УДК 7.037.7
EDN: VWSKUY
https://elibrary.ru/vwskuy
DOI: 10.37953/3033-7615-2026-3-1-507-518

Ускользающая красота. Классический идеал красоты в искусстве 1920-х — начала 1930-х годов

Анастасия Ю. Королева
Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия, korolevaanastasia@rambler.ru

Арсений А. Пинчук
Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени И. Э. Грабаря, Москва, Россия, agap041200@gmail.com

Аннотация
Статья исследует метаморфозы классического представления о красоте, идеальной нормой которой служит изображение обнаженного женского тела. Материал исследования: фигуративное искусство Франции, Италии и Германии 1920-х и 1930-х годов, рассматриваемое в контексте возвращения художнического интереса к показу образов и мотивов реального мира. Цель работы — показать разные изобразительные парадигмы воплощения данной темы в искусстве ряда творческих направлений, каждое из которых представило собственную версию прочтения классического идеала совершенной красоты («возврат к порядку», новеченто, новая вещественность, сюрреализм). Каждая из них заключала в себе особый подход к его интерпретации, подразумевавший либо трансформирование базовых формально-содержательных признаков, либо полное отрицание его идейной программы.

Ключевые слова: искусство Европы 1920-х — 1930-х годов, фигуративность в искусстве, «возврат к порядку», новеченто, новая вещественность, мотив наготы

Для цитирования: Королева А.Ю., Пинчук А.А. Ускользающая красота. Классический идеал красоты в искусстве 1920-х — начала 1930-х годов // Academia. 2026. №3. С. 507 — 518. DOI: 10.37953/3033-7615-2026-3-1-507-518

Vanished beauty: the classical ideal of beauty in the art of the 1920s and early 1930s

Anastasia Yu. Koroleva
Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture, Moscow, Russia,
korolevaanastasia@rambler.ru

Arsenij A. Pinchuk
Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture,
The Grabar art conservation center, Moscow, Russia,
agap041200@gmail.com

Abstract
The article examines the metamorphoses of the classical concept of beauty, whose ideal norm is embodied in the representation of the nude female body. The study focuses on figurative art in France, Italy, and Germany in the 1920s and 1930s, considered in the context of the renewed artistic interest in depicting images and motifs drawn from the real world. The aim is to identify different visual paradigms for addressing this theme in the art of several artistic movements, each of which offered its own interpretation of the classical ideal of perfect beauty: the "return to order," Novecento, New Objectivity, and Surrealism. Each embodied a distinctive approach to interpreting this ideal, involving either the transformation of its fundamental formal and semantic characteristics or the complete rejection of its underlying ideological program.

Keywords: European art of the 1920s—1930s, figurative art, "return to order," Novecento, New Objectivity, the nudity motif

For citation: Koroleva, A.Yu., Pinchuk, A.A. (2026), "Vanished beauty: the classical ideal of beauty in the art of the 1920s and early 1930s", *Academia,* 2026, no 3, pp. 508—518.
DOI: 10.37953/3033-7615-2026-3-1-508-518

На фоне дружного натиска довольно монолитного авангардного фронта начала XX века, хоть и распадающегося на множество разнообразных «измов», но все же имеющего в качестве заметного отличия стремление к деструкции формы и поиску новых способов выражения, искусство 1920-х гг. выглядит чрезвычайно рыхлой структурой, на первый взгляд лишенной каких бы то ни было общих черт, которые могли бы стать основой для выделения его магистральной линии и единого принципа стилеобразования. Общим местом для него обыкновенно видятся фигуративность и «тяга к „восстановлению" традиционного художественного языка» [Турчин 1993, с. 171], которая чаще всего объясняется тем, что «послевоенная релаксация искала удовлетворение в приятном для глаза, нетрудном для восприятия искусстве» [Крючкова 2020, с. 151], а также тяготением к простым ценностям после хаоса войны [Геташвили 2016, с. 173], как если бы довоенное прошлое вдруг стало символом спокойной жизни и стабильности. Лишь «возврат к великим классическим традициям казался способным залечить раны, нанесенные войной, исправить ошибки тех, кто, как футуристы, видел в войне необходимую и положительную силу, способную очистить и изменить мир в лучшую сторону» [Васильева 2020, с. 308].

Однако нам видится, что у этого явления должны быть более глубокие причины. Вероятно, послевоенный мир настолько утратил ощущение себя, что именно обращение к историческому наследию через голову всего авангардного опыта стало попыткой найти опору и идентифицировать себя не столько как находящегося на «мысе веков» [Манифесты 1995, с. 95], но как пребывающего



Ил. 1. Пабло Пикассо. Сидящая обнаженная. 1920. Бумага, гуашь. 55×41. Частное собрание.

в неразрывной связи с прошлым. Подтверждение этому мы находим в текстах современников, ставших своего рода программообразующими заявлениями, определяющими культурный вектор эпохи. Так, в каталоге итальянской секции XIV Венецианской биеннале 1924 года Маргарита Сарфатти, говоря о задачах искусства новеченто, определила его как отказ от «опытов импрессионизма и авангарда» в пользу «бессменных ценностей» [Sarfatti 1924, p. 17–18]. В каталоге немецкой выставки 1925 года «Новая вещественность. Искусство после экспрессионизма» было заявлено: «Мы хотим показать лишь то, что искусство все еще живо, что оно одержало победу в борьбе за свои права. Что оно все еще живо, несмотря на беспрецедентную враждебность к нему со стороны культурной ситуации в целом» [Buderer 1994, p. 11]. Куратор выставки Густав Хартлауб позднее писал: «Мне интересно объединить репрезентативные работы тех художников, которые за последние десять лет не были ни по-импрессионистически расслабленными, ни по-экспрессионистически абстрактными, которые не были посвящены ни исключительно внешним чувственным впечатлениям, ни чисто внутренней конструкции. Я хотел показать тех художников, которые, обладая исповедальным духом, остались непоколебимо верны позитивной осязаемой реальности или обрели верность ей вновь» [Schmalenbach 1940, p. 140].

Человек межвоенной эпохи неожиданно для самого себя ощутил органическую и духовную близость с предыдущими поколениями, выразившуюся в интересе к вечным мотивам. Таким мотивом, имевшим особое значение для искусства классического, было изображение обнаженной женской фигуры, ставшей его своеобразной парадигмой, расхождение или сближение с которой могло бы служить критерием для оценки сущностных характеристик искусства разных эпох, стилей и направлений.

Рассмотрим несколько примеров из искусства 1920-х годов и попытаемся определить, каким было его отношение к идеальному образу женской наготы,

утвержденному классической античностью в качестве незыблемого эталона для подражания. Реалистически трактованные мотивы женской наготы встречаются в искусстве художников, работавших в Париже в первой половине 1920-х годов, в первую очередь у Пабло Пикассо. К примеру, в 1920 году он выполнил серию картин с изображением одиночных женских фигур, полностью или частично обнаженных. Классицизм как определяющее начало художнической позиции обнаруживается здесь в целом ряде аспектов, причем сам по себе мотив наготы еще не служит определяющим признаком, позволяющим вести речь о сопричастности к ретроспективно ориентированной тенденции европейского искусства, заново открывавшего для себя в ту пору высокие эстетические достоинства древнегреческой скульптуры. Ассоциации с ней возникают также в пластическом рисунке поз женских моделей, в котором опознаются иконографические изводы античной скульптуры, причем отнюдь не только такие, которые относятся к кругу общеизвестных и легкоузнаваемых. Особенно интересным представляется изображение сидящей обнаженной женщины в одноименной картине 1920 года **(ил. 1)**, положение рук которой напоминает аналогичный мотив в реконструкции статуи Венеры Милосской. Они живут в по-скульптурному плотно проработанных поверхностях тела, выразительно круглящихся благодаря светотеневой моделировке. Однако было бы ошибочным рассматривать эту сюиту обнаженных моделей как проявление полной приверженности художника-модерниста к ценностям классического искусства, которые оказываются глубоко переосмысленными как с позиций его собственного творческого опыта, так и с точки зрения тех творческих достижений, что были накоплены европейским искусством в предвоенное время. Речь идет о том, что работы Пикассо даже близко не соответствуют идеалу «благородной простоты и спокойного величия», который в античные времена заключал в себе нормативное представление о каноне женской красоты. Формы тела модели, приземистой и плотной, не имеют с ним ничего общего: кажется, что перед нами — профессиональная натурщица вроде тех, что позировали Пикассо в его ученический период в первые годы XX века. Такое ощущение усиливает умышленно «студийная» поза, приданная модели с тем, чтобы на натуре отработать определенный мотив движения, передать положение тела в пространстве. Отсутствующее выражение лица также не вызывает ассоциаций с кругом прославленных классических произведений. Скорее, наоборот: в облике модели опознается сходство с пластическим каноном, который почитался в качестве воплощения эстетического совершенства в доклассическую эпоху, когда возникали изображения приземистых, плотно сложенных фигур с как бы скованными движениями конечностей и оцепеневшим выражением лица. Однако ориентация на тип, порожденный архаическим периодом, легко объяснима, если мы примем во внимание, что этому своеобразному «классицизму» в творчестве Пикассо предшествовал кубистический период, влияние художественных норм которого оказалось для него решающим фактором в процессе переосмысления античного наследия в начале 1920-х годов при создании его «больших женщин», названных так Гертрудой Стайн. Причем эта намеренная архаизация телесных форм оказалась присуща и таким работам, в которых художник опирается на более позднюю классическую и даже эллинистическую иконографию («Женщина с кувшином», 1923, частное собрание; «Три женщины у источника», 1921, частное собрание) **(ил. 2)**. «Здоровая полнотелость» [Геташвили 2016, с. 177] фигур Пабло Пикассо чаще всего рассматривается как проявление феминной почвенной сущности, возникшей в результате женитьбы и рождения сына, и, вероятно, отчасти является причиной этой архаизации. И все же в своих карандашных и гуашевых «Афродитах» Пабло Пикассо многое заимствовал скорее из реалистических зарисовок, чем с антиков или из классицистических картин художников предыдущих поколений, что, по мнению В.А. Крючковой, в значительной степени дискредитирует версию об энгровском происхождении его неоклассицизма [Крючкова 2020, с. 181].



Ил. 2. Пабло Пикассо. Три женщины у источника. 1921. Холст, масло. 204×174. Музей современного искусства (МоМА), Нью-Йорк, США. Инв. 332.1952.

Еще интереснее обстояло дело с вышедшим из «метафизической живописи» “ritorno all’ordine” итальянским искусством, которое по своим идейно-художественным признакам располагается близко к стилистической линии «магического реализма» в немецком искусстве [Roh 1925]. Фашисты считали его соответствующим государственным интересам, и впоследствии оно получило название «новеченто», которое затем стало ассоциироваться с тоталитарным искусством.

В 1920-е годы в творчестве Феличе Казорати классицистические устремления заявили о себе с наибольшей отчетливостью в серии картин, выполненных в технике масляной живописи и датируемых первой половиной десятилетия. Объединяющим признаком этой группы произведений, позволяющим говорить об отчетливом осознании авторской позиции, служит стремление к показу женской наготы в эстетизированной форме, увиденной как бы сквозь призму классической художественной традиции, о чем говорит как эпизодическое появление классических артефактов в художественном пространстве этих картин («Девушка с рулоном линолеума», 1921; «Женщина и оружие», 1921) **(ил. 3)**, так и очевидное стремление к сближению с иконографией, охватывающей разные формы репрезентации наготы в античном и ренессансом искусстве («Платонический диалог», 1925) **(ил. 4)**. Однако при более внимательном рассмотрении сходство с классической традицией оказывается мнимым, поскольку решающее значение для художника имело обращение не к первоисточнику, которым в данном случае была античная скульптура, сколько к его изобразительным интерпретациям в искусстве Ренессанса и XIX столетия, что неизбежно



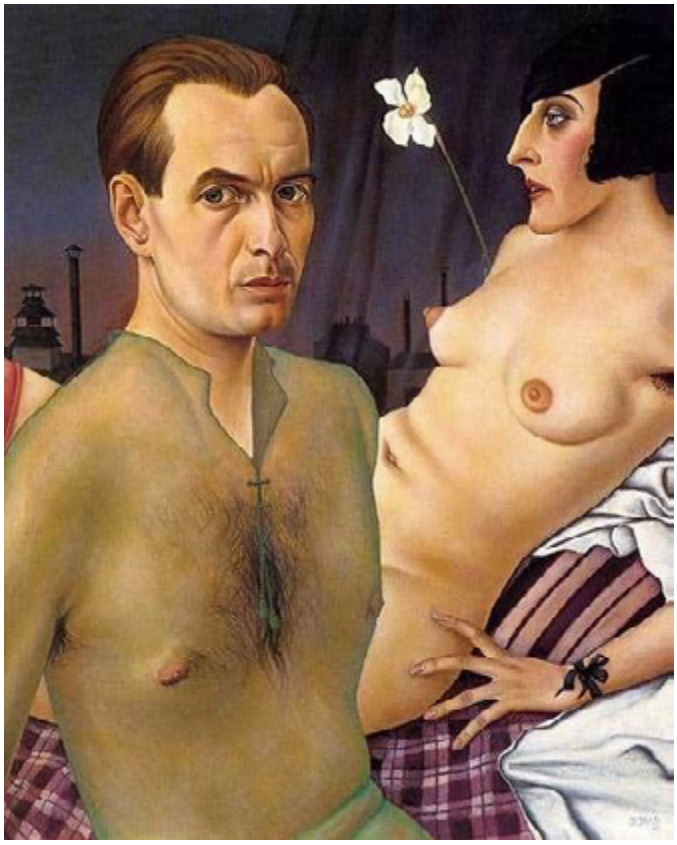
Ил. 3. Феличе Казорати. Женщина и оружие (Женщина и доспехи). 1921. Холст, темпера. 144×148,5. Городская галерея современного и актуального искусства, Турин, Италия. Инв. FD 106.



Ил. 4. Феличе Казорати. Платоническая беседа. 1925. Дерево, масло. 78×100. Частное собрание.

приводило к искажению художественной нормы, обнаруживающей себя в показе нагих форм обнаженного женского тела в искусстве Древней Греции и Рима. В качестве примера такого следования за прочтением, уже предпринятым ранее, имеет смысл упомянуть все тот же «Платонический диалог», в котором резкий, провоцирующий контраст нагого женского торса и одетой мужской фигуры воспроизводит изобразительную драматургию знаменитых картин Эдуарда Мане, изобразительный сценарий которых оказался объединенным здесь в рамках интерьерной сцены (как в «Олимпии»), но с участием мужчины, словно в «Завтраке на траве». Но куда более существенным было другое: отталкиваясь от традиции реалистического искусства XIX века (которая еще в начале 1910-х годов сыграла решающую роль в его профессиональном формировании), Феличе Казорати, в отличие от Пабло Пикассо, перемещает изобразительную тему идеальной наготы в реальное жизненное окружение, тем самым лишая его возвышенных этико-философских коннотаций и ореола высокого эстетического совершенства и сводя возвышенную тему *ideal nude* к классифицированному по жанровому признаку изображению обнаженных натурщиц («Две сестры», 1921; «Женщина и оружие», 1921). В таких условиях едва ли можно говорить о том, что классический идеал совершенной женской фигуры обретает свою вторую жизнь в искусстве художника 1920-х годов. Современники называли его «певцом несимпатичных женщин», обвиняли «в равнодушии, холодной бесчувственности, рациональности, обобщении, оторванном от реальности» [Васильева 2020, с. 318], а также в надуманности и постановочности из-за полного отсутствия чувственности, делающего его ню похожим на восковых кукол. Будучи страстно увлеченным творчеством своих предшественников эпохи Возрождения, Феличе Казорати был, однако, чрезвычайно далек от стремления «„итальянизировать“ современное искусство, навязывая ему классицизм» [Васильева 2020, с. 301].

Еще одна страница фигуративного искусства 1920-х — немецкая новая вещественность — предлагает нам еще более гипертрофированный вариант взаимодействия с традицией. Одним из главных его аспектов является намеренное культивирование телесности и внимание к человеческой плоти, однако мы не найдем здесь никаких привычных иконографических изводов ню вроде купальщиц, женщин перед зеркалом, нимф источника или «Венеры» лежащей, напрямую воспроизводящих античные. Главенствующая здесь иконография бытовых сцен, представляющих разгул страстей в пивных, ресторанах и публичных домах, в основном пополнялась изображениями разных форм развлечений, которыми заполнялся досуг обитателей больших городов, причем здесь обращает на себя внимание настойчивое подчеркивание варварства и грубости нравов, что вне всяких сомнений составляло важнейший образ-концепт в художественной картине мира, принятой за основу в искусстве новой вещественности. Интерес к социальной проблематике, столь свойственный этим художникам, делает актуальными многочисленные сцены изнанки жизни, лишенной облагораживающих покровов, а нагие тела не просто находятся на противоположном полюсе от классического идеала, но и начисто лишены какого бы то ни было изящества и привлекательности. В картинах Георга Гросса («Мужчина и женщина») и Отто Дикса («Три распутницы», 1926) изображены сцены в борделях. Изображение тел обнаженных женщин иногда апеллирует к узнаваемым иконографиям «женщины перед зеркалом», «трех возрастов» и другим, однако диапазон эпитетов, которые можно было бы применить, описывая их формы, охватывает все множество негативных определений от «некрасивые» до «безобразные» и «антиэстетические». Они доходят почти до гротеска, словно художники хотят как можно явственнее выпятить уродство материального мира — действительности, порожденной в том числе духовным натиском, который был свойственен довоенной культуре. В сюжетах «художник и муза» женский образ — это либо отстраненная проститутка, профиль которой словно бы становится фоном для портрета художника (Кристиан Шад «Автопортрет», 1927) **(ил. 5)**, либо пугающая фурия с безумными горящими глазами и спутанными волосами, в которую



Ил. 5. Кристиан Шад. Автопортрет. 1927. Дерево, масло. 76×62. Галерея Тейт Модерн, Лондон (на временном хранении из частного собрания), Великобритания. Инв. № L01710.



Ил. 6. Отто Дикс. Автопортрет с музой. 1924. Холст, масло. 81,5×94. Музей Остхаус, Хаген, Германия. Инв. Кат. 210.



Ил. 7. Рене Магритт. Гигантша. 1929–1931. Бумага, картон на холсте, темпера. 54×73. Музей Людвига, Кёльн, Германия. Инв. ML 76/3252.

превращается жена художника и предстает перед ним как некое кошмарное явление (Отто Дикс «Автопортрет с музой», 1924) **(ил. 6)**. Женское тело, традиционный символ красоты, оборачивается здесь эмблемой общей неустроенности и безобразия жизни. В мерзком эросе проявляется всеобщая мерзость, постулирующая принципиальную невозможность существования красоты как идеи в этом гнусном земном мире. «Логика иллюзорного мимесиса, прослеженная с неотступным упорством, доходит до критического слома, за которым она встречается с иной логикой — формальных сходств и образов-симбиозов. При этом раскрывается двусмысленность самого понятия „иллюзия“» [Крючкова 2020, с. 186–187].

Таким образом, имеются все основания для того, чтобы сделать предварительное умозаключение, кажущееся на первый взгляд странным и даже отчасти парадоксальным. Его суть состоит в том, что высокое совершенство классического идеала женской красоты оказалось по разным причинам невостребованным у большинства художников, которые составляли направление, условно обозначаемое как «возврат к порядку» (и другие родственные, аналогичные ему направления). Для него были характерны ретроспективно ориентированные тенденции, выражавшие себя в повышенном интересе к изобразительным мотивам и темам классического искусства, в том числе — женской наготы. Но еще удивительнее выглядит другое: тот самый идеал, эстетическое достоинство которого оказалось недоступным для понимания живописцев, стремившихся воскресить фигуративные принципы изображения, обнаруживается у представителей модернистского искусства 1920-х годов, не охваченных общим устремлением «возврата к порядку», но, напротив, решительно утверждавших в искусстве новую эстетическую программу, уводившую прочь от такой цели. Речь идет о сюрреализме, многочисленные представители которого на европейской художественной сцене 1920-х годов представили поразительно точные воплощения классического идеала обнаженной женской фигуры (Макс Эрнст «Качающаяся женщина», 1923; Рене Магритт «Гигантша», 1929) **(ил. 7)**.

Нам представляется, что для этого факта, который на первый взгляд кажется странным, имеются вполне логичные объяснения. Во-первых, умение передавать нагие формы, с которым традиционно ассоциируется представление о художественном совершенстве, призвано было отвести обычный упрек в непрофессионализме, который адресовали художникам-модернистам,



Ил. 8. Ман Рэй. Скрипка Энгра. 1924. Черно-белая фотография, серебряно-желатиновая печать, отретушированная карандашом и тушью. 31×24,7. Государственный музей современного искусства, Париж, Франция. Инв. AM 1993–117



Ил. 8а. Ман Рэй. Скрипка Энгра (первый вариант). 1924. Черно-белая фотография, серебряно-желатиновая печать, отретушированная карандашом и тушью. 31×24,7. Государственный музей современного искусства, Париж, Франция. Инв. AM 1993–117

обвиняя их в отсутствии профессионального образования и необходимых творческих навыков, например, владения рисунком, которое оттачивается как раз на изображении обнаженных натурщиков. Во-вторых, изображение мотивов наготы объясняется стремлением к соревнованию с антагонистами из лагеря фигуративного искусства, понимаемому не только как выражение конкуренции на художественном рынке, но и как противостояние непримиримых эстетических позиций, каждая из которых стремилась дать свой ответ на ключевой вопрос о том, что такое искусство. В этом плане изображение мотивов женской наготы можно рассматривать как своеобразное «выступление на поле противника», призванное продемонстрировать отсутствие принципиального начала в позиции традиционалистов, чьи основополагающие ценности оказываются легко доступными для понимания (а значит, и повторения) художниками враждебного лагеря. Но особый интерес представляет еще одно объяснение, которое приходит на ум, когда соприкасаешься с работами Ман Рэя, по сути, переводящими в реальную форму фотоизображения те мотивы, которые некогда образовывали канон изображения наготы в классическом искусстве. Здесь авторская позиция состояла в выработке особого принципа взаимоотношений между разными эстетическими категориями, позволяющего сформулировать обратную зависимость между двумя величинами, когда увеличение одной приводит к пропорциональному уменьшению другой, и наоборот. Это явление легко продемонстрировать на примере знаменитой работы «Скрипка Энгра» (1924). Суть состоит в том, что чем более близкими к классическому прототипу (Жан Огюст Доминик Энгр «Купальщица Вальпинсон», 1808) оказываются поза модели и ее облик (а значит, чем сильнее ощущение классического совершенства показываемого мотива наготы), тем отчетливее ощущается абсурдность целого, причудливо соединяющего этот мотив с несвойственными ему атрибутами и деталями. Именно в этом смысле следует понимать изменения, разделяющие первую и вторую версию знаменитой работы (**ил. 8, 8а**), которая лишь

в окончательном своем варианте исполнилась ясной гармонии форм и чеканной четкости силуэта, но лишь затем, чтобы более странным выглядело его соседство с изгибами, имитирующими отверстия на поверхности деки музыкального инструмента, вместе с которыми мотив женской фигуры представляет собой иллюстрацию расхожего в художественной среде выражения.

Таким образом, рассмотрев мотив наготы в западном искусстве 1920-х годов, мы можем констатировать парадоксальную закономерность: использование образа классического идеала, определявшего этот мотив в искусстве эпохи Возрождения и Нового времени, оказывается в большей степени свойственным искусству неклассическому, имеющему принципиально модернистскую сущность (сюрреализм), в то время как отход от него и его трансформация, опиравшаяся на авангардный опыт, присуща тем направлениям, которые позиционировали себя примыкающими, возвращающимися к традиции и фигуративности (неоклассицизм, «возврат к порядку», новеченто, новая вещественность, риджионализм). Это происходит потому, что его переосмысление в контексте собственных ментальных и художественных поисков давало художнику возможность самоосознания в большей степени, нежели его виртуозное воспроизведение.

Литература

1. Васильева-Сперанская 2020 — Васильева-Сперанская Т. А. Феличе Казорати как один из протагонистов итальянской художественной жизни. От влияния символизма к Валори пластичи и Новеченто. Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение 10, 2 (2020). С. 300–322. URL: https://doi.org/10.21 638/spbu15.2020.207 (дата обращения: 29.09.2025).

2. Геташвили 2016 — Геташвили Н. В. Во что превратится Венера… М.: БуксМАрт, 2016. 352 с.

3. Крючкова 2020 — Крючкова В. А. Классика и «новый классицизм»: Франция, Италия (1919–1939). М.: БуксМАрт, 2020. 368 с.

4. Манифесты 2020 — Манифесты итальянского футуризма: Собрание манифестов Маринетти, Биччьони, Карра, Руссоло, Балла, Северини, Прателла, Сен-Пуан / Пер. и предисл. Вадима Шершеневича. М.: тип. Рус. т-ва, 1914. 77 с. Цит. по: Ковалев П.А., Ретинская Т. И. Теория и практика футуристического манифеста в итальянской литературе // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2020. № 4 (89). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/teoriya-i-praktika-futuristskogo-manifesta-v-italyanskoy-literature (дата обращения: 29.09.2025).

5. Турчин 1993 — Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М.: Издательство Московского университета, 1993. 248 с.

6. Buderer 1994 — Buderer H.-J. Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit Figurative Malerei der zwanziger Jahre. Prestel Verlag, München-New York, 1994. 248 p.

7. Sarfatti 1924 — Sarfatti M. Mostra di Sei Pittori del ‘900: Catalogo della Biennale. Venezia: Ferrari, 1924.

8. Schmalenbach 1940 — Schmalenbach F. The Term Neue Sachlichkeit. The Art Bulletin Vol. 22, no 3 (Sep., 1940), pp. 161–165.

9. Roh 1925 — Roh F. Nach Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei, Leipyig, 1925. 240 p.

Referenses

1. Vasilieva-Speranskaya, T. A. (2020), “Felice Casorati kak odin is protagonistov italianskoi hudojestvennoj jisni. Ot vlijanija simvolisma k Valori plastici i Novecento” [“Felice Casorati as one of the protagonists of the Italian art life: from the influence of Symbolism to *Valori Plastici* and *Novecento*”], *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta*, *Iskusstvovedenie*, 10, 2, pp. 300–322, URL: https://doi.org/10.21 638/spbu15.2020.207 (accessed September 29, 2025).

2. Getashvili, N. V. (2016), *Vo chto prevratitsa Venera…* [What Will Venus Become…], BuksMArt, Moscow, Russia.

3. Kovalev, A. P. and Retinskaja, T. I. (2020), “Teorija i praktika futuristicheskogo manifesta v italjanskoj literature” [“Theory and practice of the Futurist manifesto in Italian literature”], *Uchjonye zapiski OGU. Seriya: Gumanitarnye i sotsialnye nauki* [Scientific notes of Orenburg State University. Series: Humanities and Social Sciences], no 4 (89)

(2020), URL: https://cyberleninka.ru/article/n/teoriya-i-praktika-futuristskogo-manifesta-v-italyanskoy-literature (accessed September 29, 2025).
4. Krjuchkova, V.A. (2020), *Klassika i novij klassitsizm: Frantsija, Italija (1919–1939)* [Classics and New Classicism: France, Italy (1919–1939)], BooksMArt, Moscow, Russia.
5. Turchin, W.S. (1993), *Po labirintam avangarda* [Through the labyrinths of the avant-garde], Moscow University Press, Moscow, Russia.
6. Buderer, H.-J. (1994), *Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit Figurative Malerei der zwanziger Jahre*, Prestel Verlag, München — New York, Germany — USA.
7. Sarfatti, M. (1924), *Mostra di Sei Pittori del '900: Catalogo della Biennale*, Ferrari, Venezia, Italy.
8. Schmalenbach, F. (1940), "The Term Neue Sachlichkeit", *The Art Bulletin*, Vol. 22, no 3 (Sept.), pp. 161–165.
9. Roh, F. (1925), *Nach Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig, Germany.

Информация об авторах
Анастасия Ю. Королева, кандидат искусствоведения, Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, Москва, Россия; 101000, Россия, Москва, ул. Мясницкая, 21; Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия; 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, 21; korolevaanastasia@rambler.ru

Арсений А. Пинчук, Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, Москва, Россия; 101000, Россия, Москва, ул. Мясницкая, 21; Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени И.Э. Грабаря, Москва, Россия; 105005, Россия, Москва, ул. Радио, д. 17, к. 6; agap041200@gmail.com

Authors Info
Anastasia Yu. Koroleva, Cand. of Sci. (Art history), Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; 21 Prechistenka St, 119034 Moscow, Russia; Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture, Moscow, Russia; 21 Myasnitskaya St, 101000 Moscow, Russia; korolevaanastasia@rambler.ru

Arsenij A. Pinchuk, Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture, Moscow, Russia; 21 Myasnitskaya St, 101000 Moscow, Russia; The Grabar art conservation center, Moscow, Russia; 17 Radio St, Build. 6, 105005 Moscow, Russia; agap041200@gmail.com