as semiosphere. It's marked that the province of intercrossing mostly manifests itself in treatment's constructive moments as well as in characters's familiarity between representatives of American middle class and Chekhov's personages. Comparing such movies as *Hannah and Her Sisters*, *Interiors*, *September* and *Manhattan* with the primary source the author distinguishes differences in moral and spiritual characterization of the identities as divergence in worldview positions of Chekhov and Allen which resolve the systematic process of motives' transfiguration into chekhovian pastiche adapted to its American grasping.

Keywords: Anton Chekhov, Woody Allen, thematic content, characters's familiarity, transfiguration, chekhovian pastiche

For citation: Tsyркun N.A. "Transfiguration of Chekhov's motives in Woody Allen's films." *Articult.* 2025, no. 3(59), pp. 104-115. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-104-115

К МАТЕРИАЛИСТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ АПАРТА: СОЗНАНИЕ, «ТРЕТИЙ» И НЕВОЗМОЖНОСТЬ ПОСЛЕДНЕГО СЛОВА

Научная статья

УДК 7.01+7.036

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-116-127

Дата поступления: 10.08.2025. Дата одобрения после рецензирования: 10.09.2025. Дата публикации: 25.10.2025.

Автор: Марков Александр Викторович, доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия), e-mail: markovius@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

Аннотация: Статья разрабатывает материалистическую теорию апарта, выводя его за рамки театральной условности к фундаментальному свойству сознания. С опорой на синтез идей М.М. Бахтина о «незавершаемости сознания» и советскую психологию апарт осмысливается как жест, в котором сознание, неспособное завершить себя изнутри, проецируется вовне в поисках Другого. Впервые устанавливается, что стремление Бахтина вписать идею полифонии в дискуссии советской науки есть не уступка, но продуктивная разработка метода исследования структур метаромана, которая позволяет лучше оценивать гибридные жанры и формы художественного сознания. Этот тезис проверяется анализом полифонии у Чернышевского, впервые открытой в этой работе, строфических сбоек у Седаковой и нарративных стратегий у Петрушевской и Сальникова, демонстрируя универсальность апарта как структуры, обнажающей экзистенциальную зависимость высказывания от «третьего» слушателя.

Ключевые слова: апарт, сознание, диалогизм, Бахтин, советская психология, материализм, адресация, сверхадресат, поэтика, незавершаемость

Для цитирования: Марков А.В. К материалистической теории апарта: сознание, «третий» и невозможность последнего слова // Артикульт. 2025. №3(59). С. 116-127. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-116-127

ON THE MATERIALIST THEORY OF APART: CONSCIOUSNESS, THE "THIRD," AND THE IMPOSSIBILITY OF THE FINAL WORD

Research article

UDC 7.01+7.036

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-116-127

Received: August 10, 2025. Approved after reviewing: September 10, 2025. Date of publication: October 25, 2025.

Author: Markov Alexander Viktorovich, Dr.Habil. in philology, full professor, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: markovius@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

SUMMARY

Summary: This article develops a materialist theory of *apart*, extending it beyond theatrical convention to a fundamental property of consciousness. Drawing on a synthesis of Bakhtin's ideas about the "incompleteness of consciousness" and Soviet psychology, *apart* is interpreted as a gesture in which consciousness, unable to complete itself from within, projects outward in search of the Other. It is demonstrated for the first time that Bakhtin's attempt to incorporate the idea of polyphony into the discussions of Soviet science is not a concession but a productive elaboration of a method for researching the structures of the metanovel, which allows for a better understanding of hybrid genres and forms of artistic consciousness. This thesis is tested through the analysis of Bakhtinian polyphony in Chernyshevsky (discovered for the first time in this work), strophic disruptions in Sedakova, and narrative strategies in Petrushevskaya and Salnikov, demonstrating the universality of *apart* as a structure revealing the existential dependence of utterance on the "third" listener.

Keywords: *apart*, consciousness, dialogism, Bakhtin, Soviet psychology, materialism, addressivity, superaddressee, poetics, incompleteness

For citation: Markov A.V. "On the Materialist Theory of Apart: Consciousness, the "Third," and the Impossibility of the Final Word." *Articult.* 2025, no. 3(59), pp. 116-127. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-3-116-127

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

