

ISSN 2079-8202

Министерство науки и высшего образования
Российской Федерации

ВЕСТНИК

Санкт-Петербургского государственного
университета технологии и дизайна

научный журнал

Серия 2

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ.
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

№ 1

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ ■ 2 0 2 2

Вестник

Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна
№ 1. 2021. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки

Научный журнал

Учредитель и издатель — Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Главный редактор

А. В. Демидов

Заместители главного редактора:

С. М. Ванькович, А. Г. Макаров

Члены редколлегии серии:

Р. А. Тимофеева (отв. редактор), Ю. Г. Акимов, В. Р. Аронов, В. Н. Барышников, Н. П. Бесчастнов,
С. И. Бугашев, Л. В. Выскочков, Йозеф Горетить (Венгрия), Т. В. Ильина, В. В. Катермина, Е. В. Киричук,
Е. И. Колесникова, Р. В. Костюк, В. Д. Кузнецов, А. Н. Лаврентьев, Н. М. Леняшина, А. Я. Массов,
Ангелика Молнар (Венгрия), Ю. В. Назаров, О. Л. Некрасова-Каратеева, Н. С. Ниязов, О. А. Патрикеева,
Г. В. Петрова, Ольга Сюч (Венгрия), О. И. Тиманова (Болгария), К. И. Шарафадина, Д. А. Эльяшевич

Ответственный секретарь

Л. В. Нижельская

Адрес редакции

191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
тел. (812) 3150489, (812) 3157470

Сайт

<http://vestnik.sutd.ru>

Электронная почта

vestnikspbautd@mail.ru

Факс

(812) 3157470

Решением ВАК журнал включен в перечень ведущих научных журналов и периодических изданий Российской Федерации, в которых должны быть опубликованы результаты диссертационных работ на соискание степени кандидата и доктора наук.

Отпечатано в типографии ФГБОУ ВПО СПГУТД, 191028 СПб., ул. Моховая, 26

Издание зарегистрировано в Федеральной службе по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций. Свидетельство ПИ № ФС77 – 408895

Подписано в печать 25.05.22. Формат 62×94 1/8. Бумага кн.-журн.

Усл.-печ. л. 18,34. Тираж 1000 экз. Заказ № 29

© Редакция журнала «Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки», 2021

ISSN 2079-8202

Ministry of science and higher education
Russian Federation

VESTNIK

**Saint Petersburg State University
of Technologies and Design**

scientific journal

Series 2

ART CRITICISM.
PHILOLOGICAL SCIENCES

№ 1

SANKT-PETERBURG ■ 2 0 2 2

Vestnik

Saint-Petersburg State University of Technologies and Design
No. 1. 2022. Series 2. Art criticism. Philological sciences

Scientific journal

Founder and publisher Saint-Petersburg State University of
Industrial Technologies and Design

Editor-in-Chief

A. V. Demidov

Deputy Editors-in-Chief:

S. M. Vankovich, A. G. Makarov

Members of the editorial board of the series:

R. A. Timofeeva (editor-in-chief), Yu. G. Akimov, V. R. Aronov, V. N. Baryshnikov, N. P. Beschastnov, S. I. Bugashev, L. V. Vyskochkov, Jozef Goretit (Hungary), T. V. Ilyina, V. V. Katermina, E. V. Kirichuk, E. I. Kolesnikova, R. V. Kostyuk, V. D. Kuznetsov, A. N. Lavrent'ev, N. M. Lenyashina, A. Ya. Massov, Angelika Molnar (Hungary), Yu. V. Nazarov, O. L. Nekrasova-Karateeva, N. S. Niyazov, O. A. O. A. Patrikeeva, G. V. Petrova, Olga Syuch (Hungary), O. I. Timanova (Bulgaria), K. I. Sharafadina, D. A. El'yashevich

Executive Secretary

L. V. Nizhelskaya

Editorial office address

191186, Saint-Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18
Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
tel. (812) 3150489, (812) 3157470

Website

<http://vestnik.sutd.ru>

Email

vestnikspbgtud@mail.ru

Fax

(812) 3157470

By the decision of the Higher Attestation Commission, the journal is included in the list of leading scientific journals and periodicals of the Russian Federation, in which the results of dissertations for the degree of candidate and doctor of sciences should be published.

Printed in the printing house of FGBOU VPO SPGUTD, 191028 St. Petersburg, Mokhovaya str., 26.
The publication is registered with the Federal Service for Supervision of Communications and Mass Communications. PI certificate No. FS77-40895
Signed to the press on 25.05.22. Format 62 94 1/8. Paper book journal.
conventionally printed sheets 18,34. Circulation of 1000 copies. Order No 29.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 747

DOI 10.46418/2079–8202_2022_1_1

М. Е. Балашов

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ ДИЗАЙН И КОЖАНАЯ ОТДЕЛКА: МЕБЕЛЬ ДЛЯ ОТДЫХА В ТВОРЧЕСТВЕ ИЗВЕСТНЫХ ДИЗАЙНЕРОВ XX ВЕКА

© М. Е. Балашов, 2022

Статья посвящена проблеме интерпретации функциональных и декоративных свойств кожи как материала для выполнения различных элементов мебели для отдыха в деятельности великих дизайнеров XX века. Элин Грей, Мис ван дер Роэ, Ле Корбюзье предложили собственные оригинальные версии мебели для отдыха, уделив внимание и такому материалу как кожа. Отражая ведущие эстетические идеи своего времени в формах своих проектов, при некоторой общности внешних решений изделий, они представили тем не менее очень разные трактовки пластических и образных решений кожаных элементов в своих творениях и их оригинальные толкования в интерьерной среде.

Ключевые слова: функциональность, декоративность, интерпретация свойств материала, модернизм, арт деко, фактура, текстура, мебель для отдыха, кресло, шезлонг, софа.

Кожа — один из древнейших природных материалов, известных человечеству. Ее естественные свойства и образно-эстетические возможности осваиваются в материальной и художественной культуре с древнейших эпох, но остаются неисчерпаемыми. Область применения кожи столь разнообразна, а созданные с ее помощью визуальные эффекты, выразительные образы, изысканные артефакты столь поразительны, что позволяет специалистам назвать кожу «многоликим» материалом [1]. Кожа заняла достойное место в создании предметно-пространственной среды жилого и общественного интерьера. Свойства кожи позволяли создавать произведения как демонстрирующие богатство собственно кожи как самоценного художественного материала, так и имитировать с её помощью различные фактуры, текстуры, поверхности самого разной природы. Эти безграничные, исторически ценные и остро актуальные возможности кожи в поле внимания ученых. «Только в эпоху пластика мы можем в полной мере оценить уникальную особенность этого природного сырья... превращаться в самые разные состояния... до изобретения синтетических полимеров в начале XX века по диапазону применения к ним приблизилась только кожа.» [2, с. 7].

Рекреационная функция одна из главных в поддержании полноценной продуктивной жизнедеятельности человека. Поддержание энергичного, деятельного и эффективно функционирующего тела очень важный компонент культуры. Отдых и связанные с ним формы досуга определяют важные структурные элементы повседневной культуры. Иницирован ли отдых естественной физической нагрузкой, определяется традиционными установлениями, или обозначает социальный статус определенных групп людей — куль-

тура вырабатывает определенные телесные практики и поведенческие нормативы, отражающие определенны к аннотации как самой телесности, так и тех предметов, которые несут на себе знаки тела. Такими предметами являются изделия мебели, деловые, мобилизующие или телесные ресурсы, или способствующие мышечной релаксации пользователей. Анализ подобных значений позволяет развить дискурс об особых текстах, формируемых мебелью, в том числе и «языке мягкой мебели» в жизненном пространстве человека [3, с. 22–23].

В истории дизайна между различными проблемами есть одна, определяющая своим решением место и роль человека в социально обусловленном пространстве, его связи с предметным окружением, сущность деятельности, особенности коммуникации, ценностные ориентиры и многое другое, что выявляет или утаивает интерьерная среда. Это проблема форм, конструкций, приемов композиции, образных решений изделий для сидения — это «проблема стула». «Стулья — это сложно», — говорят практики дизайна. В знаковой системе «стула — идеи» переплетаются и представления о красоте форм, и чувство комфорта, и ожидание эмоций, и визуальные впечатления, а также символы статуса, культурных притязаний, точной выраженности целого спектра функций. Ориентиры на функции отдыха, релаксации, оздоровления и ортопедического воздействия придают стульям отклоняющиеся спинки, локотники, подставки под ступни и колени, валики под шею или поясницу. Эти элементы превращают стулья в кресла, софы, козетки и шезлонги. Но общая задача проектирования «идеального стула» остается в качестве базовой проблемой дизайна. «Всегда интересны стулья с различными подвижными соединениями и возможностью трансформации. Если у дизайнера

получается совместить многие факторы в одном предмете возникает магия» [4, с. 18–19]. Функция отдыха, материал кожа и магия форм «идеального стула» оказались в центре внимания дизайнеров, определивших пути развития мебельного производства и интерьерной среды в первой трети XX века. Включение в проектные задачи некоего единства кинетических практик тела, интерпретации свойств материала и остросовременной образности, способствовало возникновению в процессе поиска великих мастеров различных по сути результатов как в художественных смыслах, так и в эстетических концепциях деятельности. Эти результаты определили полемичный, творческий дух эпохи культурного новаторства и формальных экспериментов.

Три имени определили развитие дизайна интерьера и мебели в период между двумя Мировыми войнами: Э. Грей, Л. Мис ван дер Роэ, Ле Корбюзье. Тема сидений для отдыха в сочетании с использованием элементов из кожи заняла видное место в их творчестве и повлияла на проектирование и восприятие интерьерной среды XX столетия. Интерпретация художественных возможностей кожи представлено в изделиях этих дизайнеров, отражая диалог традиций и новаторства в отношении к этому древнему материалу.

В творчестве Элин Грей конструирование мебели и интерьерного оборудования во многом связано с переосмыслением традиционных форм в новом качестве, в тенденциях эстетики модернизма. В своих сидениях для отдыха дизайнер прошла путь от декоративной экспрессии кресла «Дракон», до графически отточенной функциональности трансформирующего кресла «Трансат». Свою приверженность декоративным фактурам, сложным текстурам, экзотизму и лакированным поверхностям Э. Грей продемонстрировала и в мебели из кожи. Интерес к лакированным изделиям мебели во Франции и других европейских странах связывают с именем художницы [5, с. 86]. Экзотические свойства материалов выявляет она в своем кресле «Дракон» (ок. 1920 г.), в котором скульптурно обработанные фактурные и тонированные деревянные элементы — основание, перетекающее в основу для локотников, сочетаются и с массивными объемами кожаных подушек спинки и боковин (ил. 1). Это изделие стоит на границе художественных эпох. В нем прочитываются черты органической версии ар нуво, заметно ироничное переосмысление форм историзма в самой типологии кресла — интерпретации типов «бержер» и «крапо», видится экзотика в фактурах и экспрессивной пластике ар деко. Кожа в этом изделии отражает традицию применения материала, обтягивая подушки, разделенные на сегменты, подушки спинки плавно переходят в подушки локотников. Коричневая кожа (видимо тонкая телячья) трактована как подвижная, «дышащая», живая поверхность, имеющая волнообразную фактуру и покрытая лаком. Такое образное решение кожаной поверхности рождает ощущение респектабельности, роскоши и артистизма, а в сочетании с деревом — драконьими хвостами локотников, демонстрирует утонченную культурную рефлексию, ретроспективизм

и «литературность» в духе неоромантизма и эстетизма рубеж XIX–XX веков. Резкий контраст между массой кожаных объемов и не широкими деревянными элементами обостряет театральность, гротескность образа этого изделия — уникального арт-объекта эпохи.

К середине 20-х годов Э. Грей меняет эстетическую модель осмысления сидений для отдыха и кожаных элементов в их композициях. Модернистская трактовка изделия мебели выражена отчетливо в кресле «Трансат». Этот предмет подчеркнута технологичен, его исполнение мыслится уже не в контексте уникального произведения, а как часть индустриальной среды. Предмет этот привязан к пространству модернистского жилища. Образ его был навеян палубными шезлонгами трансатлантических судов, передвижение на которых и их эстетика становятся частью современной динамичной и эксцентричной культуры 20-х — 30-х годов. Однако и в этом изделии Э. Грей остается верна диалогу с традициями мебельного искусства. И в этом изделии дизайнер использует сочетание дерева и кожи, оставив место для актуального в эти годы металла — серебристой хромированной стали, только в деталях креплений конструктивных элементов. Линейная графичность «Трансат» подчеркнута темной лакированной поверхностью конструктивных элементов — тонкой, изящной композицией из прямоугольных, слегка закругленных на углах опор (ил. 2). Кожаные элементы этого изделия очень органичны в целостной композиции. Поверхность для отдыха представляет комплект нешироких валиков-подушек, напоминающих рейки деревянных палубных сидений. В этом проекте Э. Грей отказывается от контрастных объемов, вычурных форм, отдавая приоритет внутренней сдержанности и гармонии. Но и тут она демонстрирует красоту глянцево-лаковой поверхности как в деревянных, так и кожаных деталях. В качестве сырья в этом изящном и сдержанном по пластике объеме изделия дизайнер использует мягкую, нежную и легкую в тактильных ощущениях кожу пони, окрашенную в коричневый цвет. Изысканные свойства лакированной кожи, темное лак на деревянных элементах, хромированные поверхности фурнитуры и изящество конструкции в целом демонстрирует благородство замысла и мастерство декоратора в изделии новой эстетики. Надо отметить, что изделия, спроектированные Э. Грей способны формировать разнообразную, но целостную предметно-пространственную среду. Кожаные элементы на сидениях для отдыха в интерьерах дизайнера дополнены в изобилии шкурами животных, привносящих экзотику, шик и активную энергию в сдержанную, минималистскую среду. Кожа и лаки в творчестве Э. Грей способствуют тонкому проникновению в эстетику модернизма чувственности, художественного разнообразия и артистизма стиля ар деко.

Кожаные элементы мебели для отдыха иначе представлены в проектах Ле Корбюзье. Его изделия в основном были выполнены в один период его творчества, около 1929 года, поэтому о них уместно говорить не в контексте эволюции авторского метода, а в связи с разнообразием типовых предложений. «Типовые



Илл. 1. Э. Грей. Кресло «Дракон». 1917–1919



Илл. 2. Э. Грей. Кресло «Трансат». 1925–1927

потребности — типовое производство», — декларировал мастер [6, с. 55]. Его изделия мебели отвечают принципу функции: LC 2 — клубное кресло (Большое удобство) предмет, ориентированный на пространство салона или холла; CL4 — шезлонг с ортопедическими и рекреативными функциями (Машина для расслабления) для приватной зоны или зоны отдыха. В этих двух моделях наиболее точно можно определить понимание мастером кожи в сочетании с другими материалами и интерьером. Универсальность этих изделий позволяет им естественно существовать в любых пространствах интернациональной архитектуры. Однако образ кожаных элементов трактован Ле Корбюзье в этих изделиях не одинаково. Объемные подушки с избытком, плотно заполняют стальной трубчатый каркас в модели LC2 (ил. 3). Масса перьевых подушек манит погрузиться в её разнеживающую стихию, однако главным элементом изделия остается стальной каркас. Экономичность изготовления модели на производстве заставляла мастера использовать прочную, но сравнительно не дорогую лошадиную кожу. Такое сырьё позволяло кроить подушки из широких цельных кусков. Этому материалу он останется верен и в следующих проектах. Большие кожаные подушки могли служить цветовыми акцентами в оштукатуренных светлыми тонами бетонных помещениях вилл или апартаментов. Ле Корбюзье почувствовал эту комплементарность кожи и бетона, демонстрирующую декоративность пространства минимальными средствами, и стало отличительным знаком архитектуры XX века [3, с. 19]. Модель LC4 так же демонстрирует первостепенную важность конструктивной части, сталь приближает изделие к машине. Место кожи лошади в изначальных вариантах изделия сведена к минимуму: подушка под шею и валик под коленями составляют кожаную часть композиции (ил. 4). Поверхность для сидения мыслилось изначально выполнять аскетично — из небелёного холста (впоследствии с усилением коммерческого спроса на шезлонг уже вся функциональная часть выполнялась из кожи или шкур лошади). Сама



Илл. 3. Ле Корбюзье. Кресло «LC 2». 1920-е



Илл. 4. Ле Корбюзье. Шезлонг LC4, фабрика Thonet Frères, 1928

форма шезлонга не редко сравнивалась с корпусом лошади [7, с. 40–45].

Интересна трактовка Ле Корбюзье цветовых решений кожаных элементов мебели. Цвет как «заклинание и цель» включён мастером в концепцию современной среды. Основательная и стабильная по восприятию



Ил. 5. Мис ван дер Роэ. Кресло «Барселона». 1929



Ил. 6. Мис ван дер Роэ. Банкетка «Барселона». 1929

гамма охристых оттенков желтого и красного была предпочтена им всем прочим. Теоретические воззрения Ле Корбюзье отразились и в выборе цвета при выборе оттенков для окраски кожи в своих изделиях. Гамму, в которой выполнены аутентичные кожаные элементы мебели близки живописным произведениям Фернана Леже (разделявшего взгляды архитектора) — это охристо-красный цвет. Именно этот оттенок формирует энергичные акценты в сдержанном пространстве минимализма [8, с. 236]. Однако в своей деятельности в качестве дизайнера мебели Ле Корбюзье оказался ближе традициям, чем радикальным новациям, свойственным его архитектуре. Кожаные элементы его мебели для отдыха интерпретировались им в контексте классических приемов, только подушки помещались не в деревянный, а стальной каркас. Сами модели восходили к формам прошлого века, как переосмысление форм шезлонгов и меридьен, а кожа придавала суровый минималистский образ изделиям, в отличие от многообразных декоративных обоевых тканей. Есть мнение, что мастер создал новый тип декорации, «если Рюльман декорирует жизнь французской буржуазии, то Ле Корбюзье декорирует жизнь всей Европы» [7, с. 48].

Комплект мебели для сидения и отдыха «Барселона», созданный архитектором Людвигом Мис Ван дер Роэ в те же годы, отражает еще один взгляд на место и роль кожи в качестве базового сырья в производстве изделий нового функционального пространства. Изготовленные на фабриках фирмы Тонет. Эти предметы унаследовали качества венской мебели «исчезать» под сидящим человеком. Комплект мебели «Барселона» представляет единство замысла создателя пластически и композиционно объединить изделия разных функций (софа, скамьи, кресла, табуреты, функциональные поверхности) (ил. 5–6). Кресла этого комплекта наиболее ярко демонстрируют метод проектирования автора и выявляют его видение кожаных элементов в композиции интерьерной среды. Цельный каркас (первоначально разборный, позже литой) образует в профиль несколько деформированную х-образную форму, практически не заметную в пространстве (она восходит

к древней мебельной традиции курульного табурета). Все внимание на себя берут кожаные подушки спинки и сидения, размещенные под углом максимального комфорта для сидящего (его расслабленную посадку). Оригинальность арматуры уступает визуально место более традиционному элементу — подушкам, символу удобства, респектабельности и элегантности. Внешне кожаные подушки Ван дер Роэ (а точнее его партнера Лилли Райх) решены традиционно для мебели XIX столетия: кожа обтягивает значительный объем и затянута пуговицами в местах креплений. Это так называемая «каретная» или «колясочная» обивка. Создатели кресла вступают в тонкий по смыслам диалог с бытовавшими ранее технологиями. Обивка подушек Миса и Райх отличается легкостью и пластичностью, достигнутой кроем изделия из 148 фрагментов свиной кожи (позже замененной производителями на коровью, более рентабельную в изготовлении). Кожа комплекта задумывалась в светлых тонах, подчеркивая незаметный, деликатный характер присутствия изделий в интерьере. Эта светлая «серовато-овсяная» гамма оттенков входила в новые тенденции уже следующего десятилетия, отвернувшегося от вычурного шика и эксцентрики 20-х годов [5, с. 94]. В последствии мастер и руководитель Баухауза, человек символического мышления Мис Ван дер Роэ разделял цветовые теории и методы цветовой композиции школы. Его решение цветowych пятен кожаных подушек было должно органично взаимодействовать с ониксом вертикальных поверхностей пилонов, мрамору отделки стен, стеклу в отделке других предметов и глади водной поверхности бассейна, формирующих созданную им среду его интерьеров. Мышление в формах цветовой абстрактной композиции, подобной музыкальной гармонии роднило мастера с поисками художников объединения «Синий всадник», сказавших своё веское слово в истории модернизма [9, с. 158–162]. Кожаные изделия для отдыха на металлических каркасах стали эмблемой того типа жилого интерьера, созданного Мис Ван дер Роэ в этот период. Созданный им образ жилого пространства в синтезе с предметно-пространственной средой мастер совершенствовал до конца своей жизни,

оставаясь верным базовым универсальным элементам [8, с. 232–233].

Созданные мастерами дизайна интерьера первой трети XX века, изделия мебели для отдыха и включенные в их структуру кожаные элементы заложили традиции новаторства для творцов следующих десятилетий. В новое столетие они получили статус «бренда» и «икон стиля», что несколько размыло их роль в становлении нового проектного мышления и связей с традициями мебельного дела. Современный маркетинг способствовал тому, что производители — правопреемники в изготовлении этих изделий, компании «ClassiCon», «Cassina», «Knoll Studio», существенно разнообразят материал мягких элементов некогда созданных моделей. В изделиях меняются фактуры и текстуры кожаные подушек, кожи одних животных заменяются на кожи и шкуры других. Цвета кожи также подвергаются различным интерпретациям в соответствии с задачами декорирования и стайлинга. Однако неисчерпаемые возможности кожи, материала, несущего яркие, образные, эмоциональные и разнообразные социальные и культурные ассоциации далеко не исчерпаны. Время предлагает новые формы изделий, пластические и пространственные решения интерьера. Мебель

для комфортного отдыха и впредь будет создаваться на основе художественных возможностей этого «многоликого» материала — кожи.

Список литературы

1. Ананина Т. В. Левина Е. В. Многоликая кожа. М.: Гамма, 1992. 134 с.
2. Некрасова-Щедринская Е. Н. История художественной обработки кожи в Европе: первое приближение / Кожа: Художественные изделия старой Европы: каталог выставки. Государственный Эрмитаж. СПб: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2019. 344 с.
3. Бодрийяр Ж. Система вещей / пер. с франц. Зенкина. М.: РУДОМИНО, 2001. 93 с.
4. Длугоборская М. Стул — это сложно // Интерьер & Дизайн. 2019. Вып. 11. С. 16–19
5. Хиллер Б. Стиль XX века. М.: Слово, 2004. 240 с.
6. Ле Корбюзье Архитектура XX века / под ред. К. Т. Топуридзе М.: Прогресс, 1970. 304 с.
7. Ренато Де Фрусско Ле Корбюзье — дизайнер. Мебель 1929 / под ред. В. Л. Глазычева. М.: Советский художник. 1986. 112 с.
8. Мак-Коркодейл Ч. Убранство жилого интерьера от античности до наших дней / Пер. с англ. Е. А. Кантор. М.: Изд-во Сварог и К, 2006. 248 с.
9. Шукурова А. Н. Архитектура Запада и мир искусства XX века. М.: Стройиздат, 1989. 318 с.

M. E. Balashov

St. Petersburg State University of Technologies and Design
191186 Russia, Saint-Petersburg, Bolshaya Morskaya str., 18

FUNCTIONAL DESIGN AND LEATHER FINISHING: LEISURE FURNITURE IN THE WORK OF FAMOUS DESIGNERS OF THE TWENTIETH CENTURY

The article is devoted to the problem of interpreting the functional and decorative properties of leather as a material for the implementation of various elements of furniture for relaxation in the activities of great designers of the 20th century. Eileen Gray, Mies van der Rohe, Le Corbusier proposed their own original versions of furniture for relaxation, paying attention to such material as leather. Reflecting the leading aesthetic ideas of their time in the forms of their projects, with some common external solutions of products, they nevertheless presented very different interpretations of plastic and figurative solutions of leather elements in their creations and their original interpretations in the interior environment.

Keywords: functionality, decorativeness, interpretation of material properties, modernism, art deco, texture, texture, furniture for relaxing, armchair, deck chair, sofa.

References

1. Ananina T. V. Levina E. V. *Mnogolikaya kozha* [Many-faced skin]. M.: Gamma, 1992. 134 p. (in Rus.).
2. Nekrasova-Shchedrinskaya E. N. *Istoriya khudozhestvennoy obrabotki kozhi v Evrope: pervoe priblizhenie* [The history of artistic leather processing in Europe: the first approximation] / Leather: Artistic products of Old Europe: exhibition catalog. State Hermitage Museum. St. Petersburg: Publishing House of the State Hermitage Museum, 2019. 344 p. (in Rus.).
3. Baudrillard J. *Sistema vetshey* [The system of things] / Transl. from French. Zenkina. M.: RUDOMINO, 2001. 93 p. (in Rus.).
4. Dlugoborskaya M. *Stul — eto slozhno* [A chair is difficult] // Interior & Design. 2019. Issue 11. pp. 16–19 (in Rus.).
5. Hiller B. *Stil XX veka* [The style of the XX century]. M.: Slovo, 2004. 240 p. (in Rus.).
6. Le Corbusier *Arkhitektura XX veka* [Architecture of the XX century] / Ed. K. T. Topuridze. M.: Progress, 1970. 304 p. (in Rus.).
7. Renato De Fusco *Le Corbusier — dizainer. Mebel 1929* [Le Corbusier — designer. Furniture 1929] / Ed. Glazycheva. M.: Soviet artist. 1986. 112 p. (in Rus.).
8. McCorquodale Ch. *Ubranstvo zhilogo interera ot antichnosny do nashikh dnei* [Decoration of the residential interior from antiquity to the present day] / Trans. From the English E. A. Kantor. M.: Publishing house Svarog and K, 2006. 248 p. (in Rus.).
9. Shukurova A. N. *Arkhitektura Zapada I mir iskusstva XX veka* [Architecture of the West and the world of art of the XX century]. M.: Stroyizdat, 1989. 318 p. (in Rus.).

УДК 75.03

DOI 10.46418/2079–8202_2022_1_2

Ван Юйжун

Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица
191187 РФ, Санкт-Петербург, Соляной переулок, 13

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ШКОЛЫ ЖИВОПИСИ «ВОСЕМЬ ЧУДАКОВ ИЗ ЯНЧЖОУ»

© Ван Юйжун, 2022

Правление династии Цин является периодом развития китайской портретной живописи. Одной из особенностей этого периода стало становление и развитие народной портретной живописи, наиболее ярким примером которой можно назвать школу «Восемь чудачков из Янчжоу». Однако следует отметить, что большинство современных исследований посвящено изучению частных проблем в рамках данной темы. В связи с этим является актуальным и необходимым использование комплексного подхода при анализе конкретных факторов влияния и условий формирования данной школы. Это создаст необходимые условия и для понимания общего процесса развития народной портретной живописи периода династии Цин.

Ключевые слова: «Восемь чудачков из Янчжоу», Янчжоуская школа живописи, портрет, династия Цин.

«Восемь чудачков из Янчжоу» — это общее название группы художников и каллиграфов, которые работали в округе Янчжоу с середины периода правления Канси до конца периода правления Цяньлуна династии Цин. Важно заметить, что в научной среде это обозначение вызывает определенные разногласия. Есть сомнение, можно ли называть школой живописи образование, представители которого не имели реального отношения друг к другу. Большинство из художников «школы» были вовсе не из Янчжоу: они приехали в этот городской округ из различных мест с целью продавать свои картины. Тем не менее «Восемь чудачков из Янчжоу» рассматривается в качестве особого и важного феномена в истории китайской живописи, сопоставимого, например, с творчеством «Четырех Ванов» (известных живописцев периода династии Цин, носивших одинаковую фамилию Ван: Ван Шимин, Ван Цзянь, Ван Юаньци и Ван Хуэй).

Изучение школы живописи «Восемь чудачков из Янчжоу» началось еще в 1930-х гг. В качестве объекта исследований рассматривалось, например, творчество такого яркого представителя школы, как Чжэн Баньцяо. Основание «нового Китая» в 1949 г. ознаменовало период политической стабилизации страны, что способствовало развитию науки и, следовательно, давало возможность углублять знания и в области изучения творчества школы «Восемь чудачков из Янчжоу»: с тех пор было проведено большое количество научных дискуссий, академические статьи об этой школе живописи стали появляться в различных журналах по всей стране. В 1961 г. в Национальном музее императорского дворца в Пекине была проведена выставка работ представителей Янчжоуской школы живописи династии Цин. Вслед за этим в 1979, 1980, 1983, 1984 гг. и другие крупные музеи Китая один за другим стали организовывать выставки этих художников. Благодаря влиянию государственных музеев в Янчжоу было организовано местное Общество исследования школы живописи Янчжоу периода

династии Цин, а также собрана и напечатана коллекция исследований по теме. Этот ценный вклад обеспечивает современных исследователей весьма надежной справочной литературой.

Следует отметить, что в современных исследованиях школы живописи «Восемь чудачков из Янчжоу» существуют различные отправные точки. Это связано с разнообразием характеристик самой школы, которой свойственно многообразие сюжетов, широкий спектр направлений живописи и мастерство в самых разных жанрах. Многие публикации в большом количестве исследовательских журналов основаны либо на изучении творчества конкретного художника из школы живописи Янчжоу, либо на сравнительном исследовании живописи школы Янчжоу и школы Чанчжоу, принадлежавшей к тому же временному периоду.

Цель данной статьи — взглянуть на творчество представителей школы «Восемь чудачков из Янчжоу» как на цельный художественный феномен, демонстрирующий особенности становления и развития китайской народной портретной живописи в период династии Цин. Среди задач исследования можно назвать рассмотрение особенностей стиля изображений рассматриваемой школы, а также описание политических, экономических и социальных условий формирования жанровой основы произведений.

Прежде всего, с целью проанализировать основные характеристики творчества представителей «Восьми чудачков из Янчжоу», необходимо взглянуть на определение слова «чудак» в названии школы. Исходя из значения китайских иероглифов, наиболее близким и часто используемым выражением является 丑八怪 (*choubaguai* — досл. «урод, уродина»), что относится к внешности и обозначает, что человек чрезвычайно уродлив. Существует мнение, что 丑八怪 берет свое начало от выражения 扬州八怪 (*yanzhou ba guai* — «Восемь чудачков из Янчжоу»). Это под-сказывает многие очевидные особенности данной школы. Слово «уродство» (丑) описывает людей, чья

внешность не соответствует стандартам красоты, что делает их изгоями. По той же аналогии можно взглянуть на значение «Восемь чудиков» (八怪) в истории живописного искусства Китая: таким образом были обозначены художники, чья манера отличалась от ортодоксальных, общепризнанных, общепринятых и популярных в то время художественных принципов. Однако слова 八怪, взятые из выражения 丑八怪 в выражении 扬州八怪 также несут негативный, насмешливый смысл. Проще говоря, эти слова описывают группу живописцев, чье творчество высмеивалось за несоответствие современным живописным канонам.

Объяснив значение названия, перечислим и далее опишем некоторые особенности рассматриваемой нами школы:

1. изображение горожан из разных слоев общества; работа в различных жанрах (портрет, пейзаж, изображение цветов и птиц);

2. оригинальный стиль; попытка отказаться от всяческих ограничений в творчестве, начало стремления к высвобождению индивидуальности;

3. синтез разных видов искусства: гармоничное объединение стихов, каллиграфии и живописи в рамках одного произведения.

Следует обратить внимание на условия формирования Янчжоуской школы живописи, потому что именно это объясняет жанровые предпочтения ее представителей.

Сегодня изображение простых людей является наиболее распространенным живописным сюжетом, однако в системе феодальной монархии это было смелым поступком и нововведением, в связи с чем и стало особенной чертой живописи данной школы. Существенным обстоятельством становления творчества художников описываемой нами школы являлись внешнеполитические условия. Период правления императоров Юнчжэн и Цяньлун (ок. 1723–1795 гг.) считается относительно стабильным — он наступил после длительных карательных экспедиций в приграничные районы государства. Социальное хозяйство восстанавливалось, в особенности это касалось ремесленного, текстильного и керамического производства, а также добычи золота, серебра, олова, железа и других полезных ископаемых. Начала зарождаться буржуазия, что привело в итоге к социальному расслоению и росту напряжения между пролетариатом и правящими классами. С целью укрепить собственное господствующее положение правительством была развернута широкомасштабная политика культурного террора, направленная на подавление свободного мышления и устранение инакомыслящих. В сфере искусства эти меры привели к тому, что живописцы, стремившиеся к славе и обогащению, добровольно становились прислужниками власти и не решались на выражение собственных идей: желая продолжать нести службу при дворе, они могли лишь изучать и копировать древнюю живопись. Однако художники школы «Восемь чудиков из Янчжоу» стали настоящими реформаторами. В робких попытках противостоять затхлости и бессодержательности они использовали

достаточно нестандартные художественные формы и «странные» творческие темы.

Не менее важными были и экономические условия. Необходимо отметить, что в то время в округе Янчжоу было множество больших и процветающих городов, расположенных в центре дельты реки Янцзы — главной водной артерии Китая. Здесь находилось место добычи и производства хуайской соли, так что это также являлось местом сбора богатых торговцев. Многие из них были выходцами из ученого сословия. Состоятельные литераторы и торговцы оказывали финансовую поддержку «Восьми чудикам из Янчжоу». Эта поддержка, разумеется, прямо или косвенно затрагивала творчество живописцев: художественные запросы торговцев солью оказывали сильное влияние на стиль и тематику их работ. Ярким доказательством этого может послужить народная песня, которую пели в округе Янчжоу в то время: «Золотые лица; серебряные травы и цветы; если хочешь побираться, пиши пейзажи у реки» [1]. Кроме того, большинство работ художников школы «Восемь чудиков из Янчжоу» имеют четко обозначенную цену, из чего следует, что их работы обладали экономической ценностью, регулируемой предпочтениями рынка. В связи с этим можно предположить, что процесс внедрения новшеств и экспериментов со стилями живописи был неизбежен: если слепо следовать общественным эстетическим канонам в творчестве и в применении художественных техник, невозможно создать ничего нового, в то время как художники прибегли к использованию новаторских методов и новых сюжетов как к особому рычагу влияния, чтобы продолжать производить впечатление на поддерживающих их ученых и торговцев.

Характерной чертой художников школы «Восьми чудиков из Янчжоу» была общность их социального происхождения. Большинство из них родились в нищете и не являлись уроженцами округа Янчжоу. Они были учеными, собравшимися в Янчжоу, чтобы зарабатывать на жизнь живописью. Некоторые из них ранее состояли на чиновничьей службе, однако по разным причинам были понижены в должности или разжалованы и потому решили отказаться от карьеры и уйти в отставку, выбрав уединенное существование. Их объединяющая черта состоит в том, что их карьера сложилась негладко, а жизнь — непросто. Подобный жизненный опыт и окружающая их впоследствии действительность позволили им осознать, насколько трудно живется людям низкого социального положения, а также почувствовать и понять истинные условия существования членов низших слоев общества. Несостоятельность как чиновников и лишения при жизни в народе привели к тому, что у них не осталось никаких сил изменить свое положение. Чтобы прокормить свои семьи, этим людям оставалось лишь взяться за кисть. Именно их работы обратили внимание многих на простых людей, выразили дух этой части общества.

Типичным художником, олицетворяющим собой влияние упомянутых выше условий, является Чжэн Баньцяо (также известный как Чжэн Се). Жизнь Чжэн Баньцяо охватывает три периода правления

разных императоров: Канси, Юнчжэн и Цяньлун. В возрасте 20 лет он получил первую ученую степень сюцай, в 40-летнем возрасте сдал экзамен на вторую степень — цзюйжэнь, в 43 года выдержал экзамен на высшую ученую степень цзиньши, и только в возрасте 50 лет, с появлением свободного чиновничьего места, он дождался получения должности главы уезда. В возрасте 61 года его отправили в отставку. С тех пор он стал вольным ученым, зарабатывающим на жизнь продажей живописи.

Взлеты и падения в его карьере, а также твердость, принципиальность и прямота его характера, сформированные во времена, когда он еще был чиновником, повлияли на то, что в своих работах он решил сосредоточиться на изображении простых людей. Ему принадлежат следующие слова: «Я думаю, что важнейшим человеком в мире является простой крестьянин, а ученый по значимости, играет гораздо менее важную роль. Крестьяне гнут свою спину, напрягают свои мышцы, возделывают землю и собирают урожай, чтобы кормить людей... Если бы на земле не стало крестьян, все человечество умерло бы от голода... Мы, ученые, читаем книги, думаем, как сдать экзамены, получить степень цзиньши, стать чиновником, затем пытаемся заработать много денег, построить большой дом, приобрести собственность... Ремесленники изготавливают полезные вещи на общее благо народа, а одинокий ученый не несет никакой особой пользы обществу, так что неудивительно, что он находится в самом конце» [2]. Подобные размышления об общественном статусе являются доказательством того, что художник стал подвергать сомнению тысячелетний устоявшийся монархический порядок и традиционные конфуцианские устои.

Период правления династии Цин является временем формирования портретного жанра в Китае. Особенность портретов, написанных представителями школы «Восемь чудиков из Янчжоу», заключается в объекте изображения — большинство произведений представляли образы людей низшего класса. Схожесть жизненного пути и похожий исход, настигший этих людей на склоне лет, послужили тому, что художники этой школы стали создавать изображения, воплощающие голос простого народа. Смещение фокуса с аристократов на простых людей придает их творчеству особый характер.

Говоря об особенностях стиля, важно заметить, что каждый представитель школы «Восьми чудиков из Янчжоу» имел свою манеру. К примеру, визитной карточкой Чжэн Баньцяо был оригинальный способ письма 六分半书 (*liu fen ban shu* — «шесть с половиной книг»), разработанный художником на основе 隶书 (*lishu* — «лишу») — стиля династии Восточная Хань; Ли Фуган был несравненно хорош в выражении цветовой палитры; Цзинь Нун положил начало «головастикового» письма лаком; Хуан Шэнь писал картины в стиле бешеной скорописи и другие. Уникальность данного художественного явления может быть выявлена при сравнении с другими феноменами того же ряда. Наиболее наглядно эта разница заметна рядом с манерой ортодоксальных художников.

Творчество представителей школы «Восемь чудиков из Янчжоу» стоит на стыке поэзии, каллиграфии и живописи. На изображения наносили стихотворные строки.

Объединение поэзии, каллиграфии и живописи в творчестве «Восьми чудиков из Янчжоу» имеет историческое и культурное обоснование. Еще в Древнем Китае существовало утверждение о том, что каллиграфия и живопись имеют одно и то же происхождение. Например, известно, что У Даоцзы (ок. 680–759 гг.), также известный как Даосюань — великий художник династии Тан — прежде чем научиться живописи, учился у известных каллиграфов того времени Чжан Сюя и Хэ Чжичжана. Близость живописи и каллиграфии в сознании китайских художников также подтверждает древняя китайская поговорка «Изучение картины похоже на изучение книги».

Очевидно, что, если параллельно с живописью художник овладевает каллиграфией, приемы и особенности этих видов искусства в его работах будут вступать во взаимодействие. Первым человеком, изложившим теорию о связи живописи и каллиграфии, был Чжао Мэнфу (период правления династии Юань). Кроме того, важно отметить, что выражение «писать картину» во времена династии Юань содержало в себе именно глагол «писать» (写画 — *xie hua*), а не «рисовать» (画画 — *hua hua*). Другими словами, когда художник писал картину, для выражения своих личных эмоций он использовал не только кисть, но и перо. Вследствие этого в период династии Юань деятельность художников-литераторов процветала. В живописи подчеркивалось выражение субъективных взглядов, а внимание к их художественному воплощению стало постоянной основой творчества художников периода династий Юань, Мин и Цин. Картины были монохромными, с изображением цветов и птиц, в свободном стиле.

Каллиграфические элементы живописных работ представителей школы «Восемь чудиков из Янчжоу» говорят о высочайшем мастерстве выполнивших их художников. Например, широко известным является стиль Цзинь Нуна. Его каллиграфия сформировалась на основе тщательного изучения вырезанных на камне иероглифов времен династии Северная Вэй. По причине отсутствия специального изучения других техник особенностью собственного метода Цзинь Нуна стало весьма естественное и простое изображение персонажей. По степени свободы его произведения подходят на наивные детские рисунки. Цвета в его работах яркие, а формы дерзкие, что делает его живопись похожей на китайские народные новогодние картинки няньхуа и гравюры, которые, в свою очередь, также оказали на него как на народного художника большое влияние. С целью обогатить подобные работы и придать больший интерес их внутреннему содержанию, художник использовал метод украшения изображения стихами, добавляя на них строки из известных народных песен, что сообщало им национальный колорит. Кроме того, это также прекрасный способ интерпретации изобразительной работы, в основе которой лежит жизненный сюжет.

Также в пример можно еще раз привести художника Чжэн Баньцяо, который отличался мастерством в написании статей и стихов, в которых выразил свое сочувствие страданиям и тяготам представителей низших сословий. В его работах стихотворные строки написаны прямо посередине, что позволяет предположить, что добавление стихов и прозы и использование такого приема выразительности, как нанесение надписей на картину, очень важно, призвано сохранить и передать идеи и мысли художника.

Форма выражения, объединяющая стихи, каллиграфию и живопись, выраженная художниками школы «Восемь чудачков из Янчжоу» в их пейзажных, портретных и других произведениях различных жанров, на фоне процесса развития внедрения каллиграфии в живопись вполне закономерно превратилась в естественный художественный прием. Особенностью использования синтеза искусств представителями рассматриваемой нами школы является то, что подобная форма получила широкое распространение в портретных изображениях простого народа.

Итак, творчество представителей школы «Восемь чудачков из Янчжоу» может быть рассмотрено

в качестве единого художественного явления. Похожесть жизненного пути, наследование художникам прошлого в плане формы (синтез поэзии, каллиграфии и живописи), внедрение новых объектов изображения (образы людей низшего класса) и стилей: художники рассмотренной нами школы оставили важный след в истории китайской живописи. На примере творчества «Восьми чудачков из Янчжоу» можно проследить особенности становления и развития китайской народной портретной живописи в период династии Цин.

Список литературы

1. Ван Ханьвэй Школа живописи Янчжоу и ее творчество. Художественное издание Ляонин, 2003. 54 с.
2. Чжэн Ци Хуан Шучэн Сборник рассуждений о «Восьми чудачках из Янчжоу». Художественное издание Цзянсу, 1989. 11 с.
3. Дин Цзятонг Янчжоу Восемь монстров биография. Шанхайское народное изд-во.
4. Шэнь Сяопин Янчжоу Школа живописи Коллекция. Янчжоу. Гуанлин Изд-во, 2013.
5. Завадская Е. В. Беседы о живописи Ши Тао. М.: Искусство, 1978
6. Общая история китайского искусства. Цзинань, 1988.

Wang Yuhong

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design
191028 Russia, Saint Petersburg, Solyanoy line,

ARTISTIC FEATURES OF THE SCHOOL OF PAINTING «EIGHT WEIRDOS FROM YANGZHOU»

The reign of the Qing Dynasty is a period of development of Chinese portraiture. One of the features of this period was the formation and development of folk portraiture, the most striking example of which is the school «Eight Oddities from Yangzhou». However, it should be noted that most modern research is devoted to the study of particular problems within the framework of this topic. In this regard, it is relevant and necessary to use an integrated approach when analyzing specific factors of influence and conditions for the formation of this school. This will create the necessary conditions for understanding the general process of development of folk portraiture of the Qing Dynasty period.

Keywords: «Eight Weirdos from Yangzhou», Yangzhou School of Painting, portrait, Qing Dynasty.

References

- | | |
|--|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Wang Han Wei Yangzhou School of Painting and her work. Liaoning Art Edition, 2003. 54 p. 2. Zheng Qi Huang Shucheng A collection of discourses on «Eight Oddities from Yangzhou». Jiangsu Art Publication, 1989. 11 p. 3. Ding Jiatong Yangzhou Eight Monsters biography. Shanghai People's Publishing House. | <ol style="list-style-type: none"> 4. Shen Xiaoping Yangzhou School of Painting Collection. Yangzhou. Guangling Publishing House, 2013. 5. Zavadskaya E. V. <i>Besedy o zhivopisi Shi Tao</i> [Conversations about Shi Tao painting]. M.: Iskusstvo, 1978 (in Rus.). 6. General history of Chinese art. General Art History of China. Jinan, 1988. |
|--|---|

УДК 745

DOI 10.46418/2079–8202_2022_1_3

Г. Н. Габриэль

Санкт-Петербургский государственный институт культуры
191186 РФ, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 2**СЕРЬГИ В КОНТЕКСТЕ СМЫСЛОВ, МОДЫ И ДИЗАЙНА:
ОТ ТРАДИЦИИ К АРТ-ОБЪЕКТУ**

© Г. Н. Габриэль, 2022

В статье анализируются вопросы эволюции символики, формального и декоративного решения одного из древнейших видов украшений — серег. Исследуемый период — от появления первых украшений головы в древнейших культурах до XXI века. Тема рассматривается на примере исторических артефактов, изобразительных материалах, деятельности крупнейших ювелирных брендов, творчестве европейских и отечественных художников-ювелиров.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, ювелирное искусство, украшения головы, ушные украшения, серьги, арт-объект.

Украшения головы относятся к древнейшим видам декорирования тела. Они могли быть символом социального статуса, охраным или гендерным знаком, важным дополнением костюма многих эпох и цивилизаций. Не только женщины, но и мужчины в разные времена увлекались серьгами. Мы встречаем их на изображениях ассирийских царей, в гробницах египетских фараонов. Серьги носили европейские монархи и великие князья Древней Руси, французские офицеры времен Наполеона и пираты. Серьги, как и любое другое украшение, традиционно ориентировались на моду, диктовавшую их стилистику, размеры, материалы и технологии. Но в XX веке эта связь становится не столь очевидной, поскольку авторское ювелирное творчество предлагает новые концепции традиционных взаимоотношений украшения, фигуры человека, пространства. Функции серег «...начали существенно меняться и в значительной мере они стали выражением мироощущения своего создателя, посредством которого он общается со зрителем.» [1, с. 332].

Когда и где появились серьги??? Скорее всего, в древнейших азиатских и средиземноморских цивилизациях. В одной из гробниц Ура, центра шумерской культуры, в захоронении знатной женщины, возможно царицы Пу-аби, были найдены массивные серьги в форме двойных полых лунниц, выполненные из тончайшей золотой пластины в 4–3 тыс. до н. э. Драгоценные материалы — золото, лазурит определяли высокий статус владелицы, а их форма отражала религиозные представления шумеров.

В Египте серьги появляются вместе с племенами гиксосов. Сначала это были исключительно женские украшения и лишь через два столетия их начинают носить мужчины, но, скорее всего, лишь до совершенноголетия [2, р. 5]. Что касается форм, декора египетских серег, то они варьировались от простых золотых дисков — символов бога Ра, до сложных вариаций с изображениями многочисленных богов египетского пантеона. Особенно изысканны и разнообразны серьги амарнского периода, когда в их декоре появляются

реалистично трактованные растительные и анималистические мотивы, используется разноцветное золото, стекло, фаянс.

Уникальные образцы серег оставила нам и критоминойская цивилизация. Сохранившиеся фрагменты росписей демонстрируют их популярность, как у мужчин, так и женщин, а немногие дошедшие артефакты — высочайшее ювелирное ремесло. Любимые мотивы этих миниатюрных шедевров — головки Минотавра, птицы и морские твари, ракушки. Великолепный экземпляр критской серьги с изображением змей, сов, пантер, выполненный в XVII в. до н. э., был найден в Маллии (*ил. 1*).

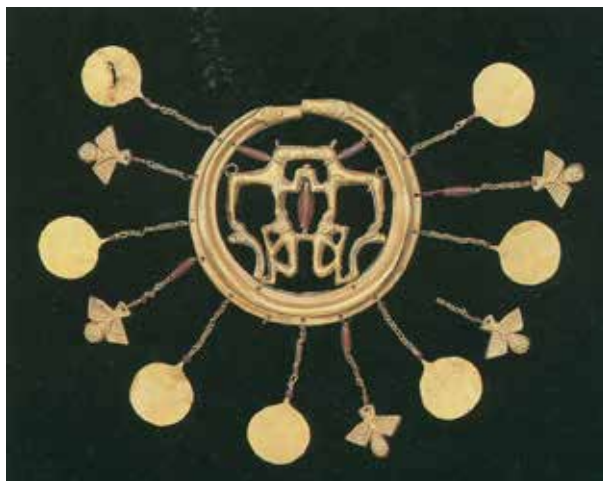
Изображения на ранних греческих вазах, находки Шлимана в Микенах и Малой Азии, говорят о том, что греки носили серьги уже в эпоху архаики и формы их были весьма разнообразны: спиралевидные, серповидные, в форме граната, корзиночек, в виде головок грифона — мотив, пришедший в греческое искусство с Востока. На фотографии Софьи Шлиман, демонстрирующей украшения из клада, найденного на территории легендарной Трои, помимо роскошной диадемы с подвесками, можно видеть длинные серьги, собранные из тонких золотых листиков, соединенные с массивным ожерельем. Серьги останутся одним из самых любимых украшений греков и в классическую эпоху. Несмотря на то, что выставлять свое богатство на показ во времена правления Перикла считалось неприличным, историк Геродот насчитывает семнадцать типов серег, носимых греческими матронами. Они эволюционируют от более простых форм — серповидные, дисковидные, ладьевидные, розетка, к сложно разработанным экземплярам с подвесками в виде фигурок Эрота, Ганимеда, Ники или так называемого «Герakлового узла», символизирующего верность. Но серьги в греческом костюме несли не только статусную, символическую функции. По замечанию Земпера, подвесные украшения в Греции, в том числе серьги, подчеркивали плавность и естественность движений женщины, статность ее фигуры, оттеняли

живописные драпировки одежды и изящные очертания затылка [3]. Заметим, что внутри подвесок, имеющих крохотные отверстия, могли также размещаться ароматические вещества (ил. 2). В классический период греки практически не использовали в украшениях камни, получая цвет разными оттенками золота и эмали. Цветные камни — гранаты, алмадины, агаты, появляются уже в эпоху эллинизма, после походов Александра Македонского, когда в греческом искусстве усилятся восточные влияния.

Уникальные образцы серег оставили нам и этруски, особенно в период расцвета этой цивилизации — с 7 по 5 в. до н. э., когда их искусство было наиболее самостоятельно. Основной тип этруских серег в этот период — массивные золотые диски, декорированные цветными камнями и мельчайшей грануляцией — «а пульвисколо», в которой они превосходили даже греков. Римляне, покорившие этрусков и много перенявшие от них в ремеслах, не смогли повторить эту технику, и лишь в XX веке секрет ее изготовления был разгадан ювелирами.

В Республиканском Риме действовали строгие ограничения в использовании золотых украшений: законы 12 таблиц, закон Оппиа запрещали женщинам носить одновременно драгоценностей больше чем пол унции — 13 гр. [4, с. 90]. Но после военных походов в Азию и Грецию роскошь начинает входить в обиход состоятельных римлян. Сенека писал, что «мочки ушей женщин с трудом выдерживали вес целых состояний, иногда бывших равными по стоимости двум — трем поместьям» [4, с. 94]. В формальных решениях, декоре римских серег прослеживаются самые разные влияния: эллинистической Греции, этрусков, Востока, в поздний период — варварских культур, Византии, поэтому они необычайно разнообразны: шары, лунницы, головки сакральных животных и т. д. Но, пожалуй, более всего были популярны серьги с подвесками из разных камней, прежде всего жемчуга, позвякивавшие при ходьбе. Так Плиний упоминает в связи с женой Калигулы Паулиной серьги «*crotalia*» с длинными подвесками, колыхавшимися при движении головы императрицы, придавая ей особую грацию. Разнообразна была и роль ушных украшений в маркировании общественного, социального статуса. Серьги носили не только знатные матроны и простые римлянки: серьга в ухе могла обличать раба, центурионы Цезаря носили кольца в сосках как знак храбрости.

В Средние века серьги то входили в моду, то подвергались гонениям, что было связано, прежде всего, с влиянием церковной догмы. В XIII веке католическая церковь запретила «изменять тело», сотворенное «по образу и подобию». Это коснулось и проблемы прокалывания ушей, и серьги почти полностью исчезают из обихода женщин, обязанных к тому же закрывать голову. Но, любопытно, что согласно указам многих средневековых городов, серьги были обязаны носить женщины еврейского происхождения и проститутки, чтобы отделять их от «чистых» женщин. Так во Флоренции «жрицы любви» прикрепляли к головным покрывалам серьги-колокольчики, чтобы



Ил. 1. Серьга из Маллии. Крит. Золото, сердолик. 17 в. до н. э.



Ил. 2. Серьга в виде диска с подвешенной женской головкой. Тарентум. 4 в. до н. э.

их приближение можно было услышать издали. На некоторых итальянских фресках, изображающих Деву Марию или Марию Магдалину, в ушах можно увидеть серьги, что подчеркивает их происхождение



Ил. 3. Амброджо Лоренцетти. «Благовещение». 1344 г.



Ил. 4. Хуан Пантоха де ла Крус. Портрет Анны Датской. Начало 17 в.



Ил. 5. Лоренс Пач. Портрет королевы Луизы -Ульрики. 1768 г.

(ил. 3). Но на картине Джованни Беллини «Сретение» серег в ушах Девы Марии уже нет, остались только следы прокола. Смысл изображения легко считывается: еврейка по плоти Мария превратилась в христианку по духу. На протяжении Средневековья, да и в последующие эпохи, серьги могут быть и маркирующим знаком некоторых маргинальных социальных слоев. Воры демонстрировали серьгой принадлежность к воровскому сообществу, бесстрашие перед судебным наказанием; пират мог вдеть серьгу в ухо только после того как поучаствовал в захвате корабля, цыгане отмечали таким образом единственного сына в семье. Этот обычай был в ходу и у многих балканских народов.

Серьги с триумфом возвращаются в моду в первой половине XVI века, ранее всего в Италии, и это подтверждают, портреты эпохи Возрождения. Реабилитация серег была связана с целым рядом причин: возрастающей ролью женщины в обществе, изменениями в costume. Уходят тяжелые головные уборы, волосы убираются в замысловатые прически, украшаются

легкими сетками, усыпанными жемчугом, и вскоре к ним добавятся серьги. Самыми распространенными были серьги в виде свисающей каплевидной крупной жемчужины. На севере Европы серьги войдут в моду позднее: на портретах английских, датских, немецких дам, их можно видеть лишь с конца XVI в. и это обычно тот же каплевидный жемчуг. Но были и исключения: Элеонора Австрийская по прибытию во Францию в 1529 году как невеста Франциска I, демонстрирует серьги где «вставлены два больших камня величиной с орех» [5, p. 21]. Мужчины эпохи Ренессанса также позволяли себе носить серьги. Об этом упоминает Челлини, а в английских «Holinshed's Chronicles» записано, что «...некоторые придворные и джентльмены отваги носят золотые кольца, камни и жемчуг в своих ушах...» [6]. Барочную жемчужину мы видим и в ухе французского монарха Генриха III, «самого любезного из принцев, лучше всех сложенного и самого красивого в то время», как гласили уже французские хроники [6].

Начиная с XVII века, на роль европейского законодателя моды выдвигается Франция. Формируется новый стиль барокко, меняется мода, в том числе на ювелирные украшения. В моду входит прическа с поднятыми волосами, и серьги становятся более массивными, длинными, рядом с жемчугом появляются индийские алмазы, драгоценные изумруды из Нового Света. (ил. 4) «На смену веку Мифологии и Барочного Жемчуга приходит век Цветов и бриллиантов» [5, с. 64]. Серьги в фаворе, особенно так называемые жирандолы — «gigandole», остававшиеся в моде вплоть до конца XVIII века. Верхняя часть жирандолы обычно выполнялась в форме стилизованного банта, к нему крепились три подвески. Это мог быть жемчуг, алмазы или иные драгоценные камни. Подобные дизайны можно видеть в альбомах придворных французских ювелиров Лефебура, Легара, на портретах Анны Австрийской, Марии Терезии. Не уступали им в роскоши и многочисленные фаворитки французских королей. В историю вошли драгоценные жирандолы с изумрудами и бриллиантами мадам де Субиз, подаренные ей Людовиком XIV: она надевала их, когда ее муж покидал Париж.

В XVIII в. серьги остаются одним из главных женских украшений. Их популярность объясняется несколькими причинами: высокие прически оставляют уши полностью открытыми, декольте становятся откровенно глубокими, и на этом фоне серьги с подвесками выглядят особенно эффектно при вечернем освещении свечами. Огранка бриллиантов становится более совершенной, в Европе их появляется все больше, поскольку в 1723 году были открыты новые алмазные копи в Бразилии. В дневных украшениях могли использоваться полудрагоценные камни или стразы — граненные под бриллиант цветные стекла, предложенные французскому двору ювелиром Иосифом Штрассом. (Joseph Strass)

До середины XVIII в. в жирандолях больше подчеркивалась ширина, но затем центральная подвеска удлиняется, а вместо банта появляются изображения цветов, букетов. Жирандолы становятся все более

массивными — их вес доходил до 40 граммов. (ил. 5) К ним делают дополнительные металлические петли или подвязываются ленты, крепящиеся за ухо. Возможно, именно увеличившаяся тяжесть жирандолей вводит в моду со второй половины XVIII в. серьги панделоки — «pendeloque» с одной подвеской в виде драгоценного или полудрагоценного камня. Популярны были и серьги «Two Stone» с двумя подвесками, обычно жемчужинами.

Великая французская революция, походы Наполеона и начавшиеся войны внесли серьезные коррективы в ювелирную моду всей Европы, дали толчок появлению новых сюжетов, техник, форм украшений. Так во Франции в период революции были модны серьги в виде гильотины: с нее свисала миниатюрная отрубленная голова в окружении капель красного стекла — символа поверженной королевской власти. Носили также серьги пуссарды, состоящие из длинного вертикального ряда недорогих камней или стекол, собранных на металлическую основу. Обычно такие серьги носили жены рыбаков — по фр. *poissardes*, отсюда их название.

Украшения революционных лет дошли до нас в единичных экземплярах, но в большом количестве сохранились роскошные «parures» эпохи Империи. Главным камнем украшений в стиле ампира становится бриллиант в сочетании с насыщенным цветом сапфира, рубинов, изумрудов. Как результат походов Наполеона в Италию в моду входят камеи, флорентийская и римская микро мозаики. Серьги преимущественно выполняются в форме панделок или «pendant earring», длина которых достигает 12 см. Мотивы декора берутся из античности — меандр, листья аканта, пальметты, «гераклов узел». Серьги эпохи ампира кажутся тяжеловесными, но использование очень тонкого золотого листа делает их достаточно легкими. Этот прием мы увидим и в украшениях 1820–1830-х гг., когда разоренная войнами Европа вынужденно приходит к более скромной моде. Роскошь серег часто имитируется специальными ювелирными приемами, не требующими больших затрат драгоценного металла, например, техникой «cannetille», напоминающей золотую вышивку. Вскоре появятся и серьги, штампованные из тонкого золотого листа, а драгоценные камни в них заменят топазы, аметисты, гранаты.

На протяжении всего XIX в. серьги то входили в моду, то практически не использовались, и это, прежде всего, зависело от костюма, прически. Так на женских портретах 1830-х, когда много внимания уделялось сложной высокой прическе с буклями, мы видим серьги, порой достигающие до плеч. В 1840-е серьги практически не носили, поскольку волосы закрывали уши, или они были весьма скромны. Настоящий триумф серег начнется в 1860-е, когда они поражают невероятным разнообразием форм, мотивов, техник и материалов (ил. 6). Каждый ювелир эпохи историзма мог цитировать и импровизировать на тему любого стиля: Фортунато Кастеллани и Гиацинт Мелилло преимущественно апеллируют к античности, Фроман Мерис предпочитает готические мотивы, Бапст работает в стиле Людови-



Ил. 6. Серьги в «римском и византийском стиле». 1870-е



Ил. 7. Карло Джулиано. Серьги. Золото, эмаль, жемчуг, бриллианты. 1865 г.

ка XVI, а Карло и Артур Джулиано вдохновляются ювелирным искусством Ренессанса. Характерный пример — серьги фирмы Джулиано, изображающие аиста, борющегося со змеей. Мотив взят из ренессансной эмблематики — дух побеждает плотские страсти, скульптурность проработки также напоминает пластику Возрождения, но гранение камня, технология работы с эмалью принадлежат уже XIX в. (ил. 7).

Однако в украшениях той эпохи нашел отражение не только интерес к стилям прошлого, но и живое настоящее. Развитие естествознания приведет к повальной моде на «ботанические» украшения и натуралистические ювелирные цветы, интерес европейцев к путешествиям принесет новые экзотические темы и материалы: клыки тигров, панцири экзотических насекомых, украшающие серьги викторианской эпохи (ил. 8). Завоевание Алжира французами и строительство Суэцкого канала даст новую волну интереса к восточной теме; объединение Италии введет моду на кораллы, поскольку основные центры их обработки находились именно там. Наконец, открытие европейцами искусства Японии перевернет мышление многих ювелиров, даст им новые мотивы, орнаменты, техники работы с металлом — «шакудо», «шабуичи», японскую перегородчатую эмаль.

В наборе женских украшений эпохи модерна серьги занимают довольно скромное место. Наиболее роскошными в вечернем туалете были украшения корсажа, ожерелья, склаважы, тиары и ленты-бандо. Серьги же, в основном, небольшие — крупный солитер, грушевидные бриллиантовые подвески или большая жемчужина в обрамлении мелких бриллиантов. Новинкой стало, появившееся в начале 1890-х, крепление-зажим, позволяющее носить серьги, не прокалывая уши [7, с. 214] Такие формы серег останутся доминирующими в моде вплоть до 1915 г., когда их дизайн, вслед за модой, постепенно начнет меняться и этот вид украшений станет важным элементом образа женщины «золотых двадцатых».

Длинные серьги теперь визуально подчеркивают вертикальную линию одежды, вытянутую линию шеи, объединяют короткие стрижки и плечи. Серьги преимущественно геометрических форм, из металлов предпочитают платину в эффектном сочетании бриллиантов в закрежке «rave» с сапфирами, изумрудами, нефритами, кораллом, черным ониксом. Роскошные образцы серег в стиле ар деко предлагают ведущие французские фирмы — Картье, Ван Клиф и Арпел, Бушерон, Мабуссан (ил. 9). Модными были и серьги шандельеры — «chandelier» с прозрачными подвесками, где вместо эффектов контрастных сочетаний цветов, появляется игра разной огранки бриллиантов — багет, груша, фантазийная. К концу десятилетия в форме, декоре серег активизируются влияние индустрии, и эти идеи блистательно воплотили тогда такие французские ювелиры как Жан Фуке, Раймон Тамплие, Жан Деспре, Жерар Сандоз, чье творчество развивалось под воздействием поэтики мира техники.

Значительные изменения в формах и технологиях украшений начнутся со второй половины тридцатых

годов. «Великая депрессия» приведет к политическим, социальным, экономическим потрясениям в обществе, что отразится и в моде. Женский облик предполагает теперь украшения пластичные, женственные. Геометрию форм сменяют натуралистические растительные и анималистические мотивы, вместо платины вновь появляется желтое золото (ил. 10). Это было связано, прежде всего, с ограничениями работы с платиной как стратегического металла в предвоенные годы: последняя запись у Бушера об использовании платины относится к 1938 г. [5, р. 9]. Формы серег разнообразны, самые роскошные делаются для вечерних туалетов: с кистями, каскадом бантов, обилием цветных камней. От серег двадцатых они отличаются объемностью, шириной, соединением в одном изделии камней разной огранки. Революционным можно считать и появление в 1930 годах клипсов. Прокалывание ушей уже в начале XX века многими рассматривалось как варварство, но окончательно клипсы завоевали моду именно в тридцатые и оставались актуальными многие десятилетия. Сначала они небольшие, поскольку замки не могли удерживать тяжелые клипсы, но постепенно их размеры увеличивались, акцент делался на объемность, скульптурность форм; любимые мотивы — раковины, ленты, спирали, крылья и т. д. Заметим, что клипсы в те годы делались на правое и левое ухо.

1940-е многие тенденции ювелирной моды предыдущего десятилетия будут сохраняться, с поправкой на строгие военные ограничения в драгоценных металлах и камнях. И в послевоенные годы золото часто используется низко каратное, камни крупные, но обычно полудрагоценные или синтетические. В дизайнах серег доминируют натуралистические, растительные мотивы (ил. 11). Эти тенденции, в основном, сохраняются и в пятидесятых, но формируется более четкое разделение на дневные и вечерние украшения. Серьги для дневного костюма обычно выполняются из золота, цветных драгоценных или полудрагоценных камней, в вечерних украшениях вновь появляются платина или белый металл, крупные бриллианты, жемчуг.

Более ощутимые стилистические новации появляются в серьгах в шестидесятые, когда на сцену выходит послевоенное поколение молодежи, во многом определившее тенденции моды, в том числе ювелирной. Это эпоха покорения космоса, бурное развитие авангардного искусства, рождение движения хиппи. В дизайне украшений предпочтение отдается абстрактным формам, необычным сочетаниям текстур металлов, камней, экзотических материалов. Одна из характерных особенностей украшений десятилетия — асимметрия, колючие очертания форм, появление новых фантазийных огранок камней.

В семидесятые ощутимо усиливается влияние на моду богатейших стран Персидского залива, Индии, куда устремились за «восточной мудростью» молодежь всех стран. На смену мини юбкам, «космическому» стилю, приходит одежда свободного кроя, удлиненного силуэта, этнические мотивы, что потребовало и смены форм украшений. В ювелирную моду входят новые экзотические материалы — эбеновое дерево, розовые



Ил. 8. Серьги с чучелами бразильских жуков. Англия. 1860-е



Ил. 9. Серьги. Коралл, оникс, бриллианты. 1920-е



Ил. 10. Гарнитур 1940-х г. Золото, рубины, бриллианты.



Ил. 11. Фирма Графф. Серьги-подвесы. Бриллианты. 1980-е



Ил. 12. А. Дороднов. Композиция из непарных серег. Мельхиор, стекло, флюорисцин. 1984



Ил. 13. Украшения с электронными наушниками.



Ил. 14. Н. и Т. Тарасовы. Серьги «Without reverse side». Бумага, серебро, смешанная техника.

кораллы, хрусталь. Серьги вновь удлиняются, обретая восточный колорит, отражая этнические увлечения молодежи. А вот в восьмидесятые — годы «алчности и пресыщения», ставшие пиком женской эмансипации, сформировавшийся образ бизнес леди потребовал украшений более практичных, отвечающими динамичному образу жизни женщины. Серьги — одно из главных украшений десятилетия, их дизайны разнообразны, главное — они должны быть броскими и объемными. Их форма уже не повторяет «зубчатые» дизайны шестидесятых и ориентальную направленность семидесятых. К деловому костюму носят серьги достаточно строгие, вечером же, в тандеме с блестящими «гламурными»

тканями, приветствуются крупные бриллианты или яркие, смелые сочетания цветных камней, кабошонов или фантазийных огранок (ил. 11). В моду входят розовые бриллианты, открытые в Австралии, крупный культивированный жемчуг. Самая актуальная фирма десятилетия — Булгари, предложившая украшения как нельзя более подходящие к идеологии и эстетике тех лет.

Однако к концу десятилетия настроения в обществе, а вслед за этим и мода, начинают меняться. Не без влияния творчества гениального Джоэля Артура Розенталя, в ювелирное искусство возвращаются природные мотивы, эмоциональное начало. Вновь

доминируют белое золото и платина, начинаются эксперименты с материалами, креплениями. Фирма де Гризогоно вводит моду на черные бриллианты, хитом становятся серьги-шины. Вступив в девяностые в эпоху постмодернизма, ювелирное искусство будет постоянно цитировать стили, формы и декор предшествующих эпох, комбинируя их в различных сочетаниях, добавляя к этому новые технологии и материалы. В последующие десятилетия появятся и новые типы серег. Они придут из мира субкультур, как например «кафы» или из высокой ювелирной моды — двойные, непарные и моно серьги от дома Диор. Это «клаймберы» или «кролеры» от английских слов *climb* — взбираться и *crawl* — ползти, действительно «ползущие» по ушной раковине, это многообразные джекеты — от *jacket*, кокетливо прячущиеся за мочкой уха. Как результат глобальной компьютеризации общества рождаются «умные» аксессуары и украшения с электронной начинкой, с функциями телефона, плеера, миниатюрного компьютера. Для их создания совместно работают крупнейшие корпорации электронного оборудования, ювелирные фирмы, ведущие дизайнеры. Так в линейке бренда Louis Vuitton появились золотые миниатюрные серьги, поддерживающие связь с Air Pods. Идея была подхвачена ювелирным брендом Misho Designs, создавшим разнообразные варианты серег-наушников. Это направление ювелирно-компьютерного дизайна набирает мощь, обретая особую актуальность в ситуации пандемии и онлайн конференций (ил. 12).

Серьги, как тема для экспериментов, оказываются в поле зрения и отечественных художников, работающих в авторском направлении ювелирного искусства. Начиная с восьмидесятых, они предлагают радикальные эксперименты в пространственных, пластических принципах решения всех типов украшений, в том числе серег. Справедливости ради отметим, что этот вид украшений не займет в их творческих поисках такого значимого места как кольца или броши. Скорее всего, как замечает исследователь современного ювелирного искусства И. Ю. Перфильева, «их немногочисленность в авторском творчестве отчасти объясняется опосредованностью связей с человеком», [1, с. 375] т. е их формально-пластическое решение более зависимо от их функционального назначения. Пожалуй, наиболее интересно и радикально в этом направлении работали тогда представители московского авторского ювелирного творчества — А. Дороднов (ил. 13), А Селиванов, Ф. и О. Кузнецовы. Они предлагают непарные, одиночные серьги, прорабатывают новые

формы взаимоотношений с пространством и формами тела человека. Эти идеи в начале двухтысячных были интересно продолжены Л. и А. Кальницкими, Л. и О. Нарижными.

Из петербургских мастеров, пожалуй, самые оригинальные решения авторских ушных украшений предложили Н. и Т. Тарасовы. Это масштабные и одновременно изящно «выточенные» из плотного цветного массива прессованной бумаги серьги «Without reverse side», (ил. 14) «Волна», «Авангард». Из последних работ — серьги «Африка» — впечатляющий художественный парафраз на тему традиционного африканского этнического искусства. Любопытны и эксперименты Ю. Былкова, предлагающего самые смелые сопряжения понятия «украшение-человек»: брутальные моно серьги, каффы из нетрадиционных или уже использованных ранее материалов, развивающие актуальную тему ресайклинга.

Таким образом, в современном ювелирном искусстве, моде, серьги по-прежнему сохраняют свои важные позиции. Эксперименты с дизайном, новейшими технологиями и материалами, остаются в поле интересов, как крупных ювелирных компаний, так и художников. И все явственнее прослеживается в этих поисках стремление к индивидуализации украшения, насыщение его знаковостью, сакральными смыслами. В большей степени, это очевидно сегодня в авторских работах художников, но, думается, что эти тенденции будут определять дальнейшее развитие всего ювелирного искусства.

Список литературы

1. Перфильева И. Ю. Русское ювелирное искусство второй половины XX века в контексте европейских художественных тенденций 1920–2000-е годы. М.: Прогресс-Традиция, 2016. 512 с.
2. Phillips C. Jewelry. From Antiquity to the Present. Thames and Hudson., Ltd. London, 1996. 224 p.
3. Землер Г. О формальных закономерностях украшений и их значениях как художественных символов// Практическая эстетика. М., 1970. 128 с.
4. Робер Ж-Н. Рождение роскоши: Древний Рим в погоне за модой. М.: Новое литературное обозрение. 2004. 400 с.
5. Daniella Mascetti, Amanda Triossi Earrings from antiquity to present. London: Thames and Hudson Ltd., 1990. 320 с.
6. URL: <https://kulturologia.ru/blogs/030420/45986/> (дата обращения: 06.01.2022).
7. Беннет Д., Маскетти Д. Ювелирное искусство. Иллюстрированный справочник по ювелирным украшениям. М.: АРТ-РОДНИК. 2005. 494 с.

G. N. Gabriel

The State University of Culture
191186 Russia, St. Petersburg, Dvortzovaya emb., 2

**THE EARRINGS IN THE CONTEXT OF THE MEANING, FASHION AND DESIGN:
FROM THE TRADITION TO THE ART-OBJECT**

The article intends to analyze the questions of the evolution of the meaning, forms and design of earrings — as one of the oldest kind of the jewelry adornment. The researching period is from the earliest cultural examples, to the XXI century. This theme is being researched on the historical jewelry works, on the largest museum collections, the most important jewelry firms and the creativity of the European and Russian artists.

Key words: decorative art, jewelry art, adornments of the head, earrings, art-object

References

1. Perfilieva I. *Russkoe yuvelirnoe iskusstvo vtoroy poloviny XX veka v kontekste evropeiskikh khudozhestvennykh tendentsiy 1920–2000 gody* [The Russian Jewelry Art of the Second Half of the XX century in the context of the European Art Trends 1920–2000-e years]. M.:Progress- Tradition. 2016.512 p. (in Rus.)
2. Phillips C. *Jewelry. From Antiquity to the Present*. Thames and Hudson., Ltd. London, 1996. p. 5.
3. Zemper G. *O formalnykh zakonomernostyakh ukrasheniy I ikh znachenii kak khudozhestvennykh simvolov* [About the formal patterns of jewelry and it's meaning as art symbols]. M.: Practical aesthetics,1970. 128 p. (in Rus.)
4. Jean-Noel Robert *Rozhdenie roskosh: Drevny Rim v pogone za modoy* [The birth of luxury: ancient Rome in pursuit of fashion]. M.:NLO. 2004. 400 p. (in Rus.).
5. Daniella Mascetti, Amanda Triossi. *Earrings from antiquity to present*. London: Thames and Hudson Ltd., 1990
6. URL: <https://kulturologia.ru/blogs/030420/45986/> (accessed: 06.01.2022).
7. Bennet D & Mascetti D. *Yuvelirnoe iskusstvo. Yuvelirnyi spravochnik po yuvelirnym ukrasheniyam* [The Jewelry Art. An illustrated guide to jewelry]. M.: Art-Rodnik. 2005. 494 p (in Rus.).

УДК 7.036

DOI 10.46418/2079–8202_2022_1_4

Ю. Л. Гик

ПАО Банк «ФК Открытие»

115114 РФ, Москва, Летниковская, 2, стр. 4

«КНИГА ХУДОЖНИКА». ПРОБЛЕМЫ ТЕРМИНОЛОГИИ

© Ю. Л. Гик, 2022

В статье описываются терминологические проблемы, связанные с функционированием понятия «книга художника» в искусствоведческой литературе и практике современных художников. Приводятся сведения об авторстве, этимологии и различных трактовках терминов «artists' book», «book art». Подробно описывается термин «livre d'artiste» в англоязычном и франкоязычном культурном пространстве. Анализируются взаимоотношения деятелей подвидов «книг художника». Предлагается новая классификация терминов, описывающих практику на русском языке для подвидов «книг художника»: бук-арт и «роскошная книга художника». Дается соответствие русскоязычных и западных терминов, касающихся «книги художника».

Ключевые слова: книга художника, бук-арт, book art, livre d'artiste.

Введение

«Книга художника» появилась в начале 1960-х годов и связана с расцветом таких художественных направлений как концептуализм, минимализм и Флюксус. С рождением вида возникли попытки соединить его с одними явлениями традиционного и современного искусства и отделить его от других явлений. Встали терминологические проблемы, не решенные до сих пор. Вопрос взаимоотношений терминов «artist's book» (книга художника — англ.), «book art» (бук-арт — англ.), «livre d'artiste» (книга художника — фр.), «livre illustre» (иллюстрированная книга — фр.) и связанных с ними понятий и явлений не определен. На эту тему ведется долгая дискуссия, и итогового решения мы пока не имеем. Во Франции / франкоязычной Канаде и Великобритании / США, где «книга художника» получила наибольшее распространение, многие термины описывают разные явления, и, фактически, каждый исследователь направления использует собственный терминологический аппарат. Сами термины также подвергаются сложной эволюции: расширяются, сужаются, устаревают, заимствуются из других языков, становятся многозначными. В России ситуация усугубляется некритичным заимствованием западной терминологии. Исследование феномена книги художника у нас находится на начальном этапе и ограничено, в основном, анализом местной практики. Терминологические проблемы тормозят развитие этого вида современного искусства.

Опишем основные термины «книги художника», их различные трактовки и связанные с ними проблемы. В работе мы попытаемся разобраться в этапах становления терминологии, описывающей практику создания книг. Начнем с ключевых терминов «artists' book» и «book art». Далее исследуем наиболее сложный термин «livre d'artiste». Рассмотрим взаимоотноше-

ния между различными флангами художников книги. В итоге предложим русские термины, описывающие «вид» и «подвиды» книги художника.

Artists' book, book art

Появлению терминов, первых исследований и выставок предшествовала практика художников 1960-х. Первыми художниками, практикующими «book art» считаются швейцарец Дитер Рот и американец Эд Рушей. Дитер Рот был вовлечен в проекты известной группы «Флюксус», был близок идеям «конкретного искусства», где важную роль играла математика. Рот занимался также конкретной поэзией — синтетическим видом творчества на стыке литературы и графики. В своих занятиях живописью Рот использовал в качестве красок органические вещества: плавленный сыр, йогурт. Эти находки Рот воплотил в своих первых книгах. Наиболее интересной из них является книга, представляющая собой двухсантиметровый кубик со страницами из газеты «Daily mirror» (1961). Книга не предназначена для чтения, поскольку страницы разрезаны с разрывами букв. Она представляет интерес как отдельный арт-объект.

Эд Рушей принадлежит к художникам-концептуалистам и поп-артистам. Он также экспериментировал в своей живописи с применением натуральных продуктов. Концептуалисты часто использовали формат книги для фиксации своих проектов, в качестве сборника документов. Рушей пошел дальше и, как и Дитер Рот, обратил особое внимание на форму книги как арт-объекта. Наиболее известной книгой Рушей является «26 бензоколонок» (1963), рис. 1. Эта книга состоит из 26 фотографий американских бензоколонок с указанием их адресов. Фотографии черно-белые и не представляют особого интереса как художественные произведения. Сопровождающий текст отсутствует. Интерес представляет именно книга как таковая. Она была издана большим тиражом, не была подписана и про-



Рис. 1. Эд Рушей. Фото из книги «26 бензоколонок» (1963)

давалась по невысокой цене — что было необычно для коллекционеров того времени.

История теоретического освоения явления начинается в 1973 году. В этом году в Филадельфии (США) состоялась первая выставка современной книги художника под названием «Artists' books». Куратором выставки была Диана Вандерлип, она же написала статью для каталога. Это событие считается рождением термина «artists' book». На выставке были показаны книги художников Эда Рушей, Дитера Рота; нью-йоркских минималистов и концептуалистов; музыкантов Джона Кейджа, Мерса Куннингема; живописцев Дэвида Хокни и Роберта Мазервелла и многих других. Стоимость книг варьировалась от нескольких до многих тысяч долларов [12, с. 12–13]. Выставка собрала не только авторов «экономных» книг концептуалистов, но и роскошные издания. Сам термин «artists' books» определялся как «книги, сделанные художниками» (books made by artists) [5, с. 5].

В 1982 году термин «artists' books» был уточнен Клайвом Филлпотом, одним из ключевых теоретиков книги художника. Он развил определение Вандерлип, решив, что речь может идти не только о книгах, сделанных художниками, но и об изданиях, задуманных ими. Объяснялась эта точка зрения таким образом: книга обычно является продуктом действий коллектива людей — художника, писателя, издателя [15]. В своей работе он вводит термин «book art» как замену современных ему «artists' books». Филлпот стремился отделить этим термином концептуальную книгу художника, родившуюся в 1960-е, от других книг вида. Термин строился по аналогии с похожими терминами, описывающими виды современного искусства: «video art», «mail art», «performance art» [15].

Отметим, что сама идея отношения к книге как к целостному произведению искусства возникла задолго до появления как практики, так и теории бук-арта. Так, Б. Р. Виппер рассматривал книгу как решение сложной задачи согласования формы книги и ее содержания. «Основным видом сопроводительной

графики является то, что раньше обычно называли оформлением книги. При этом перед художником часто стоит двойная задача, которую только очень немногим удастся объединить (быть может, лучше всего В. Фаворскому) — соответствие формы книги, ее целостного построения в выборе шрифта, формата, бумаги и согласование иллюстраций с ее содержанием, полное слияние с ее тематической и идейной структурой, с ее мироощущением» [1, с. 84]

Livre d'artiste

Термин «livre d'artiste» относится к наиболее запутанным. Если под «book art» обычно понимают именно книги художников, родившиеся в 1960-е (далее бук-арт), а под «artists' book» — любые книги художника, независимо от времени (начиная как минимум с XVIII века), то смысл «livre d'artiste» заметно отличается в англоязычной и франкоязычной культурной традиции. В обеих культурах термин размыт, не имеет четкого содержания. Таким образом, по закону обратного отношения между объемом и содержанием понятия, широкий объем понятия сужал его содержание. Рассмотрим это явление на примерах.

«Livre d'artiste» в англоязычной культуре

Вальтер Страчан одним из первых употребил термин «livre d'artiste» в 1969 году для размежевания книг художника XX века от более ранних образцов произведений [4, с. 190–191]. Отметим, что в этот диапазон (1901–1969) попадает как бук-арт, рожденный в 1960-е, так и более ранние проекты знаменитых издателей. До 1960-х термин «livre d'artiste» в англоязычной культуре не использовался. Этот термин, похоже, был сознательно сконструирован англоязычными теоретиками бук-арта, чтобы, с одной стороны, определить, чем бук-арт не является, а с другой стороны, получить для бук-арта в «предтечах» известные имена: от Делакруа до Пикассо. Отдельные этапы создания термина «livre d'artiste» можно реконструировать по имеющимся текстам. Так, Клайв Филлпот в 1993 году писал, что «artists book» до 1970-х приравнивалась к «livre d'artiste» или «livre de luxe» (роскошная книга — фр.), а позже стала ассоциироваться с дешевыми буклетами современных художников [16, с. 4–13].

Помимо эволюции термина «artists' book» здесь речь идет и об определении «livre d'artiste» (не имеющем четкого содержания термине) в качестве роскошной книги «livre de luxe» (термине, описывающем известную французскую книжную традицию). Конструирование традиции «книги художника» продолжается и в настоящее время. Так, если еще недавно в поиске предтеч вида специалисты ограничивались Уильямом Блэйком (конец XVIII века), то сейчас исследователи доходят до «Великолепного часослова герцога Беррийского» (начало XV века).

В 1995 году Джоанна Дракер определяет «livre d'artiste» как традицию, ведущую начало от издательских проектов известных маршанов начала XX века Воллара и Канвайлера [8, с. 3–5]. Она перечисляет свойства «livre d'artiste». Это роскошные издания

(deluxe editions), авторами которых являются восходящие или устоявшиеся звездные имена в художественном мире и поэзии. Книги обычно большого формата. Роскошные издания подразумевают ручную раскраску графики, использование редких и дорогих материалов в производстве, качественную печать и скрепление. Тексты и изображения рассчитаны на искушенный вкус элитной публики. Книги должны были покупаться растущим и богатеющим образованным средним классом. Для этих произведений не так важна материальная или концептуальная составляющая книги как арт-объекта. В отличие от инновационного характера бук-арта, «livre d'artiste» использует традиционные формы и материалы. Главным в создании книг подобного рода был издатель. Участвовавшие в книге писатель и художник работали обычно независимо друг от друга. Часто использовались классические тексты Данте, Эзопа, Овидия и других авторов. Текст и визуальные образы противопоставлены друг другу и не образуют единого композиционного целого. Последнее свойство является одним из ключевых отличий «book art» и «livre d'artiste». Отметим сходство с позицией Б. Р. Виппера: «Иллюстрацию мы ценим тем выше; чем правдивее и выразительней в ней использованы чисто графические средства для истолкования поэтических образов» [1, с. 90]

Дракер детально описывает «livre d'artiste». Но, похоже, ее больше интересует именно бук-арт. Обозначенные ею свойства «livre d'artiste» являются негативными определениями бук-арта. «Livre d'artiste» — роскошный вид, с дорогими материалами, с известными художниками и поэтами, ограниченными тиражами, дорогой. Бук-арт — напротив, непритязательный вид, с дешевыми материалами, неизвестными авторами, большими тиражами, дешевый. Правда, она тут же оговаривается, что эта конструкция идеальна, и возможны любые промежуточные формы между «livre d'artiste» и бук-артом.

С терминологией Джоанны Дракер согласны не все англоязычные исследователи. Так, Эльза Адамович называет издательские проекты Воллара и Канвайлера не «livre d'artiste», а «livre illustre» (иллюстрированная книга — библиофильский термин французских коллекционеров) [4, с. 190–191]. Термин «livre d'artiste» Эльза использует для описания одной из частей бук-арта: между «livre illustre» и «livre objet» (книга-объект — фр.; радикальная часть бук-арта, близкая к скульптуре и инсталляциям) [4, с. 190–191]. Т. е. различные англоязычные исследователи не просто называют одни и те же явления (издательские проекты Воллара и Канвайлера) разными терминами, но и используют термин «livre d'artiste» как для описания роскошных книг художника начала XX века, так и для описания концептуального бук-арта после 1960-х.

Неоднозначна ситуация и с издательскими проектами Ильязда, которые по описанным Джоанной Дракер критериям должны принадлежать к «livre d'artiste»: роскошные издания, ограниченный тираж, участие знаменитых художников (Пикассо, Миро, Джакометти, Эрнст и др.), дорогие материалы, велико-

лепная типографская работа. По признаку отношения текста и графики Дракер отнесла эти книги не к «livre d'artiste», а к бук-арту [8]. Другой исследователь Ильязда — Одри Иссельбахер также назвал его книги принадлежащими не к подвиду «livre d'artiste», а к подвиду «livre de peintre» (книгой живописца) [10, с. 11].

Приходим к выводу, что термин «livre d'artiste» в англоязычной традиции не устоялся. С его помощью разные исследователи определяют разные явления внутри вида книги художника, вплоть до противоположных. Также для определения подвидов до последнего времени используются другие франкоязычные термины: «livre de peintre» и «livre illustre».

«Livre d'artiste» во франкоязычной культуре

Мы увидели терминологический разнобой в исследованиях англоязычных авторов. Еще больше расходятся мнения исследователей франкоязычных. Для большинства термин «livre d'artiste» (книга художника — фр.) оказался совершенно неподходящим для описания подвида роскошных книг.

Многие исследователи соотносят термин «livre d'artiste» с бук-артом концептуалистов, рожденным в 1960-е, что полностью противоречит позиции Джоанны Дракер. Так, Тимсит и Ренье в каталоге выставки книги художника в центре Помпиду в Париже 1985 года подчеркивают противоположность «livre d'artiste» французской библиофильской традиции иллюстрированной книги («livre illustre»): скромный формат, неограниченный тираж, отсутствие подписи автора, фотомеханические способы воспроизводства, сочетание текста и изображения. Появление «livre d'artiste» они относят к 1960-м вместе с авангардными движениями этого времени [17]. Рождение подвида авторы описывают следующим образом. «В 1961 году немецкий художник Дитер Рот переплетает страницы из комиксов, журналов для раскраски, а также газет в свои книги. Через год американец Эдвард Рушей издает «Двадцать шесть бензоколонок», книгу, состоящую из 26 черно-белых фотографий автозаправочных станций. Эти два художника представляют два основных направления современного искусства, с которых начинается «книга художника»: первый, нео-дадаизм (Fluxus) — это распространение множественных форм. Второй, концептуализм — это систематическая строгость.» [17] (перевод наш — Ю. Г.)

Франсуа Ленель в своей дипломной работе 1990 года пишет, что подвид «livre d'artiste» появился в последние 30 лет, т. е. родился в 1960-е. Он отмечает, что этот подвид был создан вместе с такими направлениями современного искусства как «Новый реализм», концептуализм и минимализм во Франции, поп-арт в США, «Arte Povera» в Италии и «Fluxus» в Германии [13]. Изабель Джеймсон считает, что основателями подвида «livre d'artiste» являются американец Эд Рушей, француз Марсель Бродхарс и уроженец Квебека Гигер — художники, начавшие экспериментировать с книгой в 1960-е или позже [11].

Некоторые исследователи определяют «livre d'artiste» как родовое понятие, как общую «книгу

художника» независимо от времени и формы. Так, Филипп Маршал пишет, что первыми «livre d'artiste» были «livre illustre», впервые созданные в XVIII веке («Сказки» Лафонтена с иллюстрациями Фрагонара (1762), «Капризы» Гойи (1799), «Фауст» Гете с иллюстрациями Делакруа (1827–1828)) [14]. Книги издателей XX века — Амбруаза Воллара, Даниэля-Анри Канвайлера и Альбера Скиры — Филипп считает принадлежащими «золотому веку» «livre illustré». Далее он подразделяет «livre d'artiste» на различные типы: «livre illustré» (иллюстрированная книга), «livre animé» (оживленная книга), «livre conceptuel» (концептуальная книга), «livre objet» (книга-объект), «livre pauvre» (бедная книга) и «livre numérique» (цифровая книга) [14].

Отдельные франкоязычные исследователи рассматривают «livre d'artiste» в полном соответствии с позицией Джоанны Дракер, как старую традицию роскошных книг художника. Так, Розетта Шон возводит начало этой традиции к книге с баснями Лафонтена и иллюстрациями Фрагонара (1762). К этой же традиции она относит «Фауста» Гете с иллюстрациями Эжена Делакруа (1827–1828) и «Ворона» Эдгара По с иллюстрациями Мане (1875) [7]. Рождение непосредственно термина «livre d'artiste» Шон относит к 1904 году. Так обозначалась книга, созданная художником, причем художник выступал не просто как иллюстратор, а ответственный за все оформление произведения. Здесь же Шон приравнивает термины «livre d'artiste», «livre de peintre» и «livre illustre», рассматривает эти термины как синонимы [7].

В целом, франкоязычные специалисты понимают двусмысленность и неоднозначность терминологии, связанной с книгой художника. Ленель замечает разницу в терминах, зависящую от национального языка исследователя [13]. Он пишет, что английские термины «Artist's book» и «bookwork» однозначно относятся к концептуальному искусству 1960-х и у англоязычных, и у франкоязычных исследователей. Заметим, что термин «bookwork» был введен Улиссом Кэррионом в 1975 году, последний расширяет термин «book art». «Bookwork» описывает как концептуальную книгу художника, так и современную на тот момент книгу поэта; отражает активную роль поэтов в бук-арте [6, с. 66]. А «livre d'artiste» англоязычные специалисты зачастую воспринимают как синоним «livre de peintre», в то время как «book art» также характеризует именно бук-арт 1960-х и позже. Отметим здесь сходство в отношении «livre d'artiste» с позицией Джоанны Дракер. Джеймсон также отмечает путаницу в терминах «book art» и «livre d'artiste». Она предлагает французским специалистам заменять «livre d'artiste» термином «book art» [11].

Филипп Маршал идет еще дальше. Для бук-арта, родившегося в 1960-е, он вводит более понятный французам термин «livre d'artiste conceptuel» (концептуальная книга художника — фр.). Также он предлагает изменить и англоязычный термин «artist's book» (книга художника — англ.) на «concept book» (концептуальная книга — англ.) [14].

Взаимоотношения «подвидов» книги художника

Взаимоотношения между концептуальными бук-артистами и издателями роскошных книг сложны. Обычно это непересекающиеся миры — художники (издатели), занимающиеся концептуальным бук-артом, не занимаются «роскошной книгой художника», и наоборот. За этими подвидами книги художника стоят противоположные идеологии. «Роскошная книга» защищает идеи арт-рынка, эти книги очень дорогие — например, стоимость изданий Ильязда достигает десятков тысяч долларов. Бук-арт, напротив, использует различные антирыночные стратегии вплоть до весьма радикальных. Так, многие бук-артисты распространяют свою продукцию своим друзьям, обмениваясь, например, с помощью сети мэйл-арта.

Бук-арт достаточно сложно отделить от других течений современного искусства, родившихся в 1960-е и позже. Этот подвид имеет отношение к концептуализму, минимализму, Флюксусу, визуальной поэзии, мэйл-арту, перформансам и инсталляциям, цифровому искусству. Бук-арт синкретичен. Начиная с первых книг, бук-артисты размещали в своих произведениях фотографии перформансов или инсталляций, визуальную поэзию. Эти книги они часто отправляли друзьям по мэйл-арт сети вместе с открытками и самодельными марками. Бук-арта как такового, без использования техник смежных течений, найти сложно. Издатели роскошной книги поддерживают более традиционное искусство. Последние книги Ильязда выходили одновременно с ранним бук-артом. И они были так же далеки от новых течений в искусстве как офорт от перформанса.

Хорошим примером сложных и неоднозначных отношений персонажей, принадлежащих разным лагерям «книги художника», является взаимодействие Ильязда с более современными художниками и поэтами. В конце 1940-х Ильязд вошел с ними в острый конфликт. В качестве основных противников он рассматривал леттристов (Исидор Изу — глава леттристов), которых он считал плагиаторами идей классического авангарда [2, с. 22–23]. Но в конфликте участвовали не только леттристы, но и, например, молодой австрийский визуальный поэт Эрнст Яндль, поддерживавший леттристов. Ильязд же поддерживал, в числе прочих, Рауль Хаусман, один из лидеров немецкого Дада [2, с. 22–23]. Этот конфликт можно рассматривать не только как разногласия между классическим авангардом начала века и послевоенными течениями современного искусства, но и как конфликт «роскошной книги художника» и прото-бук-арта в лице леттристов и визуальных поэтов. Конфликт привел Ильязда к созданию «Поэзии неведомых слов» (1949) — одного из самых интересных своих изданий, где он продемонстрировал лучшие образцы поэзии и графики своего поколения. С другой стороны, в 1947 году Ильязд прочитал на эту тему доклад «После нас хоть леттризм», вызвавший битву (в прямом смысле) между своими сторонниками и пришедшими на чтение леттристами [3, с. 83]. Не все спокойно было и в лагере Ильязда. Так, его увлечение изданием роскошных книг

было весьма критично воспринято Луисом Арагоном, бывшим в свое время одним из лидеров французского Дада и сюрреализма [9, с. 38].

Выводы

Таким образом, мы должны констатировать, что разнообразие терминов и их трактовок, зависящих как от национального языка исследователей, так и их конкретных предпочтений, а также сложные отношения между художниками, работающими в разных подвидах, образуют сложную подоплеку функционирования и становления описываемой терминосистемы. Все исследователи сходятся во мнении о важности бук-арта, рожденного в 1960-е. Для более точного определения бук-арта, похоже, был искусственно создан термин «livre d'artiste», не обретший общепринятого содержания. Очевидно, сама идея взять французское словосочетание «книга художника» и придать ему смысл одного из подвигов была неудачной, ее не поддержали ни в англоязычной, ни во франкоязычной культурах. К сожалению, это привело к дальнейшему терминологическому хаосу.

Каким же образом заимствовать эту терминологию на русском языке? Мы предлагаем следующее. Историю книги художника можно разделить на два этапа. Книги, рожденные авангардными течениями 1960-х, назовем бук-артом. Бук-арт точно соответствует термину «book art» Клайва Филлпота. непохожие на изделия концептуалистов 1960-х, богатые произведения искусства в форме книги, в т. ч. издания Воллара, Канвайлера и Ильязда, назовем «роскошными книгами художника». «Роскошная книга художника» примерно соответствует термину «livre d'artiste» Джоанны Дракер, но без принципа жесткой оппозиции текста и иллюстрации. Тогда мы приходим к следующей схеме, рис. 2

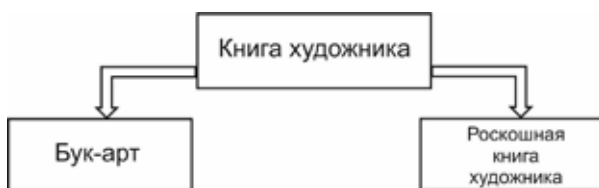


Рис. 2. Разделение книги художника на «подвиды»

Книгу художника мы предлагаем разделить на подвиды: бук-арт и «роскошная книга художника». Тип связи «часть-целое» можно рассматривать и как родовидовое отношение, где родом выступает вид «книга художника», а видами, соответственно, бук-арт и «роскошная книга художника».

Бук-арт и «роскошную книгу художника» невозможно четко разделить по времени: например, до 1960-х и после 1960-х. Бук-арт, действительно, до 1960-х не существовал, хотя отдельные его элементы находила Джоанна Дракер в книгах Ильязда. Однако, «роскошная книга художника» не прекратила существования с возникновением бук-арта. Существуют и современные проекты в этом виде, в т. ч. и в России. Вопрос начала «роскошной книги художника» остается открытым —

большинство исследователей называет XVIII век, хотя, учитывая искусственный характер термина, никто не мешает включить в подвид инкунабулы и первые рукописные книги.

Современная «книга художника» состоит в подавляющем большинстве из бук-арта. Поэтому термины «книга художника» и «бук-арт» при анализе ситуации последних лет можно с определенной долей условности воспринимать как синонимы.

Бук-арт также неоднороден, в нем выделяют подвиды следующего уровня, и там также существуют терминологические проблемы. Однако эти проблемы имеют не исторический характер, а сущностный, связанный с границами вида. Наиболее интересна и перспективна для дальнейшего изучения в этом отношении «книга-объект».

В заключение отметим проблемы, требующие дальнейших исследований. Следует заняться вопросами влияния идей и практик классического авангарда, особенно «книги русского футуризма», на современную книгу художника. Перспективны также вопросы взаимовлияний книги художника и других видов современного искусства: перформанса, мэйл-арта и визуальной поэзии. Необходимо также исследовать практику книг художника на уровне национальных школ, особый интерес вызывает практика современных российских художников, работающих в этом течении.

Список литературы

1. *Bunper B. P.* Введение в историческое изучение искусства. М.: Изд-во В. Шевчук, 2004. 365 с.
2. *Гейро Режис* Многоликий Ильязд / Ильязд. XX век Ильи Зданевича. Сост. Б. М. Фридман. М.: РОСТ Медиа, 2015. 312 с.
3. *Фридман Борис* Хроника жизни и творческой деятельности Ильи Михайловича Зданевича (Ильязда). Там же.
4. *Adamowicz Elza* E'tat pre'sent. The livre d'artiste in twentieth-century France // French Studies. 2009. Vol. LXIII, No. 2. pp. 189–198.
5. *Artists Books, Foreword.* Philadelphia: Moore College of Art, 1973. 77 p.
6. *Carrion Ulises* Bookworks revisited / Second thoughts. Amsterdam: Void distributors. 1980. 70 p.
7. *Choné Rosette* Le livre d'artiste. URL: http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/62059/ANM_2014_101_112.pdf?sequence=1. pp. 101–111. (дата обращения: 24.12.2021).
8. *Drucker Johanna* The Century of Artists' Books. New York: Granary Books, 1995. 365 p.
9. *Gayraud Regis* Iliazd: from the Caucasus to Spain / Iliazd & Picasso. Pages of Art and life: Catalogue. Salas de Exposiciones. Fundacion Picasso. Malaga: Museo Casa Natal. 4 de abril — 23 de junio de 2019. 235 p.
10. *Isselbacher Audrey* ILIAZD and the tradition of the «livre de peintre» / ILIAZD and the illustrated book. New York: The Museum of Modern Art, 1987. 85 p.
11. *Jameson Isabelle* Histoire du livre d'artiste. 2005. Cursus. vol. 9. no 1. Montréal: Université de Montréal. URL: <https://cursus.ebsi.umontreal.ca/vol9no1/Jameson.html> (дата обращения: 26.12.2021).
12. *Klima Stefan* Artists books. A critical survey of the literature. New York: Granary books. 1998. 109 p.

13. *Lenell Francois* Le livre d'artiste en France (1960–1990). Grenoble: Universite des Sciences Sociales. URL: <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/62313-les-livre-d-artiste-en-france-1960-1990.pdf>. (дата обращения: 26.12.2021).
14. *Marchal Philippe* Une typologie du livre d'artiste. URL: https://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjFor39tYT1AhXS-ioKHXXHADIQFnoECAUQAQ&url=http%3A%2F%2Fwww.artesio.art%2Fpublicfiles%2Ffichiers%2Ftypologie_livre_artiste.pdf&usg=AOvVaw3-14Bv7LQFHUfJgDgHlnn (дата обращения: 27.12.2021).
15. *Phillpot Clive* Real lush / Art forum. May 1982. URL: <https://www.artforum.com/print/198205/real-lush-35599>. (дата обращения: 22.12.2021)
16. *Phillpot Clive* Twentysix Gasoline Stations That Shook the World: the Rise and Fall of Cheap Booklets as Art // Art Libraries Journal. 1993. V. 18, no. 1. pp. 4–13.
17. *Timsit Colette, Reynier Dominique* Livres d'artistes / Un livre — catalogue. Paris: Centre Georges Pompidou, 1985. 160 p.

Yu. L. Geek

PJSC Bank «FC Otkritie», Moscow
115114 Russia, Moscow, Letnikovskaya str., 2, p. 4

ARTISTS' BOOK. TERMINOLOGY PROBLEMS

The author describes the terminological problems associated with the functioning of the concept of «artist's book» in art history literature and practice of contemporary artists. Provides information about authorship, origin and various interpretations of the terms «artists' book», «book art». The term «livre d'artiste» is described in detail in the English-speaking and French-speaking cultural space. The article analyzes the relationship between the figures of the subtypes of «artist's books». A new classification of terms describing practice in Russian for the subtypes of «artist's books» is proposed: book-art and «luxurious artist's book». The correspondence of the Russian-speaking and Western terms concerning the «artist's book» is given.

Keywords: artists' book, book art, livre d'artiste.

References

1. Vipper B. R. *Vvedenie v istoricheskoe izuchenie iskusstva* [Introduction to the historical study of art]. M.: V. Shevchuk Publishing House, 2004. 365 p. (in Rus.).
2. Geiro Regis *Mnogoliki Ilyazd / Ilyazd. XX vek Ilii Zdanevicha* [The Many-faced Ilyazd / Ilyazd. XX century of Ilya Zdanevich]. Comp. B. M. Friedman. M.: GROWTH Media, 2015. 312 p. (in Rus.).
3. Fridman Boris *Khronika zhizni I tvorcheskoy deyatel'nosti Ilii Mikhailovicha Zdanevicha (Iliazda)* [Chronicle of the life and creative activity of Ilya Mikhailovich Zdanevich (Ilyazd)]. Ibid. (in Rus.).
4. Adamowicz Elza E'tat pre'sent. The livre d'artiste in twentieth-century France // French Studies. 2009. Vol. LXIII, No. 2. pp. 189–198.
5. Artists Books, Foreword. Philadelphia: Moore College of Art, 1973. 77 p.
6. Carrion Ulises Bookworks revisited / Second thoughts. Amsterdam: Void distributors. 1980. 70 p.
7. Choné Rosette Le livre d'artiste. URL: http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/62059/ANM_2014_101_112.pdf?sequence=1. pp. 101–111. (дата обращения: 24.12.2021).
8. Drucker Johanna The Century of Artists' Books. New York: Granary Books, 1995. 365 p.
9. Gayraud Regis Iliazd: from the Caucasus to Spain / Iliazd & Picasso. Pages of Art and life: Catalogue. Salas de Exposiciones. Fundacion Picasso. Malaga: Museo Casa Natal. 4 de abril — 23 de junio de 2019. 235 p.
10. Isselbacher Audrey ILIAZD and the tradition of the «livre de peintre» / ILIAZD and the illustrated book. New York: The Museum of Modern Art, 1987. 85 p.
11. Jameson Isabelle Histoire du livre d'artiste. 2005. Coursus. vol. 9. no 1. Montréal: Université de Montréal. URL: <https://cursus.ebsi.umontreal.ca/vol9no1/Jameson.html> (дата обращения: 26.12.2021).
12. Klima Stefan Artists books. A critical survey of the literature. New York: Granary books. 1998. 109 p.
13. *Lenell Francois* Le livre d'artiste en France (1960–1990). Grenoble: Universite des Sciences Sociales. URL: <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/62313-les-livre-d-artiste-en-france-1960-1990.pdf>. (дата обращения: 26.12.2021).
14. *Marchal Philippe* Une typologie du livre d'artiste. URL: https://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjFor39tYT1AhXS-ioKHXXHADIQFnoECAUQAQ&url=http%3A%2F%2Fwww.artesio.art%2Fpublicfiles%2Ffichiers%2Ftypologie_livre_artiste.pdf&usg=AOvVaw3-14Bv7LQFHUfJgDgHlnn (дата обращения: 27.12.2021).
15. *Phillpot Clive* Real lush / Art forum. May 1982. URL: <https://www.artforum.com/print/198205/real-lush-35599>. (дата обращения: 22.12.2021)
16. *Phillpot Clive* Twentysix Gasoline Stations That Shook the World: the Rise and Fall of Cheap Booklets as Art // Art Libraries Journal. 1993. V. 18, no. 1. pp. 4–13.
17. *Timsit Colette, Reynier Dominique* Livres d'artistes / Un livre — catalogue. Paris: Centre Georges Pompidou, 1985. 160 p.

УДК 373.2; 725/727

DOI 10.46418/2079–8202_2022_1_5

О. Б. Ермакова

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18**АРХИТЕКТУРА ДЕТСКИХ ДОШКОЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ В РОССИИ:
ОТ ИМПЕРИИ К СОВЕТСКОМУ ПЕРИОДУ**

© О. Б. Ермакова, 2022

В рамках статьи предлагается рассмотреть процесс формирования детских учреждений в России, начиная с Петровской эпохи и заканчивая первыми десятилетиями Советской власти. На протяжении этого времени детское дошкольное образование прошло долгий путь развития, в котором большую роль играли государственные и частные инициативы. Педагогические концепции теории и практики этого направления образовательного процесса базировались на передовых идеях Европы, сформулированных еще в эпоху Просвещения, но нуждавшихся в преобразовании внутри российского общества. Данная трансформация рассмотрена во взаимосвязи с меняющимися социально-экономическими условиями бытования в исторический период XVIII — начала XX века.

Ключевые слова: архитектура, детское дошкольное образование, детский сад, Московский и Петербургский воспитательные дома, Е. О. Гугель, А. С. Симонович, народные дома, «Сетлемент».

Детские сады — это система учреждений, предназначенных обществом для воспитания детей дошкольного возраста. На протяжении XVIII–XX веков на территории Российской империи, а затем Советского Союза происходило постепенное формирование собственного отношения к проблеме детского воспитания в дошкольных учреждениях. Это касалось не только стратегии в разработке педагогических концепций, но и решения вопросов материально-хозяйственного характера, к которым можно отнести и архитектурное направление. Исторически-объективный взгляд на процесс формирования первых детских садов в России, может быть актуальным для нашего современного российского общества, как пример решения одной из важнейших общественных проблем, касающейся нашего подрастающего поколения. Для воссоздания данной картины необходимо обратиться к политическим, экономическим и социальным предпосылкам этого феномена, сложение которого соотносится с XVIII–XIX веками, в то время как формирование специализированной архитектуры, предназначенной для детского дошкольного центра, началось значительно позже — в начале XX века.

Цель работы — рассмотреть предпосылки архитектурной проектной деятельности по разработке детских дошкольных учреждений в контексте истории развития детского дошкольного образования в России с XVIII века по начало советского периода.

Первые исторические исследования по данной теме начали появляться только в первые послереволюционные годы, когда система детских дошкольных учреждений полностью перешла под контроль советского государства, которое взяло на себя заботу как об увеличившемся после революции и Гражданской войны количестве сирот и беспризорников, так и о детях, воспитывавшихся в семьях. Это исследования Е. К. Сушенко, И. В. Чувашева, Т. П. Ларионовой, посвященные

истории русской дошкольной педагогики до 1917 года, в которых был проанализирован существовавший ранее воспитательный процесс в отношении детей младшего дошкольного возраста.

Сейчас, когда понятие «детский сад» настолько прочно вошло в нашу жизнь, сложно представить времена, когда этого детского дошкольного учреждения еще не было. Изначально подобное образование бытовало в качестве богоугодного церковного или семейного деяния, потом, в Российской империи, в виде частно-государственной инициативы, затем — в Советском Союзе — обрело вид государственного предприятия, и в настоящее время существует в роли как государственных, так и частных институций.

До начала правления Петра I и проводимых им государственных реформ, в России, как и в других европейских странах, помощь сиротам оказывалась усилиями церкви и частных лиц, так как такой поступок считался богоугодным делом. В первом случае эта забота осуществлялась на территории многочисленных монастырей, которые брали к себе потерявших родителей и кров маленьких детей, воспитывали их, согласно церковному уложению, после чего они, в большинстве случаев, принимали постриг; во втором — опеку принимали на себя семьи горожан или крестьян, которые воспитывали детей, оказавшихся в их семье вследствие каких-либо трагических обстоятельств. В случае преждевременной кончины состоятельных родителей, имевших отношение к дворянскому роду или купеческому дому, опека переходила к их родственникам и многочисленным кормилицам и нянькам, так как сама идея передачи малыша в чужие руки считалась грехом.

Петровская эпоха положила начало государственному взгляду на проблему детского дошкольного воспитания, хотя и в ограниченном формате. В 1724 году Петр I издал указ, который гласил: «Несколько монастырей определить, где всех сирот обоего пола



Ил. 1. М. В. Ломоносов. Прижизненное изображение. Э. Фессар и К. А. Вортман. Бумага, гравюра резцом. 1757.

принимать обоих сортов, то есть без призрения после родителей оставших и подкидышей, или явленных таких, которых воспитывать, мужеского до 7 лет, а потом отсылать в школы определенные, а женского пола обучать грамоте, також следующих мастерств: пряжи, шитья, плетенья кружев (для чего надлежит выписать из Брабандии сирот, которые выучены в монастырях)» ...» [1]. Для подобного обращения главы государства на бедственное положение детей, в том числе и малолетних, были веские основания, обусловленные объективными факторами. Петровские реформы, происходившие под флагом повсеместного обновления старого уклада, подразумевали создание сильной экономической базы, основанной на развитии собственной промышленности, увеличение торговых оборотов с западными соседями, а также построения армии и флота новой формации в духе европейских традиций. Привлечение к решению этих проблем крестьянства, как основной рабочей силы, довольно часто вело за собой изменение их привычного уклада, покидания привычных мест обитания, а часто разорение и гибель кормильцев. В научных кругах внимание к проблемам детства впервые было поднято российским ученым М. В. Ломоносовым (1711–1765 гг.) (*ил. 1*), который посвятил данному вопросу целый трактат «О сохранении и размножении русского народа» (1 ноября 1761 года), поданный на имя графа И. И. Шувалова еще во времена царствования Елизаветы Петровны. Ломоносов отмечал следующие проблемы в появлении как низкой рождаемости, так и большого количества сирот и беспризорных детей своего времени: неравный брак, насильственный брак, ограничение церковь количества раз законного вступления в брак, запрет на повторный брак священникам, сохранение жизни незаконнорожденным детям, сохранение здоровья ребенку, нанесение вреда младенцу во время крещения зимой, сохранение здоровья взрослого человека, отсутствие повсеместно грамотной медицинской по-

мощи в России и др. Он писал, что «Для избежания столь ужасного злодейства и для сохранения жизни неповинных младенцев надобно бы учредить нарочные богаделенные дома для невозбранного зазорных детей приему, где богаделенные старушки могли б за ними ходить вместо матерей или бабок...» [2].

Более рачительное отношение государства к проблеме детского воспитания вне семьи начало определяться в царствование Екатерины II, когда по инициативе российского просветителя И. И. Бецкого (1704–1795 гг.) были заложены Московский, а затем Петербургский воспитательные дома (благотворительные закрытые учебно-воспитательные учреждения для сирот, подкидышей и беспризорников). Подобное внимание Екатерины II к проблемам воспитания было обусловлено интересом императрицы к передовым идеям эпохи Просвещения, когда участие в формировании нового идеального поколения представлялось одним из важнейших направлений просвещенного властителя. Первый воспитательный дом открыли в Москве в 1764 году (на Москворецкой набережной), второй — в Петербурге в 1770-м году (на набережной р. Мойки 48). В подобные дома принимали как младенцев, так и детей в возрасте около двух лет, предоставляя им кров и питание, а впоследствии и образование (до 21 года). Содержание приюта полностью ложилось на плечи общества и частные пожертвования (само здание на Мойке было предоставлено графом К. Г. Разумовским), функция государства заключалась в предоставлении заведению налоговых льгот и права заниматься коммерческой деятельностью [3].

Однако деятельность и государства, и частных лиц в данном направлении была недостаточной, количество брошенных и подкинутых в воспитательные дома детей только увеличивалось, также как и смертность в их рядах. Были предприняты определенные действия в этом направлении, но не было системной организации (не хватало не только помещений, но также кормилиц и других специалистов в этой области). В конце XVIII века ситуацию попыталась исправить императрица Мария Федоровна (1758–1828 гг.), выступив в роли патронессы (*ил. 2*). 2 мая 1797 года императором Павлом I был подписан указ, по которому его супруга брала под свою опеку воспитательные дома в Петербурге и Москве. Приоритетным направлением работы Ведомства была помощь всем поступающим под их надзор детям и последующее их трудоустройство, когда имея профессию и трудясь на благо общества, они могли самостоятельно обеспечивать себя. Также по инициативе императрицы Марии Федоровны в 1803 году был учрежден Сиротский приют в Гатчине — учебное заведение, занимавшееся воспитанием мальчиков, нуждающихся в призрении и уходе (в 1855–1917 годах это Гатчинский сиротский институт императора Николая I). Указ Николая I от 25 октября 1828 года гласил: «...Чтоб все воспитательные и благотворительные заведения, бывшие под управлением в Бозе почившей Любезнейшей Родительницы Нашей Государыни Императрицы Марии Федоровны... продолжали и по кончине Ея... действовать как доселе

на пользу государства и человечества» [4]. В следующие семьдесят пять лет значительно расширилась как география приютов, находящихся в Ведомстве, так и их количество (на 1902 год их насчитывалось 428). Свое название «Ведомство учреждений Императрицы Марии» данное благотворительное придворное учреждение сохраняло вплоть до 1917 года, занимаясь попечительством и воспитанием малоимущих детей и сирот. Исходя из данных по Ведомству на 1909 год, на попечении всех благотворительных заведений, входящих в него, находилось 710 252 лица обоего пола, причем в Московском и Петербургском воспитательных домах — 25 959 и 26 440 брошенных детей (расходы на Ведомство в 1909 году достигло огромной суммы — 10 млн рублей) [4].

Кроме данного ведомства на протяжении XIX века вопросами детского дошкольного образования начали заниматься частные лица в виде представителей дворянских родов и известных предпринимателей. Так 15 мая 1837 года открылся первый в России частный детский сад, который получил название «Образцовый детский приют» (наб. р. Мойки, 108). Его основательницей стала жена графа Григория Александровича Строганова — Юлия Петровна (1782–1864 гг.). С 1830-го года владение особняком перешло к титулярному советнику Анатолию Николаевичу Демидову, пожертвовавшему полмиллиона рублей на основание «Демидовского дома призрения трудящихся» (постановление Комитета министров об основании данного заведения было подписано императором Николаем I и датировано 24 июня 1830 года). В него принимали детей от трех до семи лет, которые проводили здесь весь день на полном обеспечении. Однако в связи с финансовыми проблемами через пару лет приют был передан Комитету под попечением императрицы Александры Федоровны, и обрел новое имя — «Образцовый приют имени барона Штиглица».

Во второй половине XIX века общественность начала принимать более активное участие в реформировании детского дошкольного образования. У истоков данного движения стояла Аделаида Семеновна Симонович (1844–1933 гг.) (ил. 3), которая стала основательницей первого платного детского сада в Петербурге (1863–1869 гг.), концепция которого изначально основывалась на идеях немецкого педагога Фридриха Фребеля. Идею Симонович вскоре подхватили представительницы благотворительного «Общества дешевых квартир в Петербурге» — Мария Трубникова (1835–1897 гг.), Надежда Стасова (1822–1895 гг.) и Анна Философова (1837–1912 гг.). Под их патронажем в 1866-м году был открыт народный детский сад для детей низших слоев населения, который был абсолютно бесплатным. Через некоторое время общество перешло под патронаж великого князя Михаила Николаевича и получило новое название — «Высочайше утвержденное Общество для доставления дешевых квартир и других пособий нуждающимся жителям Санкт-Петербурга». Обязательства по его финансированию взял на себя известный банкир и предприниматель этой эпохи — Гораций Гинзбург



Ил. 2. Эмблема Ведомства учреждений императрицы Марии Федоровны



Ил. 3. Я. М. Симонович и А. С. Симонович с детьми. Фото 1860-х годов.

(1833–1909 гг.), который участвовал практически во всех образовательных проектах в Российской империи второй половины XIX века, таких как «Общество по улучшению условий жизни бедных детей», Школа коммерции императора Николая II и т. д.

В начале XIX века оформились первые концепции теории и практики детского дошкольного образования. Идеи европейских педагогов и просветителей — Р. Оуэна, И. Г. Песталоцци, Ф. Фребеля — нашли свой отклик в лице представителей российской интеллигенции. Именно английский философ и педагог Роберт Оуэн (1771–1858 гг.) создал первую так называемую «школу для малышей», которая включала в себя ясли для малышей от года до трех лет, детский сад для детишек от трех до пяти лет, а также детские игровые площадки (1802 г.). С 1816 года все это получило название «Новый институт для образования характера», целью которого было начало новой социальной реформы в системе дошкольного и школьного образования, и осуществлено на базе крупной текстильной фабрики тестя Оуэна — Дэвида Дейла. Швейцарский гуманист — Иоганн Генрих Песталоцци

(1746–1827 гг.), создавший свою частную начальную школу, в которой учились не только малыши, но и их будущие учителя (Ф. Фребель проучился в ней два года — с 1813 по 1815). Главной задачей, стоящей перед наставниками малышей, Песталоцци считал важным не усмирение и ограничивание раннего развития такого ребенка, а помощь в создании собственного детского «я», путем прочувствования потребностей каждого индивидуума. Данная концепция об особой роли детства в жизни каждого человека возникла под влиянием идей деятелей французского Просвещения, в частности Жан-Жака Руссо, который говорил как о вреде заучиваний и чрезмерного увлечения теорией, так и об особой роли наставников. Он писал в «Эмиле, или О воспитании» (1762): «Не делайте вашему воспитаннику никаких выговоров: предоставьте ему получать их от опыта; не наказывайте его: он не знает, что значит быть виноватым; никогда не заставляйте его просить прощенья: он не может вас оскорбить. Так как в его поступках нет нравственности, то он ничего не может сделать нравственно дурного и заслуживающего наказания или выговора» [5]. Перед наставниками стояла проблема отбора содержания образовательного процесса, который должен был соответствовать разным возрастам, начиная с дошкольного.

Практика невозможна без теории. Время появления в России первой педагогической концепции детского дошкольного образования соотносится с тридцатыми годами XIX века. В 1832 году Егор Осипович Гугель (1804–1841 гг.), долгое время служивший инспектором классов при Воспитательном доме в Гатчине (1830–1841 гг.), стал одним из основателей экспериментальной «Школы для малолетних детей», которую он осуществил совместно с Петром Гурьевым и Александром Ободовским, принявшими деятельное участие в финансировании данного проекта. Воспитанниками данной школы становились малыши от двух до шести лет, где они под руководством наставников сообразно своему раннему возрасту — без строгого преподавания и в процессе игры — начинали познавать взрослую жизнь. Основой воспитания в таких заведениях, предназначенных для малоимущих слоев населения, были «невинные забавы, приучение к порядку и доброму поведению». К созданию подобной школы Егора Гугеля подтолкнула заинтересовавшая его информация об успешной работе подобных школ для малолетних воспитанников в Европе на территории Англии, Швейцарии, Франции и Германии. Он написал ряд статей по этому вопросу, обратив внимание своих друзей на малое количество печатных изданий по вопросам дошкольной педагогики. В 1786 году благодаря стараниям известного российского просветителя XVIII века Н. И. Новикова в Москве был выпущен первый детский журнал «Детское чтение для сердца и разума» (под редакцией Н. М. Карамзина и А. А. Петрова), где печатались не только сказки и очерки по географии и истории для детей школьного возраста, но и статьи по педагогике для взрослых читателей. В 1833 году увидел свет «Педагогический журнал», издателями которого выступили Гурьев, Ободовский и Гугель,



Ил. 4. Обложка шестого выпуска «Педагогического журнала» за 1834 год.

где последний опубликовал свою обзорную статью «О школах для малолетних детей» (1833). Это явилось первой большой статьей о дошкольном воспитании в истории российской педагогики, выпущенной на русском языке и написанной русским автором (ил. 4).

Формирование самого понятия «Детский сад» связано с именем немецкого педагога и гуманиста Фридриха Фребеля (1782–1852 гг.), который придумал и сформулировал собственные принципы дошкольного образования, внутри которого через игру и без всякого принуждения воспитывали малышей от года до пяти. Чаще всего воспитательницами были женщины — «детские садовницы», где под «цветами» подразумевались дети, нуждающиеся в продуманном и умелом уходе. Задачей подобных садов была не замена настоящей семьи, а продуманная помощь родителям в воспитании своих малолетних чад.

Создание сети детских садов в России совпало с серединой XIX века. В 1860-х годах учение Фребеля стало отправной точкой появления в России множества его последовательниц («фребеличек»), основавших первые Фребелевские общества и систематизировавших систему детского дошкольного образования. Это были как платные, так и бесплатные детские сады, курсы педагогической подготовки учителей с организацией доступных публичных лекций (Фребелевские курсы в Петербурге находились по адресу 5-я Советская улица, дом 3/13). Создательница одного из первых в России частных детских садов Аделаида Семеновна Симонович также активно занималась просветительской деятельностью в данном направлении, запустив в печать журнал с символическим названием

«Детский сад». В 1874 году Симонович опубликовала «Практические заметки об индивидуальном и общественном воспитании малолетних детей» — двухтомное собрание статей по педагогике и психологии для детей дошкольного возраста, выдержавшее два переиздания (в 1884 и 1907 годах, последнее под названием «Детский сад» — с авторскими иллюстрациями собственных детей). С течением времени Симонович пришла к мнению, что учения Фребеля недостаточно для правильного воспитания малышей, и обратила внимание на идеи К. Д. Ушинского (1823–1871 гг.), считавшего необходимостью активное материнское участие в данном процессе, после которого (с 3 до 8 лет) уже должен подключаться детский сад. Требования демократизации народного образования наряду с идеями народности воспитания нашли отражения в такой книге Ушинского, как «Детский мир» 1861 года.

Во второй половине XIX века освоение теории и практики детского дошкольного воспитания в России, как и во многих других странах, стало прерогативой женской половины общества. К известным авторам этого времени можно отнести М. К. Цебрикову (1835–1917 гг.) (ее первая статья по дошкольной педагогике увидела свет в журнале «Детский сад» (1866)), ученицу Ушинского Е. Н. Водовозову (1844–1923 гг.) (автора статьи «Умственное развитие детей от первого появления сознания до восьмилетнего возраста (1871)), Е. П. Смилович (1844–1912 гг.) (создательницу первого детского сада в Туле (1872)), А. М. Калмыкову (1850–1926 гг.) (одного из авторов критического указателя книг для народного и детского чтения «Что читать народу?» (1880-е)) и др.

Надо сказать, что несмотря на постоянно растущий интерес общественности к формированию теоретической и практической базы в сфере детского дошкольного образования, вопросу разработки специальных архитектурных проектов для этой сферы не уделялось должного внимания. Вплоть до начала XX века случаи вовлечения архитекторов в данный процесс были достаточно редки.

Одним из первых прецедентов стало строительство Московского и Петербургского воспитательных домов, которые были созданы по инициативе И. И. Бецкого, которому Екатерина II поручила руководство всеми воспитательными и учебными заведениями Российской империи. Архитекторы Карл Бланк и Юрий Фельтен предложили для московского воспитательного дома классический проект, в основе которого была композиция из трех замкнутых корпусов в виде каре с большими внутренними дворами (центральный, западный (для мальчиков) и восточный (для девочек)). Осуществление подобного проекта стало возможно при мощном финансировании, в котором участвовала как сама императрица Екатерина II (150 тысяч рублей), так крупнейшие российские меценаты, в числе которых были П. Демидов (200 тысяч рублей) и И. Бецкой (162 995 рублей). Ю. Фельтен также стал автором петербургского воспитательного дома — здания, построенного по специальному проекту на углу Миллионной улицы и Красного канала, включавший также

и Ломбард, деятельность которого финансировала данное заведение. Это было трехэтажное здание, построенное в классическом стиле, сохранившийся план которого с поэтажными помещениями, приложенный к трактату Бецкого, дает представление о изначальном архитектурном и планировочном решении. На гравюре Томаса Малтона 1790 года можно увидеть не дошедший до наших дней абрис массивного рустованного фасада воспитательного дома, центральный портик которого с коринфскими колоннами был обращен к Мраморному дворцу (ил. 5).

Когда во второй половине XIX века начали возникать частные инициативы в отношении создания детских дошкольных учреждений, как в случае первого детского сада Симонович или «Общества по улучшению условий жизни бедных детей», то здесь проблемы архитектуры вообще не затрагивались. Размещение проходило на базе типовых доходных домов, строившихся в Петербурге во второй половине XIX века. Так в 1863 году обществом было принято решение по аренде дома на 3-й Красноармейской улице (3-я Рота) у архитектора К. И. Реймерса, который служил в «Ведомстве учреждений Императрицы Марии». Здесь была организована школа и швейная мастерская под личной опекой Е. И. фон Таубе, а также открыта рукодельня для детей. Вторым «детским очагом» стало помещение в доме Тура на Знаменской площади (площадь Восстания) — между Невским проспектом и Гончарной улицей, организованное по инициативе В. П. Тарновской. В 1873 году членом общества архитектором П. П. Мижуевым был создан проект нового дома на участке между 2-й и 3-й Ротами (сейчас ул. Егорова, д. 5), в двадцать четыре помещения которого были переведены все мастерские, школы и детские сады из домов Реймерса и Тура. Частичное финансирование этого проекта взял на себя известный банкир Гораций Гинзбург, при содействии которого в восьми комнатах дома было открыто «отделение для учащихся бедных женщин» — «Аннинское отделение» (в честь жены барона).

Следующим шагом к подключению архитекторов к решению вопроса по обустройству детских дошколь-

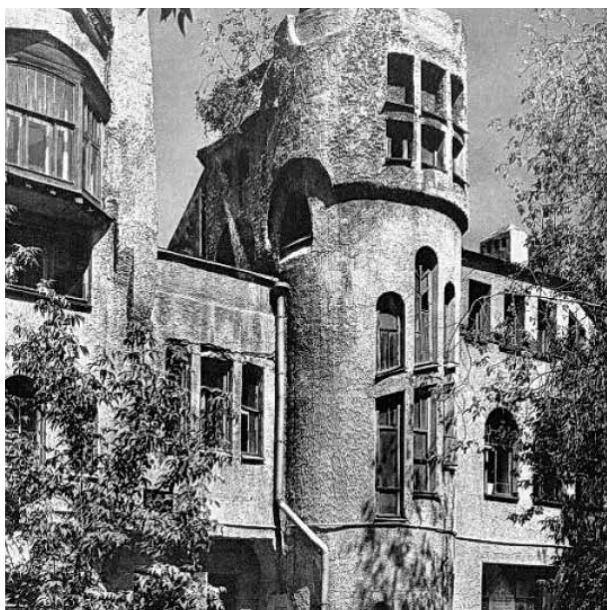


Ил. 5. Вид Миллионной улицы. Гравюра Т. Малтона 1790 года. Слева, напротив Мраморного дворца, видно здание Ломбарда и Воспитательного дома, выстроенное Ю. Фельтеном в 1779 году.



Ил. 6. Архитектор А. У. Зеленко (1871–1953 гг.)

ных учреждений стало масштабное строительство Народных домов. В конце XIX века Россия стала первой страной, в которой начали появляться подобные новые общедоступные заведения культурно-просветительского направления, где отдельные помещения были отданы под функции детских садов. Первопроходцем в этом благом деле выступил активный сторонник просвещения томчанин Петр Иванович Макушин, во многом благодаря его активности и стараниями томского земства в 1882 году был открыт первый в России народный дом. Первый народный дом в столичном Петербурге появился в 1883 году — Демидовский дом призрения трудящихся по адресу Офицерская ул. д. 39 (арх. Дмитриев, не сохранился), а затем в Оренбурге, Пскове, Харькове, Киеве, Екатеринославе, Влади-



Ил. 7. Здание «Сеттльмент» в Москве. Арх. А. У. Зеленко. 1905–1906 гг.

кавказе, Благовещенске, Уфе. Все основные расходы на народные дома взяли на себя земства; бюджетная статья на народное образование была самая высокая после медицины (в 1910-м году — 24% всех земских расходов). В их проектировании приняли участие видные российские архитекторы конца XIX — начала XX века — А. Н. Померанцев, Г. И. Люцедарский, Ф. О. Шехтель, И. А. Иванов-Шиц, А. У. Зеленко и др., создававшие свои проекты в разных стилях, начиная с эклектики и заканчивая модерном и неоклассикой. Изначально эти здания носили многофункциональный характер, включая в себя театры, лекционные залы, чайные комнаты и библиотеки-читальни, где под детские нужды были отведены небольшие помещения. Интересно, что после революции 1917 года многие из этих зданий были полностью переданы под нужды детских садов. Так народный дом, открытый в Челябинске в 1910-м году, в советское время был полностью переформатирован под первый открытый на Урале детский сад.

В Москве идея народных домов не получила такого широкого распространения, как в других российских городах, несмотря на доступность данного заведения для посетителей. Однако именно здесь в 1905–1906 годах был осуществлен проект первого здания, предназначенного исключительно для детского дошкольного и школьного образования. Это стало возможным благодаря активной позиции в этой области Луизы Карловны Шлегер (1863–1942 гг.). Сторонник женского образования она способствовала открытию городского училища по подготовке специалистов в сфере детского дошкольного образования — «частной школы госпожи Адлер». Идеи о создании архитектурных проектов, предназначенных специально для детей, давно витали в воздухе. Его автором стал архитектор Александр Устинович Зеленко (1871–1953 гг.) (ил. 6), который вместе с педагогом Станиславом Теофиловичем Шацким (1878–1934 гг.) стал известен как основатель культурно-просветительского общества «Сеттльмент». Выпускник Петербургского Института гражданских инженеров, он стал одним из первых зодчих, озвучивших проблему отсутствия специальных архитектурных проектов для детских садов и детских центров. Вдохновленный идеями «Движения поселений» («Settlement Movement»), увиденными во время командировки в США (1903–1904 гг.), Зеленко инициировал создание подобного проекта на своей родине. Здание, построенное по адресу — угол Вадковского переулка и Тихвинской площади, привлекало внимание своим необычным видом, архитектурное решение которого можно соотнести с «северным модерном», столь широко распространенным в Петербурге, но менее заметным в Москве. (ил. 7). Исследователь творчества Зеленко В. Ю. Жуков так перечисляет составные части комплекса: «В необычном доме в Вадковском переулке объединились «Дневной приют для проходящих детей Сушевского попечительства о бедных», детский сад, «Частное учебное заведение III разряда для лиц обоего пола Л. К. Шлегер» (фактически двухгодичное городское училище с совместным обучением для детей

до 14 лет), кабинет врачебной помощи, «Ремесленные курсы, разрешенные на имя архитектора А. У. Зеленко» (профтехучилище широкого профиля с числом учащихся до 200 человек), клубы для подростков, куда приходили молодежь и взрослые с окрестных предприятий» [6]. Надо подчеркнуть, что подобные проекты, как правило, осуществлялись на частные инвестиции, так данная субсидия на приобретение участка и строительство дома детского центра (40 тысяч рублей) была предоставлена богатыми промышленниками и меценатами Н. А. Второвым, З. Г. Морозовой, братьями М. В. и Н. В. Сабашниковыми и Кушнеровыми. И лишь незадолго до событий 1917 года государство в лице Министерства народного образования решило предоставить проекту поддержку, выделив необходимое финансирование на поддержание его деятельности.

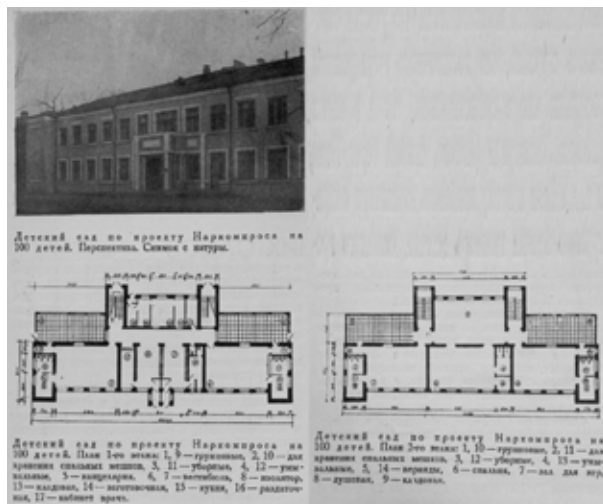
Именно по причине постоянного отсутствия значимой государственной поддержки развитие дошкольных учреждений шло достаточно медленными темпами. Так, к примеру, в 1913-м году в государственном бюджете по статье «Занятия с детьми дошкольного возраста» предусматривались затраты в среднем на одного ребенка-дошкольника в размере 1 копейки в год. В начале XX века количество детей, посещавших детские сады и начальные школы, не превышало тысячу человек. Осенью 1917 года в всей царской России было 275 детских садов, где воспитывалось 7 тыс. детей (в Москве в 1917 году — 12 детских садов), во многих дальних губерниях они попросту отсутствовали (Якутия, Дальний Восток). Позиция государства изменилась только после революционных событий 1917 года. Уже в ноябре была принята официальная «Декларация по дошкольному воспитанию», гарантировавшая повсеместное бесплатное образование и воспитание детей дошкольного возраста.

Самый результативный период в развитии архитектуры детских учреждений наступил в конце 1920-х — середине 1930-х годов, когда государства во всей Европе, в том числе и России, вступили в новую фазу послереволюционного политического, экономического и социального строительства. Реформирование происходило во всех областях, связанных с этим видом социальной инфраструктуры. Отсутствие кормильцев, постоянных источников пропитания и основной работы у женщин, подвигло правительство Советской России в 1918–1920-х годах заложить основу широкой сети бесплатных учреждений для детей дошкольного возраста. Были решены многие проблемы в этой области, в том числе с отсутствием специализированных помещений, нехваткой персонала и дефицитом финансирования. По решению Советов Рабочих и Красноармейских депутатов для детских нужд были выделены первые-вторые этажи в бывших доходных домах. Несмотря на то, что они не соответствовали никаким санитарно-гигиеническим нормам, Исследователь А. Н. Федоров приводит архивные данные об одном из таких объектов: «Сад помещается в 1 комнате 17*14 на 45 детей. В комнате 8 окон, стены сырые, входная дверь с улицы входит прямо в комнату, потолок низкий, рядом кухня без двери; круглая желез-

ная печь плохо нагревающаяся. Тут же раздеваются. За отсутствием вешалок платье лежит на какой-то коляске. Уборная самого упрощенного типа, холодная. Маленькие дети пользуются горшком, который стоит в кухне ничем не накрытый. Все помещение содержится грязно. Дети очень малокровные, среди них обнаружен 1 случай чесотки, 5 случаев цинги, 2 случая явного туберкулеза» [7].

В связи с дефицитом финансирования 1920-е годы были временем абстрактного теоретизирования, которое часто выливалось в «бумажную архитектуру», в том числе и в области этого вопроса. Но уже в середине 1930-х годов в связи с постановлением Совета Народных Комиссаров РСФСР были разработаны типовые проекты новых детских садов. Наркомпрос и Наркомздрав РСФСР совместно с Академией архитектуры СССР создали программу, в которой предложили стандартизацию зданий под детские учреждения. Это были рассчитанные на дневную эксплуатацию детские сады (на 25, 50, 75, 100, 125, 200 детей) и детские ясли (на 20, 40, 60, 80, 120 малышей).

Самое большое распространение получили проекты А. Чалдымова и Э. Манвелян (Москва), Л. Асса и А. Гинцберга (Ленинград). Стоимость строительства была значительно снижена благодаря грамотной планировке, унификации конструкций и ликвидации излишних коммуникаций. Одним из самых успешных проектов, осуществленных в Ленинграде, стала работа коллектива мастерской № 1 архитектурно-проектного бюро Наркомпроса (гл. архитектор Эмма Григорьевна Манвелян — № 165 и № 177 (со спальнями)). На примере Ленинграда можно судить о массовости строительства детских садов этих типов. Первые чертежи проектов № 165 и № 177, рассчитанные на 100 человек, поступили в Ленинград 25 августа 1936 года (ил. 8). В течение нескольких последующих лет в ряде районов города (Василеостровском, Московском, Невском, Петроградском, Смольнинском) было построено 21 и 43 детских сада.



Ил. 8. Проект № 177 со спальнями. Арх. Э. Г. Манвелян. 1936 г.

В 1930-х годах разработкой подобных проектов занимались также отдельные группы архитекторов из Германии и Австрии, работавшие на территории Советского Союза в составе «Красной бригады Мая». Детские сады и ясли стали основной темой работ, осуществленных Маргарете Шютте-Лихоцки (1897–2000 гг.) на многочисленных стройках — в Магнитогорске, Кемерово, Комсомольске-на-Амуре, Караганде, Орске, Гюмри, Харькове и др. К сожалению, до нашего времени эти строения не сохранились, последний из них — в Новокузнецке на улице Хитарова дом 26А — был снесен весной 2019 года.

Можно с уверенностью сказать, что тема развития детского дошкольного образования в России прошла сложный и долгий путь своего формирования. В разные временные промежутки, начиная с 1700-х годов и заканчивая 1930-ми годами, эта сфера включала в себя как государственные, так и частные инициативы, так как подобный процесс требовал значительных объемов финансирования и всестороннего общественного участия. В фокусе внимания организаций и лиц, занимавшихся вопросами детского дошкольного воспитания, наряду с разработкой педагогических концепций стояло материально-хозяйственное обеспечение. Изначально большинство ситуаций разрешалось за счет благотворительности, в которой участвовали как представители императорской семьи, представителей знатных родов, так и богатейшие купцы и предприниматели. За их счет строились или арендовались воспитательные дома и детские сады, выпускались первые педагогические журналы, открывались новые детские центры в народных домах. В первые десятилетия советского периода большая работа проводилась по организации документально-проектной базы, на основе которой в 1930-е годы началось массовое строительство типовых детских садов, в котором принимали участие

как советские архитекторы, так и группы немецких и австрийских архитекторов.

Список литературы

1. Басов Н. Ф. Практикум по истории социальной работы в России. М., 1999. С. 33–34.
2. Ломоносов М. В. Избранные философские произведения. М.: Госполитиздат, 1950. С. 598–614.
3. Альбицкий В. Ю., Баранов А. А., Шер С. А. Императорский московский воспитательный дом (1763–1813 — первые 50 лет в истории Научного центра здоровья детей РАМН). М.: Союз педиатров России, 2009. 64 с. (Серия «История Научного центра здоровья детей РАМН». Вып. 1).
4. Николай I. О принятии Государем Императором под своё покровительство всех заведений, состоявших в ведении покойной Государыни Императрицы Марии Федоровны // Полное собрание законов Российской империи, собрание второе. СПб.: Типография II отделения Собственной Его Императорского Величества канцелярии, 1830. Т. III, 1828, № 2379. С. 948–949. URL: <https://rusfond.ru/encyclopedia/28> (дата обращения: 24.12.2021).
5. Жан-Жак Руссо Собр. Соч. в трех томах. Том 1. Эмиль, или О воспитании. М.: Государственное изд-во художественной литературы, 1961. 234 с.
6. Мастерок В. Ю. Первый во всем: выпускник ИГИ, талантливый зодчий модерна, музеолог и педагог-новатор А. У. Зеленко (1871–1953). Его постройки и труды на ниве просвещения. URL: https://www.spbgasu.ru/upload-files/users/lilia/izdaniya/masterok/Masterok_2015may.pdf (дата обращения: 15.01.2022).
7. ЦАГМ. Ф. 1321. Оп. 1. Д. 10. Л. 56 об.
8. М. В. Ломаева Дошкольное образование в России в 20-е годы XX века: по материалам архивных документов. URL: <https://cuberleninka.ru/article/n/doshkolnoe-obrazovanie-v-rossii-v-20-e-gody-xx-veka-po-vferialam-arhivnyh-dokumentov/viewer> (дата обращения: 12.02.2022).

O. B. Ermakova

St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186 Russia, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya str., 18

CHILDRENS PRESCHOOL INSTITUTIONS IN RUSSIA: FROM THE EMPIRE TO THE SOVIET PERIOD

Within the framework of the article, it is proposed to consider the process of formation of kindergartens in Russia. Starting from the Petrine era and ending with the first decades of Soviet power. During this time, preschool education has come a long way of development, in which public and private initiatives played an important role. The pedagogical concepts of the theory and practice of this direction of the educational process were based on the advanced ideas of Europe, formulated back in the Enlightenment, but in need of transformation within Russian society. This transformation is considered in conjunction with the changing socio-economic conditions of existence in the historical period of the 18th — early 20th centuries.

Keyword: preschool education, kindergarten, Moscow and St. Petersburg Orphanages, E. O. Gugel, A. S. Simanovich, people's houses, «Settlement».

References

1. Basov N. F. *Praktikum po istorii sotsialnoy raboty v Rossii* [Practicum on the history of social work in Russia]. M., 1999. pp. 33–34 (in Rus.).
2. Lomonosov M. V. *Izbrannye filiosfskie raboty* [Selected philosophical works]. M.: Gospolitizdat, 1950. pp. 598–614 (in Rus.).
3. Albitsky V. Yu., Baranov A. A., Sher S. A. Imperatorskiy moskovskiy vospitatel'nyy dom (1763–1813 — pervyye 50 let v istorii Nauchnogo tsentra zdorov'ya detey Rossiim [Imperial Moscow Educational Home (1763–1813 — the first 50 years in the history of the Scientific Center for Children's Health of the Russian] Academy of Medical Sciences. Series «History of the Scientific Center for Children's Health of the Russian Academy of Medical Sciences». Issue 1. M.: Union of Pediatricians of Russia, 2009. 64 p. (in Rus.).
4. Nicholas I. O prinyatii Gosudarem Imperatorom pod svoyo pokrovitel'stvo vseh zavedeniy, sostoyavshikh v vedenii pokoynoy Gosudaryni Imperatrity Marii Fedorovny [On the acceptance by the Sovereign Emperor under his patronage of all institutions that were under the jurisdiction of the late Empress Maria Feodorovna] // The Complete Collection of Laws of the Russian Empire, the second collection. St. Petersburg: Printing house of the II department of His Imperial Majesty's Own Chancery, 1830. Vol. III, 1828, No. 2379. pp. 948–949. URL: <https://rusfond.ru/encyclopedia/28> (accessed: 12/24/2021) (in Rus.).
5. Jean-Jacques Rousseau *Sobranie sochineniy v 3-kh tomakh*. Tom 1. «Emil ili ob obrazovanii [Collected Works in three vol. Vol. 1. Emil, or About education]. M.: State Publishing House of Fiction, 1961. 234 p. (in Rus.).
6. Pervyy vo vsem: vypusnik IGI, talantlivyy zodchiy moderna, muzeolog i pedagog-novator A. U. Zelenko (1871–1953). Yego postroyki i trudy na nive prosveshcheniya [Masterok V. Yu. Zhukov. The first in everything: a graduate of IGI, a talented architect of Art Nouveau, museologist and teacher-innovator A. U. Zelenko (1871–1953). His buildings and works in the field of enlightenment] URL: https://www.spbgasu.ru/upload-files/users/lilia/izdaniya/masterok/Masterok_2015may.pdf (accessed: 15.01.2022) (in Rus.).
7. TSAGM. F. 1321. Op. 1. d. 10. l. 56 vol. (in Rus.).
8. M. V. Lomayeva. Doshkol'noye obrazovaniye v Rossii v 20-ye gody KHKH veka: po materialam arkhivnykh dokumentov [Preschool education in Russia in the 20s of the twentieth century: based on archival documents]. URL: <https://cuberleninka.ru/article/n/doshkolnoe-obrazovanie-v-rossii-v-20-e-gody-xx-veka-po-vfterialam-arkhivnyh-dokumentov/viewer> (accessed: 12.02.2022) (in Rus.).

С. В. Иванова

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18**МИНИАТЮРЫ ПАСХАЛЬНЫХ «СВИТКОВ ЛИКОВАНИЯ»:
ОБ ИКОНОГРАФИИ СЮЖЕТОВ, СВЯЗАННЫХ С ВОСКРЕСЕНИЕМ ХРИСТА**

© С. В. Иванова, 2022

Статья посвящена исследованию миниатюр пасхальных литургических свитков, в частности, двух иллюстраций из этих рукописей, которые показывают уничтожение смерти и освобождение умерших. Это «Regis Victoria» (Победа Царя) и «Resurrectio Mortuorum» (Воскрешение мертвых). Рассматривается их иконография; изучается, есть ли связь между ними и другими образами — Сошествием во ад и Воскресением.

Ключевые слова: манускрипт, рукопись, свитки, пасхальные свитки, Экзультет, литургические свитки, иконография Воскресения.

При исследовании истории иконографии двух образов — иконы Воскресения (Анастасис) и образа «Сошествие во ад» (Descensus ad inferos) — необходимо иметь в виду те изображения, которые связанные с локальной итальянской традицией. Как показывают исследования, особые изменения в репрезентации сюжета «Сошествие во ад» произошли в творчестве итальянских художников эпохи Возрождения [1]. Эти изменения оказались важны не только для итальянского искусства — именно они затем будут транслироваться в искусстве Севера Европы [2]. В новой, итальянской иконографии «Сошествие во ад» представлен на гравюрах Дюрера, которые становятся образцом для остальных художников; затем именно в таком своем варианте этот образ войдет в состав Библии Пискатора и станет известен русским иконописцам. Поэтому обратимся в данной публикации к тем средневековым миниатюрам, которые могли повлиять на такие изменения иконографии.

«Свитки ликования»

Эти миниатюры входят в состав итальянских рукописей, созданных под стилистическим влиянием византийского искусства — так называемых «Свитков ликования», «Экзультет» (Exsultet, в современной итальянской орфографии Exultet) — которые в отношении сюжетов являются «Своеобразным изобретением итальянского средневековья, не имевшим никакого византийского прообраза» [3]. Непосредственно этим свиткам на русском языке посвящены работы В. С. Ковалевской [4] и [5]; мы же обратимся к исследованию иконографии двух сюжетов, отраженных в них.

Особенность этих манускриптов отражена уже в названии — несмотря на то, что некоторые из них созданы уже эпоху Проторенессанса, они следуют на первый взгляд архаической традиции первохристианских свитков. При этом, исследуя то взаимоотношение слова и образа, которое характерно для них, нельзя не восхититься некой передовой и даже несколько авангардной для Средневековья идеей, которая отражена

в их взаимодействии, так как оно сродни тому, что мы наблюдаем в визуальной культуре Нового времени, когда звучащее слово комментирует зрительный образ. Созерцание их было приурочено к определенному событию — празднованию Пасхи: это рукописи гимна, предназначенного для торжественной пасхальной службы; они названы так по первым словам гимна «Exsultet jam angelica turba caelorum» («Да ликуют ангельские сонмы на небесах»), записанного на них, который исполняется в течение праздничного ночного богослужения, на литургии при чине освящения пасхальной свечи. Обряд чтения этого гимна возводился исследователями к IV веку и связывается со святым Иеронимом, переводчиком Священного Писания на латинский [6, с. VIII].

Сохранившиеся свитки в основном относятся к X–XIII вв.; они были созданы в южной и центральной Италии: в монастыре Монтекассино и в других бенедиктинских аббатствах, где преобладающее значение имела византийская школа, отодвигавшая на второй план местную традицию (В. С. Ковалевская называет два исключения: из 31 одной рукописи, дошедших до нас, две имеют пизанское происхождение [5, с. 45]). Предназначались они для определенного чина латинской пасхальной службы беневентанского обряда, который в XIII в. был вытеснен римским обрядом, и в XIV в. традиция этих свитков прекратилась.

Одной из особенностей этих манускриптов является различная ориентация текста и миниатюр, что позволяло одновременно с чтением текста дать возможность слушающим рассмотреть их. Диакон, совершавший песнопение, стоял на амвоне и по мере исполнения разворачивал рукопись, опуская прочитанную часть за аналой перед собою, чтобы ее могли видеть верующие. Иллюстрации этих свитков по отношению к тексту находятся в перевернутом положении, так что стоящие в храме могут рассматривать их. На миниатюрах, фиксирующих обряд такого пасхального чтения, иногда изображен прислужник около аналая, внизу,

державший конец свитка и расправляющий его, чтобы можно было лучше разглядеть иллюстрации.

Миниатюры в соответствии с течением церемонии представляют различные сцены из Писания — в целом их может быть до семнадцати; в них представлены такие библейские события, как грехопадение, изгнание из рая, Исход из Египта — и события, связанные с Новым Заветом. Например, свиток из Монтекассино (Британская библиотека), украшен тринадцатью миниатюрами и двумя инициалами; миниатюры, представленные в нем: 1) Христос на троне между двумя ангелами. 2) Четыре ангела («*Angelica turba celorum*») 3) персонификация Церкви с группой священников и мирян; 4) Дьякон читает и разворачивает свиток Экзультет с амвона и зажигается пасхальная свеча; 5) Распятие; 6) Переход через Красное море 7) Изведение праведных из ада, «*Resurrectio Mortuorum*» (миниатюры 6 и 7 находятся на одном отрезке свитка). 8) Адам и Ева («*O certe necessarium Ade peccatum*»); 9) *Noli me tangere*. 10) каждение в церкви («*Sacrificium vespertinum*»). 11: пчелы собирают нектар; пчеловод собирает воск для свечи. 12): Богородица на троне с предстоящими (обе фигуры предстоящих вырезаны); 13) Освящение свечи. В данном свитке события, связанные с Воскресением, (миниатюра 7, Освобождение праведников) соотносится с прообразом Воскресения — Исходом из Египта.

Кульминационный момент текста — слова о победе над адом и о Воскресении: «Это ночь, когда, разрушив узы смерти, Христос от ада вошёл победителем». К этим словам могут относиться две разные миниатюры: «*Regis Victoria*» (Победа Царя) и «*Resurrectio Mortuorum*» (Воскрешение мертвых) — что и составляет особенность данной традиции. При общем лаконизме изображений в некоторых свитках эти сцены представлены последовательно, что и представляет особую важность для их интерпретации и понимания.

Описание миниатюр «Победа Царя» и «Воскрешение мертвых»

В свитке из Беневенто (991–987 гг. Библиотека Ватикана, Vat. Lat. 9820) [7, с. 31] миниатюра «*Regis Victoria*» представляет Христа в сиянии славы, Он идет влево, в сторону ада; адские ворота разрушены и видны два демона, сидящих в языках пламени; люди не изображены (ил. 1). Христос решительно протягивает правую руку вперед, будто повелевая что-то; длинным копьем в левой руке Он пронзает одному из демонов горло. За Христом, по сторонам, два ангела. На следующей миниатюре «*Resurrectio Mortuorum*» (ил. 2) Христос изображен в правой части, Он держит за руку Адама; рядом с Адамом — Ева; движение совершается в противоположную сторону, чем в предыдущей сцене, — вправо; тем самым художник акцентирует, что здесь показано продолжение истории. Прародители обнажены и окружены языками пламени; за ними видны человеческие фигуры в погребальных пеленах, стоящие в гробах. Внизу лежит створка поломанных врат. На плече Христа — крест.



Ил. 1. *Regis Victoria* (Победа царя). Миниатюра пасхального свитка из Беневенто. 991–987 гг. Апостолическая библиотека Ватикана, Vat. Lat. 9820



Ил. 2. *Resurrectio Mortuorum* (Воскрешение мертвых). Миниатюра пасхального свитка из Беневенто. 991–987 гг. Апостолическая библиотека Ватикана, Vat. Lat. 9820

Свиток Exultet из Манчестерской университетской библиотеки (John Rylands University Library of Manchester) датируется 1000 г. [7, с. 21]. В первой миниатюре в сцене победы над адом в центре композиции представлен Христос, перешагивающий через лежащего сатану (движение справа налево), обнаженного и закованного в цепи. В левой руке Спасителя свиток, в правой — копьё, увенчанное крестом, которое Он



Ил. 3. Переход через Красное море. Миниатюра свитка из Монтекассино. 1075–1080 гг. Британская библиотека, Add MS 30337



Ил. 4. Resurrectio Mortuorum (Воскрешение мертвых). Миниатюра свитка из Монтекассино. 1075–1080 гг. Британская библиотека, Add MS 30337

вонзает в голову сатане. По сторонам от Христа — башни, соединенные сводом с зубцами; в воротах каждой из них показываются люди, ожидающие избавления. На следующей миниатюре представлено воскресение мертвых (*Resurrectio Mortuorum*). Христос несет крест и наклоняется к Адаму, держа его за запястье. Под ногами Христа поверженные адские врата и сатана. Около Адама — Ева, рядом с которой поднимаются другие освобождаемые из ада. На заднем плане крепость с пятью круглыми башнями, охваченная пламенем, откуда высовываются какие-то существа. В левой части миниатюры идут три ряда праведников в одеждах.

В свитке из Монтекассино (ок. 1075–1080 гг., Британская библиотека, Add MS 30337) также лишь одна миниатюра, связанная с интересующими нас сюжетами. Эта миниатюра следует за изображением Исхода из Египта — «Переходом через Красное море», расположенной на той же части свитка (ил. 3). Она занимает то место, где могла бы располагаться миниатюра «Победа царя», показывающая уничтожение ада, и, показывая спасение избранного народа, по смыслу связана с ней. Следующая миниатюра «Воскрешение мертвых» на том же отрезке свитка изображает Христа, входящего в пылающую пещеру, где его ожидают люди; несколько праведников уже находятся за спиной у Христа, слева (ил. 4).

На свитке *Exultet I* из Музея диоцеза Гаэты (XI в.) [7, с. 144] представлены не две, а три миниатюры, связанные с данной темой: Разрушение ада, Победа над адом, Воскрешение мертвых. Христос, изображенный здесь безбородым, входит в ад; в левой руке у Него свиток, правой он берет снятую с петель створку врат. В следующей сцене Христос в центре крепости; Он держит сатану за спину и попирает его голову. Ноги и руки сатаны закованы в цепи. На третьей иллюстрации Христос выходит из адской крепости, выводя Адама, Еву, а с ними и других. Христос оборачивается к группе людей, следующих за Ним, и благословляет их. Несколько человек находятся в нижнем отделе крепости, они протягивают Ему руки. Справа к Христу идут три епископа в полном служебном облачении.

Иллюстрации *Пасхального свитка II* из Музея диоцеза Гаэты (XI в.) [7, с. 17] близки рассмотренным миниатюрам, но более лаконичны.

Как и в свитке II, в свитке III из Музея диоцеза Гаэты (начало XII в.) [8, 1994, с. 363], две миниатюры: поражение ада и освобождение ветхозаветных праведников. В сцене победы над адом Христос в мандорле. Датированный началом XII в. свиток из Беневенто: в первой части миниатюры Спаситель, сопровождаемый двумя ангелами, вонзает копье в сидящего в аду закованного в ножные кандалы демона в левой части мандорлы нет. В сцене освобождения Христос стоит в преисподней, правой Он держит Адама за запястье, на плече у Него крест. Слева пламя, из него вслед за Адамом поднимается Ева.

Так же представлены две сцены в свитке из Салерно середины XIII в. [8, с. 393]. В «Regis Victoria» Христос в мандорле, рядом с Ним два ангела; левой

рукой Он вонзает копье в горло демону; позади виднеется другой демон. В следующей сцене Спаситель в мандорле выходит из ада, наполненного пучками пламени, и ведет прародителей за Собой.

* * *

Как мы видим, первая миниатюра посвящена теме борьбы, уничтожению ада (относясь к словам «Это ночь, когда, разрушив узы смерти...») — вторая показывает следующее деяние Христа — спасение людей («Христос от ада взошёл победителем»).

Однако, несмотря на свое уникальное место в истории искусства, эти миниатюры соотносятся с иконографией «Сошествие во ад». Как пишет немецкий искусствовед, в этих свитках «Важно разделение темы сошествия на две сцены: освобождение праведников из ада и победа над адом» [9, с. 49] (выделено нами — С. И.). Тем самым игнорируется их значение в месте рукописи, значение пояснительных текстов, относящихся к ним — происходит произвольное объединение с другим образом, лишь внешне похожим на него.

Сравнение с образом «Сошествие во ад», «Descensus ad inferos»

Схема композиции *Regis Victoria* довольно далека от *Descensus ad inferos*, который вскоре распространится в искусстве Западной Европы. Но нужно отметить, что миниатюры пасхальных свитков, принадлежа исключительно локальной традиции итальянского искусства, не оказывали влияния на процессы, происходившие в каролингской империи, и образ Сошествия абсолютно не связан с ними своим происхождением. В свою очередь, и название «Сошествие во ад» — *Descensus ad inferos* — догмат, отраженный в Апостольском Символе веры, — не называется в тексте свитков и не появляется в подписи к миниатюрам.

Ад в миниатюре «Победа царя» — абстрактный образ зла: он представлен как геенна огненная, его постоянный атрибут — языки пламени. В пасхальных свитках нет ни одного примера, где ад представлен в виде чудовищной пасти, характерной для образа Сошествия. Христос на этих миниатюрах всегда с правой стороны (и направляется в сторону ада, влево). Здесь не изображаются люди — ни грешники, ни праведники, здесь показана битва Спасителя со злом.

В изображениях «*Descensus*» противоположная схема композиции, ад — справа, и показан он в виде адской пасти. В миниатюрах пасхальных свитков движение совершается по диагонали сверху вниз: Христос наносит удар сатане, композиционно находясь выше. В изображениях «*Descensus*» движение происходит по горизонтали. Христос, направляясь в сторону ада, держит в руках не крест, а длинное копье; на копье никогда нет орифламмы.

В образах «*Descensus ad inferos*» победа еще не произошла, Спаситель только отправляется на битву — в образах «*Regis Victoria*» бой уже закончен, показан последний сокрушительный удар. Ни текст, к которому относится миниатюра, ни ее название,

ни иконографические особенности не дают основания связывать эти два образа между собой.

Текст Пасхальных свитков нигде не упоминает Сошествие во ад; в нем трижды говорится о том, что Христос вышел из ада победителем; исшествие из ада сравнивается с исходом из Египта и освобождением от мирских пороков и тьмы греховной.

При широком распространении по всей Европе, сюжет «Сошествие во ад» попадает в искусство Италии в довольно позднее время. Отсутствие произведений на этот сюжет можно объяснить тем, что все они связаны с иллюстрированием Апостольского Символа веры, который не был распространен в Италии. Староримский Символ веры отличается от Апостольского только одной формулой: в нем не называется Сошествие во ад [10], [11, с. 16–18]. Именно это различие между ними может объяснить закономерность распространения соответствующего сюжета в искусстве Европы: в итальянском искусстве Треченто еще нет образа, иллюстрирующего этот догмат. «Сошествие во ад» появляется лишь в эпоху раннего Ренессанса, т. е. гораздо позднее, чем в Германии и Нидерландах (Фреска в Сан-Анджело ин Формис, которую иногда связывают с темой Сошествия, имеет собственную историю и прежде всего связана с византийским образом Воскресения (Анастасис).

Отождествлять эти миниатюры с «*Descensus ad inferos*» — значит руководствоваться лишь отдаленным схематическим сходством, не вникая ни в особенности композиции и образности, ни в текст, к которому относятся эти иллюстрации.

Сравнение с образом «Анастасис» (Воскресение)

Во второй миниатюре, «Воскрешение мертвых», несомненно присутствует влияние византийского образа Анастасис: общая композиция довольно близка, хотя не идентична.

Схожесть отражена в изображении Адама и Евы, на некоторых миниатюрах — Иоанна Предтечи, царей Давида и Соломона; в таких иконографических деталях, как разбитые врата, петли, ключи и замки, а также лежащая внизу антропоморфная фигура ада. Однако композиция Анастасис дана здесь в несколько упрощенном виде. Вертикальная ось, с ее антитезой верх / низ, заменяется на диагональную, по которой совершается восходящее движение Христа. В руках Христа всегда крест (в Анастасис может быть свиток). Чаще всего в аду, откуда выходят праведники, пламя; изображен момент спасения людей из него. Отметим, что пламя никогда не изображается на образе Анастасис, как и анонимные мертвые в погребальных пеленах, которые присутствуют иногда в образе *Resurrectio Mortuorum*.

Хотя миниатюры *Resurrectio Mortuorum* связаны с темой Воскресения, тем не менее и их объединяют с «Сошествием во ад», например, при описании этой миниатюры: «Интересен мотив сошествия, соединивший западную и византийскую традиции» [9, с. 49]. Такая интерпретация тем более неожиданна, что название — теперь латинское — *Resurrectio Mortuorum*,

Воскрешение мертвых, — свидетельствует совершенно о другом событии. Об этом же свидетельствует традиция их размещения в пасхальных свитках (после миниатюры, изображающей победу над адом) и использования (в течение пасхальной литургии. Сошествие во ад вспоминается как католической, так и православной Церковью на утрени в Великую Субботу).

О Воскресении говорит не только гимн, но и подписи, относящиеся к этим иллюстрациям. Миниатюра на «Свитке ликования» из Монтекассино (Библиотека Ватикана, последняя четверть XI в.) [8, с. 235] сопровождается надписью: «Здесь показано, как Христос восходит из ада, выводит из праха святого патриарха и стремительно и победно переходит в славу рая» [8, с. 237]. Сама миниатюра связана с византийской иконой Анастасис и представляет собой ее интерпретацию (о пасхальном значении образа Анастасис см. [12]). В центре — Христос, Который держит крест и берет за руку Адама. Он попирает голову лежащего демона — надпись рядом указывает, что это «*Infernos*», персонификация ада. Около Адама и Евы стоят другие освобожденные (надпись обозначает их как *Salvi*, спасенные). С другой стороны, в левом верхнем углу, — Иоанн Креститель (со свитком с надписью «*Ecce Agnus Dei*» в руках), Давид, Соломон и пророки.

Существенно не отличается подпись миниатюры другого свитка Монтекассино, также датированного второй половиной XI в. (Британская библиотека) [8, с. 249]. Ее надпись гласит: «*Haec nox est, in qua destructis vinculis mortis, Christus ab inferis victor ascendit*» (Это ночь, в которую, разрушив оковы смерти, Христос из ада победно восшел). Подпись, изъясняющая радость Пасхи: «*Christus ab inferis victor ascendit*» («Христос из ада победно восходит») (выделено нами — С. И.) — то есть называется совершенно иное действие, имеющее иное направление, а не «Сошествие во ад». Эти же стихи сопровождают иллюстрацию в свитке из Сорренто 1105–1110 гг. (хранится в Архиве аббатства Монтекассино) [8, с. 377].

Вызывает удивление стремление историков искусства назвать совершенно разные и по иконографии, и по контексту своего появления образы одним именем. По справедливому заключению С. В. Ковалевской, в данном «мы имеем дело с памятником, в котором выбор иконографических источников и схем отличается большой свободой. Миниатюрист создает совершенно новый тип иллюстративного цикла, у которого нет прототипов ни на Востоке, ни на Западе. Из обширного пласта западного и византийского искусства он как бы собирает новый «коллаж» [4, с. 262].

В миниатюрах «Воскрешение мертвых» мы видим взаимодействие местной южно-итальянской традиции с византийской иконографией Анастасис, которая оказала на эти миниатюры сильное влияние. Важен сам принцип разделения «этапов спасения», отраженный в Пасхальных свитках, — раздельное представление победы над адом и воскрешения мертвых, аналогию чему можно видеть в двух разных образах, «Сошествие во ад» и «Воскресение» — но лишь аналогию. Нельзя говорить об идентичности образов — в данном случае

перед нами отдельная локальная традиция иконографии, связанная с определенными богослужебными текстами.

Список литературы

1. Иванова С. В. Образ «Сшествие во ад» в творчестве итальянских художников (XIV–XVI вв.) // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. 2018. № 4. С. 24–31.
2. Иванова С. В. Образ «Сшествие во ад» в западноевропейской гравюре XV–XVII вв. // Вестник Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства. М. 2015. Вып. 1 (17). С. 55–67.
3. Всеобщая история искусств. Т. 2. Кн. 1. М.: Искусство, 1960. 957 с.
4. Ковалевская С. В. Литургический свиток из Бари. Греческое и латинское в Южной Италии XI века // Искусствознание. М., 2016. № 1–2. С. 244–265.
5. Ковалевская С. В. Инициал к молитве «Vere Dignum» в латинских литургических свитках Южной Италии: типология, эволюция // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. М., 2020. Вып. 40. С. 34–53.
6. Kelly Th. F. The Exultet in Southern Italy. Oxford: Oxford University Press, 1996. 352 p.
7. Avery M. The Exultet Rolls of South Italia. 2. Bd. Princeton: Princeton University Press, 1936. 53 p.
8. Cavallo G. Exultet, Rotoli liturgici del medioevo meridionale. Roma, 1994. 499 p.
9. Loerke M.-M.-O. Hollenfahrt Christi und Anastasis. Ein Bildmotiv im Abendland und im christlichen Osten. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwurde der Philosophischen Fakultät I (Philosophie, Sport, Kunstwissenschaften) der Universität Regensburg. Regensburg, 2003. 566 S.
10. Kelly John N. D. Altchristliche Glaubensbekenntnisse. Göttingen, 1972. 449 S.
11. Simor S. B. «I believe». Images of the Credo from Charlemagne to Luther. Dissertation. Institute of Fine Arts. New York University, 1996. 729 p.
12. Иванова С. В. «Сшествие во ад» или «Воскресение»? // История и культура: Исследования. Статьи. Публикации. 2010. Вып. 8 (8). С. 36–61.

S. V. Ivanova

St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186 Russia, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya str., 18

MINIATURES OF THE «EXULTET» SCROLLS: ON THE ICONOGRAPHY OF THE RESURRECTION

The article deals with the study of miniatures of Easter liturgical scrolls, in particular, two illustrations from these manuscripts, which show the destruction of death and the release of the dead. These are the «Regis Victoria» and «Resurrectio Mortuorum». Their iconography is considered; it is being studied whether there is a connection between them and other images — the Descent into Hell and the Resurrection.

Key words: manuscript, scrolls, Easter scrolls, Exultet, iconography of the Resurrection.

References

1. Ivanova S. V. *Obraz «Soshestvie vo ad» v tvorchestve italianskikh khudozhnikov (XIV–XVI vekov)* [The image of «Descent into Hell» in the works of Italian artists (XIV–XVI centuries)] // Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design. SPb., 2018. Issue. 4. pp. 24–31 (in Rus.).
2. Ivanova S. V. *Obraz «Soshestvie vo ad» v zapadnoevropeiskoe gravyyure 15th–17th vekov* [The image of the «Descent into Hell» in Western European engravings of the 15th–17th centuries] // Bulletin of the Orthodox St. Tikhon University for the Humanities. Series 5: Issues in the History and Theory of Christian Art. M. 2015. Issue. 1 (17). pp. 55–67 (in Rus.).
3. *Vseobtshaya istoria iskusstva* [History of arts]. V. 2. Book. 1. M.: Art, 1960 (in Rus.).
4. Kovalevskaya S. V. *Liturgicheskii svitok iz Bari. Grecheskoe I italianskoe v Yuzhnoy Italii v 11 veke* [Liturgical scroll from Bari. Greek and Latin in Southern Italy in the 11th century] // Art history. M., 2016. No. 1–2. pp. 244–265 (in Rus.).
5. Kovalevskaya S. V. *Iniitsal k molitve «Vere Dignum» v latinskikh liturgicheskikh svitkakh Yuzhnoy Italii: tipologiya, evolyutsiya* [The initial to the prayer «Vere Dignum» in the Latin liturgical scrolls of Southern Italy: typology, evolution] // Vestnik PSTGU. Series V. Issues in the History and Theory of Christian Art. 2020. Issue. 40. pp. 34–53 (in Rus.).
6. Kelly Th. F. The Exultet in Southern Italy. Oxford: Oxford University Press, 1996. 352 p.
7. Avery M. The Exultet Rolls of South Italia. 2. Bd. Princeton, Princeton University Press, 1936.
8. Cavallo G. Exultet, Rotoli liturgici del medioevo meridionale. Roma, 1994. 499 p.
9. Loerke M.-M.-O. Hollenfahrt Christi und Anastasis. Ein Bildmotiv im Abendland und im christlichen Osten. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwurde der Philosophischen Fakultät I (Philosophie, Sport, Kunstwissenschaften) der Universität Regensburg. Regensburg, 2003.
10. Kelly John N. D. Altchristliche Glaubensbekenntnisse. Göttingen, 1972.
11. Simor S. B. «I believe». Images of the Credo from Charlemagne to Lütner. Dissertation. Institute of Fine Arts, New York University, 1996.
12. Ivanova S. V. «Soshestvie v ad» ili «Voskresenie» [«Descent into Hell» or «Resurrection»?] // History and culture: Research. Articles. Publications. 2010. Issue. 8 (8). pp. 36–61 (in Rus.).

А. В. КорниловаСанкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штигица
191028 РФ, Санкт-Петербург, Соляной переулок, 13**ТРАДИЦИИ РЕНЕССАНСНОЙ АРХИТЕКТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ М. Е. МЕСМАХЕРА
НА ПРИМЕРЕ ЗДАНИЯ МАЛО-МИХАЙЛОВСКОГО ДВОРЦА**

© А. В. Корнилова, 2022

Для эпохи историзма в архитектуре Петербурга второй половины XIX века характерно сочетание элементов самых разнообразных стилей, в том числе и итальянского ренессанса. Ярким представителем этого направления был Максимилиан Месмахер, который умело вводил элементы оформления итальянских палаццо в решения фасадов и отделку интерьеров зданий городской застройки. Используя традиции флорентийских зодчих, ориентируясь на творчество Филиппо Брунеллески, Микелоццо Дибартоломео, Леони Батиста Альберти, он создал здания Архива Государственного совета, на углу Миллионной улицы и набережной Зимней канавки, Музея Центрального училища технического рисования барона А. Л. Штигица в Соляном переулке, дворца великого князя Михаила Михайловича на Адмиралтейской набережной и других. Если в сооружении Архива Государственного совета Месмахер ориентировался на палаццо Медичи и Строщи, то Дворец великого князя не имеет прямых аналогов, что позволяет рассматривать его как один из примеров оригинального решения сложной задачи создания величественного монументального здания, отличающегося ренессансными мотивами и органически вписывающегося в застройку квартала, выходящего к Неве и формирующего Английскую набережную.

Ключевые слова: архитектор М. Е. Месмахер, дворец великого князя Михаила Михайловича, стиль историзм, традиции итальянского ренессанса.

Стиль историзм, характерный для петербургского зодчества второй половины XIX в., сочетал в себе черты самых различных архитектурных стилей, в том числе и итальянского ренессанса. Об этом красноречиво свидетельствуют фасады и интерьеры дворцов и особняков, украшающие набережные и улицы города. Одним из известных памятников, выполненных в этой традиции, был дворец великого князя Михаила Михайловича на Адмиралтейской набережной, созданный архитектором М. Е. Месмахером. Своё название «Мало-Михайловский» он получил в отличие от Михайловского дворца на Инженерной улице, 4 — известного творения К. И. Росси, построенного им для великого князя Михаила Павловича (ныне Государственный Русский музей) и Ново-Михайловского (Адмиралтейская наб., 18, Миллионная 19; архитектор А. И. Штакеншнейдер), владельцем которого был великий князь Михаил Николаевич (*ил. 1*).

Заказчиком Мало-Михайловского дворца был второй по старшинству сын великого князя Михаила Николаевича и внук Николая I, великий князь Михаил Михайлович. Воспоминания современников характеризуют его весьма своеобразно. Этот двадцатилетний представитель царствующей фамилии, по свидетельству его брата, Александра Михайловича, «обожал военную службу и чувствовал себя превосходно в рядах Лейб-Гвардии Егерского полка. Его располагающая внешность, благородное сердце и способности танцора сделали его любимцем петербургского большого света. Очень скоро «Миш-миш» сделался общим любимцем петербургских салонов. К несчастью, у него слишком рано проснулась склонность к семейной жизни. Достигнув совершеннолетия в 20 лет и получив право распоряжаться своими средствами, он начал постройку

роскошного дворца. «У нас должен быть приличный дом», — сказал он архитектору. Под словами «мы» надо было понимать его и его будущую жену. Он еще не знал, на ком он женится, но он во что бы то ни стало собирался жениться на ком-нибудь и как можно скорее.

В постоянных поисках «царицы своих грез», он делал несколько попыток жениться на девушках, не равного с ним происхождения. Это создавало тяжёлые осложнения между ним и нашими родителями и ни к чему не привело. В конце концов он все-таки вступил в морганатический брак с дочерью от морганатического же брака герцога Нассауского, дедушкой которой со стороны матери был А. С. Пушкин. Это положило конец всем планам разнообразных увеселений в новом дворце «Миш-миша» [1. С. 401].

Брак этот был объявлен недействительным, а сам великий князь вычеркнут из списков русских офицеров, выдворен из России и лишен денежного содержания из Департамента уделов в размере 50 тыс. рублей ежегодно. Оставшуюся жизнь он провел в Лондоне. Эти обстоятельства прямо отразились на судьбе дворца, который начал строиться задолго до эксцентричных поступков великого князя, в 1884 году [1].

Участок, на котором расположен дворец, с петровских времен принадлежал территории Адмиралтейства. В середине XIX в. корабельную верфь закрыли и перевели ближе к устью Невы. В 1870-х гг. засыпали и канал, проложенный от Невы к зданию Адмиралтейства. Тогда же были разобраны служебные постройки адмиралтейской верфи, а берег Невы был укреплен гранитной подпорной стенкой, вдоль которой располагались бульвар и проезжая часть. Территорию между двумя павильонами Адмиралтейства разделили Черноморским, Азовским и Керченским переулками,

разбив на участки под застройку частновладельческими домами. Первым зданием, появившемся на Новоадмиралтейской набережной, стал дом Общества взаимного поземельного кредита, ближайший к северо-западному павильону Адмиралтейства (1877–1880, Адмиралтейская набережная, 14). Тогда же в начале 1880-х гг. были построены дома №№ 10, 12. В конце 1870- начала 1880-х гг. был возведен дом № 6. [2. С. 22–26].

В то время участок дома № 8 на углу Новоадмиралтейской набережной и Азовского переулка, принадлежавший статскому советнику барону Г. Е. Гинцбургу, оставался незастроенным. 27 апреля 1884 г. Гинцбург продал его великому князю Михаилу Михайловичу. Кроме того, для будущего строительства великим князем был приобретен еще один соседний участок по другую сторону Черноморского переулка напротив участка Гинцбурга. [3. С. 6].

Выбор архитектора, который пал на М. Е. Месмахера, был неслучаен. Зодчий уже не раз привлекался к постройкам для императорского двора и великих князей. К этому времени он перестроил дворец великого князя Алексея Александровича, на набережной реки Мойки, закончил оформление интерьеров во дворце великого князя Владимира Александровича и начал работы по отделке нескольких интерьеров Аничкого дворца. Несмотря на это, уже в апреле 1885 г. Месмахер передал великому князю Михаилу Михайловичу, как тогда полагали, будущему владельцу дворца, готовые чертежи фасадов.

Здание было спроектировано в духе итальянского ренессанса, а точнее, его флорентийской школы. Опираясь на традиции, идущие от Филиппо Брунеллески, Микелоццо ди Бартоломео, Леона Батиста Альберти, архитектор в своем творчестве умело использовал элементы ренессансной архитектуры в оформлении фасадов и отделке интерьеров, проявляя при этом тонкий художественный вкус. Свидетельством этого служит фасад здания Архива Государственного совета на углу Миллионной улицы и набережной Зимней канавки, в сооружении которого Месмахер ориентировался на палаццо Медичи и Строцци. Также как и фасады итальянских палаццо, оно выходит на угол двух улиц и имеет три этажа. Боковые ризалиты оформлены узкими межэтажными карнизами. Первый этаж со сдвоенными окнами в полукруглых обрамлениях обработан рустом. Венчает здание массивный карниз на консолях. В отличие от Архива Государственного совета Мало-Михайловский дворец не имеет прямого аналога, отвечая, однако всем канонам ренессансной архитектуры (ил. 2–3).

Учитывая желание заказчика и его принадлежность к императорской фамилии, Месмахер создал величественное монументальное сооружение, органически вписывающееся в застройку квартала, шесть домов которого к этому времени были уже построены. Угловое местоположение и небольшой размер участка диктовали свои условия и архитектор остановился на оригинальном решении планировки. Т-образное в плане здание дворца, отличающееся этим от традиционного квадрата ренессанса, выходит главным



Ил. 1. Дворец Вел. кн. Михаила Михайловича. Вид фасада со стороны Адмиралтейской наб.



Ил. 2. Дворец Вел. кн. Михаила Михайловича. Фрагмент фасада со стороны Адмиралтейской наб.



Ил. 3. Дворец Вел. кн. Михаила Михайловича. Фрагмент фасада со стороны Адмиралтейской наб. Портал



Ил. 4. Дворец Вел. кн. Михаила Михайловича. Фасад со стороны Азовского пер.



Ил. 5. Дворец Вел. кн. Михаила Михайловича. Вид со стороны Азовского пер.



Ил. 6. Дворец Вел. кн. Михаила Михайловича. Фрагмент фасада

фасадом на Адмиралтейскую набережную, а двумя другими — на Азовский и Черноморский переулки. Четвертая стена здания — брандмауэр — вплотную примыкает к дому Рукавишниково (дом № 10 по Адмиралтейской набережной).

Дворец делится на две половины — хозяина и хозяйки, имеющие собственные подъезды, выходящие в Азовский переулок. Между ними — небольшой Пообразный дворик, подобие курдонера, образованный средней частью фасада дворца с ризалитом, отодвинутый в глубину участка. Внутренний дворик — принадлежность палатцо эпохи ренессанса — вопреки традиционной схеме расположен не в центре здания, а с противоположной стороны от курдонера и ограничен с трех сторон стенами дворца. Такой дворик в итальянском палатцо являлся центром внутренней жизни здания, подчеркивал его изолированность, замкнутость. В случае с Мало-Михайловским дворцом дворик представляет собой рациональную компоновку единого пространства, составленную из мелких самостоятельных пространственных единиц (ил. 4–5).

Проектные чертежи фасадов дворца, выполненные Месмахером, также представляют импровизацию на тему итальянского ренессанса [4. С. 112]. Нижний этаж покоится на высоком цоколе. Замковые камни в полукругах окон выполнены в виде скульптурных масок, не повторяющих друг друга. Центр фасада подчеркивает портал, решенный в виде портика с лучковым разомкнутым фронтоном. В центральной части фронтона расположен картуш, увенчанный императорской короной, поддерживаемый с двух сторон фигурами сидящих путти. Нижний этаж здания облицован грубо обработанными рустами и блоками из темно-красного песчаника (ил. 6).

Усвоив идею расчленения стены, впервые появившуюся в фасадах Альберти, Месмахер использует ее в отделке второго и третьего этажей. Окна второго этажа разделены между собой сдвоенными колонками ионического ордера. Обрамление полукруглых окон опираются на балюстрады, расположенные между постаментами этих колонок. Четкие ряды сдвоенных окон третьего этажа, обрамления которых опираются непосредственно на карниз, также разделены между собой, сдвоенными пилястрами коринфского ордера, что вполне укладывается в схему античных приемов оформления фасадов. Спускающиеся цветочные гирлянды как второго так и третьего этажей, заполняют пространство между колонками и пилястрами.

Поскольку фасад здания имеет закругленный угол, архитектору пришлось тщательно продумать решение его обработки. В первом этаже Месмахер оставляет все без изменений. Два массивных кронштейна поддерживают балюстраду балкона второго этажа, окно которого увенчивает пучковый разомкнутый фронтон с картушем в центре. Закругленный угол верхнего этажа прорезан встроенным окном. Завершает все здание стройная балюстрада, покоящаяся на массивном карнизе, поддерживаемом мощными резными консолями, между которыми

проходит скульптурный стилизованный зооморфный орнамент. Фасад, выходящий в Азовский переулок, лишен многих архитектурных украшений, которыми изобилует главный фасад.

Исключение составляет лишь оформление собственных подъездов. Все три этажа рустованы, причем на нижнем этаже сохраняется грубая обработка квадров, в двух верхних она сглажена. Размеры оконных проемов этого фасада, соответствующие размерам окон главного фасада, архитектор соблюдает только в первом и втором этажах. Как представлял себе Месмахер фасад, выходящий в Черноморский переулок, остается невыясненным, так как эти чертежи до сих пор не обнаружены. При сличении проектных чертежей с натурой заметны некоторые отклонения, однако в отделке фасадов, в целом Месмахер сумел воплотить в жизнь свой замысел.

Участие зодчего в строительстве дворца не ограничивалось исполнением проектных чертежей. Более того, в ходе строительства он стал тем основным организатором, который имел непосредственный контакт с исполнителями работ и поставщиками материалов. Частично сохранившиеся чертежи интерьеров позволяют судить о выдающихся способностях Месмахера — декоратора, несмотря на то, что большинство из них искажены позднейшими перепланировками и ремонтами.

Среди интерьеров наибольшую значимость имели помещения Парадного вестибюля и Парадной лестницы, Кабинета великого князя, Большой и Малой приемных, Столовой, Библиотеки, великокняжеской Опочивальни, а также Уборной, Гардеробной и Ванной комнаты. Со стороны Адмиралтейской набережной посетитель сначала попадал в Нижний вестибюль — небольшое квадратное в плане помещение с высоким потолком. Мраморная лестница вела вверх, где расположен Верхний вестибюль. Первоначально до перестроек он имел меньшие размеры, но обладал ясной и четкой композицией. Пилоны и своды делили верхний вестибюль на шесть равных компартиментов. Лестница из Нижнего вестибюля и расположенный напротив камин составляли центральную ось композиции. С левой стороны две двери вели в Большую и Малую приемные. Двери напротив Большой приемной открывали вход в апартаменты северо-западной части дворца. Здесь же начиналась Парадная лестница, идущая в интерьеры второго этажа.

Отделка Парадной лестницы не была завершена до конца. Но, несмотря на это, она отличается огромными размерами. Высота помещения лестницы достигает отметки крыши здания и завершается световым фонарем. Два широких марша с беломраморными ступенями разделены уступчатым парапетом, который должен был выполнять функции постаментов для канделябров и ваз с растениями. Работы по декоративному оформлению Вестибюля и Парадной лестницы начались в 1888 году.

Тогда же была произведена художественная отделка Большой и Малой приемных и Кабинета, находившихся в первом этаже в северо-восточном углу

дворца; Спальная комната с примыкавшими к ней и связанными с ней помещениями, располагавшейся в первом этаже центральной части здания (между Азовским пер. и Дворцовым двориком); Библиотека, точное местоположение которой не выявлено; Вестибюль и Лестница.

Однако недовольство императорского двора по поводу брака великого князя и выдворение его из России, привели к недостаточности средств для продолжения работ, в результате чего строительство было заморожено. В начале его хотели продать, но продать недостроенный дворец было сложно, так как вырученные от продажи деньги не окупили бы затраченной на него суммы в один миллион рублей. Тогда в 1903 г. было решено сдавать его в наем, получая прибыль за аренду. Этот совет дал Месмахер и арендатором выступило Управление юго-западных железных дорог.

В следующем 1904 г. появился новый арендатор — Главное управление торгового мореплавания и портов. Его возглавлял один из многочисленных братьев Михаила Михайловича великий князь Александр Михайлович. Однако, в 1905 году в результате реорганизации, осуществленной Николаем II, Главное управление торгового мореплавания и портов было упразднено, а его функции приняло на себя Министерство промышленности и торговли, которое и стало новым арендатором дворца до сентября 1910 года. Сроки, указанные во всех договорах, связывались с безуспешными поисками покупателя здания, который долго не находился. Это должен был быть солидный покупатель и по поводу него велась обширная переписка великих князей с посредниками различных ведомств и учреждений. Лишь к марту 1911 г. такой покупатель нашелся. Это было страховое акционерное общество «Русский Лойд», которое приобрело дворец, сразу же приступив к его перестройке. Работы проводились под руководством архитектора П. К. Бергштрессера. В результате их в первоначальном виде сохранился лишь вестибюль, лестница и несколько других помещений. С 1917 года дворец сменил нескольких владельцев. Они последовательно менялись: Петрокоммуна, Городской отдел торговли и Ленинградский областной совет потребительских обществ, Госбанк и Главное Управление торговли Ленгорисполкома и, наконец, нынешний и последний владелец здания (частное лицо). За эти годы в планировке и декоре здания существенных изменений не произошло, кроме уничтожения гербов и монограмм великого князя и последующих владельцев на картушах в архитектурном убранстве фасадов и интерьеров. Во внутренней планировке были произведены значительные изменения с 1911 по 1917 годы, хотя интерьеры, оформленные М. Месмахером, остались почти нетронутыми [5. С. 48, 67].

Таким образом, Мало-Михайловский дворец, монументальное и величественное сооружение М. Е. Месмахера, выполненное с использованием традиции итальянского ренессанса, остается замечательным памятником эпохи эклектики в архитектуре Петербурга второй половины XIX в. [5. С. 67].

Список литературы

1. Александр Михайлович, великий князь. Книга воспоминаний. // Иллюстрированная. Россия-Париж. 1933. № 3 (401).
2. *Vipper B. P.* Итальянский Ренессанс. М. 1977. Т. 1. С. 112.
3. *Лापина Е. Б.* Дворец великого князя Михаила Михайловича (Мало-Михайловский). 1994. Историческая справка. Архив КГИОП. Ф. 547. Н-4044. С. 75.
4. *Пунин А. Л.* Архитектурные памятники Петербурга. Вторая половина XIX вв. // Л., 1981. С. 176.
5. В тексте использованы материалы исторических справок: Сычева Г. В. Ново-Михайловский дворец. Кабинет великого князя. 1992. С. 48. Архив КГИОП Ф. 547. Н-7714; Лапина Е. Б. Дворец великого князя Михаила Михайловича (Мало-Михайловский). 1994. Архив КГИОП. Ф. 547. Н-4044. С. 67.

A. V. Kornilova

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design
191187 Russia, Saint Petersburg, Solyanoj line, 13

THE TRADITIONS OF RENAISSANCE ARCHITECTURE IN THE WORK OF M. E. MTSMACHER USING THE EXAMPLE OF THE BUILDING OF THE MALO-MIKHAILOVSKY PALACE

The era of historicism in the architecture of St. Petersburg in the second half of the XIX century is characterized by a combination of elements of a wide variety of styles, including the Italian Renaissance. A prominent representative of this trend was Maximilian Mesmacher, who skillfully introduced elements of the design of Italian palazzi into the solutions of facades and interior decoration of urban buildings. Using the traditions of Florentine architects, focusing on the work of Filippo Brunelleschi, Michilozzo Dibartolomeo, Leonie Batista Alberti, he created the buildings of the Archive of the State Council, at the corner of Millionnaya Street and the embankment of the Winter Canal, the Museum of the Central School of Technical Drawing of Baron A. L. Stieglitz in Solyan Lane, the palace of Grand Duke Mikhail Mikhailovich on the Admiralty Embankment and others. While Mesmacher focused on the Palazzo Medici and Strozzi in the construction of the Archive of the State Council, the Grand Duke's Palace has no direct analogues, which allows us to consider it as one of the examples of an original solution to the complex task of creating a majestic monumental building, distinguished by Renaissance motifs and organically fitting into the development of the quarter facing the Neva and forming the Embankment of England.

Keywords: architect M. E. Mesmacher, Grand Duke Mikhail Mikhailovich's palace, historicism style, traditions of the Italian Renaissance.

References

1. Alexander Mikhailovich, Grand Duke. *Kniga vospominaniy. Illyustrirovannaya* [A book of memories. Illustrated]. Russia-Paris. 1933. № 3 (401) (in Rus.).
2. *Vipper B. R.* *Italianskiy Renesanse* [Italian Renaissance]. M., 1977. Vol. 1. p. 112 (in Rus.).
3. *Lapina E. B.* *Dvorets velikogo knyazya Mikhaila Mikhailovicha* [Palace of Grand Duke Mikhail Mikhailovich] (Malo-Mikhailovsky). 1994. Historical background. Archive of KGIOP. F. 547. N-4044. p. 75 (in Rus.).
4. *Punin A. L.* *Arkhitekturnye pamyatniki Sankt-Peterburga. Vtoraya polovina XIX veka* [Architectural monuments of St. Petersburg. The second half of the XIX century]. L., 1981. p. 176 (in Rus.).
5. *V tekste ispol'zovany materialy istoricheskikh spravok: Sycheva G. V. Novo-Mikhaylovskiy dvorets. Kabinet velikogo knyazya. 1992. S. 48. Arkhiv KGIOP Kabinet velikogo knyazya. 1992. S. 48. Arkhiv KGIOP F. 547. N-7714; Lapina Ye. B. Dvorets velikogo knyazya Mikhaila-Mikhaylovicha (Malo-Mikhaylovskiy). 1994. [The text uses materials of historical references: Sycheva G. V. Novo-Mikhailovsky Palace. Cabinet of the Grand Duke. 1992. p. 48. Archive KGIOP F. 547. N-7714; Lapina E. B. The Palace of Grand Duke Mikhail Mikhailovich (Malo-Mikhailovsky). 1994]. Archive of KGIOP. F. 547. N-4044. p. 67 (in Rus.).*

УДК 687.01:7.05

DOI 10.46418/2079–8202_2022_1_8

М. М. Кузнецова, А. В. Савельева

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18**ЭСТЕТИКА СУБКУЛЬТУРЫ АНИМЕ И ЕЁ ВОЗДЕЙСТВИЕ
НА ЕВРОПЕЙСКУЮ МОДУ ХХІ ВЕКА**

© М. М. Кузнецова, А. В. Савельева, 2022

Статья посвящена анализу особенностей субкультуры аниме и аниме-стиля, выявлению влияния эстетики субкультуры на работы европейских дизайнеров и компаний индустрии моды. Выделены и рассмотрены четыре категории использования аниме-стиля в продукции западных брендов индустрии моды.

Ключевые слова: субкультура аниме, персонаж аниме, аниме-стиль, молодежная мода, индустрия моды, дизайн одежды, мягкая сила Японии.

Мода 2010-х — начала 2020-х гг. в значительной мере ориентирована на молодых потребителей. Внимание аналитиков приковано к Поколению Z (1993–2010), крупные Дома моды меняются с тем, чтобы соответствовать настроению, потребностям и ценностям молодежи. В связи с этим индустрия моды привлекает источники из молодежной культуры, виртуальной и игровой среды, превращая их в новые коды, которые проникают даже в сферу роскоши. Значительное место среди глобальных субкультур занимает *аниме* (японская анимация), поэтому она все чаще становится источником вдохновения для современных дизайнеров. Для лучшего понимания тенденций развития дизайна костюма и современной моды представляется целесообразным обозначить место субкультуры аниме в стилистике европейских Домов моды, проанализировать методы переработки молодежных субкультурных кодов профессиональными дизайнерами и рассмотреть воздействие вкусов Поколения Z на эстетику костюма в ХХІ веке.

Субкультура аниме появилась в конце ХХ века под воздействием массовой культуры 1990-х гг., когда в молодёжных кругах приобрела популярность японская мультипликация: в это время широко распространялись видеокассеты с зарубежными фильмами и мультфильмами аниме. Объединили представителей данного течения их медийные предпочтения — страсти к аниме и манге [1]. Поскольку обозначенная субкультура отличается набором узнаваемых элементов и условностей, представляется важным выявить и описать визуальные коды субкультуры аниме и дать определение аниме-стилю в costume.

По мнению авторов статьи «Мягкая сила Японии: аниме и манга» Т. Балакаевой и А. Турсунбаевой, всеобщему распространению аниме способствовала специальная политика Японии, так называемая «Cool Japan». На фоне развития глобализации в конце 1990-х гг. японцы в качестве метода культурной дипломатии использовали привлечение внимания к массовой культуре. «Аниме-анимация, манга-комиксы, мода,

поп-музыка, кухня и романы молодых писателей стали играть важную роль в международной культурной деятельности Японии» [2. С. 19]. В 2005 г. было объявлено, что поп-культура — одна из основных сил внешнеполитического влияния Японии. Флагманами продвижения и проводниками японской культуры в других странах стали японские по стилю аниме и манга, обладающие лучшими качествами для привлечения разнообразной массовой аудитории.

В современном мире движение аниме получило наибольшую популярность, превратившись в мировую субкультуру. Деятели данного направления становятся с каждым годом больше, упоминания об этой социальной группе чаще появляются в СМИ, а в каждом учебном заведении мира можно встретить её поклонников. Как правило, «анимешники» (сленг — представители субкультуры аниме, прим. авторов) не ограничиваются просмотром мультфильмов. Среди них распространено написание рассказов по мотивам аниме (англ. *fan fiction*); рисование персонажей — *fan arts* и любительской манги — «додзинси» (яп. *doujinshi* — журнал единомышленников, первоначально так назывались издательства фан-клубов, содержащие любительские комиксы); косплей (от англ. *costume play* — костюмированная игра) — полное переодевание в костюм героя аниме, компьютерных игр, фильмов и др. Ежегодно проводятся аниме-фестивали, посвященные японской анимации вечера кино, культурные мероприятия Японии, на которых распространены выступления косплееров — актеров-любителей, изображающих на сцене или во время фотосессии персонажей аниме; и косбендов (от англ. *cosume band* — косплей команда) — любительских театральных трупп, организованных косплеерами.

Говоря о субкультуре косплея, широко распространенной в Японии, стоит упомянуть о влиянии Запада на традиции японцев и об особенностях их американизации. Адъюнкт-профессор Нью-Йоркского университета Е. Штейнер во время лекции «Япония и “японщина” в России и на Западе» так выразился

о явлении «весторщины» в Японии: «Японцы, надо отдать им должное, никогда не играли с западными штуковинами всерьез. Им никогда не приходило в голову увлечься христианством, несмотря на многовековые попытки миссионеров, японцам это просто не нужно. Им нужны или практические, технологические штуковины, которые они адаптируют, улучшают и тем самым в конечном итоге превосходят своих западных коллег, или явления массовой культуры».

Например, там есть очень большая молодежная субкультура района Харадзюку, где есть такие группы подростков, которые имперсонифицируют разных культурных героев Запада. Скажем, девочки под названием «гото Рори», что означает «готическая Лолита». Такие соблазнительные нимфетки в черных кружевах, викторианская мода, с потрясающим макияжем, когда они белят свои лица, когда они говорят томно, как в их представлении разговаривали британские барышни середины XIX в. И так они ходят по улицам и т. д. Есть и другие группировки, например, Гангоро — японки, в основном, это девочки, подражающие американским черным рэпперам. Они мажут темным свои лица или устраивают искусственный загар, красят волосы в ярко-желтый цвет, носят штаны с мотней до колен, как эти самые рэперы.

Всего этого очень много, но повторяю: японцы в этом отношении, я бы сказал, умнее западных людей. Они берут внешние приметы, и они знают, что для них это игра. Они не стесняются ходить в этих карнавальных костюмах по улицам, для них это возрастное явление. Но всерьез увлечься христианством, или философией Гегеля, или чем-то подобным им просто не приходит в голову — в этом принципиальная разница» [3].

Это очень важное замечание, которое касается всех уличных субкультур Японии, в т. ч. косплея и аниме. Авторы статьи «Косплей: воображаемое “я” и актерствующая личность» называют его «театрализованном способом публичного самовыражения». Согласно их исследованию, огромное значение для этой субкультуры имеют вербальные и невербальные средства выразительности. Участники «тщательно продумывают каждую деталь своего костюма, внешнего облика в целом и характера выбранного для воплощения персонажа» [4. С. 218]. При этом центральную роль играет аутентичность создаваемого образа, как в любом неформальном сообществе. Так же авторы отмечают, что косплей существенно отличается от остальных молодежных субкультур: в отличие от, например, панков или готов приверженцы этого направления не могут носить свои экстравагантные костюмы в школу или на работу, что оставляет яркие образы за рамками повседневной жизни [4]. Подобное утверждение может быть применено к другим японским субкультурам. Например, упомянутые выше *харадзюку* (название дано по кварталу в Токио) отличаются максимально необычным внешним видом, но в подобных костюмах участники движения появляются только в указанном районе города. Для музыкального жанра *visual kei* (англ. — визуальный

стиль) характерно использование макияжа, сложных причёсок и фантазийных костюмов (часто в андрогинной эстетике). Внешний вид выступающего на сцене артиста имеет преобладающее над музыкой значение. В японской молодежной уличной культуре множество таких примеров, и субкультура аниме вливается в общий поток неформальных течений, оказывающих взаимное влияние друг на друга. Вероятно, чрезмерная декоративность и преувеличение в одежде и облике молодежи Японии — это «след» театрализованной эстетики традиционного костюма и грима, сохраняющих некоторое хождение в современном мире.

В субкультуре аниме необходимо и возможно выделить следующие особенности, часть из которых описаны В. Хасьяновым и А. Зайцевым [1]:

- в своей основе субкультура имеет творческое начало: ее возникновение спонтанно и обусловлено самостоятельной деятельностью отдельных ее представителей (косплееров и косбендов);

- как правило, отсутствует чётко сформированная идеология: общим элементом мировоззрения ее представителей является заинтересованность определенными медиа-продуктами;

- субкультура демократична: организации, занимающиеся проведением различных мероприятий по данной тематике — аниме-фестивалей, квестов и др., независимы друг от друга и не имеют конкретной иерархии;

- участники имеют яркий и эксцентричный внешний вид, игровая составляющая образа и его аутентичность выражаются в дотошном воспроизведении деталей и символов копируемых персонажей;

- используемый участниками сленг эмоционально-экспрессивно окрашен;

- отсутствуют явные традиции «посвящения» в субкультурную группу;

- культурой аниме увлечены люди различного возраста и рода деятельности: аудитории аниме варьируются от маленьких детей до подростков и взрослых зрителей ввиду широкого разнообразия медиаконтента по жанрам и сюжетам соответствующих направлений;

- главной ценностью признаётся творческая самореализация представителей сообщества.

Как и во всяком неформальном сообществе, в среде последователей аниме за пределами Японии есть элементы, по которым члены группы узнают друг друга. Это язык, заполненный всевозможными японизмами и названиями медийных жанров; специфический юмор, основанный на просмотренных сериалах и анимационных фильмах; коллекционирование фигурок персонажей, значков и другой сувенирной атрибутики; знание музыкальных тем из аниме и т. д. Но главным знаковым атрибутом приверженцев этой субкультуры является выражение образа в костюме.

Именно в среде субкультуры аниме появилось новое современное понятие *аниме-стиль*. Аниме-стиль в одежде (*anime style*) относится к группе авангардных, для него характерны асимметрия декора, использование чистых спектральных, а также сложных искусственных цветов, обилие принтов на тканях.

В целом, стиль подразумевает создание ярких образов в повседневной жизни, а также различные изображения и наклейки с персонажами на одежде. Проявляться аниме-стиль может невыразительно и незначительно для непосвящённого (окрашенные в определённый яркий цвет волосы, броши с изображением героев, аксессуары из мультфильмов), или в виде практически полного повторения анимационных образов. Представители субкультуры воплощают аниме персонажей не только в своем облике, но и в образе жизни. Подобно анимационным лентам их образы весьма красочны и эмоциональны. «Анимешники» по своей сути — это «взрослые дети». Они яркие, импульсивны и оптимистично смотрят на мир. Их положительные эмоции преимущественно выражаются во внешнем виде как самом доступном способе показать свое настроение окружающим. Яркие цвета радуги покрывают не только одежду, но и бижутерию, а также волосы и глаза, которые могут быть любых ярких оттенков. Прически девушек, в основном, детские, выглядят кукольно и наивно. Основной материал аксессуаров — цветной пластик, часто с различной символикой персонажей [5].

В аниме-стиль входит одежда японских школьников, так как большинство аниме посвящено именно их жизни. Ещё с середины 1970-х гг. школьная форма стала в Японии неким «стержнем» для уличных неформальных сообществ, порождённых рядом мужских молодёжных субкультур послевоенного периода. Подростки носили переделанную форму школьников-старшеклассников, изменяя её длину и объёмы и дополняя различными традиционными аксессуарами. В СМИ получил распространение образ школьника-правонарушителя, который в середине 1980-х гг. сменился на преступную школьницу в матроске. В этот же период во многих частных школах Токио вводили «форму-от-кутюр» ради привлечения новых учениц. Появились клетчатые юбки, жакеты, блузки изящного покроя.

В 1990-е гг. в массмедиа приобрели популярность изображения старшеклассниц. Реальные ученицы в школьной форме появлялись в серьёзных новостных и документальных передачах, образовательных программах, ток-шоу и аниме. Осознанная реакция девушек на эти часто мелькающие изображения породила в Токио новый стиль уличной моды — *kogal* или «субкультура старшеклассниц». Представительницы должны были иметь у себя два гардероба — один содержал школьную форму, а другой состоял из совершенно взрослой и очень нарядной одежды. Школьная форма подвергалась серьёзной деформации — юбку обязательно укорачивали до длины мини, а гольфы носили спущенными. В качестве аксессуаров были популярны клетчатые шарфы *Burberry*, блестящие винтажные вещицы от *Hello Kitty* и футляры для мобильных телефонов [6].

Преображенные таким образом форма и облик японской школьницы вошли в субкультуру аниме. Большая часть фильмов и сериалов жанров «повседневность», махо-сёдзэ, сёнен и некоторых других посвящена жизни подростков, поэтому фанаты этих анимационных лент достаточно быстро перенесли

элементы соответствующих нарядов в свои костюмы. Современный «образ японской школьницы» аниме-стиля состоит из светлой блузы свободного покроя, часто с воротником-матроской, контрастного по цвету галстука и юбки в складку с гольфами или чулками. Длина юбки или способ ношения гольф в настоящее время не регламентируются — представители субкультуры аниме вольны интерпретировать образ в зависимости от личных предпочтений. Пожалуй, именно образы девочки-подростка или школьницы стали наиболее известными во всем мире, когда развитие субкультуры аниме вышло далеко за пределы Японии и соседних с ней азиатских стран.

В начале 2020-х гг. субкультуры, связанные с Японией, охватывают многие страны мира. Фестивали аниме, манги, косплея ежегодно проводятся в ведущих странах мира (*Anime Expo* в Лос-Анджелесе, *Otakon* в Вашингтоне, *Japan Expo* в Париже, *Hinode Power Japan* в Москве и др.). Не столько любовь к культуре Японии, сколько игра в реальность или, скорее, «нереальность» для поклонников аниме и косплея важнее традиционной социализации, заменяет ее и формирует новые правила жизни. Открытая сексуальность подменяется анимированными образами, гендерные роли осознаются путем примеривания сформированного имиджа персонажа. Нарисованная жизнь и облик кажутся более привлекательными и достойными подражания, чем то, что рекомендует официальная европейская культура повседневности, которая регулярно дискредитирует себя.

Очевидно, что при помощи погружения в субкультуру можно попытаться уйти от повседневных проблем, но нельзя отстраниться от участия в рыночных отношениях. Производители товаров и услуг (особенно, модных) постоянно ищут каналы взаимодействия с новыми поколениями и группами потребителей, поэтому массовая субкультура, увлекающая и объединяющая огромное число поклонников, превращается для них в источник информации и новое средство диалога с молодёжью. Поскольку традиционные коды индустрии моды (историческая ценность бренда, семантика элементов гардероба, сложные стилевые решения костюма) не знакомы и не понятны Поколению Z, которое является наиболее многочисленным и именно сейчас входит в стадию активного потребления, компании-производители спешно осваивают новый для себя язык молодёжной моды. Сам по себе такой опыт не нов для данной отрасли, она уже переживала подобное в 1960-х — начале 1970-х гг., когда молодые дизайнеры смогли перенести уличную моду молодежи на подиумы. Что же изменилось в подходах к работе с молодёжной модой в XXI веке?

Если в обозначенный период формирования прет-а-порте в Европе дизайнеры художественно переосмысливали и «окультуривали» уличные стили, возводя их в ранг авторской моды, то в настоящее время помимо этого метода появились простые и наиболее «наглядные» способы внедрения новых кодов в дизайн костюма. Под воздействием целого ряда факторов в XXI в. значительно упрощаются составляющие ко-

стюма и комплектность одежды, сужается ассортимент, и на смену новым формам приходят принты или иные визуальные маркеры, выделяющие «своих» в молодежной среде. Параллельно с «упрощением одежды» Дома моды и бренды массмаркета активно внедряют в свои сезонные коллекции коллаборации с производителями компьютерных игр и программ, фильмов и сериалов (например, *Louis Vuitton & Vocaloid* 2013; *Ted Baker & Animal Crossing* 2021; *Balenciaga & Fortnite* 2021). В том числе, наблюдается использование стилистики и символики аниме и манги в продукции европейских марок.

Анализ целого ряда коллекций одежды и аксессуаров, выпущенных за пределами Японии в XXI веке, позволил выделить несколько категорий адаптации аниме-стиля в работах брендов индустрии моды:

- использование элементов аниме-стиля в аксессуарах и обуви;
- прямая цитата образа персонажа;
- косвенная цитата образа конкретного персонажа;
- нанесение на предметы одежды логотипов и изображений персонажей аниме.

К первой категории применения аниме-стиля относятся совместные работы японского художника и дизайнера Такаси Мураками и люксового Дома моды *Louis Vuitton* с Марком Джейкобсом в лице креативного директора, сотрудничество которых началось в 2002 г. Коллекция сумок *Multicolor Monogram*, выпущенная

лимитированным тиражом, объединила в себе черты традиционной европейской культуры люкса и современной японской субкультуры аниме. Рекламная акция сумки сопровождалась короткометражными аниме, что было невероятно для буржуазного бренда и привлекательно для молодежи. Аниме-персонаж, изображённый Мураками поверх знаменитой монограммы *Louis Vuitton*, стал культовым (ил. 1). Помимо нанесения изображения персонажа на сумку, дизайнер трансформировал сам логотип бренда, сделав его «анимешно» ярким. Обновленная цветовая гамма, включение «кукольных» элементов в традиционные решения сумок, игровые мотивы в рисунке — эти элементы «вдохнули молодость» в ассортимент консервативного бренда и стали первым шагом на пути сближения субкультур и сегмента роскоши в индустрии моды.

Подобный прием обновления и «омоложения» ассортимента можно проследить в коллаборации марки обуви *Dr. Martens* и токийского концепт-стора *atmos*, представивших модели ботинок *Tarik* в аниме-стиле (ил. 2). Строгие тёмные ботинки для повседневной носки приобрели бархатную ткань верха, ярко-красную накладную застёжку молнию и плетёные шнурки из красных и белых нитей с пластиковым фиксатором. Еще одним цветовым акцентом стала фирменная жёлтая строчка *Dr. Martens* по ранту подошвы. На постерах рекламной кампании были нарисованы персонажи в стилистике аниме (ил. 3).



Ил. 1. Такаси Мураками для *Louis Vuitton*. Модели из коллекции *Multicolor Monogram*. 2003



Ил. 2. Ботинки *Dr. Martens & atmos*. 2021

Ил. 3. Рекламный постер *Dr. Martens & atmos*. 2021



Ил. 4. Магазин *Gucci* с эксклюзивной коллекцией *Gucci&JoJo's* и модели из коллекции. 2013

Приёмы второй и третьей категорий сложны для реализации, поэтому к ним прибегают Дома моды сектора люкс, которые занимаются разработкой новой стилистики и моды. Именно они заинтересованы в привлечении внимания молодых потребителей.

Ко второй категории относится совместная работа Дома моды *Gucci* с автором манги «Невероятные приключения ДжоДжо» Хирохико Араки (ил. 4, 5). Вслед за выходом аниме-сериала в Японии в 2012–13 гг. в 2013 г. европейский Дом моды под руководством Фриды Джанини выпустил линейку, стилизованную под одежду персонажей аниме. Специально для такого знаменательного момента *мангака* (сленг — автор манги, прим. авторов) создал отдельный выпуск «ДжоДжо», в котором его герои так или иначе были связаны с брендом *Gucci* [7].

Ныне действующий креативный директор Дома моды *Louis Vuitton*, Николя Гескьер интерпретировал в своих коллекциях образы конкретных персонажей из аниме-сериалов. В сезоне Весна-Лето 2016 модели в сетчатых топах и космически-принтованных комбинезонах, куртках-косухах, байкерских нарядах и бисерных платьях напоминали персонажей из «Прекрасной воительницы Сейлор Мун», «Евангелиона» и «Тетради смерти» (запрещён к показу в России в 2021 г.). Ма-



Ил. 5. Х. Араки. Модель из коллекции *Gucci&JoJo's* на обложке японского журнала *Spur*. 2013

некенщицы вышли на подиум с диадемами в розовых волосах и увеличенными при помощи стилизованных «подтёков» глазами (ил. 6, 7, 8).

Отдельно следует выделить коллекцию Осень-Зима 2020 Дома моды *Moschino*, в которой креативный директор Джереми Скотт объединил приёмы третьей и четвертой категорий. В коллекции, посвящённой Марии-Антуанетте, в качестве идеи для некоторых моделей дизайнер использовал образ персонажей Марии и Оска-



Ил. 6. Модель из коллекции *Louis Vuitton* SS 2016 и героиня аниме «Сейлор Мун» (кадр из аниме). 1994



Ил. 7. Модель из коллекции *Louis Vuitton* SS 2016 и героиня аниме «Тетрадь смерти» (официальный арт). 2006



Ил. 8. Модель из коллекции *Louis Vuitton SS 2016* и герои аниме «Евангелион» (официальный постер к сериалу). 1995

ра, главных героинь аниме «Роза Версаля» («Версаль но Бара», 1979–1980, реж. Осаму Дэдзаки). Под девизом, восходящим к словам последней королевы Франции: «Если у них нет хлеба, пусть едят пирожные!» на подиум вышли модели, одетые как милостивые разноцветные тортики [8]. На ткани были нанесены непосредственно образы героев аниме в преувеличенно ярких замысловатых орнаментальных композициях (ил. 9).

В других моделях Джереми Скотт трансформировал образцы «туаль де Жуи» — льняной ткани XVIII в. с набивным рисунком на пасторальные мотивы, введя в них персонажей аниме (ил. 10). Гротескные парики, каркасы-панье и аксессуары моделей усиливали сход-



Ил. 10. Модели из коллекции *Moschino AW 2020*.



Ил. 9. Модели из коллекции *Moschino AW 2020*. Официальный постер к аниме «Роза Версаля» с изображением главных героев. 1979



Ил. 11. Модели из капсульной коллекции *FILA*. 2019



Ил. 12. Модели из коллекции *Bershka&Evangelion*. 2021

ство с манерой чрезмерно наряжаться и воспроизводить заимствованные в европейской культуре образы, свойственной японской молодежи. Дизайнер соединил исторические мотивы рококо с современными формами и пропорциями костюма, украсив модели цитатами из классической японской анимации конца 1970-х гг. Это позволило историческим реминисценциям прозвучать по-новому. Дом *Moschino*, известный сатирическим отношением к официальной моде, представил коллекцию в духе метамодерна, смешав торжественность исторического стиля императорского двора с игровой, демократичной молодежной субкультурой.

К приёмам четвертой категории, как к самому простому варианту заимствования, часто обращаются бренды массмаркета и спортивной одежды среднего сегмента рынка, создавая капсулы с толстовками, футболками, спортивными шортами и подобным ассортиментом с нанесёнными на них соответствующими принтами. Используются как случайные аниме-образы, так и коллаборации с конкретными сериалами. Таким образом поступил ранее итальянский, а ныне корейский бренд спортивной одежды *FILA*, который выпустил коллекцию одежды и кроссовок в сотрудничестве с создателями аниме *Mobile Suit Gundam*. В преддверии 40-летия популярного сериала в 2019 г. была представлена обширная капсула с персонажами из вселенной этого аниме. В 2021 г. «*Bershka*» (бренд массмаркета, принадлежащий испанской компании *Inditex*) выпустила летнюю капсульную коллекцию, посвящённую культовому аниме «Евангелион». Коллекция, представленная в российских магазинах, включала в себя джемперы, футболки, боди, майки с логотипами сериала и его главными героинями (ил. 11, 12). Таким образом, запущенный в секторе люкс в начале 2000-х гг. процесс сближения европейской моды и субкультуры аниме в 2020-х гг. пронизал все секторы рынка.

Подводя итоги, можно сказать, что аниме, выbranное в качестве одной из составляющих международной культурной экспансии Японии на Запад в конце 1990-х гг., полностью выполнило свою задачу. К середине 2010-х гг. аниме прочно вошло в число глобальных субкультур с множеством поклонников, приверженных ей настолько, что они готовы общаться и объединяться на основе интереса к этому виду анимации, вводить вербальные и визуальные элементы аниме в свою жизнь. Таким образом, сформировался особый стиль одежды, наиболее востребованный среди молодежи (Поколение Z). Эстетика аниме подразумевает яркость, игровую «кукольную» составляющую, употребление символики и изображений любимых персонажей, смешение элементов западной одежды без глубокого понимания их значений.

Индустрия моды на Западе включила аниме в число новых культурных кодов при создании одежды. С одной стороны, это позволило соединить тренды западной и восточной моды, с другой стороны — стилистика аниме привлекла внимание молодой аудитории к брендам среднего и высокого сегмента. Аниме-стиль помог сделать моду понятнее и привлекательнее для молодёжи, поскольку знание сюжетов, смыслов и кодов

аниме позволило правильно воспринимать такие послания и создало игровой контекст вокруг предлагаемого продукта, что чрезвычайно важно для молодых потребителей. Бренды массмаркета и спортивной одежды также ввели в свои коллекции символику и изображения аниме, прямо отвечая на потребительский запрос.

Следует отметить, что элементы аниме по-разному интерпретируются брендами различных сегментов. Новые идеи внедряются и опробуются в люксовом сегменте. Дизайнеры «оживляют» героев аниме, воспроизводя их в подиумных образах, или вводят изображения из сериалов в контекст западной культуры, «подменяя традиционное анимационным». Таким образом, рождается новая стилистика и знаковость моды на основе интерпретации субкультурных образов и кодов. Бренды массмаркета и спортивные марки, как правило, наносят на предметы одежды, аксессуары и обувь логотипы и изображения персонажей аниме без какой-либо переработки. При этом массмаркет использует исключительно базовые предметы одежды, подменяя люксовый ассортимент моделями простой формы. Медийная культура и стилистика субкультуры аниме активно используются многими брендами всех сегментов рынка в рекламных кампаниях.

Включение стилистики аниме в контекст западной моды — неизбежный и обязательный результат развития процессов моды, которая стремится говорить на языке, понятном новым потребителям. Применение кодов и изображений молодёжной субкультуры аниме позволяет Домам моды найти общий язык с потенциальными клиентами. Стилистика аниме преобразует западную моду, делая ее моложе и «веселее», создавая новые формы сексуального, героического, повседневного. Разнообразие методов внедрения анимационных образов в моду даёт возможность компаниям различных сегментов выбрать свой подход к этой теме и шире развить наметившуюся тенденцию.

Список литературы

1. Хасьянов В. Б., Зайцев А. С. Субкультура аниме как культурно-информационный феномен (на примере деятельности молодежных объединений Иркутской области) // Научный диалог. 2014. № 11 (35). С. 75–88.
2. Балакаева Л. Т., Турсунбаева А. Мягкая сила Японии: аниме и манга // Вестник. Серия востоковедения. 2018. № 3 (86). С. 15–21.
3. Штейнер Е. Япония и «японщина» в России и на Западе. Публичная лекция от 12 января 2000. URL: <https://polit.ru/article/2006/01/18/schteiner/> (дата обращения: 07.02.2022).
4. Рахман О., Вин-Сун Л., Хей-Ман Чеун Б. Косплей: вообразимое «я» и актерствующая личность // Теория моды: одежда, тело, культура. 2013. № 27. С. 209–236.
5. Будникова А. В. Влияние стиля аниме на современную моду // Современные тенденции развития науки и технологий. 2017. № 3 (6). С. 98–100.
6. Кинселла Ш. Что стоит за фетишизацией японской школьной формы? // Теория моды: одежда, тело, культура. 2008. № 7. С. 51–75.
7. Как Gucci, Moschino и Versace стали героями аниме и манги «Невероятные приключения ДжоДжо» // Elle

- Girl. 2021.10 декабря. URL: <https://www.ellegirl.ru/articles/kak-gucci-moschino-i-versace-stali-geroyami-anime-i-mangi-neveroyatnye-priklyucheniya-dzhodzho/> (дата обращения: 12.12.2021).
8. Moschino, коллекция осень-зима 2020 на сайте Buro247. URL: <https://www.buro247.ru/fashion/fashionshows/21-feb-2020-moschino-fw-2020.html> (дата обращения: 12.07.2021).

M. M. Kuznetsova, A. V. Saveleva

St. Petersburg State University of Technologies and Design
198095 Russia, Saint-Petersburg, Bolshaya Morskaya str., 18

AESTHETICS OF THE ANIME SUBCULTURE AND ITS IMPACT ON THE EUROPEAN FASHION OF THE 21st CENTURY

The article analyses the features of the anime subculture and anime-style, the identification of the influence of the aesthetics of the subculture on the work of European fashion designers and fashion companies. Divided and reviewed four categories of anime-style use in the products of western fashion brands.

Keywords: anime subculture, anime character, anime-style, youth fashion, fashion industry, fashion design, Cool Japan.

References

1. Hasjanov V. B., Zajcev A. S. *Subkul'tura anime kak kul'turno-informacionnyj fenomen (na primere dejatel'nosti molodezhnyh obedinenij Irkutskoj oblasti)* [Anime subculture as a cultural and informational phenomenon (on the example of the activities of youth associations of the Irkutsk region)] // Nauchnyj dialog. 2014. № 11 (35). pp. 75–88 (in Rus.).
2. Balakaeva L. T., Tursunbaeva A. *Mjagkaja sila Japonii: anime i manga* [Japanese Soft Power: Anime and Manga] // Vestnik. Serija vostokovedeniya. 2018. № 3 (86). pp. 15–21 (in Rus.).
3. Shteiner E. *Japonija i «japonshhina» v Rossii i na Zapade* [Japan and «Japanese» in Russia and in the West] Publichnaja lekcija ot 12 janvarja 2006 g. (in Rus.). URL: <https://polit.ru/article/2006/01/18/shteiner/> (accessed: 07.02.2022).
4. Rahman O., Vin-Sun L., Hej-Man Cheun B. *Kosplej: vobrazhaemoe «ja» i akterstvujushhaja lichnost'* [Cosplay: the imaginary self and the acting personality] // Teorija mody: odezhda, telo, kul'tura. 2013. № 27. pp. 209–236 (in Rus.).
5. Budnikova A. V. *Vlijanie stilja anime na sovremennuju modu* [The influence of anime style on modern fashion] // Sovremennye tendencii razvitija nauki i tehnologij. 2017. № 3 (6). pp. 98–100 (in Rus.).
6. Kinsella Sh. *Chto stoit za fetishizaciej japonskoj shkol'noj formy?* [What is behind the fetishization of Japanese school uniforms?] // Teorija mody: odezhda, telo, kul'tura. 2008. № 7. pp. 51–75 (in Rus.).
7. *Kak Gucci, Moschino i Versace stali geroyami anime i mangi «Neveroyatnye priklyucheniya Dzhodzho»* [How Gucci, Moschino, and Versace became characters in the anime and manga JoJo's Bizarre Adventure] // Elle Girl. 2021.10.12. (in Rus.). URL: <https://www.ellegirl.ru/articles/kak-gucci-moschino-i-versace-stali-geroyami-anime-i-mangi-neveroyatnye-priklyucheniya-dzhodzho/> (accessed: 12.12.2021).
8. *Moschino, kollekcija osen'-zima 2020 na saite Buro247.* [Moschino, fall-winter 2020 collection at Buro247]. (in Rus.). URL: <https://shhshhshh.buro247.ru/fashion/fashionshows/21-feb-2020-moschino-fshh-2020.html> (accessed: 12.07.2021).

УДК 7.0.36

DOI 10.46418/2079–8202_2022_1_9

А. И. Любимова

Санкт-Петербургский государственный институт культуры
191186 РФ, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 2**К ВОПРОСУ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КОНЦЕПТА «НЕОФИЦИАЛЬНОЕ ИСКУССТВО»
В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ИСКУССТВОВЕДЕНИИ**

© А. И. Любимова, 2022

Особенности развития отечественного искусствознания в сфере изучения русского искусства второй половины XX века способствовали формированию различных парадоксов в области интерпретации концептов творчества разных направлений 1960–1980-х гг., которые вследствие цензуры долгое время были вытеснены советскими властями из публичной художественной деятельности. Одной из главных проблем является использование большого количества синонимичных терминов и попытка унифицировать их ко всему движению неофициального искусства в целом. В статье представлен сравнительный анализ терминов, принятых исследователями для определения концептов художественных течений неофициального искусства. Рассматриваются исследования Е. А. Бобринской, Е. Ю. Андреевой, Т. Е. Шехтер, А. Д. Морозова. Основное внимание уделено наиболее распространенным терминам: «нонконформизм», «андеграунд», «второй авангард» и их специфике в контексте изучения независимого искусства Москвы, Санкт-Петербурга и Саратова.

Ключевые слова: неофициальное искусство, нонконформизм Москвы и Санкт-Петербурга, независимое искусство Саратова, «андеграунд», «второй авангард» интерпретация терминов, искусствоведческие исследования нонконформизма.

На сегодняшний день, содержание концепта «неофициальное искусство» 1960–1980-х годов является объектом научного дискурса. В отечественном искусствознании часть терминов была заимствована с Запада, параллельно происходило формирование собственной терминологии. Таким образом, возникла необходимость обозначить художественные процессы, сформировавшиеся во второй половине XX века.

Для современного искусствознания характерно парадоксальное использование различных терминов, описывающих неофициальное искусство как синонимы. Однако ряд искусствоведов отмечают различия в определении концептов «нонконформизм», «андеграунд» и «второй авангард».

Неофициальное искусство 1960–1980-х гг. возникает в тот момент, когда в обществе существует запрет на те или иные виды художественного творчества, что было отличительной чертой политики советского государства, требовавшего от искусства полного соответствия коммунистической идеологии. Художники, не признававшие эти требования, находились вне сложившейся системы, а их деятельность называлась антиобщественной. Чтобы создать свою, независимую от «официальной» культуру, неофициальные художники уходили в «подполье».

Главные идеи нонконформистов формировались не только в сфере изобразительного искусства, они сложились на пересечении разных эстетических и социальных практик. Важной частью неофициального искусства являлось формирование разнообразных «кружков» и «школ», что способствовало развитию новых художественных тенденций. Неофициальное искусство невозможно объединить в одно направление, и в конце 1980-х годов это становится общекультурной нормой. Во многом это связано с переменами,

происходящими к этому времени в Советской России, и с общим вектором художественного процесса. На сегодняшний день неофициальное искусство интересно тем, что оно создавало одномерные образы, сводящиеся к критической рефлексии советского искусства. Нонконформизм стремился принадлежать к современности, выйти за рамки нормативного советского творчества. Таким образом, неофициальные художники, сохранив мечту о свободе, становятся новым явлением в отечественном искусстве второй половины XX века.

С начала развития нонконформизма существовала потребность во внутренней критической мысли. В силу действующей цензуры, важную роль в деятельности неофициальных художников занимает Самиздат. Благодаря работе «Товарищества Экспериментально Изобразительного искусства» в 1980-х вышел сборник «ТЭИИ» [18]. В журналах «Часы» [12], «Обводный канал» [5] публиковались хроники «ТЭИИ» и обзоры выставок. По инициативе редакторов «Часов»: Б. И. Иванова и Б. В. Останкина собрана книга «Галерея I», повествующая о неофициальной художественной жизни Ленинграда в 1970-е годы. Позднее Сергеем Ковальским выпущено два тома «Галерея II 80-е». С 1975–1979 гг. выпускался альманах «Архив», посвященный художникам 1950–1960-х годов.

В рамках Самиздата художники называли себя «нонконформистами». Не имея возможности свободно выставлять свои работы, они принимали участие в квартирных выставках. Так, участники группы «ИНАКИ»: Сергей Ковальский и Виктор Богорад для организации своей первой вставки в 1973 году, создали манифест, в котором отражались главные задачи группы. Художники обращаются к трансцендентальным идеям, сновидениям, безумию. Неприятие эстетиче-

ских или социальных норм определяется через аффект: выбор гротескных образов, особому вниманию к цвету.

Постепенно творчество независимых художников все больше привлекает внимание не только отечественного, но и западного зрителя. Распространению знаний о неофициальном искусстве на Западе способствовал журнал «А-Я», издаваемый в Париже с 1970-х по 1986-е годы Игорем Шелковским. Круг художников «А-Я» связан с поколением 70-х годов XX столетия, олицетворявших новый тип художественного мышления, основанного на синтезе реального и метафизического [19, с. 14]. Журнал должен был представлять творчество современных русских художников и освещать теоретические и исторические вопросы значимые в кругу представителей неофициального искусства. Структура номеров составлялась в зависимости от доступного и выбранного материала. Фундаментальное значение имели тексты искусствоведов и философов. Внимание уделялось построению исторического контекста неофициального искусства и его связи с художественной традицией авангарда. Тексты, посвященные Павлу Филонову, Василию Кандинскому, Казимиру Малевичу, Михаилу Ларионову и Михаилу Матюшину, освещали важные вопросы в искусстве начала XX века. Главная задача журнала заключалась в том, чтобы предоставить нонконформистам альтернативное выставочное пространство. Выбор работ осуществлялся с выявлением контекста проблемы, таким образом, данное издание стало платформой коммуникаций западных и советских художников.

В современном отечественном искусствознании при изучении специфики независимого искусства используют термины: «нонконформизм», «неофициальное искусство», «андеграунд», «второй авангард». Ряд авторов: Марина Унксова [20], Екатерина Бобринская [4], Елена Андреева [3] используют данные термины как синонимичные понятия. Некоторые теоретики искусства с легкостью заменяют одно понятие другим. Так, исследователь Нона Степанян утверждает, что все термины поддаются «взаимозамене» [15, с. 26].

В отечественных исследованиях развивается идея использования одного или двух терминов. Анализируя творчество отдельных представителей неофициального искусства, авторы: А. И. Морозов [10], и Т. Е. Шехтер [15] настаивают на применении одного понятия. А. И. Морозов, изучая работы московских и петербургских художников, применяет термин «неофициальное искусство», Т. Е. Шехтер напротив считает, что для определения концепции петербургских художников нужно использовать термин «ленинградский андеграунд». [16, с. 64]. В исследовании А. К. Флорковской [11] доминирующим термином является неофициальное искусство, как наиболее универсальный и обобщающий опыт взаимоотношений между культурной политикой власти и художественным творчеством, выходящим за предписываемые искусству границы. Анна Флорковская указывает на то, что эти границы не являются раз и навсегда определенными, а меняются в связи с конкретикой этапов истории неофициального искусства.

Наиболее распространенными терминами считаются «нонконформизм» и «неофициальное искусство». Оба термина имеют уже устоявшееся значение, однако парадоксальной является проблема разграничения этих понятий. «Неофициальное искусство» — обобщающий термин, для которого характерно стремление отразить новые идеи, противоположные советскому искусству. «Неофициальное искусство» объединяет художников двух периодов: тех, кто сформировался в период «оттепели» к 1950–1960 гг. и тех, кто работал с середины 1960-х годов. Исследователь К. Амейрмахер указывает на то, что в период оттепели идет процесс эмансипации части советского искусства от следования канонам соцреализма [1, с. 67]. Жесткие столкновения в области искусства послужили началом внутреннего распада русской культуры. Художники сформировали свое внутреннее пространство, которое смогло выдержать давление со стороны внешних факторов и систем. О проблеме разграничения понятия официальное и неофициальное пишет А. Юрчак. [17, с. 164]. В исследовании содержится разносторонний анализ форм взаимодействия доктринального и альтернативного в поздний советский период. Исследователь не предлагает полностью исключить понятие «официального» и «неофициального» искусства в эпоху позднего соцреализма, однако считает принципиальным упрощением говорить об этих компонентах как о бинарных. Альтернативные художественные практики, развивавшиеся в советский период, не находились в оппозиции к государству, но и не являлись его частью, существуя в сложном единстве.

Термин «нонконформизм» как синоним неофициального искусства применялся к художественным процессам, сформировавшимся в советский период в Москве и Санкт-Петербурге. Впервые был применен к польскому движению «Солидарность». К московскому неофициальному искусству исследователи относят творчество «Лианозовской школы»: Оскара Рабина, Владимира Немухина, Лидии Мастериковой, Николая Вечтомова и Олега Целкова. Характерная черта московских неофициальных художников заключается в противостоянии системному образу мысли, которое выражалось на языке абстрактного искусства. Художники: В. Н. Немухин и Л. А. Мастерикова считали, что язык абстракции не противоречит языку фигуративной живописи, а обобщает его. Е. Ю. Андреева отмечает: «Лианозовская школа является своеобразной формально-тематической матрицей нонконформизма как художественного движения. На выставках картин лианозовской группы зрители могли видеть, что нонконформизм противопоставил советскому искусству через абстракцию сюрреалистическую фантазию и «безыдейную» живопись, отличающуюся ярко выраженным частным взглядом на жизнь. [14, с. 44].

По словам Юрия Жарких термин «нонконформизм» применим к художникам тоталитарных стран. [10, с. 135.] В демократических странах это искусство называется «preconnaissance» (искусство, которое еще не принято). Еще одним фактором, способствующим распространению термина, было появление его в печат-

ти монографий и сборников, посвященных искусству данного периода. В качестве примера стоит назвать работу Екатерины Андреевой рассматривающей проблематику неофициального искусства на примере Московской и Ленинградской школы.

В начале 1980-х годов «нонконформизм» применяют к творчеству независимых ленинградских художников «Товарищества экспериментального изобразительного искусства». Для петербургской культуры независимого искусства характерна множественность, проявляющаяся как в художественной, так и в общественной жизни. Сегодня, рассматривая ленинградский андеграунд, можно говорить о нем как об особо значимом явлении не только для отечественного искусства, но и для мирового искусства в целом. Независимое искусство ленинградских художников не было известно широкому кругу зрителей. Существующая с конца 1940-х группа А. Д. Арефьева, сложившаяся к 1960-м школа Осипа Сидлина и Владимира Стерлигова, и образовавшаяся в 1964-м году группа «Петербург» действовали в закрытом режиме кружков и домашних академий. Публично представить свои работы удалось художникам школы В. Сидлина в 1968–1969-х годах в ДК при Заводе им. Н. Г. Козицкого. Впоследствии возникают художественные музеи и галереи, благодаря которым неофициальное искусство стало известно большому кругу зрителей. С 1989-го года начинается история Арт-центра «Пушкинская 10», где собирались не только художники, но и музыканты, поэты и литераторы. Позднее организована негосударственная некоммерческая организация «Товарищество свободная культура». В Арт-центре создан «Музей Нонконформистского искусства», главной задачей которого являлось изучение и знакомство зрителей с историей независимого искусства.

При изучении парадоксов интерпретации концепта неофициальное искусство важна роль самоопределения художников. Так, по мнению Алека Рапопорта «нонконформистами» являются те, в чьих работах преобладает метафизичность. «Художники: А. Д. Арефьев, Г. С. Богомоллов, Е. Н. Горюнов, Ю. А. Жарких, И. И. Иванов, В. М. Рохлин, В. И. Овчинников были представителями петербургско-ленинградской художественной школы, не отрицавшими предыдущую изобразительную культуру, но преобразовавшими ее. Опираясь открытыми вновь для себя формами, например традиционное русское искусство или русский авангард к XIX- н. XX годов, художники шли гораздо дальше» [13, с. 22]. Так, по мнению Е. Л. Кропивницкого акт живописи — акт познания жизни. Неофициальное искусство Е. Л. Кропивницкий определяет как совокупность драматических событий и интеллектуальных перенасыщений. Художник стремился создать новую живописную форму, соответствующую духу времени и психологии века.

Широкое применение термина «нонконформизм» в Москве и Санкт-Петербурге привело к формированию мнения о том что, «так следует называть все независимое искусство после 1960-х годов [7, с. 224]. Данное утверждение является некорректным, поскольку

ку не ко всем независимым региональным течениям оно применимо. Примером является неофициальное искусство Саратова 1960–1980-х годов. В живописной системе саратовских независимых художников сильна линия традиции искусства рубежа XIX–XX веков. Художники стремились сохранить идеи модернизма, придав им современное прочтение. Анализируя свои работы, они используют термин «неофициальное искусство». Владимир Солянов писал: «Для меня неофициальное искусство выражается на языке абстракции. Я намеренно исключаю все материальное и антропоморфное, и даже объем, который провоцировал бы реальность. Я не предлагаю зрителю ребусы и легкие задачи, искусство умом не постигается, человек чувствует энергию изобразительного искусства и языка художественной формы» [10, с. 43]. Исследователи творчества независимых художников Саратова применяют термин «неофициальное искусство», настаивая на том, что, оно оказало влияние на формирование современных художественных практик. Таким образом, при сопоставлении двух терминов «нонконформизм» и «неофициальное искусство» возникает проблема регионального сознания художников относящих себя к искусству, противопоставленному советской академической системе.

С широким использованием термина «Неофициальное искусство» спорит Т. Е. Шехтер, изучая творческие поиски неофициальных художников. Исследователь считает неофициальное искусство не самым точным определением, сохраняющим противоречия принятым нормам, и создает свои критерии творчества [15, с. 63]. В то же время Е. Ю. Андреева, изучая парадоксы терминологии и анализируя художественные особенности неофициальной среды, указывает на то, что, несмотря на употребление термина «нонконформизм», его значение претерпело серьезную девальвацию смыслов в 1990-е годы» [2, с. 26].

Актуальной проблемой при изучении неофициального искусства является идея сохранения художественной традиции. Сегодня творчество неофициальных художников 1960–1980-х годов определяется как «второй авангард». Этот термин был введен М. Я. Громбаном. Под «вторым авангардом» М. Я. Громбан называет «ушедших от советской культуры художников, которые жили иными для советской действительности идеями» [10, с. 125]. Другой исследователь А. И. Морозов, напротив считает, что во второй половине XX века авангардного искусства нет [10, с. 47]. Обращаясь к наследию авангарда, нонконформисты создали свой живописный язык. Так, концепция Вадима Воинова заключается в стремлении отразить историческую память. В. С. Воинов соединяет принципы авангарда и постмодернизма, его функциоколлажи становятся нарративом в истории. Предметы становятся символами, которые предоставляют зрителю поле для интерпретации.

Проблема терминологии неофициального искусства связана с широко обсуждаемыми вопросами разграничения понятий «официальное» и «неофициальное». Граница между особенностями менялась

на протяжении трех десятилетий. Все то, что было невозможно для научного дискурса в 1960-е годы, стало приемлемым к 1980-м годам. «Произведения формалистского толка, еще в 1963–1964 гг. подвергавшиеся критике, теперь свободно выставлялись как «декоративные» [9, с. 30]. Неофициальное и официальное искусство воплощают разные версии всеобщего направления движения, и тем не менее, несмотря на творческую непубличность, художники независимого искусства продолжали развивать альтернативные художественные практики. В то время, когда развивается и действует неофициальное искусство, приходится важный культурный перелом: переход от неоавангарда к постмодерну. Этот перелом во многом определил общие тенденции неофициального искусства и те различия, сыгравшие сегодня важную роль в исследовании.

На сегодняшний день, при изучении интерпретации концепта независимых художественных течений 1960–1980 гг. наблюдается полярность мнений в употреблении разных терминов. Ряд исследователей: М. В. Унскова, Е. Ю. Андреева считают существующие термины синонимичными друг к другу и употребление их вместе, не влияя на смысловой концепт неофициального искусства. Другие авторы: А. И. Морозов, Т. Е. Шехтер настаивают на применении конкретной терминологии. Наиболее распространенными терминами являются: «неофициальное искусство», «нонконформизм», «андеграунд», «второй авангард». «Неофициальное искусство» является обобщающим термином между художественным творчеством и культурой, выходящим за общепринятые границы, которые не могут быть окончательными, а меняются в связи особенностями истории неофициального искусства.

Взаимодействие традиций художественного наследия авангарда и неофициального искусства способствовало применению термина «второй авангард». Термин «второй авангард» затрагивает аспекты самостоятельности и оригинальности неофициального искусства, лишая его самостоятельного статуса. Идеи авангарда в неофициальном искусстве существовали как готовая модель творчества, которую нонконформисты интерпретировали исходя из собственных смысловых задач. Таким образом, варианты интерпретации концепта «неофициальное искусство» сводятся к параллельному использованию терминов в качестве синонимов или как разные понятия, обладающие конкретным значением. Сегодня нет четко сформулированной методологии неофициального искусства, вопросы терминологии связаны с необходимостью обозначить художественные процессы 1960–1980-х годов, что представляет актуальную область для современного искусствоведения.

Список литературы

1. *Амеймархер К.* От единства к многообразию: разыскания в области другого искусства 1950–1980-х годов. М.: Российский гуманитарный университет, 2010. С. 201–216.
2. *Андреева Е. Ю.* Угол несоответствия: школы нонконформизма, Москва–Ленинград, 1946–1991. М.: Искусство, 2012. С. 42–54.
3. *Андреева Е. Ю.* Постмодернизм. Искусство первой половины 20 века начала 21 века. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 204–219.
4. *Бобринская Е. А.* русский авангард: границы искусства. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 294–300.
5. *Бутырин К.* У истоков Обводного канала / под ред. В. Долина, Б. Иванова. М.: Литературная энциклопедия, 2003. С. 431–436.
6. *Власов В. Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. СПб.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 294–300.
7. *Герман М. Ю.* Модернизм: искусство первой половины 20 века. СПб.: Азбука-классика, 2008. 476 с.
8. *Десоть Е. Ю.* Русское искусство 20 века. М.: Трилистник, 2000. С. 223–231.
9. *Курсанов А. В.* Русский авангард 1907–1932 Исторический обзор в трех томах. СПб.: Новое литературное обозрение. С. 4–16.
10. Советская живопись 70-х: некоторые грани развития // Знание. 1979. № 8.
11. Неофициальное искусство в СССР 1950–1890-е годы: сборник / под ред. А. К. Флорковской. М.: БуксМарт, 2014. С. 16–21.
12. Панкратова Е. В. Журнал Часы. Формирование идеологических основ неофициального культурного движения // Грамота. 2013. Т. 2, № 9. С. 152–156.
13. Рапорт А. Нонконформизм остается: Санкт-Петербург. Сан-Франциско. СПб.: Деан, 2002. С. 20–24.
14. Русское искусство 20 век: Исследования и публикации / под ред. Г. Т. Коваленко. СПб.: Наука, 2008. С. 74–131.
15. Н. С. Искусство России 20 века. М.: Собеседник, 2004. С. 34–36.
16. Шехтер Т. Е. Неофициальное искусство Петербурга (Ленинграда). СПб.: Санкт-Петербургский университет им. Петра Великого, 1995. С. 60–70.
17. Юрчак А В. Это было навсегда пока не кончилось. Последнее поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 164–175.
18. От Ленинграда к Санкт-Петербургу: ТЭИИ товарищество экспериментального изобразительного искусства: неофициальное искусство 1981–1991 годов / под ред. С. В. Ковальского. СПб.: Деан, 2007. 700 с.
19. А-Я. Журнал неофициального искусства 1979–1986. Репринтное издание / под ред. И. Шелковского, А. Обуховой. М.: АртХроника, 2004. С. 27–32.
20. Унскова М. В. Нонконформизм в русском искусстве. Экзистенциальные аспекты нонконформизма и основные течения // Петербургские искусствоведческие тетради. 2004, № 12. С. 173–190.

A. I. Liubimova

Saint Petersburg State University of Culture
191186 Russia, St. Petersburg, Dvortzovaya emb., 2

INTERPRETATION OF THE CONCEPT «UNOFFICIAL ART» IN DOMESTIC ART HISTORY

The article describes the rapid development of contemporary art in the realm of Russian art of the second half of the 20th century and the formation of various paradoxes in the field of interpretation of concepts of creativity of unofficial artists which was expelled of public artistic life by Soviet official authorities because of ideological censorship. The article provides a comparative analysis of the definitions and terms which were accepted in native art to define the concepts of artistic currents opposed to the official arts and contemporary art studies of E. A. Bobrinskaya E. U. Andreyeva, T. E. Shechter, A. D. Morozov. The central concern is devoted on the key terms: «nonconformism», «underground», «second avant-garde» and their specifics in the context of studying informal art: Moscow, Saint Petersburg and Saratov.

Keywords: unofficial art, nonconformism of Moscow and S-Petersburg, independent art of Saratov, «undeground» «second avant-garde», interpretation of terms art studies of nonconformism.

References

1. Ameymarher K. *Ot yedinstva k mnogoodraziyu: razyskaniya v oblasti drugogo iskusstva 1950–1980-kh godov* [From Unity to Diversity: Exploring Other Art in the 1950s-1980s.]. M.: Rossiyskiy gumanitarnyy universitet, 2010. pp. 201–216 (in Rus.).
2. Andreeva Ye. Yu. *Yugol nesootvetstviya: shkoly nonkonformizma* [Angle of Mismatch: Schools of Nonconformity] M.-L., 1946–1991. M.: Iskusstvo, 2012. pp. 42–54 (in Rus.).
3. Andreeva Ye. Yu. *Postmpdernizm. Iskusstvo pervoy poloviby 20 veka nachala 21 veka* [Art of the first half of the 20th century beginning of the 21st century]. SPb: Azbuka-klassika, 2007. pp. 204–219 (in Rus.).
4. Bobrinskaya Ye. A. *Russkiy avangard: granitsy iskusstva* [Russian avant-garde: the boundaries of art]. M.: Novoye literaturnoye obozreniye, 2006. pp. 294–300 (in Rus.).
5. Buturin K. *U istokov Obvodnogo kanala* [At the source of the Obvodny Canal] / pod red. V. Dolina, B. Ivanova. M.: Literaturnaya entsiklopediya, 2003. pp. 431–436 (in Rus.).
6. Vlasov V. G. *Novyy entsiklopedicheskyy slovar' izobrazitel'nogo iskusstva* [New Encyclopedic Dictionary of Fine Arts]. SPb.: Novoye literaturnoye obozreniye, 2006. pp. 294–300 (in Rus.).
7. German M. U. *Modernizm: iskusstvo pervoy poloviny 20 veka* [Modernism: art of the first half of the 20th century]. SPb.: Azbuka-Klassika, 2008. 476 p. (in Rus.).
8. Degot' Ye. Yu. *Russkoye iskusstvo 20 veka* [Russian art of the 20th century]. M.: Trilistnik, 2000. pp. 223–231 (in Rus.).
9. Kursanov A. V. *Russkiy avangard 1907–1932* [Russian avant-garde 1907–1932]. Isroricheskiy obzor v trekh tomakh. SPb.: Novoye literaturnoye obozrenie. pp. 4–16 (in Rus.).
10. *Sovetskaya zhiyopis' 70-kh: nekotoryy granitsy razvitiya* [Soviet painting of the 70s: some facets of development] // Znaniya. 1979. № 8 (in Rus.).
11. *Neofitsial'noye iskusstvo v SSSR 1950–1980-ye gody: sbornik* [Unofficial Art in the USSR 1950–1980s: Collection] / pod red. A. K. Florokovskoy. M.: BuksMart, 2014. pp. 16–21 (in Rus.).
12. Pankratova Ye. V. *Zhurnal Chasy. Formirovaniye ideologicheskikh osnov neofitsial'nogo kul'turnogo dvizheniya* [Formation of the ideological foundations of the unofficial cultural movement]. // Gramota. 2013. V. 2. № 9. pp. 152–156 (in Rus.).
13. Rapoport A. *Nonkonformizm ostaetsya: Sankt-Peterburg* [Nonconformism remains: St. Petersburg]. San Frantsisko, SPb Dean, 2002. pp. 20–24. (in Rus.).
14. *Russkoye iskusstvo 20 vek. Issledovaniya i publikatsii* [Russian Art of the 20th Century: Research and Publications] / pod red. G. T. Kovalenko. SPb.: Nauka, 2008. pp. 74–131 (in Rus.).
15. Steranyan N. S. *Iskusstvo Rossii 20 veka* [Art of Russia of the 20th century]. M.: Sobesednik, 2004. pp. 34–36 (in Rus.).
16. Shekhter T. Ye. *Neofitsial'noye iskusstvo Peterburga (Leningrada)* [Unofficial art of St. Petersburg (Leningrad)]. SPb.: Sankt-Peterburgskiy universitet im. Petra Velikogo, 1995. pp. 60–70 (in Rus.).
17. Urchak A. V. *Eto bylo navsegda poka ne konchilos'* [It was forever until it ended]. M.: Novoye literaturnoye obozreniye, 2014. pp. 164–175 (in Rus.).
18. *Ot Leningrada k Sankt-Peterburgu: TEII tovarishestvo eksperimental'nogo izobrazitel'nogo iskusstva: neofitsial'noye iskusstvo 1981–1991 godov* [From Leningrad to St. Petersburg: TEII Fellowship of Experimental Fine Art: Unofficial Art 1981–1991]. / pod red. S. V. Koval'skogo. SPb.: Dean, 2007. 700 p. (in Rus.).
19. A-Ya. *Zurnal neofitsial'nogo iskusstva 1979–1986. Reprintnoye izdanie* [A-Ya. Journal of unofficial art 1979–1986. Reprint edition] / pod red. I. Shelkovskogo, A. Obuhovoj. M.: ArtHronika, 2004. pp. 27–32 (in Rus.).
20. Unksova M. V. *Nonkonformizm v russkom iskusstve. Ekzistentsial'nye aspekty nonkonformizma i osnovnyye techeniya* [Nonconformism in Russian art. Existential Aspects of Nonconformism and Main Currents]. // Peterburgskiyekzistentsial'nyye aspekty nonkonformizma i osnovnyye techeniya [Nonconformism and Main Currents]. // Peterburgskiyekzistentsial'nyye aspekty nonkonformizma i osnovnyye techeniya iskusstvedcheskiye tetradi. 2004. № 12. p. 173 (in Rus.).

Н. Ю. МитрофановаСанкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18**«ЛЕТАЮЩИЕ ГЛОБУСЫ ИЗ ТАФТЫ». К ВОПРОСУ О РОЛИ ТЕКСТИЛЯ
В ИСТОРИИ МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ**

© Н. Ю. Митрофанова, 2022

Ткань — один из первых предметов, созданных рукой человека и неизменно сопровождающих его по жизни. Каждый этап развития человеческого общества демонстрирует ту или иную роль, которую исполнял текстиль. Рубеж XVIII–XIX веков связан с освоением человеком воздушного пространства: монгольфьеры, шарльеры и другие аэростаты поднялись в небо. Общество, охваченное «баллономанией», желало видеть воздушные шары повсюду. Появились они и на текстильных изделиях. Практически каждый из начальных этапов освоения воздушного пространства нашел отражение в рисунках на ткани. Однако, ткань не только художественно интерпретировала события общественной значимости, она, будучи основным материалом для оболочек воздушных шаров, сама являлась важной составляющей этой истории. В статье затронуты вопросы роли текстиля на начальном этапе истории воздухоплавания.

Ключевые слова: история текстиля, набойка, фабрика К.-Ф. Оберкамфа, история воздухоплавания, «баллономания», воздушные шары, тафта.

В собрании музея фабрики К.-Ф. Оберкамфа хранятся набивные ткани, созданные в Жуи-ан-Жоза в XVIII–XIX веках. Рисунки на них представляют собой летопись времени — по ним можно судить об уровне технического оснащения фабрики, мастерстве рисовальщиков и качестве красителей. Помимо этого, они рассказывают о важных событиях в жизни общества, которые всколыхнули интерес современников и повлекли за собой желание запечатлеть случившееся на ткани. На одном из образцов пропечатан рисунок: в легкой дымке тенистый парк с убегающими вглубь аллеями регулярного сада. Кроны деревьев смыкаются, образуя живые арки. В конце прогулочных эспланад угадываются очертания павильона Часов — центрального корпуса дворца Тюильри. Перед нами знаменитый парк, распланированный в XVII веке Андре Ленотром. Прогуливающаяся публика запрокидывает головы, устремляя взор в небо. Аэростат, заключенный в сеть, проплывает над Парижем. В подвешенной гондole различимы два размахивающих флагами человека. Событие, которое отражено в текстильном рисунке, случилось 1 декабря 1783 года. Именно тогда из Тюильри был проведен второй запуск аэростата Жака Шарля. В саду собралось, по разным данным, от 300 до 400 тысяч человек. Был дан орудийный выстрел к церемонии старта. Пилоты заняли свои места в гондole под красно-желтым полосатым шаром и после второго залпа аэростат оторвался от земли (ил. 1).

Конец XVIII века во Франции отмечен яркими событиями в истории воздухоплавания: в небо один за другим стали подниматься аэростаты. Началась эра «баллономании», в обществе активно обсуждали путешествия по воздуху, летающие «глобусы из тафты» и горючий газ. Изображения аэростатов встречались повсюду: на тканях, веерах и игольницах, на пуговицах, часах и фарфоре, шары угадывались в формах мебели

и птичьих клеток. Дамы носили высокие прически «а-ля монгольфьер» и шаровидного покроя рукава, в руках у мужчин появились рукояти тростей в виде воздушных шаров и табакерки с их изображением... (ил. 2, 3).

Эра воздухоплавания началась с «аэростатной гонки» аппаратов двух систем. Первыми о себе заявили братья Монгольфье: 5 июня 1783 года мир облетела весть о том, что с рыночной площади городка Анноне взмыл в небо на высоту 500 метров воздушный шар, который тут же прозвали «монгольфьером». Он пролетел 2 км и опустился на землю. Эти десять минут полета изменили мир. Французы Жозеф-Мишель и Жак-Этьен Монгольфье — талантливые изобретатели и, по совместительству, владельцы местной обойной фабрики — получили всеобщее признание как создатели первого воздушного шара, который поднялся в небеса благодаря теплоте («дымному») воздуху. Спустя три месяца в Версале в присутствии королевской семьи они же запустили шар с живыми пассажирами: бараном, уткой и курицей. Через два месяца, 21 ноября монгольфьер взлетел в Булонском лесу. На этот раз на его борту были первые пилоты: фармацевт и физик Пиларт де Розье и французский аристократ Франсуа Лоран д'Арланд.

Параллельно с Монгольфье экспериментировал известный физик Жак Шарль. У него была иная концепция: его аппарат приводился в движение водородом, более легким чем кислород газом. Жак Шарль подошел к вопросу обстоятельно и создал воздушный шар, в котором была веревочная сеть, система балласта, воздушный якорь, клапан для стравливания газа и многие другие усовершенствования. После пробного запуска в августе 1783 года Жак Шарль вместе с инженером Никола-Луи Робером стали пилотами аэростата, который поднялся над садом Тюильри. Этот

полет и был изображен на описанной выше ткани. Следом появятся аппараты разных систем и видов, они будут обгонять друг друга в размерах, менять форму и конструкцию. Сначала шары были средством развлечения и атрибутом праздников, затем служили способом передвижения и наблюдения за войсками противника во времена военных действий, потом с их помощью исследовали атмосферу, измеряя давление и температуру воздуха, делали фотоснимки земли... В конце XIX века с воздушными шарами были знакомы уже повсюду, их запускали в разных уголках мира.

Ткань, как предмет, создаваемый руками человека, всегда отражает время напрямую и опосредованно. Конец XVIII века знаменует собой переворот в отношении к набивному промыслу: был накоплен богатый опыт, выработаны основные художественные и технологические приемы в работе, шел активный процесс их совершенствования. Наступала эра индустриализации, мануфактуры сменялись крупными фабриками. Широкое распространение хлопчатобумажных тканей привело к открытию множества текстильных предприятий в разных странах Европы. Во Франции правительство ослабило строгость запретных мер на производство набойки, а вскоре полностью их отменило. «Этим воспользовались ... промышленники. Еще в 1744 году Жан-Родольф Веттер открыл мастерские в Марселе, свободном порту, где он нанял 700 рабочих и отличных рисовальщиков, набранных из местной Академии живописи. Братья Франсуа и Тома-Рене Дантон обосновались в Анже в 1752 году. Луи Ланжевен открыл заведение в Нанте в 1758 году, а Абрахам Фрей в Нотр-Дам-де-Бондевилль, недалеко от Руана, в 1756 году. Другие мастерские действовали в Лотарингии, ... и особенно в ... Мюлузе, где Кёхлин, Шмальцер и Дольфус основали в 1746 году знаменитую мануфактуру...» [1, с. 7]. Фабрики соперничали друг с другом и творчество художников становилось ключом к их успеху, потому что лицом ткани был ее рисунок. Появление широкого ассортимента продукции привело к увеличению объема работы рисовальщиков. Их роль на текстильных предприятиях стала более значимой.

Среди мануфактур сразу выделилась фабрика в Жуи-ан-Жоза недалеко от Парижа. Ее владелец Кристоф-Филипп Оберкамф был очень успешным предпринимателем, хорошо чувствующим рынок. Ему удалось не просто создать лучшую набивную мануфактуру во Франции в это время, но и отдельное направление в дизайне текстиля. Сложные монохромные пейзажи с богатым проработанным фоном, многоплановые аллегорические и литературные сюжеты, с тонкостью и изяществом выполненные сцены повседневной жизни стали известны как стиль «Toiles de Jouy». В них успешно соединились искусство и технология. Исключительно гармоничный конечный результат был обусловлен применением в печати гравированной медной пластины. Оберкамф обладал даром предвидения: чтобы привлечь клиентов, он выпускал продукцию с актуальной тематикой, затрагивающей социально значимые события. Он не мог пройти мимо темы воздушных шаров, которые поплыли с того времени



Ил. 1. Фрагмент ткани с изображением запуска Шарльера из Тюильри. Фабрика К.-Ф. Оберкамфа. 1783 г.



Ил. 2. Игольница со сценами полета на воздушном шаре. к. XVIII–XIX веков. Национальный музей воздухоплавания и астронавтики (англ. National Air and Space Museum) — музей Смитсоновского института, США

не только по небу, но и по тканям: желто-красные, синие, золотые, с королевскими вензелями и монограммами, со знаками зодиака и розами, в виде груши, огурца, в форме пробки от шампанского, с парусами, парашютами и крыльями, с золотыми гондолами и балдахинами, с веслами, винтами и т. д. Текстильные рисунки поражают разнообразием форм и убранства аэростатов, по ним можно составить историю воздухоплавания XVIII–XIX веков.

Современный исследователь набивных тканей Ann de Thoisy — Dallem (Франция) тщательно анализирует европейскую набойку этого времени и обнаруживает в рисунках на тканях монгольфьеры, шарльеры, розьеры, аэростаты Бланшара и другие летательные аппараты [2]. В работе художники использовали современные им гравюры. Многие из них можно видеть в коллекции Гастона Тиссандье в библиотеке Конгресса США. Француз Гастон Тиссандье (1843–1899) — очень разносторонняя личность. Химик, метеоролог, писатель, издатель, он был к тому же известным общественным деятелем, вице-президентом французского Общества воздухоплателей, кавалером ордена Почётного легиона. В его коллекцию входит серия хромолитографий, изображающих основные события в истории воздухоплавания с 1795 по 1846 год [3]. Помимо хромолитографий, она содержит около тысячи изображений воздушных шаров, дирижаблей и летательных аппаратов; портреты известных воздухоплателей; виды на многочисленные восхождения, аварии и всемирные ярмарки; графические и текстовые рекламные проспекты, вырезки из газет и книг... Все это — документальные свидетельства истории воздухоплавания и увлеченности общества идеей покорения воздуха.

Большинство сохранившихся тканей с шарами, которые анализирует Ann de Thoisy — Dallem, выполнено на фабрике Оберкамфа, хотя встречаются изделия из Нанта (ил. 4), Мюлуза, Марселя, Анжу... Помимо тканей французских фабрик воздушные шары украшают текстиль из Англии, Германии, Испании, Китая. Многие рисунки выполнены очень искусно с большой долей оригинальности. Для того, чтобы создать их, рисовальщики должны были обладать не только выдающимися художественными способностями, но и убедительными знаниями технологии. Одним из таких мастеров был Жан-Батист Гюэ. «Оберкампфу посчастливилось встретить выдающегося рисовальщика и проявить достаточно проницательности, чтобы оставаться с ним до самой смерти... Он оставил целую серию рисунков прекрасного исполнения, созданных пером и с отмывкой, очень тщательно, как это было необходимо для гравюры... Большинство из них, безусловно, были переведены на холст. Все они... имеют “фамильное” сходство, которое сделало бы их узнаваемыми среди тысячи. Гюэ использовал два композиционных приема для своего декора. Иногда, ... он высевал сцены на белый холст без какой-либо связи... иногда, наоборот, он обрамлял фигуры орнаментальными завитками, листвой или арабесками... Но и в одном приеме, и в другом ощутима одна и та же грация, естественность, которая оживляет композицию» [1,

с. 34–35]. Расцвет творческого пути художника как раз приходится на время полета аэростатов, и многие его рисунки «цитируют» эти события. Изображения настолько точны и детальны, что позволяют определить тип летательного аппарата, а в некоторых случаях, даже разглядеть подробности события. Например, на одной из тканей мы видим конструкцию для запуска шара, которая была установлена у дворца Тюильри (ил. 5). На другой замечаем Марию Антуанетту, которая вместе со своей служанкой наблюдает полет аэростата. Это событие случилось 19 сентября 1783 года, когда братья Монгольфье запустили аэростат с бараном и птицами со двора Версальского Дворца. «Дорога из Парижа была покрыта экипажами. Все окна дворца и даже крыши были наполнены зрителями. К полудню прибыл король Людовик XVI и Мария Антуанетта со своим двором. Они с интересом рассматривали шар... Раздался выстрел и шар начал величественно подниматься...» [4, с. 8].

Еще один тщательно выполненный пером, тушью и акварелью рисунок, приписываемый руке Гюэ, изображает сразу два аэростата. Первым мы замечаем шарльер, пролетающий над входом в парк Тюильри и дворцом рода Сальмов. Это строение узнаваемо и сегодня, ныне во дворце находятся штаб-квартира ордена Почётного легиона и музей военных орденов Франции. Далее на ткани мы видим, как группа любопытствующих, опережая друг друга, взбирается на стену, чтобы получше разглядеть происходящее. Сохранился офорт — карикатура «Любители физики» 1783 (?) года. На нем собравшиеся зрители не столько смотрят в небо, сколько с жарким интересом внимают пикантным подробностям, раскрывающимся у них перед глазами. Сюжет явно был заимствован для текстильного рисунка [5]. Рядом на ткани — монгольфьер с парусами, который запустили 19 января 1784 г. в г. Лионе. Это был третий полет людей на воздушном шаре. Строительство лионского аэростата «Флесселле» продолжалось 2,5 месяца под личным руководством Жозефа Монгольфье. Шар поднял 8 человек и это превысило его баланс. Некоторое время спустя оболочка шара потрескалась и обгорела. Достигнув высоты 900 метров, шар перешел к стремительному падению. Пассажиры не пострадали, а Лион в этот день был охвачен великим торжеством (ил. 6).

Одна из текстильных сцен особенно интересна: на переднем плане группа людей с вилами и камнями в руках (ил. 5). Они атакуют лежащий на земле шар. Это событие связано с первым полетом шарльера. Взлетевший с Марсова Поля 27 августа 1783 года, он преодолел пределы Парижа и через 45 минут приземлился в местечке Гонесс близ Ле-Бурже. Местные крестьяне работали на поле в тот момент, когда вдруг увидели в небе неумолимо приближающийся к ним огромный объект неясного происхождения. Возможно, они узрели в нем проявление дьявольской силы и поспешили разделаться с ней незамедлительно. Вот как это событие было пересказано в конце XIX века: «Он упал в толпу Гонесских поселян, которые сначала пришли в ужас, воображив себе, что на них



Ил. 3. Карикатура на женскую моду под влиянием «баллономании». Иллюстрация из «Histoire des ballons et des aeronautes celebres: 1783–1800» («История воздушных шаров и знаменитых воздухоплателей») Коллекция Гастона Тиссандье



Ил. 4. Набойка из Нанта. К. XVIII века. Musee de la Toile de Jouy



Ил. 5. Набойка фабрики К.-Ф. Оберкамфа. к. XVIII века. Musee de la Toile de Jouy



Ил. 6. Рисунок для ткани. Ж.-Б. Гюэ. Фабрика К.-Ф. Оберкамфа. 1785 г. Musee de la Toile de Jouy



Ил. 7. Гравюра. Неизвестный автор. XVIII в. Коллекция Гастона Тиссандье

упала луна. Но потом, оправившись, кинулись на него с ожесточением — и, желая выместить на нем испытанный ими панический страх, — разорвали на части. В заключении, первенец этот, стоявший таких трудов и забот, был привязан к лошадиному хвосту и позорно владим им в продолжения нескольких часов, по полям, кустарникам и рытвинам...» [6, с. 74–75] Одни приняли шар за чудовище, другие решили, что это гигантская птица. Многие просто бежали. «Когда шар опустился, то он продолжал перекатываться по земле и подпрыгивать от содержащегося в нем газа... Газ вышел,

шар сморщился, но еще продолжал вздрагивать...» [7, с. 50]. Вскоре после этого события появился новый модный танец Contredanse de Gonesse. В Отделе эстампов и фотографий Библиотеки Конгресса США хранится Инструкция по контра-дансу с танцевальной нотацией, описанием танцевальных фигур и музыкой для баса и скрипки. На титульном листе изображен мужчина, бегущий или танцующий рядом с летающим «глобусом» Жака Шарля [8].

К прибытию всадников, посланных за шаром, «чудовище» было уже побеждено. Событие оказалось настолько ярким, что нашло отражение сразу на нескольких гравюрах конца XVIII–XIX веков. Некоторые из них представлены в коллекции Тиссандье (ил. 7). Происшествие это имело сильнейших резонанс и правительством сочло необходимым составить обращение к народу, которое было разослано местным органам власти: «Недавно было сделано открытие... Предполагается повторить опыт с шарами... Шар не заключает в себе ничего страшного, ... представляет собой машину, состоящую неизменно из тафты или легкого полотна, покрытого бумагой... такова машина не может не только причинить зла, но напротив... со временем из нее сделают применения, полезные для потребителей общества». [6, с. 74–75].

Ткань не просто рассказывает о случившемся, она сама — непосредственная участница событий. Ей суждено было стать главной составной частью истории воздухоплавания, хотя это случилось не сразу. Братья Монгольфье, будучи владельцами обойной фабрики, сначала экспериментировали с бумагой. Но она быстро впитывала конденсат от остывающего воздуха, намокала и приходила в негодность. Легенда говорит, что Жозеф Монгольфье подумал о текстиле, когда увидел, как раздувались над костром, словно желая взлететь в небо, сохнувшие рубашки. «Быстрее приготовь побольше ткани и веревок — ты увидишь одну из самых удивительных вещей в мире!» — писал он своему брату Жаку [4, с. 40]. Монгольфье использовали «холстинную канву, проклеенную изнутри и снаружи бумагой», затем экспериментировали с шелковой тканью. Кстати, яркая синяя расцветка шара Монгольфье с золотыми вензелями преследовала не только эстетические цели. Краски должны были сделать ткань газонепроницаемой и несгораемой. Братья пока не догадались использовать сеть для аэростата и поэтому форма его была далека от правильной шаровидной.

Каждый изобретатель по-своему готовил текстиль для оболочки. Жак Шарль сразу остановился на шелке, его легкость и прочность хорошо соответствовали требованиям. В описаниях тканей фигурирует глянцевая ткань под названием тафта. Во Франции было широко развито производство шелковых тканей и тафта среди них фигурирует очень часто. Это довольно плотная ткань с полотняным переплетением из туго скрученных нитей. Однако, тафта, как любая материя, пропускает газ, и Жак Шарль для своих водородных аэростатов должен был доработать оболочку, сделав ее непроницаемой. В это время «... в аптекарском деле уже давно употреблялась для повязок и пластырей тафта,

пропитанная различными смолистыми веществами. В продаже встречалась также тафта, пропитанная каучуком или, как тогда говорили «гуммиластиком». Существовали разные способы растворения гуммиластика «в лавандовом, ореховом, оливковом, льняном маслах, в скипидаре и т. д.» [7, с. 47–48]. Шарль использует именно такую прорезиненную тафту. Несмотря на то, что ткань после покрытия ее каучуком оставалась липкой и даже небольшое ее нагревание вытапливало каучук из тафты, этот материал в течение долгого времени считался основным для изготовления оболочек воздушных шаров. Одним из нововведений Шарля была сеть, она перераспределяла нагрузку на шар, к ней же подвешивали гондолу. Форма шарльера была круглой или яйцевидной. На изображениях его легко узнать по расцветке — он выглядит, как желто-красный арбуз.

Были и другие варианты работы с тканью. Пиларт де Розье, например, создавал совершенно новый тип аэростата — розьера, который должен был объединить достоинства двух предшественников. Современники пишут, что внешне он напоминал пробку от шампанского, а вот с точки зрения Жака Шарля выглядел, как «фитиль над бочонком пороха». Пиларт де Розье особое внимание уделил обработке ткани. «Тафта покрывалась слоем льняного масла, затем следовал процесс просушки, после чего к тафте с помощью смеси меда и льняного масла приклеивалась бычья перепонка. Такая технология... оболочке придавала нужную ... эластичность и прочность» [7, с. 88]. Льняное масло часто упоминается при описании обработки баллонных тканей. Оно входило в состав лака, которым покрывали поверхность материй. Технология его нанесения была следующей: сшитую оболочку растягивали на столе и втирали состав в поры ткани сначала с одной стороны три раза, просушивая и проветривая каждый слой, потом все операции повторялись для другой стороны [9, с. 12]. Обратим внимание на применение бычьей перепонки в описании процесса подготовки аэростата. О ней речь пойдет ниже. К сожалению, несмотря на тщательность обработки ткани, один из полетов Розье закончился трагически, его аппарат потерпел крушение. Но лакирование тканей стало обычной операцией для подготовки аэростатов.

Чтобы достичь газонепроницаемости ткань использовали в несколько сложенных. Так, оболочка аэростата «Орел» (1897 г.), предназначенного для освоения полярного пространства, была скроена из трех слоев легкого прочного китайского шелка. Сверху ее покрывал непроницаемый чехол, по одной из версий, смазанный вазелином.

Для аэростатной ткани количество слоев могло быть разным. Ко Всемирной выставке в Париже в 1878 году Анри Жиффар выполнили гигантский привязной аэростат, который работал как аттракцион и поднимал посетителей в небо. Это грандиозное сооружение объемом 25 тыс. м куб. с диаметром шара 36 м было выполнено из 7 слоев ткани, которая весила более 5 т. Сеть аэростата тоже была внушительной: для нее пришлось связать 52000 узлов и использовать 26 тыс. м веревки [7, с. 125].

Если сначала для крепости конструкции просто брали ткань в несколько слоев, то затем стали обращать внимание на направление волокон. Слои соединяли склеивающей субстанцией так, чтобы волокна в слоях располагались под 45 градусов. Такие ткани позже стали называть диагонально-дублированными. Между слоями прокладывали слой резины в виде резинового клея той или иной густоты.

В конце XIX века стал использоваться материал, который, несмотря на его дороговизну, применяли активно, потому что считали более надежным с точки зрения газонепроницаемости. Он назывался бордюш. Это французское слово в воздухоплавании обозначает «обработанную соответствующим образом пленку слепой кишки животных: быков, свиней, коров и баранов (чаще применяли пленки слепой кишки крупного рогатого скота, ибо они были легче и покрывали большую площадь)». Применение бордюша имеет довольно давнюю историю. В 1783 г. во Франции Боманкур выпустил небольшой, наполненный водородом, аэростат, оболочка которого была изготовлена из бордюша [9, с. 9]. В истории бордюш употреблялся не только для изготовления воздушных шаров, а затем и дирижаблей, он шел на выделку тонкого пергамента, использовался золотобойцами (сусальщиками). В процессе создания оболочки шара бордюш наклеивали на хлопчатобумажную или шелковую материю. В склеивающую субстанцию входили вода, желатин, глицерин, креозот и едкий натр [10, с. 10]. Затем наружную поверхность дополнительно покрывали масляными и нитроцеллюлозными лаками. Их недостатками являлись малая эластичность и недолговечность: лак в процессе эксплуатации разрушал ткань. Были случаи применения бордюша без ткани, но тогда следовало увеличить количество пленки до 8–9 слоев.

Таким образом, в эпоху становления воздухоплавания использовали три основных вида ткани для создания оболочек: льняной холст, плотный шелк (тафта), хлопок. При этом существовало множество вариантов их обработки. Несмотря на доминирование этих материалов, вопрос о том, какую ткань применять в аэростатах, оставался дискуссионным на протяжении всей истории воздухоплавания. Споры об этом начались уже в самом начале. Так, в «Рассуждении о шарах горючим веществом наполненных и по воздуху летающих...» [11, с. 24], которое было переведено неизвестным автором с французского языка и издано в России уже в 1783 году, слышна критика на шелковую ткань: «... вместо тафты, по ныне для сего шара употребляемой, лучше можно было обшивать его ... парусиною...». Лен, появившись как баллонная ткань в самом начале эры воздухоплавания, далее практически исчезает из упоминаний. К концу XIX — началу XX века нарастает популярность хлопка — он становится самой главной тканью для оболочек аэростатов. Чаще всего упоминается перкаль (прочная хлопчатобумажная ткань из некрученых нитей).

Помимо шелка, хлопка и льна воздухоплаватели пытались использовать пеньку, сизаль, рами, кендырь, но эти опыты не привели к значимым результатам.

Процесс создания оболочек был примерно одинаков: ткань выкраивали (форма деталей напоминала дольки апельсина), обрабатывали, шивали, швы герметизировали, при необходимости дублировали. Готовую оболочку обязательно испытывали, после чего она считалась пригодной для запуска. Если резюмировать все требования к ткани, то она должна была быть дешевой, прочной, легкой, эластичной, гигроскопичной и огнеупорной, выдерживать многократное складывание и скручивание.

Интерес к аэростатам и воздушным шарам понемногу утихает в начале XX века, когда рождаются самолеты. Внимание к новым летательным аппаратам, тем не менее, не вытеснило увлечение воздушными шарами. Оно возрождается в 30-е годы XX века в связи с изобретением другой прочной ткани — нейлона. С этим материалом будет связана уже иная история. И хотя век «тафтяных летающих глобусов» пройдет, ткань по-прежнему останется «рабочей лошадкой», без которой невозможно подняться в воздух ни шару, ни человеку, одержимому мечтой покорения неба.

Список литературы

1. *Clouzot Henri*. Histoire de la manufacture de Jouy et de la toile imprimée en France. Paris: Publisher G. Van Oest, 1928. 244 p.
2. *Anne de Thoisy-Dallem*. Ballons et montgolfieres dans la toileimprimee XVIII–XIX siecles. Musee de la Toile de Jouy: Editions des Falaises. 2008. 48 p.
3. Отдел эстампов и фотографий Библиотеки Конгресса. Вашингтон, округ Колумбия, 20540 США. Серии хромолитографий. История воздухоплавания 1785–1846 гг. URL: <https://loc.gov/pictures/resource/ppmsca.02561/> (дата обращения: 24.01.2022)
4. Краткая история воздухоплавания и сведения об устройстве воздушных шаров. Съ пятью картинками. Санкт-Петербург, 1848. 40 с.
5. «Любители физики в Тюильри» офорт. 1783 (?) г., Chez Friese Graveur, rue de Harlay, maison de Mr. Berthaud, коллекция Тиссандье. Отдел эстампов и фотографий Библиотеки Конгресса. Вашингтон, округ Колумбия, США. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aux_amateurs_de_physique,_ca._1783.jpg
6. *Професор Делонэ*. Опыты воздухоплавания и воздушные шары. // Воздухоплаватель. Le VOZDOUHOPLAVATEL, jurnal aeronautique. СПб, 1880. N 8. С. 71–79.
7. *Обухович В. А.* История воздухоплавания. Время. События. Люди. Минск: Харвест, 2018. 495 с.
8. La frayer de Gonesse [т. е. Gonesse], contre-danse francoise/mis au jour et gravé par Landrin, m [ait] tre et composer des Traits des contre-danses. Ландрин. 1783 г. Коллекция Тиссандье. Отдел эстампов и фотографий Библиотеки Конгресса. Вашингтон, округ Колумбия, 20540 США. URL: <https://www.loc.gov/resource/ppmsca.02564/> (дата обращения: 24.01.2022)
9. *Гурьянов В.* Устройство воздушных шаров. М.: Типография М. В. Балдин и К., 1906. 37 с.
10. *Полозов Н. П.* Баллонные материи и веревочный такелаж. М.: ОНТИ НКТП СССР, 1934. С. 9–10.
11. «Рассуждение о шарах горючим веществом наполненных и по воздуху летающих, или воздухоносных, изобретенных Г. Монгольфьеромъ въ Париже съ рисункомъ». Н. М. А. Градь Святаго Петра, 1783. С. 24–25.

N. Yu. Mitrofanova

St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, SPGUPTD
B. Morskaya, 191186 Russia, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya str., 18

«FLYING TAFFETA GLOBES». ON THE QUESTION OF THE ROLE OF TEXTILES IN THE HISTORY OF MATERIAL CULTURE

Fabric is one of the first objects created by man and accompanying him through life. Each stage of the development of human society demonstrates one or another role of textiles. The turn of the 18th — 19th centuries is associated with the development of air space by man: the balloons of the Montgolfier brothers, Jacques Charles and other balloons rose into the sky. Society was united by an interest in balloons; everyone wanted to see images of balloons everywhere. They also appeared on textiles. Almost each of the initial stages of the development of airspace is reflected in the patterns on the fabric. However, the fabric not only artistically interpreted social events, the fabric, being the main material for the shells of balloons, was itself an important part of this story. The article tells about the role of textiles at the initial stage of the history of aeronautics.

Keywords: history of textiles, printed material, K.-F. Oberkamph manufactory, history of aeronautics, balloon mania, balloons, taffeta.

References

1. Clouzot Henri. Histoire de la manufacture de Jouy et de la toile imprimée en France. Paris: Publisher G. Van Oest, 1928. 244 p.
2. Anne de Thoisy-Dallem. Ballons et montgolfieres dans la toileimprimee XVIII–XIX siecles. Musee de la Toile de Jouy. Editions des Falaises. 2008. 48 p.
3. *Otdel eshtampov i fotografii Biblioteki kongressa* [Department of Prints and Photographs of the Librarxy of Congress]. Washington, DC, 20540 USA. Series of chromolithographs. The history of aeronautics 1785–1846. URL: <https://loc.gov/pictures/resource/ppmsca.02561/> (accessed: 24.01.2022)
4. *Kratkaya istoriya vozdukhoplavaniya i svedeniya ob nablyudenyakh vozdushnykh sharov. S» pyat'yu kartinkami* [A brief history of aeronautics and information about the device of balloons. With five pictures]. St. Petersburg, 1848. 40 p. (in Rus.).
5. «*Lyubiteli fiziki v Tyuil'ri*» ofort. 1783 (?) g. [«Physics lovers at the Tuileries» etching. 1783 (?)] Chez Friese Graveur, rue de Harlay, maison de Mr. Berthaud, Tissandier collection. Department of Prints and Photographs of the Library of Congress. Washington, DC, USA. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aux_amateurs_de_physique,_ca._1783.jpg
6. *Profesor Delone. Opyty vozdukhoplavaniya i vozdushnyye shary* [Profesor Delaunay. Aeronautics experiments and balloons] // Balloonist. Le VOZDOUHOPLAVATEL, jurnal aerounautique. St. Petersburg, 1880. N 8. pp. 71–79 (in Rus.).
7. Obukhovich V. A. *Istoriya vozdukhoplavaniya. Vremya. Sobytiya. Lyudi* [History of aeronautics. Time. Events. People]. Minsk: Harvest, 2018. 495 p.
8. La frateur de Goussier, contre-danse françoise/mis au jour et gravé par Landrin, m [ait] tre et composerur des Traits des contre-danses. Landrin. 1783. The Tissandier collection. Department of Prints and Photographs of the Library of Congress. Washington, DC, 20540 USA. URL: <https://www.loc.gov/resource/ppmsca.02564/> (accessed: 24.01.2022)
9. Guryanov V. *Ustroistvo vozdushnykh sharov* [The device of balloons]. M.: Printing house M. V. Baldin and K., 1906. 37 p. (in Rus.).
10. Polozov N. P. *Ballonnye materii I verevochnyi trikotazh* [Balloon of matter and rope rigging]. M.: ONTI NKTP SSSR, 1934. pp. 9–10 (in Rus.).
11. «Rassuzhdenie o sharakh» goryuchim» veshchestvom» napolnennykh» i po vozdukh letayushchikh», ili vozdukhonosnykh», izoberetennykh» G. Mongol'fierom» v» Parizhe s» risunkom»». N. M. A. Grad» Svyatago Petra [«The argument about Sarah golucky substance filled the air flying, or pneumatic, izobreteniy Mongolfiera unto the City of Paris to be with a drawing». N. M. A. City Holy Peter], 1783. pp. 24–25 (in Rus.).

УДК 069.5:779

DOI 10.46418/2079–8202_2022_1_11

О. А. Хорошилова

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18**«НЕИЗВЕСТНЫЕ ЛИЦА». АТРИБУЦИЯ ДАГЕРОТИПОВ
ИЗ МУЗЕЯ ВЕЛИКОГО КНЯЗЯ МИХАИЛА НИКОЛАЕВИЧА**

© О. А. Хорошилова, 2022

В данной статье осуществляется попытка атрибуции неизвестных лиц, представленных на дагеротипном снимке. По деталям и особенностям форменного костюма, а также по реквизиту, присутствующему в кадре, по оформлению снимка и сохранившимся на обороте наклейкам автору данных строк удалось не только определить род войск позирующих, но установить их имена, а также дату и контекст съемки.

Ключевые слова: дагеротип, Российская империя, униформа, фотоателье, семья Романовых, музей.

Введение

Атрибуция фотографических изображений на сегодняшний день является столь же важной научной работой, как и атрибуция портретных изображений. Не случайно, что многие архивы, галереи и музеи, обладающие богатым собранием фотографического материала, в том числе периода Российской империи, некоторое время назад начали работу по изучению и атрибуции снимков, их датировке и определению позирующих на них лиц. Эти сведения имеют большую научную значимость. Они не только расширяют изобразительный ряд известных деятелей русской истории, но и несут массу ценной информации биографического и культурологического характера. Изучая данный фотографический материал, исследователи узнают много нового о жизни, костюмах и культуре повседневности того или иного времени.

Несколько лет назад автор этих строк принял участие в крупном проекте «Дагеротип в России», организованном Министерством культуры РФ и Государственным музейно-выставочным центром РОСФОТО. Целью данного проекта было собрать в одну базу все имеющиеся в собраниях российских музеев дагеротипы. Однако как только стартовал этот проект, выяснилось, что большинство музейных коллекций дагеротипов практически не атрибутированы, не определены даты и автору съемок, места съемок и изображенных на снимках лица.

Генеральный директор РОСФОТО обратился ко мне с просьбой помочь в атрибуции некоторых дагеротипов для данного проекта. В предлагаемой статье описан процесс атрибуции самых любопытных снимков, ныне хранящийся в ВИМАИВиВС.

Дагеротипы со многими неизвестными

Для атрибуции были представлены пять дагеротипов, на которых позировали люди в русской военной форме. Следовало установить род войск, их чины и по возможности имена персон, позировавших на дагеротипах.

Это были превосходные снимки, хорошей сохранности, красиво оформленные, с аккуратной окантовкой из золотой тисненой бумаги. В музейной экспликации значилось, что автор дагеротипов «не установлен». Позирование были названы пространно: «неизвестный офицер», «неизвестный ротмистр». Была определена лишь одна фигура — генерал А. И. Философов. Данный известный военный деятель, помимо своих непосредственных служебных обязанностей, состоял наставником великих князей Николая и Михаила Николаевичей. На снимке он позировал в свитской шинели с пелериной и красным воротником с белой опушкой.

На обороте дагеротипов имелись наклейки музея великого князя Михаила Николаевича, открытого в Ново-Михайловском дворце (Дворцовая набережная, 18 и ул. Миллионная, 19) в 1909 году после его смерти. В четырех залах музея экспонировались вещи и документы, связанные с жизнью генерал-фельдцеймейстера великого князя Михаила Николаевича — мундиры, награды, холодное оружие, бронзовые бюсты, ученические тетради, письма и записные книжки, портреты и сотни фотографий, среди которых, между прочим, — снимки учителей, адъютантов и великокняжеских приближенных. В 1918 году музей национализировали. В 1930 году уцелевшие экспонаты переместили в Военно-историко-бытовой музей, куда также свезли реликвии и документы, некогда хранившиеся в великолепных музеях русской императорской гвардии, военно-учебных заведений, А. В. Суворова, а также в Интендантском доме и Эрмитаже. Однако, судя по отметкам на оборотах дагеротипов, уже в 1937 году их определили на хранение в Артиллерийский исторический музей, преобразованный в 1960-е годы в ВИМАИВиВС.

И все это время авторы дагеротипов и позировавшие персоны оставались неизвестными.

Начать следовало с внимательного изучения самих снимков. Почти одинаковые размеры, схожее оформление, светлый второй план (возможно, стена), пестрые драпировки с восточным орнаментом и бахромой

указывали на то, что четыре из пяти портретов были сделаны в одном ателье. Значит, существовал некий общий контекст, а также безусловная связь данных снимков с деятельностью великого князя Михаила Николаевича.

Драпировки явились первыми основными «зацепками» для атрибуции автора снимков. В каталоге «Эпоха дагерротипа. Ранняя фотография в России», изданном в 2011 году к одноименной выставке в Эрмитаже, на странице 42 опубликован дагеротип, выполненный в ателье братьев Цвернер, с теми же драпировками [1, с. 12]. Правая полностью соответствует правой же портюре на снимке генерала А. И. Философова. Сотрудники РОСФОТО обратили мое внимание на другой дагеротип, опубликованный в альбоме «У истоков фотоискусства. Собрание дагерротипов Государственного Исторического музея» [2]. А. И. Сухопрудская и Е. А. Рейнгардт позируют как раз на фоне той же пестрой, с восточным орнаментом драпировки. Следовательно, авторами снимков были братья Цвернеры.

Таким образом, были установлены авторы четырех из пяти дагерротипов. Далее следовало определить позирующих.

Августейшие ученики

В процессе работы над атрибуцией удалось выяснить, что дагеротип, аналогичный хранящимся в Артиллерийском музее, среди прочих редких предметов экспонировался на выставке «Романовы. Портрет династии», прошедшей в 2013 году в Государственном Историческом музее. В группе было нетрудно узнать великих князей Николая и Михаила, их наставника генерал-лейтенанта Философова (сидящего слева). Позировал и похожий чиновник – в очках, при шейном ордене, а также юные прапорщики... Этот же снимок был опубликован в каталоге «У истоков фотоискусства. Собрание дагерротипов Государственного Исторического музея». Атрибуция, приведенная в этом альбоме, не выдерживала никакой критики, и верить ей не стоило. Однако в описании содержалась важная информация — в 1951 году снимок поступил из исторического музея. Раз на нем запечатлены великие князья Николай и Михаил, значит, он хранился до 1918 года в музее при Ново-Михайловском дворце вместе с дагеротипами из Артиллерийского музея. И при этом все они были каким-то образом связаны с родом деятельности генерала Философова, выполнявшего роль наставника при Романовых.

Атрибуция этого дагерротипа должна была помочь атрибутировать те снимки, что хранятся в Артиллерийском музее.

Судя по мизансцене, молодые великие князья и их сверстники (шеголеватые офицеры в сюртуках и молодой камер-паж) учатся, внимая своим наставникам. Следовало обратиться к спискам великокняжеских дворов и лиц, состоящих при великих князьях. В начале 1850-х годов у Николая и Михаила еще нет двора, но есть наставники — это генерал-лейтенант Алексей Илларионович Философов, генерал-майор барон Василий

Сергеевич Корф и чиновник 5 класса статский советник Павел Петрович Гельмерсен. Узнать в генерале справа барона Василия Корфа не составило большого труда. Его фотопортрет был опубликован в книге Д. П. Струкова «Августейший генерал-фельдцейхмейстер великий князь Михаил Николаевич: Очерк жизнеописания его императорского высочества» (1906 год).

Было возможным назвать стоящего чиновника справа Гельмерсеном, однако он не имел ордена св. Владимира 4-й степени. Позже удалось найти и его фотографию — это абсолютно разные лица.

Молодые люди — явно совоспитанники великих князей и, вероятно, впоследствии стали их адъютантами. На 1857 год у Николая Николаевича Старшего — два адъютанта, подходящие по возрасту, невысокому чину и золотым эполетам — граф Павел Андреевич Шувалов и Федор Осипович Шванебах. На общих фотографиях командиров лейб-гвардии Семеновского полка удалось обнаружить фото графа Павла Шувалова — его внешность полностью совпала с юным, но весьма узнаваемым лицом с дагерротипа.

У Михаила Николаевича на 1859 год три подходящих по чину и возрасту адъютанта — князь Сергей Никитич Трубецкой, князь Сергей Сергеевич Гагарин и граф Владимир Васильевич Левашов.

Нужно было подключать вторичные источники — прежде всего, старинные альбомы, так как в них могла содержаться ключевая информация и, главное, фотографии. В красиво изданной монографии, посвященной великому князю Николаю Николаевичу Старшему, был помещен снимок — тот самый, хранящийся в ГИМ [3]. Но и там не все верно — чиновник справа назван бароном Модестом Корфом, не указан молодой человек в форме камер-пажа, стоящий слева, и приведена слишком пространный датировка — 1850–1852. Однако были названы два офицера — Сергей Трубецкой и Павел Шувалов.

Оставалось определить двоих, а также выяснить, что послужило причиной фотографирования. В книге «Августейший генерал-фельдцейхмейстер», содержащей множество архивных документов и фотографий, приведен проект генерал-лейтенанта Философова и полный список тех лиц, которые вместе с ним будут сопровождать великих князей в их первом образовательном путешествии по России [4, с. 86]. И в нем — все восемь лиц, позирующие на дагерротипе, в том числе камер-паж Сергей Сергеевич Гагарин и коллежский советник Карл Иванович Боссе. Перед путешествием было решено сделать памятный снимок, который, таким образом, следует датировать июлем 1850 года.

Великокняжеская рать

В музее августейшего генерал-фельдцейхмейстера Михаила Николаевича хранились снимки членов Свисты, учителей, близкого окружения и даже юношеских приятелей великих князей Михаила, Николая и Константина Николаевичей. Некоторые из них присутствуют на дагерротипе из ГИМ. Следовательно, и те, что хранятся в Артиллерийском музее, связаны со двором и окружением великого князя. Но какого? В ответе

на подобные вопросы помогает не только общий контекст, но и важные «зацепки» – в особенности форма и награды. Больше всего их было у штаб-офицера при мундире и усах. Серебряный прибор, португеза из черной лакированной кожи, три кованые звездочки на эполетах, указывающие на чин подполковника, воротник и обшлага рукавов с петлицами и характерным серебряным кантом — это шитье третьей степени, установленное еще в 1836 году для чинов Главного Морского штаба, Морского министерства и Строительного департамента по Морской части [5].

Награды – у ворота заметен орден св. Анны 2-й степени, ниже — орден св. Станислава 2-й степени. В колодке хорошо различимы орден св. Георгия 4-й степени и орден св. Владимира 4-й степени с бантом за отличие. Ниже, под наградной колодкой — знак отличия за 20 лет беспорочной службы на георгиевской ленте. Предстояло сопоставить род войск, чин и награды с послужными списками лиц, состоявших при дворах великих князей Константина и Николая в первой половине 1850-х годов. После работы с целым рядом «Росписей», «Списков» и «Придворных календарей», удалось установить, что из всех перечисленных в них штаб-офицеров подходит лишь Феопемпт Степанович Лутковский, капитан 2-го ранга, воспитатель великого князя Константина, а позже — состоявший при нем. Снимок был сделан в период с 1842 по декабрь 1843 года, так как в 1842 году братья Цвернеры открыли в Петербурге ателье, а в декабре 1843 года Лутковский произведен в капитаны 1-го ранга. Кроме того, судя по характерному обрамлению и самому дагеротипу, он был сделан в один день с ему парным — генерал-майора Философова, наставника великих князей Николая и Михаила. Это подтверждает и внешность генерала — здесь он выглядит заметно моложе, чем на групповом снимке из ГИМ. Воспитатели решили, по всей видимости, преподнести великокняжеским ученикам своеобразный диптих — два дагеротипа на память.

Возможно, и остальные персоны с дагеротипов связаны с великим князем Константином, старшим братом Николая и Михаила. Вторым следовало атрибутировать господина в шинели — с весьма характерной чиновничьей внешностью, при очках, носить которые офицеры николаевской эпохи считали дурным тоном. То, что это не военный, а именно чиновник, говорил и абрис шинели — при наличии эполет линия плеча выглядела бы гораздо мощнее, шире. На воротниках шинели и мундира заметна белая выпушка, значит, чиновник состоит по особым поручениям. У шеи виден орден св. Станислава 2-й степени.

Среди лиц, числившихся при дворах великих князей Константина и Николая чиновников не так много, состоявших в то время по особым поручениям только один — Александр Васильевич Головнин, камергер, статский советник, чиновник особых поручений при начальнике Главного Морского штаба, состоявший при великом князе Константине Николаевиче. В 1861–1866 годах он был министром народного просвещения, поэтому найти его фотографии не составило большого труда. Их сопоставление не оставило никаких сомне-

ний в том, что это именно Головнин. Любопытно, что он был связан с Лутковским не только родом службы, но и семейными узами. Головин был его племянником.

Гораздо сложнее было определить юношу в сюртуке при эполетах. Судя по его щеголеватой столичной внешности, он явно из «породистой» петербургской семьи и, вероятно, входил в ближайшее окружение великих князей, возможно, впоследствии стал адъютантом, как и юноши на снимке из ГИМа. Но визуальной информации крайне мало — ни наград, ни четких указаний на род войск. Лишь золотые эполеты, одна серебряная звездочка в центре каждого, а также тот факт, что он снят в том же ателье, что и прочие персоны. Лутковский и Головнин состояли при Константине Николаевиче. Возможно, и этот молодой человек тоже.

Пришлось, однако, сопоставлять всех, поименованных адъютантами в списках двора великого князя Константина, Николая и Михаила Николаевичей. Кто-то не подошел по внешности, кто-то по роду оружия и приборному металлу... С большой долей вероятности можно предположить, что это князь Эспер Алексеевич Ухтомский, ставший в 1856 году адъютантом великого князя Константина Николаевича.

Оставался последний дагеротип — с австрийским гусарским риттмайстером (ротмистром). Он явно отличался от описанной серии — и оформлением, и обстановкой ателье, хотя тоже находился в музее Михаила Николаевича. Офицер позирует в гусарском доломане, введенном в 1850 году, с саблей для легкой кавалерии австрийской армии образца 1850 года. Значит, снимок сделан тогда же или, возможно, чуть позже.

Но как великие князья связаны с австрийскими гусарами? Оказалось, напрямую. В марте 1852 года во время официального визита великих князей Николая и Михаила в Вену их назначили шефами австрийских полков: Михаила — 26 пехотного, а Николая — 2-го гусарского. По хорошей традиции, существовавшей в европейских и в русской императорской армиях, вновь назначенным шефам принято было дарить полковые альбомы со снимками всех офицеров части. Вероятно, во время визита великих князей в Вену офицеры 2-го гусарского полка поднесли своему русскому шефу дагеротипы, в том числе и этот.

Как известно, офицерам этой части были положены светло-синие доломаны. Однако на снимке куртка риттмайстера выглядит значительно темнее. Это можно объяснить. Из-за низкой технологии окраски текстиля, существовавшей в тот период, «светло-синий» в реальности был и сине-голубым, и глубоким индиго, и лазоревым. Кроме того, дагеротип в целом тусклый, и не следует слишком доверять его цветопередаче.

Когда-то этих дивных серебристых снимков было гораздо больше. В музее Михаила Николаевича хранились светописные портреты многих воспитателей, преподавателей и наставников, адъютантов и приближенных лиц, портреты офицеров шефских частей, а также огромное количество изображений великих князей. Остались лишь эти крупницы некогда богатой коллекции, хранящиеся ныне в различных музейных собраниях России.

Заключение

Таким образом, в процессе атрибуции пяти дагеротипов, хранящихся в ВИМАИВиВС, было установлено авторство данных снимков — четыре из пяти дагеротипов были выполнены в ателье братьев Цвернер. На основе изучения униформы позирующих офицеров, а также многочисленных источников середины-конца XIX века, удалось установить личности позирующих офицеров, а также найти их портретные и фотографические изображения, подтвердившие правильность атрибуции. Атрибуция костюмов и лиц на фотографических снимках, безусловно, имеет большое значение и стоит надеяться, что музейные проекты, подобные «Дагеротипу в России», будут и дальше привлекать ученых и исследователей, занимающихся атрибуцией.

Список литературы

1. Эпоха дагеротипа. Ранняя фотография в России. Каталог выставки. СПб.: изд-во Государственного Эрмитажа, 2011. 235 с.
2. Сабурова Т. Г. Семакова И. А. У истоков фотоискусства. Собрание дагерротипов Государственного Исторического музея. Каталог выставки. М.: Арт-родник, 1995. 143 с.
3. Жерве В. В. Генерал-фельдмаршал великий князь Николай Николаевич старший: Исторический очерк его жизни и деятельности, 1831–1891. СПб, 1911. 456 с.
4. Общий Архив Министерства Императорского двора, оп. № 30, д. 64, л. 3. / Струков Д. П. Августейший генерал-фельдцейхмейстер великий князь Михаил Николаевич. Очерк жизнеописания его императорского высочества. СПб, 1906. С. 381.
5. Полное собрание законов Российской империи, Т. 11, Ч. 1. СПб, 1836. 890 с.

О. А. Khoroshilova

St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186 Russia, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya str., 18

«NON-IDENTIFIED PEOPLE». ATTRIBUTION OF DAGUERREOTYPES FROM THE MUSEUM COLLECTION OF GRAN DUKE MIKHAIL NICOLAEVITCH

The article is dedicated to the process of scientific attribution of the unknown men posing on the daguerreotype in question. With the help of details and specific traits of uniforms as well as by the prerequisite, design of the frame and paper marks on the back of the photo the author of the article was able to define the combat arms of the persons, their names as well as the date and context of photoshoot.

Keywords: daguerreotypes, Russian Empire, uniform, photo studio, the Romanovs, museum.

References

1. *Epokha dagerotipa. Rannyyaya fotografiya v Rossii. Katalog vystavki* [The era of the daguerreotype. Early photography in Russia]. Exhibition catalog. St. Petersburg: State Hermitage Publishing House, 2011. 235 p. (in Rus.).
2. Saburova T. G. Semakova I. A. *U istokov fotoiskusstva. Sobraniye dagerrotipov Gosudarstvennogo Istoricheskogo muzeya*. [At the origins of photographic art. Collection of daguerreotypes of the State Historical Museum]. Exhibition catalog. M.: Art-rodnik, 1995. 143 p. (in Rus.).
3. Gervais V. Vs. *General-fel'dmarshal velikiy knyaz 'Nikolay Nikolayevich starshiy: Istoricheskiy ocherk yego zhizni i deyatel'nosti*, [Field Marshal Grand Duke Nikolai Nikolaevich the Elder: A historical sketch of his life and work, 1831–1891]. St. Petersburg, 1911. 456 p. (in Rus.).
4. *Obshchiy Arkhiv Ministerstva Imperatorskogo dvora* [The General Archive of the Ministry of the Imperial Court], op. No. 30, d. 64, l. 3. / Strukov D. P. August Feldzeichmeister General Grand Duke Mikhail Nikolaevich. An essay on the life of His Imperial Highness. St. Petersburg, 1906. p. 381 (in Rus.).
5. *Polnoye sobraniye zakonov Rossiyskoy Imperii* [The Complete Collection of Laws of the Russian Empire] Vol. 11, Part 1. St. Petersburg, 1836. 890 p. (in Rus.).

УДК. 745.03

DOI 10.46418/2079–8202_2022_1_12

Н. Н. Цветкова

Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица
191028 РФ, Санкт-Петербург, Соляной переулок, 13

ДВИЖЕНИЕ ИЗ ПЛОСКОСТИ В ПРОСТРАНСТВО В ИСКУССТВЕ ТЕКСТИЛЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX В. (ПО МАТЕРИАЛАМ ЛОЗАННСКИХ БИЕННАЛЕ)

© Н. Н. Цветкова, 2022

Вторую половину XX в. в искусстве текстиля называют периодом «пластического взрыва», что связано с последовательным движением из плоскости в пространство, переходом от двухмерных форм к трехмерным арт-объектам и инсталляциям. Этапы этого процесса можно проследить, опираясь на материалы крупнейших выставок текстильного искусства XX в. — Лозаннских Биеннале (1962–1995 гг.).

Ключевые слова: «пластический взрыв», искусство текстиля, Лозаннские Биеннале, «мягкая скульптура».

Лозаннские Биеннале — знаменитые выставки художественного текстиля второй половины XX в., которые были организованы в швейцарском городе Лозанна в период с 1962 по 1995 гг. Их называли «сейсмографом» изменений, происходивших в текстильном искусстве этого периода [1, р. 68].

Целью данной статьи является выявление этапов формирования объемно-пространственных текстильных форм во второй половине XX в., исследование тенденций их развития (по материалам Лозаннских Биеннале 1962–1995 гг.)

В соответствии с целью были определены следующие задачи:

— проследить эволюцию объемно-пространственного текстиля от «тканой живописи» и «текстильного барельефа» к «мягкой скульптуре»;

— выявить художественно-пластические особенности и тенденции развития объемно-пространственных текстильных форм второй половины XX в.

В первой половине XX в. состоялось возрождение искусства шпалерного ткачества французским художником Жаном Люрса. Это событие, названное «первой весной» шпалеры, получило высокую оценку современников. Так, Рене Хьюиг, хранитель коллекции Лувра, считал его главным событием современного искусства, а куратор Музея современного искусства Жан Кассу называл выдающимся феноменом цивилизации XX в. [1, р. 27].

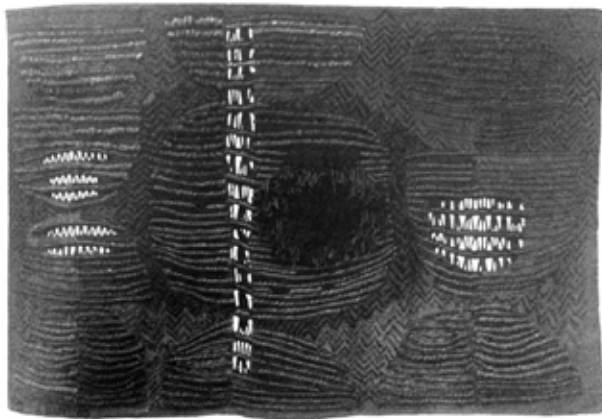
В 1961 г. при активном участии Ж. Люрса был создан Международный Центр Старинных и Современных Гобеленов — СИТАМ, с помощью которого организована Международная Биеннале Гобелена в Лозанне. Целью этого проекта стала поддержка текстильного искусства, в первую очередь, классического шпалерного ткачества. Шпалера, ведущая свою историю со времен средневековья, называлась «шерстяной фреской» или «тканой живописью» и представляла собой плоское текстильное произведение. Однако уже 1 Лозаннская Биеннале, открытие которой состоялось

в июне 1962 г., несмотря на свое название «Новая шпалера», продемонстрировала, что ряд художников отходят от традиций плоского гладкого ткачества, двигаясь в сторону объемного фактурного.

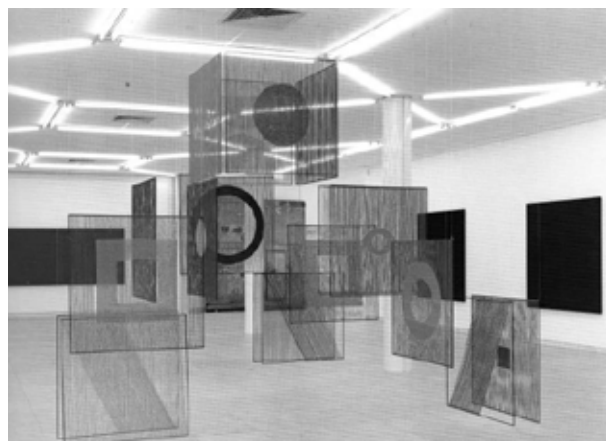
На 1 Лозаннской Биеннале было представлено тканое панно польской художницы Магдалены Абаканович «Композиция белых форм», которое можно называть «текстильным барельефом». Работа «была создана из отдельных кусков белой, коричневой и серой ткани, причем для ткачества использовались не только традиционные шерсть и лён, но также сизаль, а введенные местами нитяные “сгустки” образовывали рельефные фактуры» [2]. Это лаконичное по цвету, абстрактное текстильное произведение можно назвать началом движения из плоскости стены в пространство выставочного зала.

Во время проведения 2 Лозаннской Биеннале в 1965 г. тенденция создания новых трехмерных текстильных форм была продолжена. М. Абаканович представила работу «Шпалера 29. Дездемона», сотканную из сизаля. Этот материал позволял создавать объемные фактуры, делал выразительным каждый настил нитей. Драматичное цветовое решение — сочетание красного, черного, белого и золотого делало это произведение еще более «выпуклым». Оставаясь пока плоской, работа М. Абаканович уже жила в пространстве, благодаря цветовым и фактурным акцентам.

Говоря о произведениях, представленных на 2 Лозаннской Биеннале, следует отметить «Структурный Триптих» Ягоды Буич (Югославия). Эта художница работала в театре, и для нее сценические и текстильные пространственно-пластические эксперименты стали единым творческим процессом. «Структурный триптих» (ил. 1) Я. Буич резко отличается от остальных произведений, представленных в рамках 2 Лозаннской Биеннале. Эта работа одноцветна, художница изначально ставила себе задачу экспериментировать именно с формой, фактурой. Этим обусловлено применение саржевого (диагонального) переплетения, техники



Илл. 1. Я. Буич «Структурный триптих», 1965 г.



Илл. 2. Э. Жиак. «Пространственный элемент», 1968-69 гг.

обкрутки, ворсового ткачества, незатканых участков, использование грубого сизаля.

Переломным моментом в процессе движения художественного текстиля из плоскости в пространство следует считать 3 Лозаннскую Биеннале 1967 г., когда, несмотря на то, что в правилах участия в выставке еще оставалось требование размещения работ на стене, многие художники представили объемно-пространственные произведения. Следует отметить работу «Эдикула» Шарлот Линдгрэн (Канада), представляющую собой текстильный образ античного храма. Это произведение имело высоту, ширину и значительную глубину, т. е. располагалось в пространстве. Были сделаны специальные крепления, позволившие художнику создать символические стены и потолок, кроме того, текстиль, расположенный на полу, маркировал вход и направлял зрителя к центральной части композиции — символическому алтарю, расположенному в глубине ниши.

Работа Эльзи Жиак (Швейцария) «Колонна поющих цветов», также экспонированная на 3 Лозаннской Биеннале, представляла собой трехмерный текстильный объект, который крепился к потолку. Эрика Биллетер, автор статьи в журнал «Craft Horizons», посвященной 3 Лозаннской Биеннале, отмечала, что работа Э. Жиак представляла собой «пересечение между скульптурой и шпалерой» [3, p. 14].

Активный выход текстильных произведений из плоскости в пространство можно наблюдать не только на Лозаннских Биеннале. Десятилетие 60-х гг. XX в. было отмечено целой серией проектов, где экспонировались подобные произведения: выставки «Перспективы в текстиле» и «Висящие на стене», прошедшие в 1969 г., соответственно в Амстердаме и Нью-Йорке, стали крупнейшими. В этом же 1969 г. состоялась 4 Лозаннская Биеннале, где М. Абаканович представила свой знаменитый «Красный Абакан», а Я. Буич — объемно-пространственную композицию «Раненый голубь».

«Красный Абакан» М. Абаканович был подвешен в пространстве выставочного зала, хорошо просматривался с разных точек и представлял собой новую форму

текстильного искусства, так называемую «мягкую скульптуру». Художественная выразительность этого произведения достигалась совокупностью различных аспектов: гигантским размером, кроваво-красным цветом, грубым материалом (сизаль), создающим фактуру поверхности, скандально-эротичной формой. Безусловно, подобная работа стала новым словом в текстильном искусстве этого периода, она очень далеко ушла от классических гладких шпалер и «текстильных барельефов» начала десятилетия.

«Раненый голубь», посвященный драматическим событиям Пражской весны, созданный Я. Буич, также был выткан из сизаля и располагался в пространстве. Художница применила излюбленные технические приемы — ворсовое ткачество, выразительные диагонали, просветы. «Раненый голубь» представляет собой трехчастную композицию, которая состоит из округлой середины, символизирующей тело птицы, а также двух распахнутых крыльев. В этой работе Я. Буич вновь показывает себя как театральный художник — созданный ею образ, безусловно, эмоционален, драматичен, рассчитан на зрительский отклик.

Интересной трехмерной инсталляцией, также представленной на 4 Лозаннской Биеннале, стала модульная композиция Э. Жиак «Пространственный элемент» (илл. 2). Особенность этой работы в том, что она состоит из отдельных элементов — металлических рамок, на которые натянуты нити. На некоторых рамках были вытканы базовые орнаментальные элементы — круг, треугольник, ромб. Элементы могли располагаться в пространстве по-разному, таким образом, композиция постоянно менялась. Полупрозрачная структура каждого композиционного модуля позволяла видеть все новые и новые ракурсы, ритмы, движения. На наш взгляд, в работе Э. Жиак можно отметить совершенно иное отношение к пространству, чем у М. Абаканович и Я. Буич. «Красный Абакан» и «Раненый голубь», располагаясь в определенной точке пространства, воздействуют на зрителя согласно авторскому замыслу. «Пространственный элемент» заставляет окружающее пространство жить, вибрировать, меняться, становиться частью текстильного произведения.

Объемно-пространственные текстильные произведения М. Абаканович, Я. Буич и Э. Жиак, представленные в рамках 4 Лозаннской Биеннале позволяют утверждать, что в конце десятилетия 1960-х гг. процесс выхода текстиля в пространство состоялся — «тканая живопись», пройдя стадию «текстильного барельефа», трансформировалась в «мягкую скульптуру». Дальнейшая эволюция объемно-пространственного текстиля второй половины XX в. была связана с поисками новых выразительных средств — материалов, технологий, способов экспонирования.

На 5 Лозаннской Биеннале 1971 г. были представлены работы Франсуаз Гроссен (Швейцария) «Контакт» и Клер Цейслер (США) «Конраду». Работа К. Цейслер состояла из джутовых нитей черного и белого цветов, свободно падавших сверху вниз. Форма текстильного арт-объекта «Конраду», напоминала традиционное индейское пончо. Исследователями отмечается, что данная аналогия не случайна, подобно другим художникам по текстилю (А. Альберс, Ш. Хикс), К. Цейслер изучала традиционные технологии доколумбовых индейцев и даже собрала коллекцию подобных образцов [1, р. 64; 4, р. 246].

Объемно-пространственная композиция Ф. Гроссен представляла собой серию висящих в пространстве текстильных форм, выполненных в технике узелкового плетения. Крупные сложные узлы соединяли части композиции и воспринимались как некие акцентные точки, формирующие конструкцию объектов. В дальнейшем в технике узелкового плетения (макраме) Ф. Гроссен будут созданы многочисленные текстильные арт-объекты и инсталляции: «Эмбрио», «Дюймовый червь», «Галерея предков» и др.

Интересно, что на Лозаннской Биеннале 1971 г. была представлена одна из первых кинетических текстильных работ — «Клетка ветра», автором которой стал французский художник Пьер Дакуин. Это произведение состояло из двух частей, одна из которых вращалась.

Дебра Рапопорт (США) показала на Биеннале свою работу «Волокнистая одежда с коническими отростками», которую можно отнести к костюмному инвайронменту¹ — объект, имевший форму платья, демонстрировался надетым на тело человека [5, с. 308]. Такой способ представления, безусловно, может считаться новым словом в области художественного текстиля 1970-х гг.

На 6 Биеннале 1973 г. объемно-пространственная композиция Я. Буич «Движущиеся формы над водой» была представлена не в выставочном зале, а в саду над прудом. В дальнейшем произведения участников Лозаннских Биеннале будут часто экспонироваться в природной или городской среде (В. Овчаров (Болгария) «Вентилятор», А. Верстеегде (Нидерланды) «Флаги, висящие над садами» и др.).

С 1973 г. в Лозаннских Биеннале начали активно участвовать художники из Японии, которые привнесли новую эстетику. Можно отметить работы К. Секимачи «Нобори» и Н. Кобаяши «Дуновение ветра». «Нобори» — тканый арт-объект сложной формы, вы-

полненный в черном цвете, подвешивался к потолку. Работая в технике ткачества, К. Секимачи применяла нейлоновые нити, переплетая тканые слои, создавая темные насыщенные и почти прозрачные участки. Произведение Н. Кобаяши построено на ритмах свободно висящих нитей, образующих мягкие волны.

7 Биеннале 1975 г. демонстрировала объемно-пространственные композиции больших размеров. Дебби Мосс (США) представила гигантскую вязаную композицию «Лес», располагавшуюся на полу и потолке выставочного зала и, частично, во дворе. «Паргелический путь» Герхарда Кноделя (США), также представленный на выставке, своей монументальностью предвосхитил объекты архитектурного инвайронмента, созданные этим автором во второй половине 1970-х гг. в сотрудничестве с архитектором Джоном Портманом [6, р. 160–161].

Среди интересных объемно-пространственных композиций, представленных на 8 Лозаннской Биеннале, хочется отметить «Красную перчатку» Йоичи Онаджи (Япония). Вытканый в технике полого ткачества арт-объект имел форму человеческой руки. В то же время, его ярко-красный цвет не позволял воспринимать это произведение однозначно, заставляя задуматься о скрытых внутренних смыслах.

Последующие Биеннале 1979 и 1981 гг. демонстрировали огромные пространственные инсталляции. Художники экспериментировали с масштабами, все больше и больше увеличивая свои произведения, растягивая их в пространстве выставочного зала. На 9 Биеннале 1979 г. была представлена инсталляция Даниель Граффен (Франция) «Метеориты Малларма». Выполненная в белом цвете, эта растянутая в пространстве, как бы раскрывающаяся в верхней части конструкция выглядела удивительно чисто и элегантно.

Белые композиции Веры Сзекели (Венгрия) и Акио Хаматани (Япония), показанные в рамках 10 Биеннале 1981 г. стилистически перекликались друг с другом. Работа В. Сзекели «Растянутые конструкции» представляла собой динамично движущиеся, словно подхваченные ураганным ветром текстильные полотна, формирующие большую волну. В работе А. Хаматани «Р-Белая Арка» отдельные нити свисали мягкими волнами, напоминая растерявшее свою энергию море, успокаивающееся после шторма.

Идеи и средства художественной выразительности, заложенные в работах В. Сзекели и А. Хаматани, получили свое дальнейшее развитие в инсталляции «Аэростаты», автором которой стала испанская художница Аурелия Муньос. Это монументальное произведение, представленное в рамках 11 Лозаннской Биеннале 1983 г., было расположено под потолком над головами зрителей. В рамках этой выставки также была экспонирована инсталляция Ленор Тауни (США) «Облачный лабиринт», представлявшая собой свободно свисающие с потолка окрашенные нити.

Темой Биеннале 1983 г. стала фраза «Пространство волокна (волокно создает собственное пространство)». На наш взгляд, инсталляции «Аэростаты» и «Облачный лабиринт» стали квинтэссенцией этой



Илл. 3. Джин Соок Со. «Стальная сетка без названия II», 1988 г.

концепции. Арт-критиками отмечался «новый климат» Лозаннских Биеннале, «освобождение текстильного искусства» [1, p. 103].

Лозаннская Биеннале 1985 г. прошедшая под названием «Текстильная скульптура», продемонстрировала расширение границ самого понятия «текстиль». Среди работ, представленных на этой выставке, можно отметить произведения, выполненные из бумаги, алюминия, стали и других нетекстильных материалов. В этом, безусловно, наблюдается парадокс — само название Лозаннских Биеннале звучало как «Международная Биеннале Гобелена», и, хотя вопрос о переименовании этого проекта впервые рассматривался еще в 1973 г., это произошло только в 1992 г., когда название стало звучать как «Лозаннская Международная Биеннале, Современное Искусство Текстиля».

Идея создания объектов из нетекстильных материалов развивалась участниками последующих Биеннале. Можно отметить инсталляцию Карол Шоу-Саттон (США) «Наши кости сделаны из звездной пыли», созданную из бамбука в технике корзиноплетения; металлический арт-объект Джин Соок Со (Корея) «Стальная сетка без названия II» (илл. 3); произведение «Упо», созданное Ширли Паес Леме (Бразилия), из бумаги и металлической проволоки и многие другие работы.

Последняя 16 Лозаннская Биеннале состоялась в 1995 г. В ней приняли участие, как текстильщики, так и художники, которые относят свое творчество к концептуальному искусству, хотя и применяют различные волокна при создании своих произведений. В 1995 г. участниками Лозаннской Биеннале стали Христо² (США) и Микеланджело Пистолетто (Италия). Христо известен как автор, «укутывающий» архитектурные сооружения в слои ткани («Обернутый Рейхстаг», «Обернутый Пон-Неф») М. Пистолетто, работающий в направлении арте повера³, применяет

поношенную одежду и текстильный лоскут («Венера в лохмотьях», «Тряпичная стена»). 16 Лозаннская Биеннале продемонстрировала, что к концу XX в. произошло сближение текстильного и концептуального искусства. Многие современные авторы в настоящее время работают именно в этом направлении.

Рассмотрев историю текстильного искусства второй половины XX в. по материалам Лозаннских Биеннале, можно сделать следующие выводы:

— на протяжении 1960-х гг. происходило постепенное движение текстиля из плоскости в пространство: гладкое шпалерное ткачество («тканая живопись») — «текстильный барельеф» — мягкая скульптура;

— Лозаннские Биеннале 1970-х гг. продемонстрировали новые формы художественной выразительности в области искусства текстиля — создание пространственных инсталляций, объектов костюмого и архитектурного инвайронмента, кинетической скульптуры; использование, помимо традиционного ткачества, более древних текстильных технологий (узловязание, макраме);

— тенденцией 1980–90-х гг. следует считать создание крупномасштабных пространственных произведений, эксперименты с материалами и технологиями, в том числе нетекстильными;

— Лозаннская Биеннале 1995 г. продемонстрировала возможности применения текстильных материалов в концептуальном искусстве.

Примечания

- ¹ Инвайронмент — *англ.* environment — среда.
- ² Христо Явашев (1935–2020) — американский художник болгарского происхождения, работавший под псевдонимом Христо.
- ³ Арте повера — *итал.* arte povera — бедное искусство. Термин ввел в искусствоведческую практику итальянский искусствовед Джермано Челант в 1967 г.

Список литературы

1. Cotton G. E., Junet M. From Tapestry to Fiber Art. The Lausanne Biennials 1962–1995. Milan: Skira, Lausanne: Foundation Toms Pauli, 2017. 223 p.
2. В пространстве Магдалены Абаканович. Текстиль и скульптура *V prostranstve Magdaleny Abakanovich. Tkstil i skulptura* [In the space of Magdalena Abakanovich. Textile and sculpture]. URL: <http://www.Inmm.lv/ru/ars/poseti/vistavki/5988-v-prostranstvie-maghdalieny-abakanovich-tiekstil-i-skulptura> (дата обращения: 25.06.2021) (in Rus.).
3. Billeter E. 3tr International Tapestry Biennial // Craft Horizons. 1967. V. 27. No 4 (July/August). pp. 9–15.
4. Parrish S. Claire Zeisler / Fiber: Sculpture 1960 — present. Boston: DelMonico Books Prestel and Institute of Contemporary Art Publ., 2014. p. 246.
5. Цветкова Н. Н. Костюм как среда. Современные тенденции и типология / Декоративное искусство и предметно-пространственная среда // Вестник МГХПА. 2014. № 4. С. 307–313.
6. Smith T. Tapestries in Space: An Alternative History of Site-Specificity / Fiber: Sculpture 1960 — present. Boston: DelMonico Books Prestel and Institute of Contemporary Art Publ., 2014. pp. 152–165.

N. N. Tsvetkova

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design
191028 Russia, Saint Petersburg, Solyanoy line, 13

MOVEMENT FROM THE PLANE INTO SPACE IN THE TEXTILE ART OF THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY (BASED ON THE MATERIALS OF THE LAUSANNE BIENNALE)

The second half of the twentieth century in textile art, it is called the period of «plastic explosion», which is associated with the sequential movement from the plane into space, the transition from two-dimensional forms to three-dimensional art objects and installations. The stages of this process can be traced based on the materials of the largest exhibition of textile art of the twentieth century — the Lausanne Biennale (1962–1995).

Keywords: «plastic explosion», textile art, Lausanne Biennale, «soft sculpture».

References

1. Cotton G. E., Junet M. From Tapestry to Fiber Art. The Lausanne Biennials 1962–1995. Milan: Skira, Lausanne: Foundation Toms Pauli, 2017. 223 p.
2. *V prostranstve Magdaleny Abakanovich. Ttkstil i skulptura* [In the space of Magdalena Abakanovich. Textile and sculpture]. URL: <http://www.lnmm.lv/ru/ars/poseti/vistavki/5988-v-prostranstvie-magdalieny-abakanovich-tiekstil-i-skulptura> (дата обращения: 25.06.2021) (in Rus.).
3. Billeter E. 3tr International Tapestry Biennal // Craft Horizons. 1967. V. 27. No 4 (July/August). pp. 9–15.
4. Parrish S. Claire Zeisler / Fiber: Sculpture 1960 — present. Boston: DelMonico Books Prestel and Institute of Contemporary Art Publ., 2014. p. 246.
5. Tsvetkova N. N. *Kostyum kak sreda. Sovremennye tendentsii i tipologiya* [Costume as a medium. Current trends and typology] / Decorative art and the subject-spatial environment // Bulletin of the MGHPA. 2014. № 4. pp. 307–313 (in Rus.).
6. Smith T. Tapestries in Space: An Alternative History of Site-Specificity / Fiber: Sculpture 1960 — present. Boston: DelMonico Books Prestel and Institute of Contemporary Art Publ., 2014. pp. 152–165.

ФИЛОЛОГИЯ

УДК 882

DOI 10.46418/2079–8202_2022_1_13

Е. И. Колесникова¹, Мэйпин Янь²¹ ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом)
199034 РФ, Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4² Шаньдунский университет, Институт иностранных языков и литературы
250100 КНР, Jinan City, Hongqialou**БЛОКОВСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ В ПРОЗЕ В. ПЕЛЕВИНА
(РАССКАЗ «ХРУСТАЛЬНЫЙ МИР»)**

Е. И. Колесникова, Мэйпин Янь, 2022

В статье рассматривается обращение В. Пелевина к наследию Блока. Через цитаты поэта читатель отсылается к дискурсам, сформированным в культурно-информационном пространстве, из которых выстраивается образность и проблематика произведений Пелевина. Анализ обращений писателя к Блоку демонстрирует, что в сегодняшнем коллективном сознании различные элементы блоковского наследия бытуют, как правило, со смещенными, либо сниженными смыслами. Это свидетельствует о развитии литературного процесса, выражающегося, в частности, в продолжении деконструкции риторического универсума первой половины XX века.

Ключевые слова: А. Блок, В. Пелевин, интертекст, образ В. И. Ленина, рассказ «Хрустальный мир», приквел, дискурсивность.

Имя Блока регулярно встречается либо подразумевается в текстах Пелевина. Исследователи, описывающие источники пелевинской интертекстуальности, относят блоковские произведения «к сильным, т. е., часто и полифункционально цитируемым» [2], которые наглядно демонстрируют границы и цели использования прецедентных компонентов. Значимость блоковского контекста для Пелевина изначально могла быть обусловлена как штудиями в Литературном институте, студентом которого он был некоторое время, так и его устойчивым интересом к историческим траекториям с их внутренними закономерностями. Блоковские концепты, мотивы и образы присутствуют почти в каждом произведении писателя.

В раннем рассказе «Хрустальный мир» (1991) проявился параллелизм кризисной политической стабильности со временем написания поэмы «Двенадцать». Произведение Пелевина создавалось в годы перестройки, кардинальной ломки социальной системы, когда пересматривались прежние авторитеты и устоявшиеся идеологемы. Писатель не случайно обратился к поэме, которая в официальном советском культурном контексте утвердилась как своеобразный революционный риторический универсум. Спрессованная плотность ее художественных приемов и объемность проблематики, отражающей переломный цивилизационный момент, создавали условия для порождения различных вторичных продуктов — лозунгов, плакатов, фильмов, балета, литературных рефлексий.

В рассказе «Хрустальный мир», фабульные события которого предшествуют событиям «Двенадцати», в качестве опорных конструктивных деталей использованы блоковские лирические реминисценции. Творческое сознание Пелевина изоморфно-символически

представило путь поэзии Блока от «хрустальных снов» до бессмысленного убийства Катюшки. В заглавии автор апеллирует к концепту «хрустальный мир», сформированному в современном литературоведении как аналог понятия утопии [1, с. 99–105], чему во многом способствовала модернистская тема прозрачности. Кроме того, несомненна адресация к частотной лексеме Блока «хрустальный» («Синеет день хрустальный», 1898 г., «Всё бесконечней, всё хрустальней», 1901 г., «Сквозь винный хрусталь», 1907 г., «Из хрустального тумана...», 1909 г., «Хрустальный твой бокал — И буря...», 1909 г., «Всё это было, было, было... <...> В час утра, чистый и хрустальный...», 1909 г., «Сны <...> Как звенят и бьют мечами / О хрусталь стены...», 1912 г. и др.) и соотношенным с ней семантическим полем — хрупкость, звон и т. д. (В вечернем звоне хрупкого бокала, 1909 г., «Под шум и звон однообразный», 1909 г. и др.). Обращает на себя внимание такая деталь, что большая часть из упомянутых стихотворений вошла в раздел лирики под названием «Страшный мир», что может свидетельствовать о контаминации как способе формирования заглавия рассказа.

Цитата из стихотворения «Я жалобной рукой сжимаю свой костыль...» использована в качестве эпиграфа:

Вот — третий на пути.
О милый друг мой, ты ль
В измятом картузе над взором оловянным?
[3, Т. V, с. 401]

Введя блоковскую частотную лексему и цитату в рамочный, то есть, авторский компонент произведения, Пелевин маркирует ими главный конфликт: между возможным (утопический хрустальный мир)

и осуществленным (мир грабежей и убийств, изображенный в «Двенадцати»). Потом стихотворение Блока, продолжая работать на внутритекстовые связи, процитируется еще дважды, усиливая ощущение тщетности и несбыточности, в параллель с сюжетным развитием, и им же завершится.

Писатель, используя приемы масскульта XX в., ставит рассказ в жанровую позицию приквела «Двенадцати», обозначая взаимосвязь и взаимозависимость поведения интеллигенции и народных масс в пореволюционную пору. Антураж рассказа наполнен блоковскими знаками: петроградская промозглая ветреная погода, аптечная вывеска, желтые окна, фонарь, лозунг на красной растяжке («Вся власть» Ура учредительному собранию» (этот лозунг присутствует как в тексте «Двенадцати», так и на иллюстрации П. Анненкова, согласованной с Блоком), воющая собака, патруль («... сомкнутым строем скакали двенадцать юнкеров»). Но каждый из этих стражей своих миров — юнкеры из рассказа Пелевина и двенадцать красногвардейцев из поэмы Блока — находятся в состоянии измененного сознания (под воздействием наркотиков либо пропаганды) и от этого — в состоянии социального аутизма («*Ко всему готовы, Ничего не жаль...*»): осознавая свою миссию, произнося звонкие декларации, они оказываются не в состоянии сблечь то, что им дорого. «Под копытами лошади раздался густой и противный хруст... “Хр-р-ус-с-тальный мир”, — с отвращением к себе и всему на свете подумал Николай». Герой «Двенадцати» убивает свою возлюбленную.

Художественной фактурой рассказа служит отражение реальности Серебряного века, которая не осознается на уровне героев — двух юнкеров и повествователя, и ярко проступает на уровне автора и читателя. Случайное совпадение нескольких слов стихотворения из эпиграфа помогает определить персонажа, не названного в тексте и трижды появляющегося перед юнкерами, охраняющими подходы к Смольному, как В. И. Ленина. Образ подается снижено-иронично, но в то же время читателю передается ощущение тревоги: герои-стражи постоянно чувствуют в нем что-то неприятное и зловещее. Писатель апеллирует к сознанию советского/постсоветского читателя, для которого «мир, где мы живем, — просто коллективная визуализация, делать которую ... обучают с рождения» [9, с. 247.], где образ вождя революции стал клишированным и узнаваемым по устоявшимся в литературной и визуальной лениниане штампам, а также слухам и анекдотам. Эта закреплённость восприятия образа в массовом сознании обыгрывается автором на всех уровнях.

· *внешность*: «хищное монголоидное лицо с бородкой», кепка, прищур глаз, картавость, лысина, «оловянный взор» (на одной из его поздних фотографий);

· *окружение*: столь же легко опознаваемая по портретным деталям и семантике фамилии Н. К. Крупская (с круглыми глазами, «не то чтобы толстая, но какая-то оплывшая, словно мешок с *крутой*»), сподвижник по подполью финский рабочий Э. Рахья и его растиражированные воспоминания об историче-

ском пути по Шпалерной улице к Смольному в канун революции [4], Плеханов на броневике (контаминация визуального и идейно-вербального — эпизода с картины С. Д. Коваленко «Ленин на броневике» и полемики Ленина с Плехановым);

· *выступления и статьи*: «назад можно, вперед нельзя» — аллюзия на заглавие ленинской статьи «Шаг вперед, два шага назад», «кухарки с красными бантами» (отсылка к высказыванию о том, что «каждая кухарка должна научиться управлять государством»);

· *привычки* — напевание бетховенской «Аппасионаты»;

· *слухи* — произнесенное в сердцах немецкое ругательство из уст Ленина («Donnerwetter!» — аналог русского «Черт побери!») и оброненные часы с готической надписью: «От генерального штаба» намекают на факты о его связи с Германией;

анекдоты помимо высокого трагедийного значения образа «третьего» для фабулы, возникает намек на советские анекдоты из серии «Ленин с нами» (юбилейная трехспальная кровать и пр.). «Пелевин использует прием пастиша, ставя анекдот рядом с высоким, сакральным или элитарным». [8, с. 263]

Незванный в рассказе Ленин является главным антагонистом стражей «хрустального мира». «Третий на пути» перед героями-стражами появляется трижды. Как «Неизвестный господин ... лет пятидесяти» в темном пальто с бархатным воротником и котелке (экфрасис фотографии Ленина в эмиграции); как «жирная женщина в шляпе с густой вуалью», как раненый инвалид в коляске с забинтованным лицом. В четвертый раз Ленин не появится, но задуманное завершит представший перед юнкерами его финский сподвижник Рахья, катящий тележку с лимонадом («Внутри картаво загрохотали бутылки, повозка тронулась с места и проехала за фонари»). Для персонажей, юнкеров Муромцева и Поповича (охранительная знаковость фамилий героев отмечалась исследователями, сравнивавшими их с персонажами васнецовской картины), все лики незнакомца — просто случайные прохожие. Для читателя же происходит последовательная «деформация канона» (Р. Якобсон), наступает понимание, что он знал не реальную личность Ленина, а имел в сознании лишь набор узнаваемых деталей. И вместе с этим, реципиенту становится все очевидней степень его запрограммированности на восприятие заготовленных пропагандой клише. Если Блок невольно оказался у истоков формирования советского риторического универсума, то произведение Пелевина деконструирует образы эпохи (величие Октябрьской революции, сакральный образ ее вождя, коллективный образ пролетариата — «могильщика буржуазии»), что для времени написания рассказа (1991 г.) было весьма актуально.

Герои-юнкеры ведут разговоры об Ю. А. Стриндберге, Д. Мережковском, «грядущем хаме», книге П. Успенского про четвертое измерение, об еще не напечатанной рукописи Шпенглера про гибель европейской культуры, роли личности в истории и пр. Для них это актуальный контекст, кроме того значимы и узнава-

емы тексты предыдущей эпохи. Они цитируют поэму «Медный всадник» («Х-х-а! За ним повсюду всадник медный») и экфрастически — памятник Э. М. Фальконе («...попытался поднять лошадь на дыбы»). Интеллигенция жила в собственной картине мира, не ведая или не желая знать, что в это же самое время их мир безвозвратно перекраивался — как естественным ходом событий, так и стараниями пропаганды.

В информационно-пропагандистском поле происходила последовательная эскалация жестокости. Незадолго до написания блоковской поэмы, 7 декабря 1917 г. перед Совнаркомом во главе с Лениным Ф. Дзержинский сделал доклад о необходимости производить аресты и конфискации, выселять преступные элементы, лишать продовольственных карточек, публиковать списки врагов. Следом за этим, 17 декабря 1917, Л. Троцкий провозгласил начало массового террора в более жесткой форме: «Вам следует знать, что не позднее чем через месяц террор примет очень сильные формы по примеру великих французских революционеров. Врагов наших будет ждать гильотина, а не только тюрьма» [6] 20 декабря создается ВЧК с неограниченными карательными полномочиями, исключавшими судебную инстанцию. Модус неправовой чрезвычайности заполнял медиaprостранство эпохи. Вспомним, что сам Блок в это время сотрудничал с Чрезвычайной Следственной комиссией. В статье «Как организовать соревнование?», написанной в 8–9 января 1918 г., В. И. Ленин предложил расстрел на месте как одну из форм перевоспитания [7, с. 204]. И уже после выхода поэмы Блока, 21 февраля 1918 г. Совнарком издал декрет «Социалистическое отечество в опасности!», где были легализованы расстрелы [5, с. 99–101].

Блок оказался одним из немногих интеллигентов, разглядевшим детали стихийного действия. Он отразил смысловые и эмоциональные доминанты, которые впоследствии легли в основу пропагандистского нарратива, существующего и поныне: «противостояние врагу, подготовка к бою», сплочение масс и неприятие иных идеологий. Присутствующие в поэме лозунги («Мы на горе всем буржуям мировой пожар раздуем», «Революционный держите шаг, неугомонный не дремлет враг» и др.) эксплуатируют сюжеты мифов о заговоре и сплочении в изоляции, основанных на дихотомиях «друзья-враги», «свои-чужие», «мы-они». В поэме отражен новый мифогенез, выраженный политическим императивом, который соответствовал общему пропагандистскому фону времени. «Двенадцать» создавались быстро (8–28 января 1918), и если внимательно проследить за медиасобытиями, предшествующими и сопутствующими творческому процессу, то проясняется кульминационное событие поэмы — убийство. Герои поэмы, вовлеченные в агрессивную среду милитаризированной атмосферы, возгоняемую пропагандой, в стихию бытового хаоса, идейного азарта, зараженные революционной непримиримостью, в рамках сюжета неизбежно должны были реализовать свой воинствующий потенциал, даже если врага рядом не было. Ибо они есть проявление той стихии, «что несет в себе и с собою всякая революция: волевой, музыкальный, синтетический ее порыв всегда оказывается неопре-

делимым, не вводимым ни в какие русла» [3, Т. VI, с. 106]. Так, Дж. Робертс, исследуя воздействующий характер пропаганды, приходит к выводу, что масс-организм из-за подверженности хроническому стрессу в результате «эпидемии» какой-то деструктивной идеи, навязанной извне, может проявлять себя антиобщественными способами [10].

Пелевин в рассказе дает двойную фокусировку: то, что для юнкеров происходит здесь и сейчас, для читателя — избито и хрестоматийно, узнаваемо по отдельным деталям, включается так называемый «текстовый генератор» (Ю. М. Лотман). Разбитый «хрустальный мир» ставится в зависимость от невыполненного героями предназначения, предсказанного юнкеру Юрию Р. Штейнером. Виной всему — их наркотическое состояние, «зомбификация», помешавшие правильно оценить происходящее и не пустить Ленина в Смольный.

Таким образом, Пелевин, как и Блок, стремится выражать мейнстрим и пытается раскрывать в своих произведениях механизмы и пути выхода из-под манипулятивного воздействия. Цитаты и реминисцентные отсылки к Блоку и его эпохе используются и как системообразующая структура произведений, и как тематический код, и как поэтологический оператор по созданию образа современного массового сознания. Пелевин персонифицирует революцию, вводя в сюжет образ вождя, акцентируя при этом неспособность русских интеллигентов разгадать его замысел и защитить свой «хрустальный мир». Юнкеры оказались, по его мнению, прекраснодушными краснобаями, в решающий для страны момент не смогли правильно оценить ситуацию. Тем самым обозначается сквозной пелевинский лейтмотив — о так называемой «зомбированности» сознания своих героев. В данном случае, герои пропускают Ленина к Смольному из-за наркотического опьянения, которое для Пелевина — такой же дурман, как и те идеи, с помощью которых пропаганда смогла проникнуть в умы скандирующих лозунги красногвардейцев. Именно наркотический сон стражей «хрустального мира» фабульно предстает шестивью красногвардейцев как звено в причинно-следственной цепи исторических событий.

Список литературы

1. Андреева С. Л. Концепт «Хрустальный дворец» в романе Е. Замятина «Мы» в контексте мировой культуры: сб. материалов Международ. науч. конференции «Русскоязычные писатели в современном мире: литература и культура русского зарубежья» / под ред. проф. М. М. Полехиной. Вена, 2014.
2. Беляева Н. В. Чеховский текст в прозе В. Пелевина. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20190131-chehovskij-tekst-v-proze-v-pelevina> (дата обращения 11.06.2020)
3. Блок А. А. Я жалобной рукой... / Блок А. А. Собрание сочинений. В 8 т. Т. V, VI. М.-Л., 1960–1963.
4. Вильямс А. П. Путешествие в революцию. Россия в огне Гражданской войны. 1917–1918. М., 2006.
5. Гончарова С. М. К вопросу об авторстве Декрета СНК «Социалистическое Отечество в опасности!» (1918) // Вопросы истории КПСС. 1991. № 9.

- | | |
|--|--|
| <p>6. Ланцов С. А. Террор и террористы: словарь. СПб., 2004.</p> <p>7. Ленин В. И. Как организовать соревнование? / Ленин В. И. ПСС — 5-е изд., т. 35. М., 1974.</p> <p>8. Луковников М. А. Анекдот как «сырье» для синтеза жанров (На материале творчества В. О. Пелевина) //</p> | <p>Вестник Нижегородского университета им. Лобачевского. Филология. Искусствознание. 2014. № 2 (3).</p> <p>9. Пелевин В. О. Чапаев и Пустота. М., 1999.</p> <p>10. Roberts J. The Individuals and the Mass Events. Prentise-Hall, Inc. Englewood Cliffs. New Jersey. 1982.</p> |
|--|--|

E. I. Kolesnikova¹, Meiping Yan²

¹ IRLI RAS (Pushkinsky Dom)
199034 Russia, Saint-Peterburg, Makarov emb., 4

² Shandong University, People's Republic of China
50100, Jinan City, Hongqialou

BLOK'S INTERTEXT IN V. PELEVIN'S PROSE (SHORT STORY «CRYSTAL WORLD»)

The authors consider V. Pelevin's appeal to the heritage of Aleksandr Blok. Through the poet's quotes, the reader refers to discourse formed in the cultural and information space, from which the imagery and problems of Pelevin's works are built. An analysis of the writer's appeals to Blok demonstrates that in today's collective consciousness, various elements of the Blok heritage occur, as a rule, with shifted or reduced meanings. This indicates the development of the literary process, expressed, in particular, in the continuation of the deconstruction of the rhetorical universe of the first half of the twentieth century.

Keywords: A. Blok, poem «Twelve,» V. Pelevin, quotation, story «The Crystal World», image of V. I. Lenin, prequel, discursiveness.

References

- | | |
|--|--|
| <p>1. Andreeva S. L. <i>Koncept «Hrustal'nyj dvorec» v romane E. Zamyatina «My» v kontekste mirovoj kul'tury</i> [The concept of «Crystal Palace» in the novel by E. Zamyatin «We» in the context of world culture]: sb. materialov Mezhdunarod. nauch. konferencii «Russkoyazychnye pisateli v sovremennom mire: literatura i kul'tura russkogo zarubezh'ya» / pod red. prof. M. M. Polekhinoj. Vena, 2014.</p> <p>2. Belyaeva N. V. <i>Chekhovskij tekst v proze V. Pelevina</i> [The text of A. Chekhov in the prose by V. Pelevin. URL: https://md-eksperiment.org/post/20190131-chehovskij-tekst-v-proze-v-pelevina (accessed:11.06.2020) (in Rus.).</p> <p>3. Blok A. A. <i>Ya zhalobnoj rukoj</i> [I'm a weak hand] / Blok A. A. <i>Sobranie sochinenij. V 8 t. V, VI. M-L., 1960–1963</i> (in Rus.).</p> <p>4. Vil'yams A. R. <i>Puteshestvie v revolyuciyu. Rossiya v ogne Grazhdanskoj vojny. 1917–1918.</i> [The Journey into the revolution. Russia is in the fire of the Civil War. 1917–1918]. M., 2006 (in Rus.).</p> <p>5. Goncharova S. M. <i>K voprosu ob avtorstve Dekreta SNK «Socialisticheskoe Otechestvo v opasnosti!» (1918)</i> [The</p> | <p>question of authorship of the SNK Decree Socialist Fatherland is in danger!)] // <i>Voprosy istorii KPSS. 1991. № 9</i> (in Rus.).</p> <p>6. Lancov S. A. <i>Terror i terroristy: Slova'</i> [Terror and Terrorists: Dictionary]. SPb., 2004 (in Rus.).</p> <p>7. Lenin V. I. <i>Kak organizovat' sorevnovanie?</i> [How organize competition?] / Lenin V. I. PСС — 5-th ed., v. 35. M., 1974 (in Rus.).</p> <p>8. Lukovnikov M. A. <i>Anekdot kak «syr'e» dlya sinteza zhanrov (Na materiale tvorchestva V. O. Pelevina)</i> [Anecdote as a «raw material» for the synthesis of genres (Based on the work of V. O. Pelevin)] // <i>Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. Lobachevskogo. Filologiya. Iskusstvovoznanie. 2014. № 2 (3)</i> (in Rus.).</p> <p>9. Pelevin V. O. <i>Chapaev i Pustota</i> [Chapaev and Pustota]. M., 1999 (in Rus.).</p> <p>10. Roberts J. <i>The Individuals and the Mass Events</i>. Prentise-Hall, Inc. Englewood Cliffs. New Jersey, 1982.</p> |
|--|--|

С. Г. Горбовская¹, Т. В. Нужная²¹Санкт-Петербургский государственный университет, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб. 7–9²Российский государственный гидрометеорологический университет 195196 РФ, Санкт-Петербург, Малоохтинский пр., 98**ПОЭТИКА «ТРАНСМУТАЦИЙ» ОБРАЗА «МИСТИЧЕСКОЙ РОЗЫ» В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ОТ СРЕДНИХ ВЕКОВ ДО XX ВЕКА. ЧАСТЬ 1**

© С. Г. Горбовская, Т. В. Нужная, 2022

В статье изучается вопрос «трансмутаций» образа «мистической розы» от «Романа о Розе» Гильома де Лорриса и Жана де Мена до «Чудо о розе» Жана Жене. Для наблюдения за изменениями данного литературного архетипа выбран именно термин из области физики и алхимии. Авторы статьи определяют, что с «мистической розой» осуществлялись не прямые заимствования из литературы предыдущих эпох, а то, что напоминает процесс «великого делания» — образ «*Rosa mystica*» претерпевает разноуровневые перевоплощения. В статье изучается генезис возникновения образа «мистической розы». Видоизмененные версии этого сложного архетипа и символа эпохи Средних веков и Возрождения анализируются в творчестве Гильома де Лорриса и Жана де Мена, Данте («небесная роза»), Новалиса («голубой цветок»), Гюго («ромашка-звезда»), Нервала (незабудка), Готье (маленький розовый цветок), Г. Стайн (роза из «Священной Эмилия»), Жана Жене («Чудо о розе») и др. Доказывается, что «мистическая роза» в течение истории меняет цвет, принадлежность к виду растения, трансформируется ее семантика. В результате парадигматика самой образной системы тоже неоднократно становится иной.

Ключевые слова: мистическая роза; сравнительное литературоведение; флоропозтология; мировая литература; мифопоэтика.

Введение

Понятие трансмутация подразумевает превращение одного объекта или предмета в другой (дословно с латинского языка *transmutatio* — «сквозь, или через изменение»). Этот термин употребляется в физике и подразумевает превращение атомов одних химических элементов в другие. В генетике термин используется для обозначения любых генных мутаций. В алхимии трансмутацию называют еще «великим деланием» *magnum opus* — превращение одного металла в другой. В метафизическом смысле преобразованию подвластен не только материал, но и личность. Есть схожее понятие и в богословии или теологии — Пресуществление (транссубстанциация, лат. *transsubstantiatio*) — для объяснения смысла превращения в Таинстве Евхаристии хлеба и вина в Тело и Кровь Христа.

Если термин «трансмутация», применяемый в данной статье, является новым в рамках изучения феномена видоизмененных повторений образа «мистической розы» в истории литературы (по крайней мере, мы не сталкивались с подобным термином в изучении «мистической розы»), то это не значит, что сама тема является малоизученной.

Обзор исследований на тему «мистической розы»

«Мистическая роза» неоднократно становилась предметом исследования ученых в разных странах мира и в разных областях гуманитарных знаний. Прежде всего речь идет о хорошо известном литературоведческом эссе А. Н. Веселовского «Из поэтики розы» (1898), где изучается образ розы, начиная с раннехристианской апокрифики до литературы XIX в. Также

это труды искусствоведов, культурологов, историков Мэнли П. Холла, Ш. Жоре, П. Анри-Доминик Лавалья, А. Уинстон-Аллен, М. Боваль, Ж. Ж. Руа, М. Пастуро и т. д. Исследования относятся как к средневековым поэтическим текстам, к кодексам (Манесскому, Буранскому, Монпелье и т. д.), так и к изучению литургий, песнопений, библейских текстов, иконологий, энциклопедий о «сути вещей», иконописи, изображений на витражах, в архитектуре, на миниатюрах и орнаментах иллюминированных рукописей и т. д.

Сам термин «*Rosa mystica*», который приписывают Святому Бернару Клервосскому, изначально подразумевал Деву Марию, а происходил от «розы Шарона» (которая известна в переводах с древнееврейского и латинского под наименованием «лилия/нарцисс Шарона/Саронский») из «Песни Песней царя Соломона». В «Песне Песней» эта «мистическая роза» имеет отношение к иносказательному Богу, возлюбленному или пастуху (который говорит), а не к женскому персонажу (Суламите или — символически — еврейскому народу). В христианской традиции роза тоже имеет отношение не только к Деве Марии, но и к Христу — он изображен в виде розы на кусте или же его кровь, его страдания символизируются красной розой. Важно отметить, что в «Песне Песней» имелся в виду совсем не тот вид цветка, под которым в наше время подразумевают розу или лилию. Это было луковичное растение, растущее недалеко от водоемов. Исследователи называют разные фитонимы: панкратий морской, безвременник Стевена, анемон, гадючий лук хохлатый, лотос, цветок папируса и т. д. То есть роза в «Песне Песней» в христианской интерпретации отцов церкви — это иносказание. Возможно, подраз-

умеается цветок как таковой, красота, суть, истина. В современных английском и французском языках под устойчивой фигурой «лилия долины» («le lys dans la vallée», «Lily of the Valley») подразумевается ландыш, а под «розой Шарона» («Rose of Sharon») — гибискус.

Известны следующие старинные культовые изображения розы как символа Девы Марии: Мария с младенцем в центре розы; роза тянется к небу, а в ее бутоне находится Дева Мария (мистическое изображение Девы Марии-розы братьев Краубер, 1781); расцветший розовый куст — Мария — сам куст, а роза на нем — Иисус; Дева Мария и младенец Иисус в розовом саду, в беседке из роз или на фоне стены, вдоль которой растут розы; Дева Мария с букетом роз [1]. Также Дева Мария ассоциируется с жезлом от корня Иисуса. Из корня выйдет цвет (Христос) — так понимали пророчество Исайи. В западных изображениях Благовещения жезл показан расцветшим деревом, на нем святой Дух в виде голубя. Упоминание «мистической розы» звучит в самой знаменитой католической молитве «Литания Пресвятой Девы Марии» (Litanies de Lorette): «Rose mystique, priez pour nous» («Помолись за нас, Мистическая Роза»).

Во многих упомянутых выше работах рассматривается вопрос динамики развития мотива «мистической розы». Однако анализ образа «мистической розы» в литературе с позиции «трансмутации» — то есть абсолютной трансфигурации на уровне вида, цвета, даже смыслового содержания, на уровне изменений формальной и содержательной парадигматики этого образа — ни разу не осуществлялся в современной флоропозтологии, что составляет безусловную новизну представленной работы.

«Мистическая роза» в средневековой литературе

Понятие «Rosa mystica» возникает в средневековой литературе. Как уже было отмечено, в Ветхом завете речь не шла именно о розе. Под «розой Шарона» подразумевалось иное растение, точный вид которого не определен.

Историк-медиевист М. Пастуро отмечает, что «цветок Марии» (une fleur mariale) [2. С. 100–102] именно как роза возникает в относительно позднем средневековье, до этого Марию символизирует лилия. Однако, начиная с раннего средневековья, образ «мистической розы» уже появляется в христианской религиозной литературе, к примеру, у римского христианского поэта Целия Седулия (V в.) Мария называлась «розой среди шипов». В IX в. сопоставление Девы Марии с розовым кустом встречается в энциклопедии «О сути вещей» Рабана Мавра в 19 книге (в разделе «О деревьях»), посвященной деревьям, культурам, цветам, растениям, которые представлены в энциклопедии как христианские символы-атрибуты [3]. Мавр указывает, чему соответствует, согласно католическому канону, то или иное растение, опираясь на античную мифологию, на Ветхий Завет, возможно, на различные апокрифы и другие источники. В XII в. Дева Мария сопоставляется с «розой без шипов» («Marie est Roza ses espina Sobre totes flors olens») и пылающим кустом

шиповника («l'égantier que Moïse trouva verdoyant au milieu des flammes ardentes...») [4] в поэзии аквитанского трубадура Пьера де Корблэка (Pierre de Corblac) «Hymne à la sainte Vierge» («Dame, rose sans épine/ Sur toutes fleurs odorante»). Бернар Клервоский (XI–XII вв.) писал в проповеди о Деве Марии: «Ева была шипом, ранившим, несущим смерть всем; в Марии мы видим розу, успокаивающую все боли, возвращающую всем судьбу спасения». «Eve fut donc une épine et Marie une rose: Eve une épine en blessant, Marie une rose en adoucissant les sentiments de tous les hommes. Eve épine en donnant à tous la mort: Marie rose en rendant à tous le salut.» (St Bernard, Sermon sur la Bienheureuse Vierge Marie). Те же сравнения можно встретить и в других молитвах и проповедях Святого Бернара. Однако стоит отметить, что Святой Бернар в своей трактовке «цветка полей и лилии долины» из «Песни Песней», не называет этот «мистический цветок» розой. Он цитирует «Песню Песней»: «Je suis la fleur des champs et le lis des vallées» и продолжает в дальнейшем называть «цвет полевой» именно словом «цветок»: «Une fleur peut se trouver en trois endroits: dans un champ, dans un jardin, dans une chambre», «cette fleur éclatante sur laquelle l'Esprit du Seigneur s'est reposé» и т. д.. Он называет его разнообразными иноказательными значениями — цветок целомудрия, цветок мученичества, цветы добрых дел: «De trois espèces de fleurs: de la virginité, du martyre et des bonnes œuvres...» [5. С. 165] То есть он не соединяет эти два растительных образа (безымянный цветок и розу), хотя известно, что в некоторых более поздних вариантах перевода «Песни песней» на европейские языки встречается вариант «розы Шарона» и «розы долины» (в латинском, английском, французском, немецком переводах (Святой Иероним, Мартин Лютер, король Яков I)). Об этих особенностях перевода очень подробно рассказывает исследователь Библии Шломо Крол [6]. Очевидно, что цветок из «Песни Песней» для ранних христиан категория особая и мистическая, связанная с образами Святого духа, Бога, Христа, Церкви, но это не именно роза (как вид растения).

В XIII в. роза уже широко известна как мистический символ, ибо она появляется в знаменитом «Романе о Розе» Гильома де Лорриса и Жана де Мена. То есть роза входит и в светскую литературу. И подразумевается теперь именно роза как таковая, а не какой-то иной вид растения. Стоит отметить, что были нюансы восприятия (это отражалось в основном в изображении роз) — в разные периоды подразумевается разные виды и сорта роз. До Крестовых походов — пятилепестковая, дикая, то есть шиповник (Rosa Alba L.) (это отражено на некоторых средневековых иллюстрациях, витражах, иконах). Иной вид роз в ту пору не произрастал во Франции. Возможно, пятилепестковый образ розы мог напоминать форму креста. В готической архитектуре «роза» вообще изображалась с четырьмя лепестками. А вот во время и после Крестовых походов (XI–XV вв.) могла иметься в виду уже завезенная с Ближнего Востока многолепестковая Дамасская роза или Персидская роза. Ее доставку в Европе приписывают французскому крестоносцу Роберту I де Дрё

(Robert Ier de Dreux). Он, по всей вероятности, привез розу из Сирии, из Дамаска. Он принимал участие в осаде Дамаска в 1148 г. [7. С. 167; 8]. С этого момента появляются изображения многолепестковых роз. Этот видовой нюанс относится и к изобразительному искусству того периода (большие северные и южные розы в готике). Знаменитый мистик и алхимик XIX–XX вв. Фулканелли, рассказывая о символике больших роз в средневековой готической архитектуре соборов, отмечает, что Розы с многочисленными лепестками символизировали огонь (здесь отмечается связь с процессом Великого делания) и движение, время, ибо ассоциировались с колесом (Rota) [9. С. 48–49]. Роза в «Романе о Розе» тоже подтверждение этого нового восприятия. Оба автора описывают розу явно как многолепестковую. И реалии времен Крестовых походов, многочисленные конкретные детали (описание культур, завезенных с Востока, упоминание событий Крестовых походов), определенно влияют на создание атмосферы поэмы, а также на сам образ цветка. В конце XVI в. в сонете 130 В. Шекспир упоминает «дамасскую розу» («С дамасской розой, алой или белой/Нельзя сравнить оттенок этих щек» — I have seen *roses damask'd*, red and white, But no such roses see I in her cheeks) [10].

В «Романе о Розе» этот цветок уже не такой узко религиозный. Очевидно поклонение героя перед розой, но роза уже не только предмет религиозного, культового почитания. Роза соединяет в себе и явно выраженный любовный подтекст (роза — Афродита или Венера), и христианский религиозный (Дева Мария), и есть в нем нечто третье — связанное с античным восприятием розы, что-то овидиевское (а именно нечто отсылающее к его «Науке любви» и его же «Метаморфозам»), что было недопустимо в религиозных гимнах, литургиях и проповедях. Подробно об античном наследии «Романа о розе» пишет переводчик Н. В. Забабаурова [11. С. 3–23]. Поиск розы в «Романе о Розе» — это полимотивационный путь к истине, процесс обучения, становления.

Роза — понятие многогранное. Оно многое берет из безымянных или по-разному названных предшественников. Еще с одним примером из поэзии вагантов или голиардов (странствующих школяров и теологов) могут быть связаны мотив розы на кусте, поцелуй влюбленного и, главное, сам акт срывания розы в финале версии Жана. Это «Песня о цветке» Готье (Вальтера) Шатильонского (1135–1201) [12. С. 214], в которой словно бы заложено разъяснение двойственности «Романа о Розе», его двойного авторства, его двух разных концепций. В нем, как в матрице, запечатлена канва будущей поэмы. К части Гильома относится описание луга, юноши, очарованного цветком, наконец, поцелуй цветка. Стихотворение обрывается на высказанном желании юноши сорвать цветок. И уже это желание как бы осуществляется во второй части «Романа о Розе», то есть в части Жана. Жан де Мён читал латинские тексты и мог быть знаком как с сент-омерской, так и бойернской (буранской) (Carmina Burana или Codex Buranus) рукописями с 64 стихотворениями Готье Шатильонского, тем более Готье был одним из наиболее

крупных поэтов XII в., автором «Алексаидры» (1170–1180) о деяниях Александра Македонского. Манускрипт «Песни Бойерна» (Бойернского монастыря) был составлен в XIII в. в южной Германии.

Кроме того, предвестие розы обнаруживают в «Романе о Розе» («Le Roman de la Rose, ou Guillaume de Dôle», 1212) Жана Ренара и «Романе о фиалке» («Roman de la Violette», 1225) Жерберта де Монтрейля. В сюжетных линиях между «Романом о Розе» Гильома и Жана и этими двумя рыцарскими романами нет ничего общего, да и с жанровой точки зрения эти произведения несопоставимы. Одно сближает «Роман о Розе» и с «Песней о цветке» и романами о фиалке и розе — это неопределенность названия цветка. В данном случае неопределенность ведет к Ветхозаветному тексту. Имеется в виду нечто наивысшее, нечто непрогнозируемое вслух, хотя в душе и сердце очевидное для каждого христианина.

В розе Жана де Мена просматриваются дохристианские коннотации. Они связаны с семантикой тайны (sub rosa dictum). Кроме того, нужно учитывать эффект мифологических метаморфоз — превращение женщины в розу и наоборот. Прослеживается связь с образами Венеры и Афродиты, чьим атрибутом была роза.

Местами рассуждения Жана о женщине и ее земном предназначении напоминают наставления женщинам у Овидия в «Науке любви». Отношение Жана к женщине было несколько предвзятым, порой грубым (напоминавшим стихи о Венере у поэтов-вагантов), что вызвало позднее реакцию на его часть «Романа о Розе» у Кристины Пизанской, а затем и послужило причиной знаменитой «войны розы» («querelle de la rose») [13. С. 1–49] — одной из первых литературных научных дискуссий в Европе.

«Роман о Розе» — блестящее свидетельство неустойчивого положения образа розы в средневековой христианской традиции. С одной стороны, роза еще воспринималась многими церковными деятелями как символ Рима, как цветок языческий. Но уже полным ходом укоренялась другая коннотация — роза как символ Девы Марии, мучений и крови Христа (красная роза), а также небо, Бог, Церковь — золотая роза — золотой цвет символизирует (особенно в раннем христианстве) божественное откровение [4. С. 317–319]. С фигурой Христа, например, ассоциируется образ розы и розового масла еще в одном произведении поэта-ваганта Готье (Вальтера) Шатильонского «Толкование о золотой розе» (1163). В связи с этим важно упомянуть, что розовое масло высокого ценилось (обладало даже обереговым, культовым значением) как в Древней Греции, так и в Древнем Риме. То есть нечто священное, культовое, мистическое, связанное с ароматом розы (о котором так часто будут писать поэты средневековья и Возрождения), тоже уводит в древние времена.

Восприятие «Романа о Розе» и его влияние на укоренение образа «мистической розы»

«Роман о Розе» был тем, что мы сегодня называем бестселлером. Около ста копий периода создания произведения было обнаружено в разных частных библиотеках только во Франции, и еще известно около

300 копий XIII в. Чтобы оценить эту цифру, следует вспомнить, что Иоганн Гутенберг изобрел печатный станок с подвижным шрифтом примерно в 1450 г. Подавляющее большинство копий того периода представляют собой уникальные произведения, рукописи на пергаменте, тщательно каллиграфированные и иллюстрированные миниатюрами. В тот период ими могли владеть только очень состоятельные люди.

Одним из самых первых восприятий «Романа о Розе» является часть романа («The Romaunt of Rose»), приведенная на английский язык Джеффри Чосером (1340–1400).

Жан Молине, великий риторик, поэт и историограф Бургундского дома, в 1500 году представил «морализованную» версию в прозе («Le Roman de la Rose moralisé et translaté de rime en prose»), которая была напечатана в Лионе в 1503 году. Произведение также все еще высоко ценилось в XV и XVI вв. придворными поэтами, такими как Октавиан де Сен-Желе или Жан Маро, которые опубликовали новое издание (значительно переработанное). Пьер Ронсар восхищался «Романом о Розе» и вдохновлялся им. Его друг, Жан-Антуан де Баиф, также поклонник «Романа о Розе», выбрал это произведение в качестве темы сонета, который он адресовал Карлу IX.

В эпоху Великого века произведение было предано забвению, как и практически вся литература средневековья; тем не менее Адриен Байе (1649–1706) считает Гильома де Лорриса лучшим поэтом XIII века, а отец Доминик Бур (1628–1702) в труде «Les Entretiens d’Ariste et d’Eugène» представляет Жана де Мена как «отца и изобретателя французского красноречия» [14. Р. 114].

Но заново открыл литературу средневековья и возрождения девятнадцатый век. Альберт Пайк (1809–1891) создает эзотерическое прочтение «Романа о Розе», связывая его с символикой, вытекающей из каббалистического прочтения «Песни Песней», которая рассматривает Розу как живой символ совершенства: завоевание Розы — символ посвящения, а Роза является знаком свершения Великого делания в эзотерических орденах, таких как ордер розенкрейцеров и масонов. По его словам, Роза Жана де Мена, Пьера Фламелья (1330–1418) (одного из самых знаменитых переводчиков трактатов по алхимии) и Данте «цветет на одном стебле» [15. Р. 347]. Стоит отметить, однако, что у Фламелья мистический цветок, который упоминается в описании процесса Великого делания, вовсе не гипоним «роза», а гипероним «цветок» («la fleur animée», «la susdite fleur rectifiée», «vous aurez rectifié la première fleur») [16. Р. 3]. Розой этот цветок будут именовать более поздние авторы (XVII–XVIII вв.), связанные с алхимией, розенкрейцерством и масонством (например, в манифесте розенкрейцеров «Химическая свадьба», 1616).

Образ «мистической розы» в Предренессансе и Ренессансе

Данте в «Божественной комедии» (1308–1321) заимствует образ «мистической розы» из уже сложившейся в западноевропейской литературе средневеко-

вого периода многосложной традиции. Это оглядка на образ розы в текстах отцов церкви, на энциклопедии о «сути вещей», на христианскую поэзию, на иконопись, а также и на «Роман о Розе» Гильома де Лорриса и Жана де Мёна [17]. Основной образ — Дева в центре розы, возможно, и Дева в виде цветущего куста (подобие излучения) в центре которого распускается роза. Но главное — «роза без шипов».

На наш взгляд, образ розы из «Божественной комедии» [18] заимствует лишь те коннотации, которые учитывал до него Гильом де Лоррис. Они связаны с куртуазным отношением к Прекрасной даме и преклонением перед образом Девы Марии [19. С. 70–116]. На розу Данте, на наш взгляд, не распространяется тот нюанс, который учитывает Жан де Мён — эротический, грубый подтекст Венеры. О нем неоднократно писали средневековые поэты-ваганты (к примеру, стихи парижских школяров о блуде королевы Бланки Кастильской) [20. С. 450–451]. В случае Данте мы имеем дело с индивидуализацией некогда безличного образа Прекрасной Дамы. М. И. Никола отмечает, что до XIII века жанр видения, к которому относится «Божественная комедия», был типовым и безличным: «Социальная принадлежность ясновидца, как правило, определена. Это епископ, священник, монах или отшельник, рыцарь или воин» [21. С. 9]. Произведение Данте же «приобрело светское, этико-философское содержание» [21. С. 9] И. Н. Голенищев-Кутузов писал: «Божественная комедия» — поэма о самом Данте, дантеида, и в то же время поэма о человеке, который, нисходя и восходя по ступеням Вселенной, очищается и приобретает совершенное познание...» [22. С. 251]. Это свойственно общему духу литературы раннего Возрождения, литературы «Новой жизни». Преодоление религиозных догматов, попытки увидеть в объективном, общем нечто личное, свое. В данном случае возвеличить образ любимой женщины, земной женщины Беатриче. Она — его, личная, частица возвышенного, святого. Допустимо предположить, что и у Жана де Мена роза ассоциировалась с образами земной женщины, но образы эти были обобщенными, неконкретными. В средневековой литературе делались попытки воспеть земную женщину, но речь шла в основном о какой-нибудь даме, покровительствующей бедным монахам, поэтам или летописцам. В данном же случае речь идет о личной истории любви и о крайне возвышенном чувстве. У Данте эротическая и даже несколько деструктивная коннотация женщины Жана де Мёна [23. Р. 493–495] замещена на деятельное движение — энергия, танцующая Мательда. Женщина помогает творцу у Данте. А у Жана — скорее является помехой всему конструктивному.

В «Божественной комедии» Данте проходит все круги Ада, Чистилище и все сферы Рая, словно взбирается вверх по лепесткам чашечки розы или идет вверх по розе. От самых нижних рядов к верхним, затем проникает в самую суть, видит раскрытую чашечку розы, символизирующую Бога, небо, Эмпирей. В этой чаше он видит святых, Беатриче, Деву Марию, а дальше, за всем этим, он способен видеть самое мощ-

ное излучение, именуемое Богом. Данте называет это невероятное свечение «любовью, что движет солнце и другие светила» [18. С. 513]. Любовь — это колоссальная созидающая энергия, не имеющая в данном случае никакого отношения к земной любви.

У «мистической розы» всегда присутствовал иносказательный смысл. Она всегда не только роза. И, наоборот, если ее назвать иным именем, она не теряет своих основных свойств «мистической розы». У Данте она именно «роза без шипов», ибо она Небесная роза, по сути — иллюзия, видение, а не роза материальная. Подобные подтексты встречаются в Ренессансе в творчестве Уильяма Шекспира, а также в поэзии Пьера Ронсара.

У Шекспира этот образ встречается в драме «Ромео и Джульетта», а также о «розе без шипов», точнее о том, что «нет розы без шипов» («Roses have thorns») [10] он пишет в 35-м сонете. На первый взгляд, Шекспир ассоциирует образ розы с любовью, притом любовь вовсе не платонической, а конкретной, земной. Но, с иной стороны, он повторяет все тот же древний символ «мистической розы» — «розы без шипов» («Нет розы без шипов» — противопоставление земной женщины — образу возвышенному, мистическому — «розе без шипов», то есть Деве Марии). Суть его высказывания, видимо, что все мы грешные на земле.

Он также воспроизводит образ розы многозначной (Святой Дух, Христос, Бог, Церковь), а также розы, которая угадывается и под другим именем (то есть роза из «Песни песней», которая розой вовсе не является). Эта связь с древностью прочитывается в знаменитом высказывании Джульетты, которое, на первый взгляд, не имеет никакого отношения к той древней символике: «Что значит имя? Роза пахнет розой, Хоть розой назови ее, хоть нет. Ромео под любым названием был бы Тем верхом совершенств, какой он есть» (Перевод Б. Пастернака). Но любовь — одно из вечных чувств. У Шекспира (через образ смерти влюбленных, которые обретут друг друга в лучших мирах) мотив земной любви соединяется с любовью мистической, надземной.

Та же соединенность земной красоты и мыслей о любви к красоте земной женщины с красотой вечной, мистической, загробной встречается в поэзии Пьера Ронсара. А именно речь идет о сонете «Как роза ранняя, цветок душистый мая», вошедшем в цикл о Марии. Данное произведение написано под явным влиянием «Романа о Розе». Умерла юная красавица, которую поэт сопоставляет с увядшей на кусте розой, но он ожидает метаморфозы. Девушка снова оживет, перевоплотившись в розу. Ю. Б. Виппер отмечает, что цикл, посвященный Марии, простой деревенской девушке из Бургейля, отличается реалистическими деталями, бытописанием [24. С. 21]. И сам образ более «земной», чем фигуры Кассандры или Елены. И в самом стихотворении, оплакивая смерть Марии, он вставляет немало конкретных, несколько приземленных деталей: «кувшин молока», «корзинка со срезанными розами» [25. С. 90]. Но, тем не менее, через образ куста роз, ожидания по-

смертного перевоплощения девушки в розу, Ронсар словно приподнимает ее простой образ над всем земным, обожествляет ее, делает более мистической, таинственной, чем она, возможно, казалась при жизни. Она дарила поэту вдохновение. А это процесс волшебства. Благодаря ему рождается поэзия. Красота, любовь — это нечто мистическое, нечто недостижимое, то, что неизбежно ускользает от простого смертного, когда он смотрит на предмет (или на человека), который кажется ему самым обыкновенным и приземленным. Похожий смысл образа розы обнаруживается в 54-м сонете Шекспира. Роза выделяется им как Цветок цветов, чей аромат — единственно благотворный; и когда прекрасный юноша, подобный розе, умрет, память о нем обратится в истину поэзии (или в стихи) («Sweet roses do not so; Of their sweet deaths, are sweetest odours made: And so of you, beauteous and lovely youth, When that shall vade, by verse distills your truth») [10].

Список литературы

1. Лебедева В. В. Мистическая символика «Розы» в истории и иконописи // *Universum: филология и искусствоведение: электрон. научн. журн.* 2020. № 6 (73). URL: <https://universum.com/ru/philology/archive/item/9782> (дата обращения: 20.02.2022).
2. Pastoureaux M. Le vegetal // Pastoureaux M. Une histoire symbolique du Moyen Age occidental. Paris: Seuil, 2004. pp. 317–327.
3. Maurus's R. De arboribus /De rerum naturisю ГКДЖ <http://www.mun.ca/rabanus/drn/19.html> (дата обращения 27.03.2017).
4. Anthologie provençale; poésies choisies des troubadours du 10-e au 15-e siècle, avec la traduction littéraire en regard, précédées d'un abrégé de grammaire provençale. Avec une notice sur l'auteur par J. B. Sardou. URL: http://www.archive.org/stream/anthologieproven00bayluoft/anthologieproven00bayluoft_djvu.txt — (Дата обращения 27.05.2017)
5. Bernard de Clairvaux Œuvres de Saint Bernard// Sermons. Sur le Cantiques des Cantiques. Traduction par Armand Ravelet, Nicolas Laffineur (abbé)/ Texte établi par Monseigneur l'Évêque de Versailles, Louis Guérin. Bar-le-Duc: Monseigneur l'Évêque de Versailles, 1870. P. 165–167.
6. Крол III. Нарцисс Саронский, лилия долин/Еврейская Библия и мир. URL: <http://ja-tora.com/narciss-saronskij-lilija-dolin/> (03.06.2017)
7. Putnam G. P., Perkins F. B. The World's Progress// A Dictionary of Dates: Being a Chronological and Alphabetical Record of All Essential Facts in the Progress of Society, from the Creation of the World to the Present Time with a Chart. G. P. Putnam, 1877. 155 p.
8. Suger Selected Works of Abbot Suger of Saint Denis. The Catholic University of America Press, 2018. 293 p.
9. Фулканелли Тайна готических соборов. М.: Ваклер, 1996. 240 с.
10. Shakespeare W. Shakespeare's Sonnets. New York: Harper & Brothers, 1883. 188 p.
11. Забабурова Н. В. Средневековый французский роман о розе. История и судьба / Пер. со старофранцузского Н. В. Забабуровой на основе подстрочника Д. Н. Вальяно. Ростов-на-Дону: Югпродторг, 2001. С. 3–23.
12. Поэзия вагантов. М.: Наука, 1975. 606 с.

13. *Pizan Ch. de L'Epistre au dieu d'amours. Le Dit de la Rose// Œuvres poétiques de Christine de Pisan: 3 volumes/ Pisan C. de / Texte établi par Maurice Roy. Paris: Firmin Didot, 1886. P. 1–49.*
14. Bouhours D. Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène, édition établie et commenté par Bernard Beugnot et Gilles Declercq. Paris: Champion, 2003. 608 p.
15. *Pike A. Morals and Dogma of the Ancient and Accepted Scottish Rite of Freemasonry. Published by Charleston, 1871. 366 p.*
16. *Flamel N. Le Grand Esclairissement de la Pierre Philosophale. Paris: Louys Vendosmes, 1628. P. 1–99.*
17. *Lorris G., Meun J. Roman de la rose. Paris: Flammarion. 1974. 576 p.*
18. *Данте А. Божественная комедия. М.: Интерпракс, 1992. 624 с.*
19. *Веселовский А. Н. Женщины и старинные теории любви / А. Н. Веселовский. — Избранные статьи. Л.: Худож. лит., 1939. С. 70–116.*
20. *Гаспаров М. Л. Поэзия вагантов// Поэзия вагантов. М.: Наука, 1975. С. 421–515.*
21. *Никола М. И. «Божественная комедия» Данте и жанр средневековых видений // Вестник Литературного института им. А. М. Горького. 2015. № 4. С. 7–14.*
22. *Голенищев-Кутузов И. Н. Творчество Данте и мировая культура. М.: Наука, 1971. 552 с.*
23. *Payen J.-Ch. La rose et l'utopie. Révolution sexuelle et communisme nostalgique chez Jean de Meung // Annales, 1978. V. 33 Numéro 3. p. 493–495.*
24. *Вуннер Ю. Б. Поэзия Ронсара. М.: Худож. лит., 1985. С. 3–27.*
25. *Ронсар П. Избранная поэзия. М.: Худож. лит., 1985. 367 с.*

S. G. Gorbovskaya¹, T. V. Nuzhnaya²

¹ Saint Petersburg State University
190034 Russia, St. Petersburg, University emb., 7–9

² Russian State Hydrometeorological University,
195196 Russia, St. Petersburg, Malookhtinsky ave., 98

POETICS OF «TRANSMUTATIONS» OF THE «MYSTICAL ROSE» IMAGE IN EUROPEAN LITERATURE FROM THE MIDDLE AGES TO THE XX CENTURY. PART 1

The article studies the issue of «transmutations» of the image of the «mystical rose» from the «Romance of the Rose» by Guillaume de Lorris and Jean de Meun to the «Miracle of the Rose» by Jean Genet. To monitor the changes in this literary archetype, it was a term from the field of physics and alchemy that was chosen. The authors of the article determine that with the «mystical rose» not direct borrowings from the literature of previous eras were carried out, but what resembles the process of «great doing» — the image of «Rosa mystica» undergoes multi-level reincarnations. The article studies the genesis of the appearance of the image of the «mystical rose». Modified versions of this complex archetype and symbol of the Middle Ages and the Renaissance are analyzed in the works of Guillaume de Lorris and Jean de Meun, Dante («heavenly rose»), Novalis («blue flower»), Hugo («chamomile-star»), Nerval (forget-me-not), Gauthier (small pink flower), G. Stein (rose from «Saint Emilia»), Jean Genet («Miracle of the Rose»), etc. It is proved that the «mystical rose» during the course of history changes color, belonging to the plant species, its semantics is transformed. As a result, the paradigmatics of the figurative system itself also repeatedly becomes different.

Key words: mystical rose; comparative literature; floropoetology; world literature; mythopoetics.

References

1. Lebedeva V. V. *Misticheskaya simbolika «Rozy» v istorii i ikonopisi // Universum: filologiya i iskusstvovedenie: elektron. nauchn. zhurn. 2020. № 6 (73). URL: https://7universum.com/ru/philology/archive/item/9782 (accessed: 20.02.2022) (in Rus.).*
2. Pastoureau M. *Le vegetal // Pastoureau M. Une histoire symbolique du Moyen Age occidental. Paris: Seuil, 2004. pp. 317–327.*
3. Maurus's R. *De arboribus /De rerum naturis. URL: http://www.mun.ca/rabanus/dm/19.html (accessed: 27.03.2017).*
4. *Anthologie provençale; poésies choisies des troubadours du 10-e au 15-e siècle, avec la traduction littéraire en regard, précédées d'un abrégé de grammaire provençale. Avec une notice sur l'auteur par J. B. Sardou. URL: http://www.archive.org/stream/anthologieproven00bayluoft/anthologieproven00bayluoft_djvu.txt (accessed: 27.05.2017)*
5. *Bernard de Clairvaux Œuvres de Saint Bernard// Sermons. Sur le Cantiques des Cantiques. Traduction par Armand Ravelet, Nicolas Laffineur (abbé)/ Texte établi par Monseigneur l'Évêque de Versailles, Louis Guérin. Bar-le-Duc: Monseigneur l'Évêque de Versailles, 1870. pp. 165–167.*
6. *Krol Sh. Narciss Saronskij, liliya dolin/Evrejskaya Bibliya i mir [Narcissus of Sharon, lily of the valleys/Jewish Bible and peace]. URL: http://ja-tora.com/narciss-saronskij-lilija-dolin (accessed: 03.06.2017) (in Rus.).*
7. Putnam G. P., Perkins F. B. *The World's Progress// A Dictionary of Dates: Being a Chronological and Alphabetical Record of All Essential Facts in the Progress of Society, from the Creation of the World to the Present Time with a Chart, 1877. 155 p.*
8. *Suger Selected Works of Abbot Suger of Saint Denis. The Catholic University of America Press, 2018. 293 p.*
9. *Fulkanelli Tajna goticheskij soborov [Mystery of Gothic cathedrals]. M.: Vakler, 1996. 240 p.*
10. *Shakespeare W. Shakespeare's Sonnets. New York: Harper & Brothers, 1883. 188 p.*
11. *Zababurova Srednevekovyj francuzskij roman o roze. Istoriya i sud'ba/ [A medieval French novel about a rose. History and fate] // Lorris G., Men Zh. Roman o roze. Per. so starofrancuzskogo N. V. Zababurovoj na osnove podstrochnika D. N. Val'yano. Rostov-na-Donu: ZAO Yugprodtorg, 2001. S. 3–23.*
12. *Poeziya vagantov [Poetry of the Vagrants]. M.: Nauka, 1975. 606 s. (in Rus.).*
13. *Pizan Ch. de L'Epistre au dieu d'amours. Le Dit de la Rose// Œuvres poétiques de Christine de Pisan: 3 volumes/ Pisan C.*

- de / Texte établi par Maurice Roy. Paris: Firmin Didot, 1886. pp. 1–49.
14. Bouhours D. Les Entretiens d’Ariste et d’Eugène, édition établie et commenté par Bernard Beugnot et Gilles Declercq. Paris: Champion, 2003. 608 p.
 15. Pike A. *Morals and Dogma of the Ancient and Accepted Scottish Rite of Freemasonry*. Published by Charleston, 1871. 366 p.
 16. Flamel N. *Le Grand Esclairsissement de la Pierre Philosophale*. Paris: Louys Vendosmes, 1628. pp. 1–99.
 17. Lorris G., Meun J. *Roman de la rose*. Paris: Flammarion. 1974. 576 p.
 18. Dante A. *Bozhestvennaya komediya* [Divine Comedy by Dante and the genre of medieval visions]. M.: Interpraks, 1992. 624 s. (in Rus.).
 19. Veselovskij A. N. *Zhenshchiny i starinnye teorii lyubvi* [Women and ancient theories of love] / *Izbrannye stat’i*. L.: Hudozh. lit., 1939. S. 70–116 (in Rus.).
 20. Gasparov M. L. *Poeziya vagantov* [Poetry of the Vagants]. M.: Nauka, 1975. S. 421–515 (in Rus.).
 21. Nikola M. I. «Bozhestvennaya komediya» Dante i zhanr srednevekovykh videnij // *Vestnik Literaturnogo instituta im. A. M. Gor’kogo*. 2015. № 4. S. 7–14 (in Rus.).
 22. Golenishchev-Kutuzov I. N. *Tvorchestvo Dante i mirovaya kul’tura* [Dante’s work and world culture]. M.: Nauka, 1971. 552 s. (in Rus.).
 23. Payen J.-Ch. La rose et l’utopie. Révolution sexuelle et communisme nostalgique chez Jean de Meung // *Annales*, 1978. V. 33. Numéro 3. pp. 493–495.
 24. Vipiper Yu. B. *Poeziya Ronsara* [Ronsard’s poetry]. M.: Hudozh. lit., 1985. pp. 3–27 (in Rus.).
 25. Ronsar P. *Izbrannaya poeziya* [Selected poetry]. M.: Hudozh. lit., 1985. 367 p. (in Rus.).

УДК 070:81'27

DOI 10.46418/2079-8202_2022_1_15

А. Н. Жаворонкова

Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов
192236 РФ, Санкт-Петербург, Фучика, 15**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ КАРТИНЫ МИРА
В ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ
(НА МАТЕРИАЛЕ СЕРБСКОЙ ПЕРИОДИКИ 2017–2019 ГГ.)**

© А. Н. Жаворонкова, 2022

Статья посвящена исследованию современного сербского медиадискурса через лингвистический анализ концептуальных доминант публицистического пространства, репрезентирующих ключевые особенности национальной картины мира. Актуальность исследования объясняется культурной близостью России и Сербии и вместе с тем — весьма слабой информированностью русских граждан о сербской публицистической традиции. В работе применяется семантико-когнитивный подход, позволивший выделить ключевые для изучаемого дискурса концепты, в частности — эмоциональный концепт «страх». Актуализация лексем, входящих в признаковое поле концепта, обнажает эмотивный контур авторского высказывания, обнаруживающего, судя по нашим наблюдениям, связь с агрессией и болевыми ощущениями. Это, в свою очередь, позволяет говорить о влиянии на речевую форму медиатекста такого экстралингвистического фактора, как кризисное мироощущение, связанного с состоянием фрустрации из-за осложненной общественно-политической ситуации в стране.

Ключевые слова: медиадискурс, концептосфера, Сербия, национальная картина мира, сербская периодика, концепт «страх», семантико-когнитивный подход.

Публицистическое слово — как катализатор интенсивных экономических, политических и культурных преобразований в обществе — является неоспоримым свидетельством эпохи и позволяет составить впечатление о ключевых особенностях национальной картины мира, включая аксиологические ориентиры [1], основные черты национальной ментальности. В публицистической традиции славяноязычных стран это свойство обнаруживается при определенном сходстве по-разному. Кульминационный всплеск развития искусства публицистического слова и у русских, и у южных славян пришелся на вторую половину XIX века — правда, в Российской империи он сопровождался борьбой за демократические преобразования и отмену крепостного права; а на Балканах (в частности — Сербии) — выступлениями за национальную идентичность и независимость от турецкого владычества. Современная политическая ситуация в обеих странах, несмотря на очевидные различия, сегодня обладает сущностным сходством и вновь провоцирует особое внимание к публицистике. Современные сербский медиадискурс сегодня представляют большой интерес для исследователей.

Обострение общенаучного интереса к проблематике, затронутой в данном исследовании, на наш взгляд, обусловлено следующими факторами: 1) этнонациональная и культурная близость России и Сербии; 2) весьма слабая информированность представителей обеих стран (массового читателя СМИ) о культуре и истории «братского народа», а также очень подвижная динамика взаимоотношений России и Сербии в последние годы. Этим объясняется актуальность предпринятого исследования.

В работе мы ставим перед собой цель выделить основные тенденции в развитии публицистического слова современной Сербии через лингвистический анализ концептуальных доминант публицистического сегмента сербского медиадискурса. А поскольку СМИ является одной из главных площадок, где происходит репрезентация культурных стереотипов, осмысление этих тенденций, на наш взгляд, позволит приблизиться и к пониманию основных черт национальной сербской ментальности. В этом заключается своего рода сверхзадача предпринятого исследования.

История вопроса. При комплексном анализе основных компонентов публицистического дискурса Т. Г. Добросклонская и Н. Клушина предлагают обращать внимание на существующие в нем «уникальные концептуальные доминанты» [2, с. 147]. Таким образом признается концептуальная природа стилистики дискурса.

Это признание становится базой для развития семантико-когнитивного подхода к исследованию текста, подразумевает «исследование соотношения семантики языка с концептосферой народа, соотношения семантических процессов с когнитивными» [3, с. 7–8]. Изучение семантики языковых знаков позволяет реконструировать концептосферу человека как представителя той или иной нации, а также всего народа, и уточнять данные о том, что для него было важно в ходе исторического развития, а что оставалось вне поля зрения.

Семантико-когнитивный подход к анализу медиатекста сегодня необычайно востребован у исследователей медиатекста: изучаются концепты, соответствующие базовым философским понятиям (любовь, свобода) и эмоциям (страх, ненависть), имеющим

максимально широкое номинативное наполнение, а также более частные (имена собственные, топонимы; например — Россия, Китай, Арктика).

Использованные учеными методики послужили основой для аналитической части данной работы, посвященной анализу концептосферы сербскоязычного публицистического дискурса. С нашей точки зрения, выявление особенностей языкового выражения национально значимых для носителей сербского языка концептов, актуализируемых авторами-публицистами в своих текстах, позволяет судить как о специфических чертах публицистического дискурса в целом, так и индивидуальных характеристиках авторской речевой стратегии — идиостиле языковой личности.

Эмпирическая база исследования представлена публикациями из изданий: «Политика» (существует с 1912 г.), «Вечерње новости» (1953), «Данас» (1997), «Vreme» (1990), «Nedeljnik» (2012). Уточним, что в настоящей статье в качестве иллюстративных примеров приводятся выдержки из газеты «Данас». Выборку исследования составили материалы, опубликованные в период с января 2017-го по декабрь 2019 года. Выбранные материалы хронологически привязаны к наиболее резонансным информационным поводам, связанным с важнейшими событиями в жизни Сербии. К этим поводам можно отнести: убийство видного сербского политика, лидера Косовских сербов Оливера Йовановича; предвыборную президентскую кампанию; победу на президентских выборах бывшего премьер-министра Сербии Александра Вучича; массовые протесты против результатов выборов (весна 2017); протесты сербской молодежи за отставку президента Вучича зимой 2018-го и весной 2019 гг., а также студенческие протесты за отставку министра образования Сербии (август-сентябрь 2019). Всего — около 1000 текстов на сербском языке. Для анализа нами выбраны тексты ключевых для сербского публицистического дискурса авторов, среди них — Велько Лалич, Драголюб Жаркович, Алексей Кишьюхас, Йово Бакич, Светислав Басара (в данной статье представлены выдержки из текстов именно этого автора) и другие. Это ведущие белградские колумнисты, чье мнение в среде образованной читающей аудитории считается авторитетным, а материалы, создаваемые как отклик на наиболее острые, актуальные темы из мира политики, вызывают в обществе резонанс.

Анализ материала. Опыт нашего наблюдения за текстами сербских колумнистов, который в последние годы осуществлялся нами в рамках масштабного исследования концептосферы сербского медиадискурса, и существующими в рамках данного дискурса тенденциями (языкового и внеязыкового плана) позволяет говорить о выявлении лексико-семантических доминант — концептов, на которых мы фокусируем свое внимание. Настоящая статья является продолжением работы, включавшей в себя исследование языковой объективации лингвокультурных концептов: «Сербия» [4] и «власть» [5; 6]. На данном этапе исследования сербскоязычного медиадискурса этот список нам представляется целесообразным дополнить и концептом

эмоциональным, а именно — концептом «страх», актуализация которого обнажает эмотивный контур высказывания автора, вступающего в диалог со своим читателем. Выбор данного концепта обусловлен его высокой номинативной плотностью, которая характеризуется частотностью контекстуального употребления лексемы «страх» на страницах качественной сербской периодики: в составе таких сочетаний, как страх од политике, српски страх, култура страха у Србији и др. Образный и экспрессивный потенциал лексемы, активно эксплуатируемый сербскими авторами, предопределил исследовательскую задачу, связанную с попыткой выявления факторов, влияющих на наполнение авторского вокабуляра с лексической доминантой «страх».

«Анализ связей страха с другими эмоциями и чувствами в психологических исследованиях показал, что они основаны на конфликтной знаковости эмоций и обнаруживают связь страха с агрессией, болевыми ощущениями... ревностью, трусостью» [7, с. 247]. Действительно, осмысление содержания концепта страх на материале сербской колумнистики оказывается связано с наиболее конфликтными, болевыми точками сербской истории и современности. Анализ примеров объективации номинативного поля концепта страх позволяет определить основные векторы авторского осмысления, переживания эмоции страх; авторские подходы к интерпретации концепта.

На наш взгляд, осмысление происходит в нескольких концептуальных измерениях: 1) природа, первоисточник страха; 2) продуцент страха; 3) субъект, испытывающий чувство страха.

Ключевыми понятиями в рамках семантико-когнитивного подхода для исследователей служат: язык, мышление, концепт. Концепт как единица сознания имеет свое «овеществление» в языке, то есть наше представление о содержании и структуре концепта складывается из анализа совокупности языковых средств, его объективирующих.

«Признаковое поле концепта формируется в результате осмысления человеком своего многообразного опыта и реконструируется посредством толкования значений объективирующих концепт языковых форм и интерпретации речевых контекстов, в которых обнаруживается его бытийность» [8, с. 119].

Типологизация языковых средств, с помощью которых объективируется выбранный нами концепт — «страх», позволила реконструировать его семантическую структуру, а также содержательное наполнение, смысловую структуру.

В сербских лексикографических источниках дано следующее определение лексемы страх: «а. Осећање душевне узнемирености, бојазни услед какве опасности: од рата. б. Онај (оно) који (што) изазива такво осећање: бити страх (и трепет). У страху су велике очи каже се када све му види опасност. Утерати (улити) коме страх у кости (у срце) силно заплашити Кога» [9, с. 523].

Словарь синонимов сербского языка предлагает следующие синонимы к лексеме страх: уплашеност, заплашеност, језа, бојазан, стрепња, зебња, фобија,

дрхтавица (фиг.), дрхтање (фиг), тртање (фам.), зент (жарг.) [10, с. 712].

Ключевые семы номинативного поля обладают высоким деривационным потенциалом. Примеры актуализации сочетаний с этими и другими лексемами — смежными концептами (храбрость, трусость, опасность и т. д.) мы проанализируем ниже.

Анализ объективирующих языковых единиц и контекстов показал, что номинативное поле концепта «страх» выстраивается вокруг своего смыслового, понятийного ядра, обозначенного именем концепта — лексемой страх. Свободные сочетания имен прилагательных с ключевыми словами, номинирующими концепт, позволяет выявить признаковое наполнение ядра концепта «страх»: *srpski strah* (сербский страх), *režimski strah* (режимный страх), *podanički strah* (подданический страх), *državni strah* (государственный страх), *strah Božiji* (страх Божий), *prvi strah* (первый страх), *drugi strah* (второй страх) и т. д. Приведенные словосочетания демонстрируют взаимосвязь концепта страх с атрибутами смежного власти, ассоциативное поле которого представлено лексемами «государство», «страна», «режим», «подданные», «Бог». Объективация страха происходит и в сочетании номинанта с порядковыми числительными (*prvi*, *drugi*), что говорит о восприятии автором страха как дискретной единицы, которая распадается на разновидности страха в зависимости от природы его источника. Объективация в подобных, назывных, предложениях, «овеществляет» сущность эмоции, дает представление об объеме понятия. Сочетания имен существительных с ключевым номинантом концепта, где лексема «страх» находится в зависимой позиции: *budućnost straha* (будущее страха), *budućnost srpskih strava i užasa* (будущее сербских страхов и ужасов), *kultura straha* (культура страха), *podizanje straha* (вселение страха), *sveopšta situacija straha* (всеобщая ситуация страха), *poigravanje sa strahom* (заигрывания со страхом), *osećanje straha* (ощущение страха), «*kakava je budućnost srpskog straha?*» (каково будущее сербского страха?), «*strah gospodari po Srbiji*» (страх властвует в Сербии) актуализируют такие семантические признаки концепта, как «продолжительность переживания» и «широта распространения». Тем самым читательское внимание фокусируется на особенности развития концептуального сценария: в Сербии страх «укоренялся на протяжении многих лет», страх «развивался», у страха «есть будущее», страх, с которым можно «заигрывать», служит средством манипуляции, наконец, в стране существует «культура страха».

Анализ коллокаций, в которых выступают однокоренные лексеме страх прилагательные — *strašan*, *zastašujući* — позволяет уточнить семантические признаки концепта: определить основные векторы эмоционального переживания — что именно сербскими колумнистами воспринимается как «страшное». В этом ряду преступления против человечества, а именно трагический опыт войн и геноцида в мире, и локально — в Сербии: *strašni masakr od naroda* (называют «резню» в Сребренице во время Боснийской

войны — прим. наши, А. Ж.), *strašan zločin* (страшное преступление), *zločin fašisata* (преступление фашистов), *zastašavajuće posledice istorije stavova judeohrišćanskih muškaraca prema ženama* (ужасающие последствия иудеохристианского «домостроя»), *zastašujući rezultati rata* (пугающие последствия войны); «*Genocid ili strašan zločin u Srebrenici?*»; а также последствия распространения «языка вражды» в СМИ и утрата свободы слова, что ярче всего вербализуется в текстах Алексея Кишьюхаса:

«*Konačno, uvrede i pretnje i govori mržnje u digitalnoj sferi jesu grozni i strašni i opasni, ali su cenzura i robije mnogo opasnije od toga*» (Danas).

«В конце концов, оскорбления, угрозы и разжигание ненависти в электронных СМИ пугающие, они страшны и опасны, однако цензура и порабощение свободы гораздо опаснее».

Существенным признаком чувства, называемого страх, является его причина — «ожидание опасности, бедствия». Значимым в переживании чувства с именем страх оказывается ожидание конкретной опасности. Анализ сочетаний лексемы страх, ее синонимов и дериватов, объективирующих семантический признак концепта «причинность», показал высокую частотность подобных формул. Внутри семантического признака «причинность» можно также провести разграничение по критерию «природа источника страха». При этом лицо, номинирующее переживание страха, может быть представлено либо человеком — членом человеческого сообщества (*strah od zmija* — боязнь змей), либо представителями какой-либо нации (*strah neke zajednice od nestajanja* — боязнь вымирания), представителями некоего сообщества, социальной группы (среди курящих: *strah od nepušenja* — боязнь бросить курить; среди водителей: *strah od glibe* — боязнь штрафов), конкретного человека (у президента Александра Вучича: *strah umanjiti ugled* — боязнь потерять влияние) о которых автор высказывается в третьем лице; самим автором (*Strah me je da pogrešim* — я боюсь ошибиться), а также актуализируется с позиции автора, солидаризирующегося с теми, кто испытывает страх. Как показал анализ контекстуального употребления, природа источника страха связана с:

а) социальной зависимостью: *strah od gubitka unosnog posla*, «*strah umanjiti ugled i negativno se održati na rejting*», *strah od glibe*, *strah od gubitka privilegija i posla*, „*i paničnog straha da će joj neko nešto «poturiti*», *strah od neuspeha*;

б) со страхом перед властью, или обладания властью, страх ответственности: *strah od srpskog tirjanstva*, *strah od politike*, *strah od preuzimanja odgovornosti za svoju budućnost i za svoje postupke*, *strah od Oktobarske revolucije*, *straha i divljenja spram Rusije*;

в) страх перед переменами, будущим: *strah od svega što napredan svet pruža ljudima*, *strah od nepušenja*, *strah od završnice*, *strah od znanja*, *Strah me je da od toga nikakvog dobra neće biti strahu da ga neko ne protumači kao zloupotrebu javne reči u privatne svrhe*;

г) фобиями (страх диких животных, врачей, операций): *strah od zmija*, *strah od lekova ili hirurških intervencija*;

е) страх смерти: *Ljudska životinja u prirodnom strahu od isključivanja, strah od smrti, strah od gubitka glave,*

д) страх потери идентичности: *strah neke zajednice od nestajanja, strah od nestanka ćirilice, strah od pada inataliteta, bojazan od rasrbljavanja, strah os unutrašnjeg i spoljašnjeg neprijatelja*

Объективация концепта по семантическому признаку «потеря идентичности» может сопровождаться иронией. Объектом насмешки у авторов (в частности — Св. Басары) становятся «культурные штампы», связанные с особенностями национальных черт и основанные на чувстве страха перед утратой собственной культурной идентичности под влиянием более сильных, мощных держав (исторический опыт: Османская империя, Австро-Венгрия). Ее олицетворением в сознании народа является кириллический алфавит, национальные блюда (*ajvar, čevapi, goštilj*), национальный эпос и имена героев легендарной битке на Косовом полју. Эту серию культурных штампов колумнист также дополняет *strahom od promaje* (страхом сквозняков) — своего рода, устойчивым фреймом, происхождение которого восходит к традиции старого городского воспитания, когда взрослые предостерегали своих детей от сквозняков, в результате «страх сквозняков» — глубоко укоренен в сознании мнительного горожанина и часто является поводом для излишних переживаний. В ряду иных, более весомых, по мнению колумнистов, поводов для боязни этому страху отводится одно из последних мест.

«*Strah o kome govorim nije strah od — danas Ace Srbina, juče Tadića, prekjuche Miloševića, sutra ko zna koga — to je strah od gubitka posla i posledične ugroženosti egzistencije, strah koji na top listi srpskih strahova stoji visoko iznad straha od promaje*» (Danas).

Признак «причинность» может не объективироваться вовсе, тогда интерпретационное поле концепта дополняется смыслами, связанными с беспричинным, экзистенциальным страхом, а также преувеличенным страхом (в словарных дефинициях этот признак актуализирует народная пословица: *у страху су велике очи*), как, например, в конструкции: *strah od izlaska na ulicu* (страх перед выходом на улицу). Объективацию этого признака мы часто находим у Св. Басары:

«*Uzrok straha je strah, plašljivost i nemanje muda; tamo gde ima straha, a nema muda, strah u kosti uteruju i senke, što najčešće i jeste slučaj*» (Danas).

«Причина страха — это сам страх и отсутствие ... (далее следует ненормативная лексика); там, где есть страх, а нет ..., в страх вгоняет и тень на стене, как, в основном у нас и происходит».

Как указывает С. В. Зайкина, «изучаемая эмоция возникает не только при наличии реальной опасности, но и чего-либо неизвестного, необъяснимого и странного... Страх стал одним из базовых понятий философии экзистенциализма. С. Кьеркегор (Кьеркегор 1992) различал обычный «эмпирический страх-боязнь» (*Furcht*), вызываемый конкретным предметом или обстоятельством, и, неопределенный, безотчетный «страх-тоску»

(*Angst*) — метафизический страх, предметом которого является «ничто»» [Зайкина, указ. статья, с. 252].

Субпризнак «экзистенциальный страх» специфическим образом интерпретируется у сербских колумнистов.

«*Svako njegovo (его — Иосифа Броз Тито — прим. наши, А. Ж.) pojavljivanje u javnosti bilo je čudo, religiozni događaj ravan docnijem ukazanju Gospe u Međugorju, ali i prava žeravica za lokalna rukovodstva i opštinske komitete koji su kjerkegorovski — dakle u strahu i drhtanju da Tita veledočekaju, a da nešto ne zabrljaju — iščekivali Visokog Gosta, grešna mi duša, umal po navici — ne napisah Visoko Dupe*» (Danas).

«Каждое его появление на публике было чудом, религиозным событием, наравне с явлением Христа народу, правда и доставляло много хлопот местным властям и муниципалам, который по-кьеркегоровски — а значит трясаясь от страха перед прибытием Тито, чтобы не дай бог что-то не упустить — дожидались высокого гостя; виноват, по привычке чуть было не написал Высокую ... (далее следует ненормативная лексика — прим. наши, А. Ж.).

Анализ текстовых фрагментов позволяет говорить о существующей взаимосвязи между лицом, номинирующим переживание страха (общность людей — народ — конкретная нация — конкретный ее представитель) и семантическим субпризнаком концепта. Так, по нашим наблюдениям, объективация признака «причинность» в связи с социальной зависимостью происходит в контексте упоминания действующей в стране власти. Среди тех, кто испытывает страх в связи с потерей работы, социального статуса, регаллий, поддержки, рейтинга, — либо конкретные представители правящей элиты, либо собирательный образ власти, номинируемый лексемой *vlada*.

«...*Gorod, Vlada Srbije i On Vrhovni ćutke prešli preko... pretnje, možebiti — mogao bi reći cinik — iz straha da se i oni ne nađu na listi za odstrel*» (Danas).

«Город, Сербское правительство и Его величество (президент Вучич — прим. наши, А. Ж.) угрозы молча проглотили, может быть — скажет циник — из страха самим оказаться в списках на увольнение».

При вербализации страха особую значимость приобретают процессы номинирования и дескрипции состояния получателя (адресата), а не отправителя (адресанта) исследуемой эмоции: испугаться, ужаснуться, утрашиться. «Подобная специфика языкового воплощения концепта “страх” связана с его психологическими характеристиками: исследуемая эмоция может выступать в роли средства управления поступками человека, ее можно переадресовывать, направлять на другого, с целью подчинить человека, продемонстрировать свою власть над ним» [Зайкина, указ. статья, с. 235].

В исследуемом материале состояние адреса, переживающего страх, занимает особое место в процессе актуализации концепта. Выше мы уже упомянули о субъектах, испытывающих страх. В роли субъекта часто выступают сербские граждане: «*Građani Srbije s pravom umorni od bunta, pa ih je moguće zaplašiti*»;

или некий собирательный образ сербской нации, воплощенный в конструкции «Мы» (я, автор, и мой народ): «Zašto se toliko plašimo znanja?»; «Zašto se mi u Srbiji tako kukavički, poltronski i podlački stidimo sopstvenih partizanskih boraca i heroja...»; «Mi mrzimo i/ili se plašimo “pogrešnog” nasilja», «nama su drugi i drugačiji prečesto neprijatelji, stranci, opasni i divlji»; „opasnost po naše zdravlje, našu psihologiju, ali i po naše društvo». Среди глаголов, номинирующих переживание страха, — *plašiti*, *bojati se*, *strahovati*, *preplašiti se* и пр. Для обозначения действия также используются различные первичные глаголы, не имеющие значения «бояться», и существительное *strah*, либо его синоним: *držati se u stanju straha*, *živeti u strahu*, *životariti u strahu*, *osećati strah*, *bivati se uplašenji*, *sprećiti se strahom*, *uvući se strah* и пр., а также образные выражения: *pretvoriti u zastrašenu palanku* (превратиться в запуганный городок) — «Srbija se pretvorila u zastrašenu palanku, u kojoj građanski rat ne besni...».

В этом ряду также глагол с пейоративным оценочным значением *usrati se*, который в сочетании с лексемой *strah* образует устойчивое выражение: *usrati se od straha* (наложить в штаны от страха) или *usrati se do grla od straha* вербализуемое у авторов следующим образом:

«Referendumski Lopov i njegovi “demokratski” saslužitelji/kolaboranti — prvi usran od hroničnog, drugi od akutnog straha — ... utemeljili kult ratnih zločinaca» (Danas), — Похититель выборов и его друг-демократ — первый наложил в штаны от хронического, другой от внезапно наступившего страха — ... утвердили культ военных преступников...».

«...Spikerska intonacija, svakome ko ima uši, govorila da je naš državni vrh do grla usran od straha...» (Danas), — Но по интонации радиоведущего те, у кого хороший слух, могли догадаться, что наша государственная «верхушка» конкретно в штаны наложила от страха».

Уточним, что в первом фрагменте под «грабителем референдума» подразумевается один из последних сербских президентов, по мнению автора, пришедших к власти, нечестным путем, в последнем же фрагменте — сюжетах, выходящих на сербском радио в период бомбежки Белграда силами войск НАТО, где в эфире ведущие зачитывали народу послания от представителей власти.

С другой стороны, высокой частотностью отличаются глаголы-номинанты, объективирующие страх как средство воздействия: *vladati posredstvom staha* (управлять с помощью страха), *primorati zastrašivanjem* (запугивать), *uterati strah u kosti* (поместить страх под кожу), *terati u strah* (ужасать), *koristiti se zastrašivanjem* (прибегать к устрашению), *zastrašiti i poniziti građana* (наводить страх), *isticati u zverstvama* (изоцраться в жертвах), *sejati strah i mržnju* (сеять страх и ненависть), *naterati da se plaši* (заставлять бояться), *indukovati strah* (запугивать) и пр. Здесь также выделяются именные конструкции: *uterivači straha* (устроители страха), *mašinerija za raspišivanje strahova* (машина для размножения страхов), *menadžeri straha* (менеджеры страха), *distributeri i dispečeri straha* (дистрибьютеры и диспетчеры страха).

Продуцент страха или тот, в чьих руках сосредоточены средства запугивания и устрашения народа, представлен как нечто, обладающее безграничной властью, с чем бесполезно бороться. Это, на наш взгляд, обуславливает высокий образный потенциал выражений с соответствующими номинантами концепта, а также их частотность наравне с номинантами субъекта, испытывающего страх.

Анализ номинативного и интерпретационного поля в нашей работе дополнен примерами, демонстрирующими деривационный потенциал ключевого номинанта концепта. Посредством сочетания корня *strah* с продуктивными морфемами образуются дериваты с дополнительно приобретенными лексическими значениями, которые призваны номинировать продуцента страха: *strahovlada* (тирания), *strahouterivači* (устрашители), *strašilo* (чучело); актуализируют иные значения: *strahopoštovanje* (трепет, благоговение); являются окказионализмами: *srbofobija* (сербофобия).

Выводы. В ходе исследования эмпирического материала исследования, посвященного анализу современного сербского медиадискурса, мы использовали когнитивные методики анализа текста. В частности, опирались на разрабатываемый в рамках отечественной концептологии семантико-когнитивный подход, широко используемый при анализе публицистической речи как дискурсивного явления.

Среди концептов, являющихся для колумнистов выбранных нами изданий ключевыми, мы выделили серию лингвокультурных концептов «Сербия» и «власть», содержание которых в сербском медиадискурсе продолжает модернизироваться и обогащаться под влиянием мировых глобализационных и внутриполитических процессов. Этот список дополнен эмоциональным концептом «страх», актуализация которого обнажает эмотивный контур публицистического высказывания, обнаруживающего, судя по нашим наблюдениям, связь с агрессией и болевыми ощущениями.

Анализ эмпирического материала позволил выявить наиболее частотные семантические признаки концепта — продолжительность переживания и широта распространения, что говорит о попытках автора сфокусировать читательское внимание на особенностях развития концептуального сценария: в Сербии страх «укоренялся на протяжении многих лет», страх «развивался», у страха «есть будущее», в стране существует «культ страха». Существенным признаком чувства, называемого страх, является его причина, соотносящаяся с конкретным источником страха, которая в разных текстах связывается то с социальной зависимостью, то со страхом перед властью, то с возможными переменами, страхом смерти, с потерей идентичности. Интерпретационное поле концепта также дополняется смыслами, связанными с экзистенциальным страхом.

Образный потенциал выражений с соответствующими номинантами концепта раскрывается в контекстах с обозначением продуцента страха (менеджеры страха, дистрибьютеры и диспетчеры страха), а также номинацией субъектов, испытывающих страх, в том

числе через вербализацию глагольных форм с пейоративным оценочным значением (*usrati se od straha*; *usrati se do grla od straha*).

Столь активная актуализация сербскими колумнистами данного концепта, на наш взгляд, определяется экстралингвистическими факторами, а именно: осложненной общественно-политической ситуацией в стране. Анализ концептосферы сербского медиадискурса с его ключевыми концептуальными доминантами — «Сербия» и «власть» — на наш взгляд, позволяет говорить и о таком экстралингвистическом факторе, как кризисное мироощущение автора. Это ощущение связано с состоянием фрустрации (от лат. *frustratio* — «обман», «неудача») и, с нашей точки зрения, обуславливает речевую форму совокупного публицистического текста.

Среди тенденций, универсальных для сербского публицистического дискурса в целом, можно также выделить стремление авторов к идейной консолидации сограждан, абсолютное неприятие социальных пороков. Текстовая интенциональность таким образом проявляется в активной манифестации оппозиционной тональности и вместе с тем нескрываемом гражданском пафосе.

На следующем этапе исследования серия лингвокультурных концептов может быть дополнена такими, как «свобода», «родина», «Югославия». Также планируется расширение эмпирической базы с включением в выборку текстов от 2020–2022 годов, а впоследствии — и 2023-го, ведь в ближайшие годы Сербию ждут новые перемены — в частности, переизбрание президента страны. Кроме того, в связи с изменением ситуации на мировой политической арене сегодня, можно говорить и о неких изменениях в русско-сербских отношениях. Для того чтобы проследить динамику этих, столь важных для обеих стран, взаимоотношений, нам представляется необходимым продолжение работы по анализу концептосферы сербского медиадискурса.

Список литературы

1. *Цветова Н. С.* Категория автора в интенциональном поле медиатекста. Медиатекст как полиинтенциональная система: сб. статей / отв. ред. Л. Р. Дускаева, Н. С. Цветова. СПб.: СПб. гос. ун-т, 2012. С. 17–24.
2. *Клушина Н. И.* Стилистика публицистического текста. М.: Медиамир, 2008.
3. *Попова З. Д., Стернин И. А.* Основные черты семантико-когнитивного подхода к языку / Антология концептов / Под ред. В. И. Карасика, И. А. Стернина. Том 1. Волгоград: Парадигма, 2005.
4. *Жаворонкова А. Н.* Особенности концептуализации имени собственного в публицистическом дискурсе // Проблемы когнитивного и функционального описания русского и болгарского языков. Шуменский университет им. Епископа Константина Преславского. Шумен, 2021 год. С. 23–36.
5. *Жаворонкова А. Н.* Речевое воплощение категории авторства в современной сербской публицистике // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, Педагогика, Психология. 2019. № 3. С. 80–87.
6. *Жаворонкова А. Н.* Колумнистика Светислава Басары как вариант воплощения категории авторства в сербском публицистическом тексте // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Гуманитарные науки. Языкознание. Журналистика. Педагогика. Т. 38, № 4. С. 562–572.
7. *Зайкина С. В.* Страх // Антология концептов / Под ред. В. И. Карасика, И. А. Стернина. Т. 1. Волгоград: Парадигма, 2005.
8. *Полонский А. В., Абрамова Е. С.* Концепт «Россия» в современном медийном дискурсе (на материале журнала «Родина» за 1999–2009 гг.) // Научные ведомости. Серия «Гуманитарные науки». 2010. № 12 (83). Выпуск 6.
9. Речник српскога језика I [израдили Милица Вујанић и др.; редиговао и уредио Мирослав Николић]. Измењено и поправљено издање изд. Нови Сад: Матица српска, 2011.
10. Ћосић П. Речник синонима. Београд: Отворена књига, 2008.

A. N. Zhavoronkova

Saint-Petersburg University of Humanities and Social Sciences
192236 Russia, Saint-Petersburg, Fuchik str., 15

REPRESENTATION OF THE NATIONAL PICTURE OF THE WORLD IN JOURNALISTIC DISCOURSE (ON THE MATERIAL OF SERBIAN PERIODICALS 2017–2019)

The article is devoted to the study of the journalistic space of Serbia through a linguistic analysis of the conceptual dominants of the modern Serbian media discourse, which represent the key features of the national picture of the world. The relevance of the study is explained by the cultural closeness of Russia and Serbia and, at the same time, the very poor awareness of Russian citizens about the Serbian journalistic tradition. The work uses a semantic-cognitive approach, which made it possible to highlight the key concepts for the discourse under study, in particular, the emotional concept of «fear». The actualization of lexemes included in the indicative field of the concept reveals the emotive contour of a publicistic statement, which, judging by our observations, reveals a connection with aggression and pain. This, in turn, allows us to talk about the influence on the speech form of the media text of such an extralinguistic factor as a crisis attitude associated with a state of frustration due to the complicated socio-political situation in the country.

Keywords: media discourse, conceptual atmosphere, Serbia, national picture of the world, Serbian periodicals, concept of «fear», semantic-cognitive approach.

References

1. Cvetova N. S. *Kategoriya avtora v intencional'nom pole mediateksta. Mediatekst kak poliintencional'naya sistema* [Category of the author in the intentional field of the media text. Media text as a polyintentional system]: sb. statej / otv. red. L. R. Duskaeva, N. S. Cvetova. SPb.: SPb. gos. un-t, 2012. S. 17–24 (in Rus.).
2. Klushina N. I. *Stilistika publicisticheskogo teksta* [The style of the journalistic text]. — M.: Mediamir, 2008 (in Rus.).
3. Popova Z. D., Sternin I. A. *Osnovnye cherty semantiko-kognitivnogo podhoda k yazyku* [The main features of the semantic-cognitive approach to language] // *Antologiya konceptov*. Pod red. V. I. Karasika, I. A. Sternina. Tom 1. Volgograd: Paradigma, 2005 (in Rus.).
4. Zhavoronkova A. N. *Osobennosti konceptualizacii imeni sobstvennogo v publicisticheskom diskurse* [Features of the conceptualization of a proper name in journalistic discourse] // *Problemy kognitivnogo i funkcional'nogo opisaniya ruskogo i bolgarskogo yazykov*. Shumenskiy universitet im. Episkopa Konstantina Preslavskogo. Shumen, 2021. S. 23–36 (in Rus.).
5. Zhavoronkova A. N. *Rechevoe voploshchenie kategorii avtorstva v sovremennoj serbskoj publicistike* [Speech embodiment of the category of authorship in modern Serbian journalism] // *Vestnik Baltijskogo federal'nogo universiteta im. I. Kanta*. Seriya: Filologiya, Pedagogika, Psihologiya № 3, 2019. S. 80–87 (in Rus.).
6. Zhavoronkova A. N. *Kolumnistika Svetislava Basara kak variant voploshcheniya kategorii avtorstva v serbskom publicisticheskom tekste* [Svetislav Basara's Columnist as an Embodiment of the Category of Authorship in a Serbian Publicistic Text] // *Nauchnye vedomosti Belgorodskogo gosudarstvennogo universiteta. Gumanitarnye nauki. YAzykoznanie. Zhurnalistika. Pedagogika*. Tom 38, № 4. S. 562–572 (in Rus.).
7. Zajkina S. V. *Strah* // *Antologiya konceptov* [Anthology of concepts] / Pod red. V. I. Karasika, I. A. Sternina. T. 1. Volgograd: Paradigma, 2005 (in Rus.).
8. Polonskij A. V., Abramova E. S. *Koncept «Rossiya» v sovremennoj medijnoj diskurse (na materiale zhurnala «Rodina» za 1999–2009 gg.)* [The main features of the semantic-cognitive approach to language] // *Nauchnye vedomosti. Seriya «Gumanitarnye nauki»*. 2010. № 12 (83). Vypusk 6 (in Rus.).
9. *Rechnik srpskoga jezika I* [izradili Milica Vujanitch i dr.; redigovao i uredio Miroslav Nikolitch]. — *Izmeњeno i popravљeno izdan'e izd.* — Novi Sad: Matica srpska, 2011.
10. Chositch P. *Rechnik sinonima*. Beograd: Otvorena kn'iga, 2008.

УДК 821

DOI 10.46418/2079-8202_2022_1_16

О. И. Тиманова

Специализированная языковая гимназия «Гео Милев»
8018 Болгария, Бургас, к. Зорница, п. к. 2

ДОСТОЕВСКИЙ В ПРОБЛЕМНОМ ПОЛЕ ОБЩЕКУЛЬТУРНЫХ КОНТЕКСТОВ (ПО СТРАНИЦАМ БОЛГАРСКОЙ НАУЧНОЙ ПЕРИОДИКИ В ЮБИЛЕЙНОМ ГОДУ)

© О. И. Тиманова, 2022

На примере содержания научного сборника «LIMES SLAVICUS 6: Културни концепти на славянството. 200 години от рождението на Ф. М. Достоевски. Университетско издателство “Епископ Константин Преславски”, Шумен, 2021. — 239 с.» в статье рассматриваются концепции ведущих болгарских и российских учёных, анализируются векторы их научного взаимодействия в сфере изучения творчества Фёдора Достоевского. Раскрывается собственно славянский и мультикультурный пафос их исследований, детерминированный многоаспектным интересом ко всем уровням семантической структуры литературно-художественного произведения, тяготением к мифопоэтике и интертекстуальности, стремлением вписать творчество Достоевского в целостный текст русской и мировой литературно-культурной истории.

Ключевые слова: рецепция Достоевского, интегративная методология гуманитарного исследования, петербургский текст творчества Достоевского, Достоевский в ракурсе титрологии, инструментарий Нового историзма, усвоение Достоевского кинематографом «Чёрной волны».

Перед нами — очередной (шестой) выпуск сборника научных трудов «Limes slavicus. Культурные концепты славянства» (свитък Б Cultural concepts of Slavdom), посвящённый отмечающейся в 2021 г. двухсотлетней годовщине со дня рождения Фёдора Михайловича Достоевского. Сборник является ежегодным изданием Шуменского университета им. Епископа Константина Преславского (Шуменски университет «Епископ Константин Преславски», Болгария). Издание имеет целью знакомить научную общественность с современным состоянием гуманитарной науки в изучении идеологических нарративов славянства и их роли в истории культуры: представлять отзвуки языковых и литературных доктрин панславизма в Болгарии и других славянских странах; отражать варианты анализа славянофильских идей; акцентировать внимание на формах и способах воплощения этнополитической славяноориентированной мифологии, на средствах её культурной реактуализации и политической инструментализации.

Инициатором данного издания является Факультет гуманитарных наук — преемник Филологического факультета, созданного при основании Шуменского университета как одного из четырех классических университетов Болгарии. Факультет предлагает обучение бакалавров, магистров и докторантов в направлениях «Филология», «История и археология», «Религия и теология», «Общественные коммуникации и информационные науки», «Педагогика обучения по языку/истории». Кафедра истории и теории литературы в университете — одна из старейших. Её основателями были ведущие литературоведы Софийского университета, в течение многих десятилетий осуществлявшие преподавательскую деятельность в Софии и Шумене. В состав Кафедры входят преподаватели и исследователи истории болгарской литературы и культурной

антропологии, славянских литератур, русской литературы, литературы стран Западной Европы, теории литературы. Научные сообщества университета (научные центры, лаборатории с архивами, специализированные библиотеки) поддерживают тесные связи со всеми университетами в Болгарии, с Болгарской Академией Наук (БАН), с университетами в Германии, России, США, Великобритании, Польши, Чехии, Словакии, Венгрии, Украины, Турции и других стран. Исследовательская работа сотрудников Кафедры осуществляется в нескольких научных центрах Университета (Преславска книжовна школа “Св. Архангел Михаил”, Русистика), в таких направлениях, как история болгарской литературы, историческая поэтика, традиционная культура, фольклор и медиавистика, литературоведческая русистика, славистика. Литературоведческая русистика последних лет представлена в сборниках, подготовленных на Кафедре с международным участием и изданных в Университетском издательстве: «Вино в этнокультуре и литературе» (2002), «The tirlles seeker. Неуморният търсач» («The tirlles seeker. Неутомимый искатель») (2005), «Интерьер в фольклоре, литературе, искусстве/литературе» (2007), «Вечный Гоголь» (2009), «Доброе слово дати» (2009), «Короб культурных кодов» (2016), в периодических сборниках «Русистика», в общефакультетском издании «Любословие». Визитной карточкой Кафедры долгие годы являются конференции и издания, посвящённые литературному канону в болгарской литературе, а в последние годы усилия всех сотрудников Кафедры объединяет рецензируемое с международной редколлекцией издание *Limes slavicus*, которое доступно в Онлайн библиотеке Центральной и Восточной Европы (CEEOL).

Член Международной редколлекции издания *Limes slavicus*, профессор, доктор филологических наук Елена Ивановна Анненкова (Санкт-Петербург, Россия) от-

мечает, что выпускаемые в Шуменском университете издания выполняют важную научную и культурную миссию. В них публикуются и интерпретируются новые материалы; осуществляется взаимодействие различных гуманитарных дисциплин. В этом контексте важно подчеркнуть, что *Предисловие* к настоящему изданию, составленному из научных исследований учёных Болгарии и России, подготовлено на двух языках — русском и болгарском. Отражённая в сборнике исследовательская работа формирует серьёзную научную базу для дальнейших разысканий мирового научного сообщества, что позволяет говорить о выходе в свет настоящего издания как значительном явлении в научной и культурной жизни.

Содержание всех сборников *Limes slavicus* стремится к восполнению существующих пробелов в изучении истории славянских народов и их культурного взаимодействия. Цель сборника шестого, в частности, — устранение того недостатка научной информации, который касается восприятия творчества Достоевского в Болгарии. Долгое время (до середины 1880-х гг.) Достоевский не переводился в Болгарии, поскольку «болгарская читающая публика периода Возрождения не была готова к восприятию проблематики, поднимаемой в произведениях писателя» [1, с. 10] и для менталитета основной части болгарского населения идеи нигилизма представлялись чужеродными. В оригинале Достоевского читали преимущественно болгары, учившиеся в России, как, например, первый болгарский литературный критик Нешо Бончев, ещё в период учёбы в России прочитавший «Бедных людей» Достоевского и идентифицировавший себя с Макаром Девушкиным — факт, в 1931 г. прокомментированный литературным историком, критиком и фольклористом Петром Деневым в статье «Нешо Бончев и "Бедные люди"», опубликованной в посвящённом Достоевскому 101-м номере еженедельника «Литературный голос», издававшегося в Софии в 1928–1944 гг.

Активное знакомство с творчеством писателя в Болгарии начинается после Освобождения, в 80–90-е гг. XIX в., и связано с переводами на болгарский язык речи Достоевского о Пушкине (1880), «Маленького героя» (1884), «Униженных и оскорблённых», «Преступления и наказания» (1889–1990), «Братьев Карамазовых» (1892); работы датского исследователя Георга Брандеса «Фёдор Достоевский» (1898). К началу XX в. на болгарский язык переведены практически все произведения Достоевского, что свидетельствует о стремлении национальной болгарской культуры развиваться в диалоге с культурой европейской и русской. Благодаря русским профессорам-эмигрантам Михаилу Попруженко, Петру Бицилли и Григорию Петрову в начале 1930-х гг. творчество Достоевского завоёвывает прочное место в читаемых на историко-филологическом факультете Софийского университета курсах, в работе Софийского «Общества идиотов», члены которого штудируют романы писателя, в чествованиях юбилеев Достоевского и пр. Новый период знакомства с Достоевским в Болгарии наступает в 1980-е гг., когда снят установленный в 1944 г.

официальный запрет на изучение религиозных идей писателя и психоаналитическую интерпретацию его творчества. Современное состояние рецепции Достоевского в Болгарии с уверенностью можно назвать новой фазой в осмыслении творческого наследия писателя. Она характеризуется «свободой от идеологических ограничений» любого рода, будь то религиозные или монархические концепции, тема отношений России с Востоком и Западом и т. д.

Шестое издание «Культурных концептов славянства» открывается разделом «*Творчество на Достоевски и религиозната идея. Библейски образи, иконография, архетипи*» («*Творчество Достоевского и религиозная идея. Библейские образы, иконография, архетипы*»), уже самое название которого, не говоря о содержании, отражает магистральное направление современного достоевковедения, проблематику, основополагающую для Достоевского-писателя и мыслителя, с одной стороны; актуальную для Болгарии как православной державы — с другой стороны.

Первая статья в разделе, озаглавленная «**Достоевский, старец Зосима и многострадальный Иов**», принадлежит доктору филологических наук, автору множества студий и монографических исследований о Достоевском, заместителю директора по научной работе Литературно-мемориального музея Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге Борису Николаевичу Тихомирову. Отправной точкой размышлений учёного становится эпизод из раннего детства героя романа «Братья Карамазовы» старца Зосимы, когда во время богослужения в храме в Великий Понедельник во время Страстной недели он слышит чтение из библейской Книги Иова, и это становится началом его духовного развития. По свидетельству жены писателя, данный эпизод носит автобиографический характер. Исходя из этого, исследователь задаётся вопросом о причинах пережитого самим Достоевским в храме во время богослужения подобного же «смятения» и «удивления». В процессе проведённого разыскания вырисовывается целостная картина того, как на протяжении жизни писателя происходило обновление первоначального знакомства Достоевского с тем же сюжетом, состоявшееся ещё в ранние годы и основанное на впечатлениях от детской книжки «Сто четыре священных сказания из Ветхого и Нового Заветов» И. Гюбнера, которая в семье писателя была «настольным» чтением. Предлагаемые в статье выводы и решения основываются на сравнительно-сопоставительном анализе канонического текста Библии и версии сюжета Иова, описанного в названной книге.

Автор диссертации «Традиции древнерусской культуры в творчестве Ф. М. Достоевского ("Братья Карамазовы")» профессор кафедры литературы Курского государственного университета, доктор филологических наук Владимир Николаевич Криволапов в статье «**"Уплотнение хронологии" в "Фельетонном романе" Ф. М. Достоевского. Что за этим стоит?**» задаётся вопросом, почему роман Достоевского «Униженные и оскорблённые» изобилует трудно объяснимыми хронологическими «смещениями», которые И. З. Сер-

ман связывал с идеей преемственности в умственной жизни» России середины XIX в. Учёный полагает, что «странности» хронологии романа Достоевского призваны прежде всего «переключить» восприятие читателя в плоскость мифопоэтических ассоциаций. Мифопоэтическая, «потусторонняя» реальность создается у Достоевского за счёт отсылок к традициям авантюрного и готического романов, произведениям А. С. Пушкина, В. Скотта, Э. Т. Гофмана, новозаветным притчам и даже к волшебной сказке. Действие романа приурочено к периоду Великого поста, основная сюжетная коллизия получает разрешение в канун Пасхи. Поступки героев, сами события поэтому определяются не житейской логикой или складом их характеров, а логикой сакрального времени. Читателю представлена не бытовая повесть о соблазненной и оставившей родительский дом девушке, а повествование о великих и разрушительных страстях, которые овладевают героями и которые они преодолеют в пасхальные дни. Даже пространство вокруг героев, победивших гордыню, неузнаваемо преобразуется: они словно начинают жить в райском саду, среди цветов, в атмосфере любви. Таким образом, только мифопоэтический контекст даёт ключ к объяснению парадоксального финала: «униженные и оскорблённые», оболганные и разорённые герои ощущают своё торжество и будут декларировать победу над теми, кто их «унизил и оскорбил».

Работа Пловдивского исследователя Николая Нейчева «Словесната иконография в “Преступление и наказание” на Ф. М. Достоевский» («Вербальная иконография в “Преступлении и наказании” Ф. М. Достоевского») привлекает к себе внимание как наглядный пример эффективной межкультурной коммуникации русских и болгарских учёных. Разделяя идею известной российской исследовательницы Татьяны Касаткиной о наличии иконографической основы в текстах Достоевского, исходя из работ российских учёных Бориса Тихомирова, Бориса Успенского, Константина Исупова, болгарский филолог придаёт теме новый поворот, фокусируясь на колористической составляющей поэтики Достоевского. Исследователь соотносит её с иконой «Воскресение Лазаря», в христианской традиции представляющей «наиболее яркое свидетельство восстановления погибающего человека — воскресения из мёртвых и в физическом и в духовном смысле» [1, с. 45], и неординарность научного подхода здесь проявляется в первую очередь в преимущественном внимании к цвету, который «более всего активен в искусствах зрелищных — живописи, скульптуре, архитектуре, фотографии, кино» [1, с. 47]. Как показывает исследование Нейчева, рассмотрение словесно-художественного текста в подобном ракурсе позволяет выявить функционирование в словесном художественном тексте православной семантики, идущей от иконы «Воскресение Лазаря», мотив *Воскресение Лазаря* дела «доминантным мотивом в идеологическом дискурсе «Преступления и наказания» [1, с. 45]. Но не только. Обнаружено также, что в «Преступлении и наказании» Достоевский «работает с ясно выраженной колористической палитрой» (с преобладанием

красного, жёлтого, белого и чёрного цветов), что идентично цветовой символике иконографии как таковой [1, с. 48]. В итоге, «цветовой» аспект анализа становится действительно научно продуктивным: в исследовании представлено, как именно цветовой «синтаксис» иконного образа предопределяет «внутреннюю образно-композиционную структуру художественного мира Достоевского» [1, с. 44]. Разыскание, казалось, частное, открывает широкие исследовательские возможности, содержит потенциал адекватной содержательной интерпретации произведения, его трактовки как философско-художественного единства.

Пафосом раскрытия гениальной интуиции Достоевского-мыслителя, касающейся, в том числе, связей между культурами Востока и Запада, проникнуто талантливое исследование Мариуса Теофилова, научная и преподавательская деятельность которого была связана с Шуменским университетом им. Епископа Константина Преславского. Статья «Духовни учители и духовни ученици («старци» и «младенци»). Духовното “Възкресение” на личността като ипостас на Чудодеяние в художествено-философската система на романа “Братя Карамазови”» («Духовные учителя и духовные ученики (“старцы и младенцы”). Духовное “Воскресение” личности как ипостась Чудодейственного в художественно-философской системе романа “Братя Карамазовы”») содержит извлечения из оставшегося в рукописи (по причине безвременной кончины автора) научного труда «Чудо в религиозно-философската система на романа «Братя Карамазови» на Ф. М. Достоевски («Чудо в религиозно-философской системе романа «Братя Карамазовы» Ф. М. Достоевского»). В работе получает осмысление «закодированная в религиозно-философской системе Ф. М. Достоевского» и характерная для восточной философии индуизма, с одной стороны, для идей православия, с другой стороны, идея *Чуда*; даётся интерпретация линии *Учитель-ученик* как «одной из универсалий, синтезирующих восточную (кришнаитскую) и западную (христианскую) философии» [1, с. 87]. Опираясь на достижения учёных Востока (Шри Чайтанья, тексты «Иша Упанишад»), Европы (Пьера Шардена, Пико дела Мирандолы, Артура Шопенгауэра, Карла Юнга), России (Василия Розанова, Владимира Соловьёва, Льва Гумилёва, Владимира Вернадского, Сергея Аверинцева), Теофилов подвергает анализу кредо Достоевского, отрицавшего материализм и социализм, в споре с европоцентризмом в науке стремившегося к синтезу Восточных и Западных философских концепций. В фокусе особенно перспективного в современной литературной науке наблюдения над взаимосвязью научного и художественного мышления болгарский учёный отыскивает созвучие художественной идеи писателя с научными идеями, алармирующими опасность технократического подхода к человеку, действительно возобладавшему в XX столетии.

В статье Христо Трендафилова «Богородица Елеуса и Великият Инквизитор в два романа на Достоевски» («Богородица Елеуса и Великий Инквизи-

тор в двух романах Достоевского») рассматривается место славяно-византийских апокрифов, и прежде всего апокрифа о Богородице («Хождение Марии по мукам») и Поэмы о Великом Инквизиторе (Легенды о Великом Инквизиторе), в двух самых известных романах Достоевского «Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы». Во многом новой для науки о Достоевском частью разысканий болгарского исследователя становится изучение предыстории идей, злободневных для писателя и вообще «шестидесятников» XIX столетия, — идей, которые были высказаны в современной им западноевропейской и отечественной литературе. Сосредоточивая внимание на актуализации культурно-литературной среды, учёный последовательно выстраивает этапы формирования смыслов в широком культурном контексте эпохи. В качестве отправных «точек» влияния называется вышедший в 1862 г. в русском переводе роман Виктора Гюго «Парижская Святая Богородица» — произведение, несмотря на тридцатилетний цензурный запрет «отозвавшееся» на вынашиваемую Достоевским идею показать в литературе «восстановление погибающего человека, раздавленного несправедливым гнѐтом обстоятельств, застоявшимися вековыми общественными предрассудками»; идею, по мнению Достоевского, «положенную в основу всего искусства XIX столетия» [1, с. 57]. Существенным инструментом анализа в статье выступает актуализация проблематики романов Достоевского через переключки синхронных литературно-художественных заглавий. Выстраивая доказательную парадигму, Трендафилов основывается, в частности, на соответствии различных переводных вариаций заглавия романа «Les Misérables» Гюго, на русский язык, как и «Парижская Святая Богородица» впервые переведѐнного также в 1862 г. Такие «говорящие совпадения», по мнению автора, заключаются в параллельном со-бытии оригинальных наименований «Бедные люди» (1846) и «Униженные и оскорблѐнные» (1861) у Достоевского — и первоначальных русскоязычных вариантов переводов «Les Misérables» как «Несчастные» / «Жалкие люди». Значимыми оказываются, с другой стороны, корреспондентные заголовки старой, прежде запрещѐнной Русской церковью, а в 1860-е гг. едва ли не впервые изданной славянской литературы неканонического и апокрифического характера, в научных публикациях того времени фигурировавшей как *Ложные книги* / *Отреченные книги* [1, с. 57–58]. В духе авторской методики данный ряд заглавий-соответствий можно было бы расширить, обратив внимание и на то, что перевод на болгарский язык заглавия «Les Misérables» в варианте «Клетницы» в рамках межкультурной коммуникации продуцирует аллюзии и на русское *тюрьма*, в разговорном языке имеющее обозначение *клетка*; вслед за тем — акцентуацию наименования «Записки из Мертвого дома» — произведения Достоевского, созданного в 1860–1862 гг. Немаловажной в этом ряду оказывается ещё одна, упомянутая исследователем деталь. Проблематика повести болгарского писателя Ивана Вазова «Немили-недраги» (1883–1884) оказывается близка не только к болгарской действительности, но и к проблематике произведе-

ний Достоевского как русского романиста. Как нам представляется, заглавие повести Вазова соотносится и с русской ментальностью. «Немили-недраги» («Немильные-недорогие» / «Недобрые-недорогие») на русский язык можно перевести и как «Постылые», поскольку *постылыми* в русском языке как раз и называют тех, кого не любят, даже ненавидят, — словом, *униженных, оскорблѐнных, отверженных*. Отсюда и современное устоявшееся русскоязычное заглавие «Les Misérables» как «Отверженные». Круг, таким образом, замыкается: семантические вариации, актуализированные исследователем, получают логическое завершение.

Размышления и выводы Трендафилова последовательны и основательны, исследователь не обходит вниманием и прочие, повлиявшие на философско-художественную семантику Достоевского, артефакты. Среди них важная роль принадлежит выходящим в 1860-е гг. изданиям староболгарских апокрифических сочинений, подвергавшихся научному анализу в работах русских славянофилов Александра Пыпина и Николая Тихонравова. Основываясь на сравнении конкретных фрагментов художественных и церковно-библейских текстов, проходя через сопоставительные рассуждения философского характера, Трендафилов приходит к выводу, что обращение каторжан к Соне Мармеладовой в форме «Святая и Пресвятая Мать» («*Матушка Святая и Пресвятая*») есть фактически общепринятое у верующих христиан обращение к **Богородице**. С учётом также и того обстоятельства, что в христианской мифологии имя *София* символизирует не только *Премудрость* (как и в иудаизме), но и *Богородицу* и даже самого *Иисуса Христа* (вочеловечившего *Бог-Слово* — О. Т.), совершенно логичным представляется итоговое умозаключение автора статьи. Всеобщее почитание каторжанами Сони, как полагает исследователь, «сильно напоминает православное преклонение перед иконой: София (Семёновна) есть живая икона, непосредственное воплощение Матери Божьей, она, прежде всего, **Богородица Умиление**, или **Елеуса** (Элеуса), но также и **Утешение**, и **Знамение**» (перевод наш; курсив наш. — О. Т.) [1, с. 60]. Точно так же и любовь Сони к Раскольникову можно охарактеризовать как «скорее богородично-материнскую, чем традиционно-человеческую» [1, с. 61], о чём у Достоевского говорится как о кроющемся в сердце героини «неисчерпаемом источнике жизни». Данная формулировка непосредственно выводит читателя на традиционное для иконографии толкование Богородицы как *живоносного источника* (на болг. *животоносен извор*). Иными словами, в конце «Преступления и наказания» Соня Мармеладова выступает в роли и первого (*Елеуса* / *Элеуса, Умиление*) и второго (*Утешение, Знамение*) типа Богородицы.

В замысел сборника органично вписывается следующий второй раздел, носящий заглавие «**Петербургский текст и творчество на Достоевски. Социални и културни контексти**» («**Петербургский текст и творчество Достоевского. Социальные и культурные контексты**»). Без петербургских коннотаций представление о творчестве Достоевского

действительно неполно. Во многом именно поэтому помещённые в разделе статьи авторитетных болгарских и российских филологов написаны по-русски. Феноменальное знание русской культуры, фактологическая скрупулёзность, глубокое погружение в *петербургскую тему*, точность наблюдений над материалом и их изящное языковое оформление, — вот что отличает работы профессоров Шуменского университета Дечки Чавдаровой и Денки Крыстевой, не говоря уже об исследовании петербурженки Клары Шарафадиной — доктора наук, профессора, члена Тургеневского общества, члена российско-франко-британского общества по изучению русской культуры (Франция, Париж).

Исследование Д. Чавдаровой **«Образ фланёра и его трансформации в творчестве Достоевского с точки зрения автоинтертекстуальности»** инициировано активным интересом к «структурам повседневности», наблюдающимся в литературоведении последнего времени. Естественным образом подобного тяготения не избежали и исследователи Достоевского, поскольку в философских романах писателя образ фланёра, переживая полемический сдвиг в сравнении с древним примером «философской прогулки», проходит ряд трансформаций. Становясь на точку зрения фланёра, исследователи Достоевского перечитывают фельетоны писателя, романы «Хозяйка дома», «Белые ночи» и другие произведения. Следуя за их наблюдениями, болгарская исследовательница идёт дальше, исследуя развитие стабильных мотивов в трактовке темы фланёра в философских романах Достоевского в во всех возможных коннотациях: языковых (*свобода, покой, безделье, праздношатающийся, бродящий без цели и не спеша*), литературно-культурных (*«гуляка праздный»*) и жанровых (*литературная прогулка*). На основе сделанных наблюдений автор обнаруживает, что интерпретация типа фланёра прослеживается в относящихся к «петербургскому тексту» русской литературы произведениях Достоевского 40–70-х гг. XIX в., притом что самое слово «фланёр» употребляется чрезвычайно редко, всего лишь четыре раза. Развитие фигуры фланёра у писателя свидетельствует о специфической для поэтики Достоевского автоинтертекстуальности: подтверждает трансформации фланёра в мире Петербурга, в образах мечтателя, «человека из подполья» и философа, говорит об экзистенциальной тоске, отчуждении, разрыве контакта с миром. Учитывая интерпретацию темы у Достоевского, как полагает болгарский учёный, можно говорить и о специфически русском образе фланёра. Если переступить границы текста Достоевского и соотнести блуждания героев-философов Достоевского по Петербургу с философской прогулкой античности, перед нами откроется её деформация, подсказывающая, что в Петербурге не может родиться философия, которая несколько веков назад родилась в садах Ликей [1, с. 145].

Клара Ивановна Шарафадина в своём исследовании «Культурорефлексивные ресурсы стратегии портретирования в художественной антропологии Достоевского» предлагает историко-культурологический анализ портретных элементов из «Бесов» Достоевского, исходя

из того, что использование писателем символических деталей в целом характерно для портретной поэтики писателя: деталь — слово языка, на котором говорил Достоевский [1, с. 160]. Работа российского филолога создана в русле новаторской — интегративной — авторской методологии, прошедшей проверку временем, соединяющей в себе достижения лингвокультурологии, компаративистики и мифопоэтологии. Так, в процессе достижения символической полноты «интерпретации-расшифровки» [1, с. 150] портретной детали у Достоевского Шарафадина приходит к необходимости привлечения дополнительных, включая «петербургский», контекстов, имеющих историческую, социальную и общекультурную перспективы, кодов этикетного и повседневного в частности. Поистине галантно, в сопоставительном плане анализируется «культуроогенная семантика» так называемого «костюмного текста», рассматриваются примеры значительного использования деталей костюма и аксессуаров другими русскими писателями (А. С. Пушкиным, И. И. Лажечниковым, И. С. Тургеневым, П. И. Мельниковым-Печерским), на основании чего делается вывод, развивающий исходную идею: использование культурно-рефлексивных ресурсов — одна из важных стратегий портрета в художественной антропологии Достоевского-писателя.

Научная новизна работы доктора филологических наук, профессора Денки Крыстевой, рассматривающей мотив рыцарства в романе «Идиот» Достоевского в сравнении с рыцарством в русской исторической действительности конца XVIII — начала XIX вв., состоит в анализе, опирающемся на использование инструментария *Новой антропологии и Нового историзма* [1, с. 164]. Позиция исследовательницы предопределена самой историей изучения темы, по словам Крыстевой, отражающей «русскую историю методологических подходов к литературному тексту XX–XXI в.» [1, с. 162]. С точки зрения болгарского учёного, сегодня назрела необходимость расширения исследования идеи Достоевского о рыцарской составляющей «положительно-прекрасной личности», и не единственно в плане междутекстовых литературных связей. Но также в «ближайшей для Достоевского исторической действительности, связанной с миром Петербурга и с человеком в истории» [1, с. 164]. Статья **«Князь Мышкин и рыцарство в русской истории XIX века»**, с этой точки зрения, — значительный шаг вперёд в разработке проблемы.

По убеждению болгарской исследовательницы, «обозрение интереса к рыцарству в “Идиоте” на сегодняшний день формирует исследовательскую линию, ведущую от текстологии через мифопоэтику, семиотику, интертекстуальность к сюжетно-мотивному анализу» [1, с. 163]. Отсюда в работе выработана серьёзная исследовательская линия — линия интегративная, встраивающая, адаптирующая достижения и инструментарий различных гуманитарных отраслей для разрешения конкретной научной задачи. В многосоставной науке наших дней подобный подход чрезвычайно востребован, тем более, что целостное исследование болгарского учёного естественным

образом распределяется по нескольким векторам анализа. Первая исследовательская линия сосредоточивается на историческом рыцарском подтексте в теле «петербургского текста». И здесь исследовательница приходит к заключению, что «Достоевский воссоздает особый, «рыцарский» субтекст в изображённом мире светской жизни в «Идиоте», где разыгрываются «сцены из Петербургских рыцарских времен XIX века», а рыцарство настойчиво проблематизируется» [1, с. 174]. Во второй исследовательской линии анализируется рыцарская составляющая образов князя Мышкина и Петербурга в романе. Третья линия, опирающаяся на «реабилитирующие научный интерес к истории русской монархии и иницирующие её изучение без редуций» исторические документы [1, с. 183], выявляет сходство исторического образа Павла I (князя / царя — рыцаря, Русского Дон Кихота, юродивого на троне, «коронованного сумасшедшего» и объект насмешек) с больным «бедным рыцарем» князем Мышкиным, также отождествляемым с Дон Кихотом и тоже высмеиваемым (называемым «овцой», «идиотом»). Проведённое сравнение учитывает связь «рыцарства» как в истории, так и в романе, касательство с другими явлениями русской действительности: юродством, старообрядчеством, сектантством. Итоговые выводы отражают конкретную и общую проблематику русской литературно-культурной истории. В образе Льва Мышкина, с одной стороны, проявляется культ гармонии, сформировавшийся в системе предромантизма, он также является памятью о сокрушениях этого культа в контекстах индивидуализма и нигилизма. Рыцарство как феномен, с другой стороны, в конечном итоге остаётся чуждым российской действительности явлением. И в истории и в литературе оно обречено на неудачу, «провал в хаос сектантства мысли и веры» [1, с. 181].

Раздел третий *«Рецепция на Достоевски през XX — XXI век. Литературни и интермедиилни връзки» («Рецепция Достоевского в XX — XXI веке. Литературные и интермедийные связи»)* раскрывает разнообразие восприятий и оценок творчества писателя в XX–XXI столетии, в том числе через призму литературных связей и интермедийности как особого типа внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанном на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств. Даная часть сборника акцентирует внимание на «балканской» топонимике, статьи написаны на болгарском языке. В связи с этим остановимся на их содержании подробнее.

Раздел открывается статьёй известного болгарского специалиста по сравнительному литературоведению и культурным исследованиям Клео Протохристовой *«Престъпление без наказание, или Как Уди Альн чете Достоевски» («Преступление без наказания, или Как Вуди Аллен читает Достоевского»)*. Исследовательница работает в рамках установок и методологии новейшего, не вполне ещё устоявшегося, но весьма популярного сегодня направления литературоведения — «титрологии» (от латинского *titulus* — надпись), которое изучает название художественного текста и шире — произведения искусства — как часть более

сложного комплекса «пороговых структур» текста, или его паратекста. По утверждению автора, проведённые наблюдения не являются исчерпывающими. Однако, вне всякого сомнения, они показывают «наличие осязаемой интертекстуальной (точнее интермедийной) связанности фильмов Вуди Аллена и романов Достоевского» [1, с. 200]. Вытекающий из такой соотносённости анализ, основанный на сопоставлении, охватывает целостное творчество обоих художников, но основной акцент Протохристовой сделан на романе Достоевского «Преступление и наказание» (1866) и фильмах Вуди Аллена «Матч-пойнт» (2005) и «Преступления и проступки» (1989). Интерес к этим произведениям продуцируется общей социокультурной ситуацией, в частности, тем фактом, что по выходе фильмов Вуди Аллена на экраны критика характеризовала их как вольные экранизации, своеобразные ремейки «Преступления и наказания» Достоевского (а также и «Американской трагедии» Теодора Драйзера), пусть, как в случае с «Матч-пойнт», и «пародийно интерпретационные» [1, с. 193]. Отсюда — внимание автора к такому «интересному интертекстуальному казусу» [1, с. 192], как осуществление между Достоевским и Алленом через многочисленные «цитаты» и референции «имплицитного диалога», переходящего в скрытую полемику [1, с. 198; 201]. В процессе тщательного анализа исследовательница выявляет наличие тематических структурных соответствий в произведениях двух художников, но одновременно приходит к выводу о принципиальной, фундаментальной несовместимости аксиологий Достоевского и Аллена. Расшифровывая свою позицию, Протохристова утверждает, что в основе пародийности Аллена лежит отчётливая тенденция «к опрощению, буквализации и тривиализации межтекстовых стратегий», что как раз и отличает американского режиссёра от русского писателя-мыслителя. Но парадоксальным образом именно эта особенность является выражением «феноменальной творческой интуиции» Аллена, всегда стремившегося «бороться со стандартами в искусстве» [1, с. 203]. Артистический диалог Аллена с Достоевским — демонстративно «иконоборческий». И это качество делает «прочтения» Достоевского Алленом наиболее воздействующими в современном искусстве» [1, с. 203].

Цель статьи учёного из Великотырновского университета Наталии Няголовой «Достоевски, “Черната вълна” и центробежните сили на 60-те в югославското общество» («Достоевский, “Чёрная волна” и центробежные силы 60-х в югославском обществе») — проследить рецептивные механизмы в ассимиляции Достоевского в югославском кинодвижении «Чёрная волна», пришедшем на 60-е гг. XX в. Сверхзадача исследования — рассмотреть процессы в специфическом политическом и социокультурном контексте периода, в связи с чем в фокус внимания, наряду с собственно художественными объектами, попадают предпринимавшиеся властями Югославии для обеспечения контроля и экономического роста законодательные и идеологические действия — шаги, как известно, приведшие к неоднозначным результатам, вызвавшие сопротивление

югославской интеллигенции, наложившие отпечаток и на восприятие творчества Достоевского в Югославии.

Анализ сосредоточен на двух интерпретирующих текстах Достоевского в поэтике кинодвижения произведениях Югославской чёрной волны, созданных главными представителями этого направления, — фильмах «Враг» (1965) Живоина Павловича и «Дождь в моей деревне» (1968) Александра Петровича. Как известно, в основе «Чёрной волны» как художественного направления лежал отказ от метода социалистического реализма, рассмотрение острых социальных проблем с критической точки зрения. Как характеризует эту специфику автор статьи, изменения в киноязыке нового поколения американских и европейских режиссёров, включая югославских, отражали сложность общественной ситуации в стране в 1960-е гг. В авангарде недовольства режимом *титоизма*, породившим безработицу, проституцию, преступность среди малолетних, экономическую нищету, маргинализацию этнических групп и инвалидов [1, с. 206–207], оказалась югославская кинематографическая интеллигенция. В художественном плане эта неудовлетворённость выливалась в «интерес к современности, к ситуации экзистенциального выбора», в «эстетизацию пессимизма и агрессии» [1, с. 206]. Характерной чертой поэтики «Чёрной волны» стало «обращение к отгалкивающим чертам современности, к расхождению между лозунгами “реального социализма” и его мрачной реализацией» [1, с. 208]. «Индивидуализм превратился в знамя молодых режиссёров, интересующихся частными судьбами незаметных для властей персонажей — аутсайдеров, проституток, “сердитых” молодых людей, оставшихся без жизненной перспективы, смысла, веры» [1, с. 208], — словом, героев, подобных *маленьким людям* Достоевского, его *униженным и оскорблённым*. В итоге, особенная популярность Достоевского среди интеллигенции СФРЮ в этот период оказалась основанной на «устойчивой параллели между трагическим миром героев знаменитого русского классика и «потерянным поколением», «отверженными» персонажами империи [Броз] Тито» [1, с. 208].

В статье даётся развёрнутая характеристика социокультурной ситуации, сложившейся вокруг проникновения в сознание кинематографистов «Чёрной волны» идей Достоевского. Своими силами режиссёры начинают создавать экранизации произведений писателя, чья литературная слава «не омрачена в СФРЮ, вопреки политическим потрясениям» [1, с. 209]. Югославские зрители получают возможность познакомиться с несколькими новыми фильмами по Достоевскому. И ведущая роль в этом интенсивном освоении творчества писателя принадлежит телевидению.

Говоря о механизме «усвоения» Достоевского югославским кинематографом, исследовательница называет, в частности, формат «аналогии» (термин Джеффри Вагнера), в котором хронотоп литературного первоисточника подвергается изменениям [1, с. 209]. На конкретных примках автор статьи демонстрирует его различные фазы, показывая, как в произведении киноискусства происходит не только «инкорпорация», поглощение и присоединение чужих текстов,

но и сохраняются нескольких основных сюжетных элементов текста Достоевского, например, романа «Двойник» в фильме «Враг», где воспроизводится история раздвоения личности, фабульный ряд унижений и нелепых ситуаций, через которые проходит персонаж. Концепция главного героя Достоевского при этом в фильме сильно изменяется: мнительный, разьедаемый сомнениями, одинокий петербургский чиновник замещается типичным персонажем «чёрной волны» — «искренним, честным, отброшенным действительностью, побеждённым в своём желании жить вне правил окружающего его фальшивого общества» [1, с. 210]. В итоге, глубокие противоречия между видимостью и сущностью, противопоставление амбиций и нравственных норм, противоречие слова и дела, характерные для поэтики Достоевского, становятся важной семантической осью в художественном мире кинокартин «Чёрной волны». Герои показаны как «социальный продукт», оттиск демагогического коллективистского строя, превращающего личность в винтик огромной идеологической машины, чья основная цель — создание и укрепление «нового класса». Именно подобные перемены концепции мотивируют смену заглавий повестей и романов Достоевского при их экранизации [1, с. 211]. Режиссёры в большей или меньшей степени свободно обращаются с литературным первоисточником, целенаправленно декларируют медийный контекст между фильмом и произведением Достоевского, ориентируя зрителя на определённый «горизонт ожиданий», благодаря которому кинотексты «Чёрной волны» соотносятся с наиболее значительными текстами мировой культуры [1, с. 211].

В статье исследовательницы из Софийского университета им. Св. Климента Охридского Румяны Парашкевой «**Достоевски и Далчев. Паметови следи в „Дяволско“**» (**Достоевский и Далчев. Следы памяти в „Дьявольское“**) отыскивается отражение романа Достоевского «Идиот» (1869) в стихотворении «Дьявольское» (возможные переводы: «Чёртово» / «Бесовское», 1927) Атанаса Христова Далчева (1904–1978). Один из самых видных болгарских поэтов и переводчиков, Далчев переводил стихотворения и беллетристику с французского, испанского, итальянского, немецкого и русского языков, являлся обладателем Гердеровской награды Венского университета. Его поэзия носила ярко выраженный философский характер. Он был страстным поклонником русского романиста, особенно в первый период своей карьеры.

Многомерное поэтическое творчество болгарского автора получило многоцветные определения болгарской критики: как «философско-мистическое» творчество с образным мышлением (К. Гъльбов / Голубев), как поэзия «эссеистская» (Ж. Николова-Гъльбова / Николова-Голубева), «визуалистская» и «натюрмортная» (Св. Игов). Некоторые стихотворения Далчева («Больница», «Путь», «Дом», «Убийство», «Дьявольское», «Метафизический сонет») охарактеризованы даже как «типично дьявольские сочинения»: и по концепции, и по образному реквизиту, и по звучанию (Ив. Сарандев). В стихотворении «Дьявольское» лирический

сюжет действительно обрисовывает трагический опыт неминуемой смерти, ведущий к запланированному самоубийству лирического героя. В известной степени стихотворение автобиографично: на протяжении почти десяти лет, после установления в Болгарии коммунистического режима (с 1947 по 1956 гг.), Далчев практически не создавал оригинальных произведений, занимаясь преимущественно переводами и редактированием. «Просвечивающие» через сюжет социально-культурные обстоятельства личной биографии творца становятся основой, на которой параллельно прочитывается нарратив Ипполита Терентьева из «Бесов» Достоевского. Автор статьи истолковывает сходства и различия между двумя текстами, не упуская из виду интертекстуальные связи *бесовского* с другими произведениями Достоевского. В своём анализе Парашкевова реализует пристальный интерес к проблемами рецепции, поэтики и герменевтики русской литературы XIX — XX вв., характерный не только для неё самой как автора академического учебника «Русская литература XIX — XX вв.» (2002), исследователя русской истории и культуры (монография, «Руският бретёр на прицел»/, «Русский бретёр на прицеле», 2017), но и для мировой гуманитарной науки в целом. Статья болгарской исследовательницы продолжает добрую научную традицию — традицию научной дискуссии. Отталкиваясь от интерпретации Доры Колевой, данной в книге «Атанас Далчев — поэт-философ» (2014), Парашкевова даёт «параллельное» прочтение входящего в цикл «Съдба» («Судьба») стихотворения «Дьявольское» (1927–1928) в сопоставлении с одной из сюжетных линий романа «Идиот». С точки зрения Парашкевовой, выводы Колевой о стихотворении Далчева полемичны: подтверждая проявляющийся у Далчева основной принцип художественной антропологии Достоевского — изображение адских мук борьбы между Богом и дьяволом, Колева отыскивает «аргументы для доказательства своей тезы в поэтическом тексте», нередко действуя «преднамеренно и избирательно» [1, с. 218–219]. При таком подходе,

за счёт выведения на авансцену интерпретации лишь отдельных фрагментов в стихотворении Далчева, без достаточно внимательного взглядывания в целостную текстовую фактуру, считает Парашкевова, остаются неоговорёнными другие важные сегменты текста, образуются «полости» в его интерпретации [1, с. 220]. В общем и целом, в процессе анализа «скрытых отсылок к чужим текстам», «отыскания дискретных следов внешних голосов и „обломков“ различных философских и художественных систем», Парашкевова показывает, как будучи «вписанными в новый контекст», эти элементы «предстают в неожиданном ракурсе, в новом свете» [1, с. 222].

Как видим, научное взаимодействие болгарских и российских исследователей творчества Достоевского оказывается весьма плодотворным. Неслучайно в Предисловии к изданию на это указывают и составители-редакторы сборника Денка Крыстева и Дечка Чавдарова. Они отмечают «удивительное совпадение интересов авторов и тематики присланных текстов», когда «без предварительно заданных тематических линий <...> все участники работали в сходных направлениях, определивших композицию сборника в трёх тематических разделах» [1, с. 18]. И с этим трудно не согласиться.

Как трудно не согласиться и с тем, что внимание к Достоевскому современной мировой гуманитарной науки, включая болгарскую и российскую, детерминировано многоаспектным интересом ко всем уровням семантической структуры литературно-художественного произведения, тяготением к анализу в духе мифопоэтики и интертекстуальности, стремлением вписать творчество Достоевского в целостный текст русской и мировой литературной и культурной истории.

Список литературы

1. LIMES SLAVICUS 6: Културни концепти на славянството. 200 години от рождението на Ф. М. Достоевски. Шумен: Университетско издателство «Епископ Константин Преславски», 2021. 239 с.

О. I. Timanova

Specialized language gymnasium «Geo Milev»
8018 Bulgaria, Burgas, K. Zornitsa, p. k. 2

DOSTOYEVSKY IN THE PROBLEM FIELD OF GENERAL CULTURAL CORNTEXTS (IN THE PAGES OF BULGARIAN SCIENTIFIC PERIODS IN THE ANNIVERSARY YEAR)

Using the content of a scientific collection «LIMES SLAVICUS 6: Cultural Concepts in Slavonicism. 200 years from birth to F. M. Dostoevsky. University Publishing House «Bishop Konstantin Preslavsky» Shumen, 2021. — 239 pp.» as an example, the article examines the concepts of leading Bulgarian and Russian scientists, analyzes the vectors of their scientific interaction in the field of studying the work of Fyodor Dostoevsky. The actual Slavic and multicultural pathos of their research is revealed, determined by a multifaceted interest in all levels of the semantic structure of a literary and artistic work, an inclination towards mythopoetics and intertextuality, and the desire to inscribe Dostoevsky's work into an integral text of Russian and world literary and cultural history.

Keywords: reception of Dostoevsky, integrative methodology of humanitarian research, St. Petersburg text of Dostoevsky's work, Dostoevsky in terms of title, tools of New Historicism, assimilation of Dostoevsky by the cinematography of the «Black Wave».

References

1. *Kulturnye kontseptsii slavyan. 200 let so dnea rozhdeniya of F. M. Dostoevsky* [Cultural concepts of the Slavs. 200 years since the birth of F. M. Dostoevsky]. Shumen: University Publishing House «Bishop Konstantin Preslavsky», 2021. 239 p.

М. В. ЯгодкинаЛенинградский государственный университет им. А. С. Пушкина
196605 РФ, Санкт-Петербург, г. Пушкин, Петербургское шоссе, 10**ПОЛЬЗОВАТЕЛЬСКИЙ КОНТЕНТ В ПРОДВИЖЕНИИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УСЛУГ**

© М. В. Ягодкина, 2022

В статье описываются особенности продвижения образовательных услуг на примере продвижения образовательных услуг кафедры рекламы и общественных коммуникаций Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. Приводится анализ предпочтений целевой аудитории при внешнем и внутреннем позиционировании образовательных услуг. Выявляются особенности использования пользовательского контента и социальных сетей в продвижении работы образовательного учреждения.

Ключевые слова: пользовательский контент, продвижение образовательных услуг, интернет-коммуникация, социальные сети.

Современное развитие коммуникационной системы и, в частности, технологий сети Интернет, способствует появлению и использованию новых каналов коммуникации: интернет-приложения, чат-боты, агрегаторы контента, социальные сети. В связи с этим, происходит изменение и модификация методов работы с целевой аудиторией. Постоянное изучение новых каналов коммуникации даёт возможность совершенствовать работу по продвижению в интернет-пространстве образовательных организаций, разрабатывать различные варианты академического пиара и получать значительный экономический эффект от его применения.

Представленное исследование посвящено вопросам продвижения образовательных услуг кафедры рекламы и общественных коммуникаций Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. Сейчас общепризнанной является точка зрения, что «на современном этапе развития интернет-коммуникаций образовательные учреждения не могут эффективно функционировать на рынке образовательных услуг без присутствия в сети Интернет» [1].

Особенностью интернет-коммуникации является возможность большого охвата целевой аудитории и постоянный доступ к информации вне зависимости от времени суток. Также необходимо отметить, что современное общество потребляет огромное количество персонифицированной информации и при необходимости выбора часто прибегает к чтению отзывов на специализированных ресурсах. Social Media Marketing сейчас является одним из инновационных инструментов продвижения образовательных услуг. Данная коммуникативная среда позволяет образовательной организации взаимодействовать с интернет-сообществами потенциальных потребителей и формировать лояльную аудиторию. В российском сегменте интернета широко распространены несколько вариантов социальных медиа: блоги, службы обмена данными, мессенджеры, непосредственно социальные сети. Соответственно, возможности для продвижения учебного заведения и его услуг представлены достаточ-

но широко, но в большинстве случаев эти возможности используются не в полной мере.

Состояние современного рынка образовательных услуг характеризуется повышенным уровнем конкуренции. Государственные и частные университеты вступают в конкурентную борьбу за абитуриентов задолго до момента сдачи школьниками единого государственного экзамена и это связано не только с усилением межвузовской конкуренции, но и возрастанием дефицита абитуриентов. В связи с пандемией COVID-19 образовательные учреждения были вынуждены уйти в онлайн и перестроить свою систему взаимодействия не только со студентами, но и с абитуриентами, это позволило повысить значимость онлайн-коммуникации и, в частности, контента, генерируемого пользователями.

Цель написания данной статьи — предоставление по результатам исследования 1) характеристики образовательных услуг, в их составе дополнительных образовательных услуг, и необразовательных услуг учреждения высшего образования; 2) разработанного комплекса маркетинга для их продвижения в сети Интернет. В процессе исследования применены методы системного и сравнительного анализа, обобщения и систематизации.

Основная задача работы с генерируемым пользователями контентом состоит в привлечении внимания к образовательному учреждению пользователей социальных сетей посредством ненавязчивого размещения в них информации. Для решения этой задачи необходимо проанализировать особенности коммуникации в сети интернет, выявить проблемы продвижения образовательных услуг и определить наиболее эффективные способы продвижения образовательной услуги в интернете.

Изучая проблему продвижения образовательных услуг необходимо обратиться к понятию «образовательная услуга», закреплённого в государственных законодательных актах в качестве правовой категории. В данном статусе указанное понятие впервые закреплёно в Федеральном законе «Об образовании в Российской Федерации». Этим законодательным документом

образовательные услуги определяются как «единый целенаправленный процесс воспитания и обучения, являющийся общественно значимым благом и осуществляемый в интересах человека, семьи, общества и государства, а также совокупность приобретаемых знаний, умений, навыков, ценностных установок, опыта деятельности и компетенции определенных объема и сложности в целях интеллектуального, духовно-нравственного, творческого, физического и (или) профессионального развития человека, удовлетворения его образовательных потребностей и интересов» [2].

После определения понятия образовательной услуги необходимо обратиться к рассмотрению её специфики. Самой важной чертой образовательной услуги может быть признана её нематериальность. Можно говорить о том, что образовательная услуга в некотором смысле не осязаема. Соответственно, чтобы убедить целевую аудиторию в необходимости приобретения, нужно определить те самые важные параметры, которые позволят убедить адресата в важности и полезности получения образовательной услуги, в том, что получение образовательной услуги в дальнейшем принесёт потребителю в том числе и экономическую выгоду.

Полученные в процессе образования знания имеют тенденцию к устареванию, что, в свою очередь, требует постоянного повышения квалификации, переквалификации и совершенствования индивидуальных компетенций каждого обучаемого. Данная особенность позволяет выстраивать систему сопровождения образования для специалиста на протяжении всего периода профессиональной деятельности. На данный момент нельзя говорить о том, что получить образование можно один раз и навсегда — это усложняет работу с целевой аудиторией, но позволяет говорить о необходимости выстраивания индивидуальных образовательных траекторий для каждого обучаемого.

Качество полученной образовательной услуги зависит не только от профессиональных и личностных качеств преподавателя, уровня его мастерства, но и непосредственно связано с заинтересованностью конечного потребителя образовательной услуги, с желанием обучаемого получать знания, учиться и прилагать дополнительные усилия по формированию своих собственных компетенций.

Современные интернет-технологии в продвижении образовательных услуг представляют собой автоматизированную среду получения, обработки, хранения и передачи информации. Ресурсы сети интернет позволяют эффективно продвигать образовательные услуги и собирать информацию об особенностях целевой аудитории, что в свою очередь, помогает повысить качество продвижения и расширить количество потребителей. Развитие академического пиара связано с тем, что «рынок образовательных услуг активно развивается и расширяется. В целях обеспечения конкурентоспособности учебные заведения рекламируют свои образовательные услуги. Целевая аудитория становится более требовательная, поэтому

необходимо особое внимание уделять маркетинговой и рекламной стратегии образовательного учреждения. Возникает необходимость в продвижении и рекламе образовательных услуг» [3].

Отличие образовательных услуг от сферы материального производства связано и с методами продвижения: традиционные маркетинговые методы не позволяют достичь желаемых результатов, а «Компании, которые стали применять PR-инструменты в целях продвижения своего бизнеса, не всегда получают должную отдачу от их применения, так как чаще всего данные мероприятия носят бессистемный краткосрочный характер, однако для получения благоприятных результатов, PR-усилия должны осуществляться на стратегической основе и соответствовать задачам менеджмента в организации» [4].

На данный момент можно говорить о том, что наименее затратным и наиболее эффективным вариантом продвижения образовательных услуг в интернете являются социальные сети. Социальные сети позволяют воспроизвести вариант межличностной коммуникации и за счёт этого вызывают доверие у целевой аудитории. Официальный сайт образовательной организации представляет собой необходимую площадку презентации основной информации: официальные документы, история, миссия, подразделения, список оказываемых услуг. Однако, социальные сети позволяют быстрее получать обратную связь и контактировать с целевой аудиторией. Новостные ленты, обсуждения, фотоальбомы и видеозаписи — всё это эффективные каналы продвижения, быстрого реагирования и регулирования информации, отслеживания реакции целевой аудитории и формирования лояльного отношения к образовательной организации.

Ещё в начале 20 века интернет почти не использовался для продвижения образовательных услуг и академического пиара. До настоящего времени академический пиар недостаточно развит в России, но постепенно повышается интерес и внимание к такому удобному, быстрому и многогранному инструменту взаимодействия с целевой аудиторией как интернет-продвижение. Сейчас существует большое количество социальных сетей и при выборе из множества необходимо ориентироваться на предпочтения целевой аудитории. Качество представленной в социальной сети информации об образовательной организации важнее количества информации. Маленькое количество подписчиков, скучная информация, отрицательные отзывы и отсутствие активности будут ухудшать имидж организации. В свою очередь, интересные посты и фотографии, занимательные видеоролики, эмоциональные отклики участников группы позволят привлечь дополнительную аудиторию.

Наиболее важным и сложным инструментом взаимодействия с целевой аудиторией для образовательного учреждения является пользовательский контент. Пользовательский контент может помочь повысить лояльность и способствовать продвижению. Однако, если генерируемый пользователями контент, а в частности — отзывы, будут выражать в основном

негативное отношение к образовательной организации, то у целевой аудитории сложится негативное мнение. Чтобы избежать этого необходима постоянная и очень внимательная работа не только с контентом социальных сетей, но и с отзывами пользователей. В идеальной ситуации всегда должна присутствовать ответная реакция. За каждый позитивный отзыв необходимо поблагодарить, каждый негативный отзыв необходимо обработать и оценить — является ли негативная реакция следствием ошибок в организации, работой конкурентов, интернет-троллей и т. д.. Активное использование генерируемого пользователями контента для продвижения образовательных услуг способствует повышению внимания существующих и потенциальных целевых аудиторий, повышению конкурентоспособности образовательных организаций.

На данный момент можно говорить о том, что инструменты интернет-маркетинга основаны на традиционных элементах классического маркетинга. Однако, коммуникация с целевой аудиторией в интернете имеет свои особенности.

Современные исследователи отмечают, что общемировой практикой для любого рынка сейчас становится увеличение доли информации, присутствующей в интернете. Это связано с тем, что соотношение полученных клиентов и их стоимость является оптимальной и делает интернет очень привлекательным каналом привлечения аудитории и повышения её лояльности. Рынок заставляет образовательные организации прилагать серьёзные усилия для изучения потребностей целевой аудитории и конкурентной среды. «Интернет — это транснациональная сеть, поэтому он открывает университетам возможность выйти на международный рынок» [5]. Адаптация к международному рынку образовательных услуг невозможна без глубокого изучения макро и микросреды, в которой функционирует образовательное учреждение. В данном случае важно учитывать влияние средств массовой информации, лидеров мнений, социально-экономическую и политическую ситуацию в стране, а также особенности законодательных актов.

В целом, могут быть названы следующие положительные стороны маркетинговых интернет-технологий в продвижении образовательных учреждений: «доступность и удобство для потребителей (студентов и их родителей, учителей; работодателей и т. д.); возможность в любой момент получить необходимую информацию; возможность продвижения информации об образовательных центрах и их программах в социальных сетях; глубокий таргетинг при использовании социальных сетей и маркетинга по электронной почте, то есть использование маркетингового механизма, с помощью которого можно выбрать ту целевую аудиторию, которая соответствует определенным критериям (географическим, социально-демографическим и т. д.); интерактивность общения, позволяющая быстро реагировать на запросы клиентов, поддерживать диалог; относительно низкая стоимость использования инструментов интернет-маркетинга; возможность использовать различные методы оценки маркетинговой

деятельности с помощью опросов, анкет и анализа данных» [6].

При разработке стратегии продвижения образовательных услуг кафедры рекламы и общественных коммуникаций Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина основное внимание было уделено роли пользовательского контента.

На первом этапе работы с помощью SWOT-анализа были определены внешние и внутренние факторы мешающие повышению конкурентоспособности, слабые стороны и влияющие на стратегию продвижения риски. Так наиболее востребованными факторами при выборе образовательной организации оказались: положительные отзывы обучающихся и выпускников, удобство расположения к месту жительства студента, стоимость обучения.

Было принято решение в первую очередь проработать систему распространения информации через выпускников и студентов, привлечь их к созданию контента. Анкетирование школьников, обучающихся в старших классах, наших будущих абитуриентов, позволило выявить дополнительные характеристики, требующие внимания при разработке стратегии продвижения образовательного учреждения: отсутствие оригинального бренда, низкую активность в социальных сетях и низкий уровень обратной связи.

На втором этапе разработки стратегии, после проведения анализа существующих фирменных стилей в сфере высшего образования, был проведён опрос студентов с целью выявления предпочтений и составления ассоциативных рядов. С помощью студентов и выпускников направления «реклама и связи с общественностью» был разработан логотип кафедры и создан сайт кафедры. Основная часть целевой аудитории для заходов на сайт использует именно смартфоны и это необходимо учитывать при разработке дизайна страниц сайта, выборе шрифта, который должен быть достаточно крупным и масштабируемым, а также расположении информационных блоков. Чтобы сайт читали — его страницы должно быть удобно смотреть и листать на сенсорном экране смартфона.

Также был сделан вывод, что в 2022 году тренды в российских социальных медиа указывают на неизменную популярность социальной сети «ВКонтакте», в связи с чем было решено продолжить и активизировать размещение контента в группе кафедры в социальных сетях (<https://vk.com/kafreklama>). Первоначальный контент-план ведения группы в социальных сетях предполагал информационный блог с постами о событиях из жизни студентов, объявлениями о профильных конкурсах и конференциях, отчёты о деятельности кафедры, размещение лучших студенческих разработок и выполненных заданий. Практика ведения группы в социальной сети показала, что наибольшей популярностью пользуются альбомы фотографий (фотоотчёты о студенческой жизни и проведённых мероприятиях), мемы, инфографика и ролики, которые снимают студенты в рамках учебных заданий. Чаще всего пользователи ставят лайк и репостят информацию, которая касается их лично или их друзей и знакомых. В связи

с чем очень важно отмечать людей на фото и видеоматериалах, давать полную и подробную информацию об участниках мероприятий.

Социальные сети на данный момент являются важнейшим инструментом генерации и распространения пользовательского контента, при этом выбор социальной сети для продвижения образовательных услуг в первую очередь должен производиться с учётом целевой аудитории. Сложность взаимодействия заключается в том, что целевая аудитория весьма разнородная: родители часто имеют аккаунты в социальной сети Одноклассники, Мой Мир, а школьники в ВКонтакте, Яндекс. Дзен. В связи с этим в дальнейшем предполагается ведение аккаунтов кафедры во всех социальных сетях с кросспостингом сообщений для повышения вовлечённости целевой аудитории.

Опрос абитуриентов показал, что наибольшее доверие вызывает информация, полученная не на официальной странице университета в социальных сетях, а ответы самих студентов. Например, в обсуждениях группы кафедры https://vk.com/topic-28273649_30813417 мать школьницы задаёт вопрос: *«Добрый день! Приехали с дня открытых дверей. Моя дочь до этого собиралась на педагога английского языка, теперь в восторге от кафедры рекламы. Я, как мать, в некотором замешательстве. если не сказать — в ужасе, все планы рушатся, родственники против, и главное — я не понимаю, востребована ли на рынке ваша специальность? Уважаемые студенты и преподаватели, очень прошу — расскажите, какие перспективы после окончания ВУЗа с этой специальностью? Или настаивать на педагогике? Спасибо. Можно в личку»*. Студенты, уже обучающиеся по профилю «реклама и связи с общественностью» отвечают: *«Профессия однозначно востребована! Что касается учебы в ЛГУ по этому направлению, то преподаватели все хорошие и контакт практически с каждым находишь, из плюсов также важно отметить выездные и практические занятия на таких площадках как «Ленфильм», «Эрарта», «Пушкинская 10» и др. и построение дальнейших связей на стажировках, а, возможно, и в работе. Здесь уже остается только желание активно участвовать в студенческой жизни и всё будет отлично»; «Я, как человек, который еще два года назад был точно в таких же раздумьях, вас прекрасно понимаю. Но не стоит бояться выбора вашей дочери. На данный момент, специальность “Реклама и Связи с общественностью” развивается очень активно. Практически в каждой компании, предприятии и даже у органов государственной власти есть свой: PR-отдел/Сектор Информации/отдел связей с общественностью/отдел пропаганды и агитации. А если еще брать в расчет то, что у вашей дочери хорошее знание английского языка, то она точно не пропадет.»* Так что, повторюсь, не стоит бояться! Главное при выборе профессии — это прислушаться к самому себе, чтобы то, что ты делаешь, тебе нравилось». В ходе последующей личной беседы с первокурсниками была получена информация, что именно подобные позитивные ответы студентов стар-

ших курсов позволили им определиться с выбором образовательного учреждения и профиля обучения.

Необходимо учитывать, что продвижение образовательных услуг всегда осуществляется через внешнее и внутренне позиционирование: позиционирование внешнее определяет принципы взаимодействия с рынком (в нашем случае — рынком образовательных услуг), внутренне позиционирование — основывается на принципах внутреннего маркетинга и внутренних коммуникациях университета. Внутренние коммуникации университета являются способом формирования мнения студентов о своём учебном заведении и именно это мнение они будут транслировать в социальных сетях. Пользовательский контент может стать не только источником информации, но и дезинформации, поэтому его обязательно необходимо отслеживать и, в случае необходимости, реагировать на сообщения. Практика показывает, что современные пользователи социальных сетей ожидают ответа практически немедленно и если в течении нескольких часов ответа не последует, то это порождает негативную реакцию. В связи с этим эффективными каналами коммуникации могут быть признаны мессенджеры и чат-боты, позволяющие максимально быстро взаимодействовать с целевой аудиторией и реагировать на сообщения в типовых ситуациях.

Официальный профиль учебной организации должен последовательно отражать корпоративную культуру. Ведущая роль в продвижении через социальные сети отводится, безусловно, контенту и тут очень хорошо может сработать эффект «сарафанного радио» — когда информация передаётся от одного пользователя к другому и все передаваемые факты вызывают большую степень доверия по сравнению с информацией, размещённой на официальном сайте. Анкетирование абитуриентов показало, что 92% из них при поиске информации об образовательном учреждении прибегают к помощи интернета, в частности — просматривают отзывы в социальных сетях, группах «Подслушано», обращают внимание на высказывания студентов об университете и выбранном профиле обучения, связываются со студентами в социальных сетях, чтобы получить информацию из первых рук.

На данный момент пользовательский контент в продвижении образовательных услуг является весьма перспективным и эффективным инструментом. Абитуриенты и студенты максимально глубоко интегрированы в область цифровых технологий и поэтому доверяют информации, полученной в интернете.

Особым доверием пользуется информация, полученная от самих студентов, неофициальных лиц, которые обучаются в образовательной организации и знают все особенности внутренней коммуникации. Современные электронные ресурсы и социальные сети представляют собой привычную коммуникативную среду. Генерируемый пользователями контент позволяет эффективно продвигать услуги образовательной организации в том случае, когда он наполнен актуальной, полезной и интересной информацией. При разработке контента для продвижения образо-

вательных учреждений также необходимо учитывать тот факт, что простые и понятные сообщения, которые сопровождаются фотографиями или видео привлекают больше внимания, а занимательный или забавный контент репостят чаще. Всё это позволяет говорить о перспективности применения пользовательского контента в продвижении образовательных услуг.

Список литературы

1. Лухменева Е. П., Калиева О. М. Особенности формирования и продвижения бренда вуза. URL: http://vestnik.osu.ru/2012_13/39.pdf (дата обращения: 28.03.2022).
2. Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации». URL: https://legalacts.ru/doc/273_FZ-ob-obrazovanii/glava-1/statja-2/ (дата обращения: 28.03.2022).
3. Прохорова А. М. Методы продвижения образовательного веб-портала в Интернете для привлечения потребителей или целевой аудитории. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metody-prodvizheniya-obrazovatel'nogo-veb-portala-v-internete-dlya-privlecheniya-potrebiteley-ili-tselevoy-auditorii.pdf> (дата обращения: 28.03.2022).
4. Raimbekov B. Kh. The role of integrated marketing communications in the formation of image of higher education. URL: <https://articlekz.com/en/article/14509> (дата обращения: 28.03.2022).
5. Неретина Е. А., Макарец А. Б. Возможности и ограничения использования маркетинга в социальных медиа для продвижения образовательных услуг вуза. URL: https://izvuz_on.pnzgu.ru/files/izvuz_on.pnzgu.ru/15113.pdf (дата обращения: 28.03.2022).
6. Алиева Н. Р. PR-деятельность в сфере образовательных услуг/ URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pr-deyatelnost-v-sfere-obrazovatelnyh-uslug.pdf> (дата обращения: 28.03.2022).
7. Черный В. Социальные сети в России: цифры и тренды, осень 2020. URL: <https://br-analytics.ru/blog/social-media-russia-2020> (дата обращения: 28.03.2022).

M. V. Yagodkina

A. S. Pushkin Leningrad State University
196605 Russia, St. Petersburg, c. Pushkin, Peterburg ave., 10

USER CONTENT IN THE PROMOTION OF EDUCATIONAL SERVICES

The author describes the features of the promotion of educational services on the example of the promotion of educational services of the Department of Advertising and Public Communications Pushkin Leningrad State University. An analysis of the preferences of the target audience in the external and internal positioning of educational services is given. The features of the use of user-generated content and social networks in promoting the work of an educational institution are revealed.

Keywords: user-generated content, promotion of educational services, Internet communication, social networks.

References

1. Luhmeneva E. P., Kalieva O. M. *Osobennosti formirovaniya i prodvizheniya brenda vuza* [Features of the formation and promotion of the brand of the university] URL: http://vestnik.osu.ru/2012_13/39.pdf (28.03.2022) (in Rus).
2. *Federal'nyj zakon «Ob obrazovanii v Rossijskoj Federacii»* [Federal Law «On Education in the Russian Federation»] URL: https://legalacts.ru/doc/273_FZ-ob-obrazovanii/glava-1/statja-2/ (28.03.2022) (in Rus).
3. Prohorova A. M. *Metody prodvizheniya obrazovatel'nogo veb-portala v Internete dlya privlecheniya potrebitel'ev ili celevoy auditorii* [Methods for promoting an educational web portal on the Internet to attract consumers or target audience]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metody-prodvizheniya-obrazovatel'nogo-veb-portala-v-internete-dlya-privlecheniya-potrebiteley-ili-tselevoy-auditorii.pdf> (28.03.2022) (in Rus).
4. Raimbekov B. Kh. The role of integrated marketing communications in the formation of image of higher education. URL: <https://articlekz.com/en/article/14509> (28.03.2022)
5. Neretina E. A., Makarec A. B. *Vozможности i ogranicheniya ispol'zovaniya marketinga v social'nyh media dlya prodvizheniya obrazovatel'nyh uslug vuza* [Opportunities and limitations of using social media marketing to promote the educational services of the university]. URL: https://izvuz_on.pnzgu.ru/files/izvuz_on.pnzgu.ru/15113.pdf (28.03.2022) (in Rus).
6. Alieva N. R. *PR-deyatelnost' v sfere obrazovatel'nyh uslug* [PR activities in the field of educational services] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pr-deyatelnost-v-sfere-obrazovatelnyh-uslug.pdf> (28.03.2022) (in Rus).

УДК 792:004.738.5:316.472.4 (470.23–25)

DOI 10.46418/2079–8202_2022_1_18

А. А. Иванова

ООО ИД «Банзай»

191186 РФ, Санкт-Петербург, наб. канала Грибоедова, 8/1

ИНТЕРАКТИВНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ПРОДВИЖЕНИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО КОНТЕНТА В СОЦИАЛЬНОЙ СЕТИ «ВКОНТАКТЕ» (НА ПРИМЕРЕ АККАУНТОВ ПЕТЕРБУРГСКИХ ТЕАТРОВ)

© А. А. Иванова, 2022

Статья является обобщением результатов промежуточного этапа исследования позиционирования петербургских театров в цифровых медиа и мониторинга аккаунтов в социальной сети «ВКонтакте» за период 2020–2021 гг. Медiateкстовой курс рассмотрен автором по критерию интерактивности и эффективности его использования в социальных аккаунтах для повышения уровня вовлеченности аудитории. Автор приходит к выводу, что у театров отсутствует продуманная стратегия использования инструментов интерактивности в продвижении театрального контента и необходимо внедрить новые форматы взаимодействия с пользователем.

Ключевые слова: интерактивность, театр, социальная сеть, медиасреда, медиапотребление, позиционирование, публикация, интерактив, комментарий, пост, контент, интернет.

Современные ученые уже пытались осмыслить феномен театрального дискурса, в том числе его бытования в медиасреде. Так, М. М. Груздева в диссертации 2019 года поставила вопрос о взаимосвязи культуры и общества в рамках театрального медиадискурса. По мнению исследователя, одной из главных задач арт-журналистики является «продвижение искусства как продукта культуры по аналогии с продвижением товара, и коммерческая составляющая нередко доминирует в подобных материалах над эстетической и просветительской» [1, с. 3]. В статье О. Е. Коханой были рассмотрены способы продвижения театральной организации и каналы выхода на аудиторию и даны рекомендации по работе пресс-служба театра и его литературно-драматургического отдела с целью эффективного позиционирования в медиaprостранстве [2]. Метатекст в коммуникативном пространстве театрального дискурса рассматривался в диссертационной работе 2015 года Л. А. Борботько. В ходе проведенного автором исследования были выявлены особенности театрального дискурса как формы художественного дискурса. Она отмечает, что в связи с аккультурацией зрительской аудитории становится необходимым изучение театрального дискурса как креативного коммуникативного пространства [3].

Однако такая проблема, как современные стратегии использования медиатекового ресурса в продвижении театрального контента, на сегодняшний день требует дальнейшего научного осмысления. Задачей нашей статьи является выявление наиболее эффективных инструментов позиционирования и продвижения театральных организаций в медиасреде, в частности, в аккаунтах петербургских театров в социальной сети «ВКонтакте».

Объемы медиапотребления в социальных сетях с каждым годом растут и опережают другие источники массовой информации. По данным статистики Интернета Digital [4], в 2020 году количество интернет-

пользователей в России насчитывало 118 миллионов человек, что составляет 81% россиян. Аудитория социальных сетей в 2020 году составила 70 миллионов пользователей (48% от всего населения России). С апреля 2020 года наблюдается активный рост медиапотребления во всех сегментах культуры и искусства, в частности, в театральной сфере. Это обусловлено тем, что в период пандемии зрители получили возможность удовлетворить свои культурные потребности в оффлайн-режиме. Такая тенденция определенным образом повлияла как на медиапроизводство, так и на медиапотребление нового типа контента в сфере театрального искусства.

Социальные сети уже давно перестали быть площадкой только для общения и размещения развлекательного контента. Личные страницы пользователей постепенно переросли в аккаунты для продвижения личных брендов, а различные компании, организации и предприятия используют социальные сети как платформу для своего позиционирования и продажи предоставляемых ими услуг и товаров. Сегодня большую популярность набирает такое направление, как SMM (от англ. — Social Media Marketing), основной целью которого является привлечение клиентов и покупателей и продвижение бренда через социальные сети. Такой маркетинг предполагает постоянное взаимодействие с целевой аудиторией через постоянно обновляемый контент, рост интереса пользователей к продукту и создание привлекательного образа для потребителей. SMM-специалист работает над грамотным позиционированием бренда, увеличивает охваты просмотров и выгодно преподносит пользователю нужную информацию.

На сегодняшний день самой популярной социальной сетью в России является «ВКонтакте». Она занимает пятое место в рейтинге самых популярных интернет-ресурсов в нашей стране. По данным сайта Mediascope, месячный охват аудитории «ВКонтакте»

составляет 64%, а социально-демографические показатели говорят о том, что в этой сети преобладают женщины (54,9% пользователей), средний возраст аудитории составляет от 25 до 34 лет и большинство пользователей имеют средний доход (39,6%) и доход выше среднего (31,8%) [5].

Социальная сеть «ВКонтакте» является наиболее удобной платформой для продвижения организаций, товаров и услуг. Она обладает такими преимуществами, как высокая активность и кликабельность аудитории, множество возможностей взаимодействия с ней, удобные инструменты, позволяющие отслеживать посещаемость и развитие рекламы в этом интернет-сообществе. Активность аудитории, то есть ее реакция на публикуемую информацию в социальной сети, напрямую зависит от количества подписчиков. Однако это вовсе не значит, что, чем больше людей подписано на аккаунт, тем выше у него пользовательская активность. На это влияет множество факторов, таких, как грамотность публикуемых записей, умение включать аудиторию в диалог с помощью интерактивных инструментов, визуальная составляющая, формы взаимодействия с подписчиками, концепция ведения сообщества, количество освещаемых в нем тем и многое другое.

В частности, для позиционирования и продвижения театров социальная сеть «ВКонтакте» наиболее удобна и эффективна, так как она представляет собой не просто информационную страницу, а отдельный блог, посвященный жизни театра, рабочему процессу, репетициям и пр. В аккаунтах этой сети освещаются множество тем, событий и мероприятий, дается не только информационный и рекламный контент, но и познавательный и развлекательный. Таким образом, пользователям интересно следить за страницей театров и участвовать в различных интерактивах.

Период пандемии коронавирусной инфекции стал не только испытанием для всех петербургских театральных учреждений, но и дал толчок к развитию новых направлений, заставил театры адаптироваться к работе в условиях «тревожной реальности» и проявить высокий уровень мобильности, внедрить цифровые технологии и разработать новые формы общения со зрителями в режиме офлайн и трансформировать способы социального взаимодействия с аудиторией.

Из-за карантинного режима театрам пришлось переместить всю их основную деятельность в интернет и социальные сети на время заменили актерам и зрителям настоящий зрительный зал. Театральные видеоархивы позволили зрителям посмотреть те спектакли и постановки, которых уже нет в репертуаре, на сценах многих театров прошли показы и премьеры с пустым зрительным залом, но с большой онлайн-аудиторией, актеры театров принимали участия в различных благотворительных акциях и помогали собирать средства в поддержку врачей и больниц. В аккаунтах театров в социальных сетях появилось большое количество новых рубрик, розыгрышей, конкурсов и других интерактивов. Подробно это описывается в нашей статье «Позиционирование петербургских драматических театров в социальных сетях в 2020 году» [6].

Однако в продвижении и популяризации театров в интернете есть свои особенности. Позиционирование театров сталкивается с проблемой «сложных брендов», которая заключается в ограниченной доступности и неопределенном результате. Спектакль, как главный продукт театральной организации, доступен для зрителя только в определенное время и в определенном месте. Также нужно учитывать то, что в театральной практике любой спектакль может быть успешным, но в то же время он может не понравиться публике. Результат невозможно определить заранее. Исходя из особенностей продвижения, театры в своих маркетинговых инструментах должны идти в ногу со временем и новейшими технологиями, и развивать социальные сети и сайт театрального учреждения и вовлекать в театральный процесс интернет-пользователей.

Интерактивность сыграла важную роль в позиционировании организаций культуры и искусства в период пандемии и позволила поддерживать общение со зрителями тогда, когда посещение театров было временно невозможным. Интерактивность является важным свойством медиатекста, отвечает за коммуникативную функцию интернет-ресурсов и опирается на принцип двойной коммуникации: поток информации, поступающий и возникающий благодаря интерактивности, можно условно разделить на две составляющие — передача информации аудитории и прием информации от аудитории.

Согласно европейскому исследователю К. Jensen, интерактивность можно рассматривать как три вида отношений между объектами: отношение между человеком и техническим средством, отношение между медиа и другими социальными структурами и отношение между индивидом и социумом [7]. Термин «интерактивность» начал активно применяться в искусстве во второй половине XX века, что было связано с расширением роли зрителя в организациях культуры и искусства. Интерактивность, как явление в искусстве, Н. Б. Маньковская определяет как «неклассический тип взаимодействия реципиента с артефактом... который переориентирует реципиента с позиции интерпретатора на роль интерартиста, со-творца, реально влияющего на становление произведения» [8, с. 217].

Для выявления закономерных особенностей использования принципов интерактивности в аккаунтах театров в социальной сети «ВКонтакте», а также для определения среднего уровня вовлеченности аудитории нами были выбраны страницы петербургских государственных театров (БДТ имени Г. А. Товстоногова [9] и Молодежного театра на Фонтанке [10]), частных камерных театров (Театр за Черной речкой [11] и театр «ТОК» [12]), а также детских театров (Театр у Нарвских ворот [13] и театр «Кот Вильям» [14]).

С началом пандемии в аккаунте Большого Драматического театра в социальной сети «ВКонтакте» запустился онлайн-проект «БДТdigital», в рамках которого появились такие интерактивные рубрики, как «сетевой театр», «радиотеатр», «стрим», «Архив I сезона», «физикилирики» и др. БДТ-digital познакомил зрителей с форматом радиоспектакля, запустил ежедневную рубрику «Утренняя гимнастика», использовал

популярный формат обсуждений (серия диалогов театральных практиков и критиков «Буфет»). Создатели проекта не сосредоточились исключительно на развлекательном контенте и реализовали в его рамках образовательную программу.

Однако, несмотря на все новшества и большой спектр онлайн-услуг, этот проект отличается низкой активностью аудитории. Парадокс заключается в том, при наличии большого функционала и различных рубрик, направлений, «упаковка» проекта оказалась неэффективной. Если посмотреть на афишу этого проекта (рис. 1) от 9 октября 2020 года, можно заметить, что в публикации содержится слишком много информации, не имеющей прямого отношения к проекту. Шрифт текста, расположенного на картинке, выбран неудачно и тяжело воспринимается зрителем. За 2 года существования этого проекта большинство его афиш оформлено в таком же стиле и имеет очень низкую реакцию аудитории. В то же время под афишей minecraft-спектакля «Моцарт и Сальери», премьера которого также проходила в рамках этого проекта, заметна высокая пользовательская активность (рис. 2). За счет правильно расставленных акцентов в публикации, запись на стене аккаунта театра набрала большое количество комментариев и репостов.

Однотипная активная реакция была вызвана негативным отношением зрителей к такой форме постановки. Пользователи высказывали свое мнение, входили в диалог друг с другом, писали о том, что «это не искусство, это — стыд», «я не знаю, на что рассчитывал режиссер, видимо ему нужно подучиться», «с каких пор можно улицу тащить на сцену?» и т. д. [9]. Активная обратная реакция пользователей может возникать на фоне недовольства от предложенных услуг и имеет негативный характер (рис. 3).

Противоположным вариантом является тот случай, когда большое количество комментариев говорит о заинтересованности зрителей в том, что было опубликовано на стене аккаунта театра. Примером этого

является запись на стене сообщества БДТ, посвященная «талисманам» театра — двум зрительницам, которые на протяжении 54 лет являются поклонницами БДТ и каждый год приходят на открытие сезона с букетом роз. Аудиторию тронула эта история, о чем говорят теплые комментарии (рис. 4).

С началом карантинного режима в социальных аккаунтах театра «ТОК» актеры делились списком своих любимых книг и фильмов, а среди подписчиков группы в «ВКонтакте» был проведен конкурс на угадывание литературных произведений «КСТАТИ о САМОИЗОЛЯЦИИ», фрагменты которых были размещены на странице театра. (рис. 5). Но при публикации условий конкурса на стене аккаунта была допущена серьезная ошибка. Пост представляет собой только информационный текст одинакового шрифта без каких-либо визуальных составляющих. Из-за того, что внимание пользователей никак не привлекается к опубликованной на стене информации, проводимый конкурс остается для аудитории незамеченным. Отметим, что на странице театра не были опубликованы результаты проводимого конкурса. Информация на стене сообщества о победителе среди подписчиков, который, участвуя в розыгрыше или интерактиве, получил приз, всегда является для других пользователей мотивацией тоже принять участие в конкурсе сообщества. А в этом конкретном случае аудитория была лишена такой мотивации.

Детский театр у Нарвских ворот в период самоизоляции запустил проект «Театр у нарвских ворот онлайн», в рамках которого артисты читали произведения для детей и выкладывали видеозаписи на странице театра в социальных сетях (рис. 6, 7). Зрители театра оставили очень много положительных отзывов и поблагодарили актеров за этот онлайн-проект, отметив, что «детей трудно обмануть. Они не умеют притворяться. И если им понравилось, просят включить еще, значит, артисты вложили душу» [13].

В период пандемии детский театр «Кот Вильям» открыл в своих социальных сетях онлайн-клуб «Театр



Рис. 1. Афиша БДТ - digital

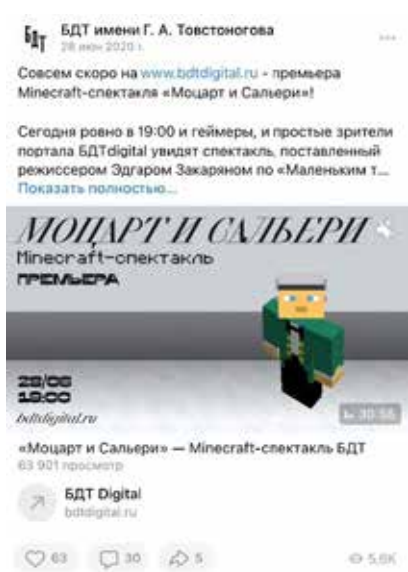


Рис. 2. Афиша БДТ- digital

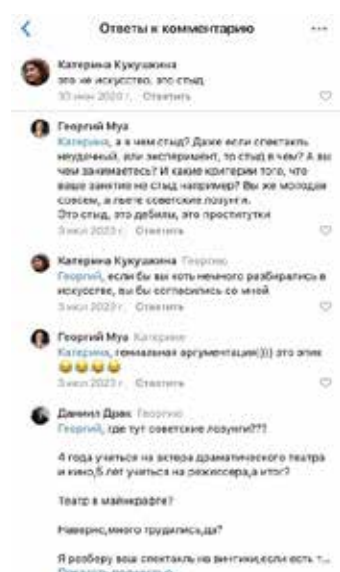


Рис. 3. Комментарии пользователей

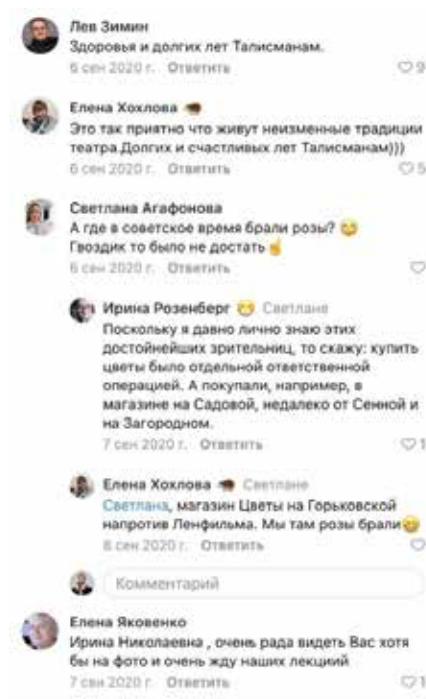


Рис. 4. Комментарии пользователей на странице БДТ



Рис. 5. Конкурс на странице театра «ТОК»

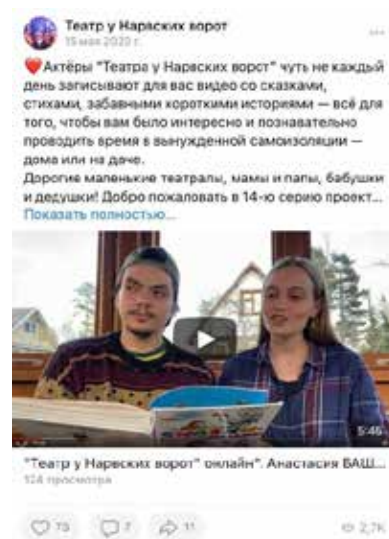


Рис. 6. «Театр у Нарвских ворот» «онлайн»

на диване», став участником которого зрители могли смотреть спектакли театра и полезные видео от работников театра с любого устройства, а также были организованы развивающие онлайн-занятия для детей. Одной из самых успешных рубрик, в которой пользователи активно оставляли свои комментарии и включались в интерактивный процесс, стали выпуски видеороликов под названием «ДЕНЕЧЕК-СТИШОЧЕК», в которых актер театра сочинял стихотворение из тех слов, которые предложила онлайн-аудитория (рис. 8). Такой формат публикаций выигрышен для детского театра тем, что в нем могут принимать участие и дети, и взрослые.

На сегодняшний день аккаунты государственных театров в социальной сети «ВКонтакте» имеют довольно большую аудиторию. На страницу Большого Драматического театра подписаны 41.700 человек, а на страницу Молодежного театра на Фонтанке — 37.604 человек. Самыми частыми формами интерактива на данных страницах являются диалог в форме вопрос-ответ, комментарии пользователей под записями сообщества и перепродажа или бронирование билетов. Реже встречаются такие формы, как блиц-опрос и обзор писем. В сообществе БДТ в разделе «отзывы» за весь период с октября 2013 года по декабрь 2021 года пользователями оставлено 3449 комментариев, при этом самое большое количество комментариев находится в рубрике «вопросы». Отличительной чертой страницы этого театра является то, что администратор отвечает практически на каждый вопрос, заданный зрителями. Однако многие записи на стене сообщества БДТ остаются без комментариев и репостов пользователей, а записи на стене, которые собирают большое количество реакций аудитории, чаще

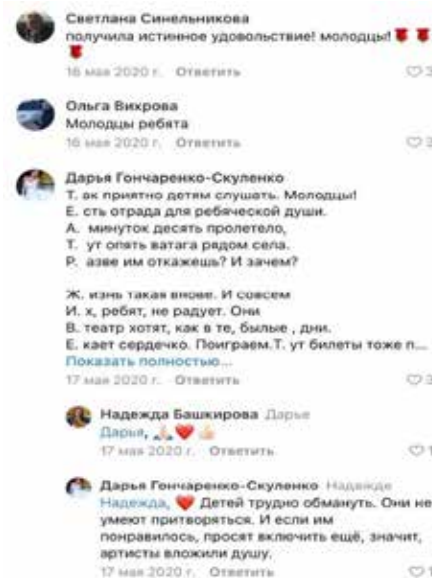


Рис. 7. Комментарии пользователей

всего посвящены поздравлениям с юбилеем или днем рождения работников этого театра.

На официальной странице Молодежного театра на Фонтанке присутствует больше форм интерактивного общения, чем на странице БДТ. В разделе «Обсуждения» находится 38 отдельных диалогов с аудиторией, таких как «забронировать билет», «потеряшки», «#спросиартиста», «5 причин почему я люблю Молодежный театр», «Ваш любимый спектакль в Молодежке» и др. В этих разделах пользователи активно вступают в диалог между

собой и с администраторами социального аккаунта театра. Администратор активно отвечает практически на все вопросы пользователей, тем самым показывая зрителям, что их мнение важно для театра.

Частные (или независимые камерные) театры отличаются гораздо меньшим количеством аудитории в социальных сетях, чем государственные театры. Так, аккаунт петербургского театра «ТОК» в социальной сети «ВКонтакте» имеет 3256 подписчиков, а на аккаунт Театра за Черной речкой подписаны 3069 человек. На странице Театра за Черной речкой в разделе «Обсуждения» с 2009 года по декабрь 2021 года пользователями оставлено всего 27 комментариев, что говорит об очень низкой активности аудитории в этом интернет-сообществе. В аккаунте театра отсутствуют какие-либо интерактивы с розыгрышами билетов на спектакли, блиц-опросы и голосования, а сама социальная страница больше напоминает новостную ленту театра. В аккаунте театра «ТОК» активность аудитории гораздо выше, чем в Театре за Черной речкой. Раздел «Обсуждения» разделен на блоки, каждый из которых посвящен отдельному спектаклю из репертуара театра. Уровень социальной активности аудитории в этом разделе невысок, в среднем на каждый спектакль пользователями оставлено от 1 до 10 отзывов, но три спектакля из 28 набрало более 20 комментариев. Однако никаких других форм интерактивности, кроме отзывов на спектакли и комментариев под записями сообщества, на странице театра нет.

Количество аудитории в аккаунте детского театра «Кот Вильям» составляет 4766 человек, а в аккаунте «Театра у Нарвских ворот», в 2,5 раза меньше — 1776 человек. За период с марта 2015 года по декабрь 2021 года на странице «Театра у Нарвских ворот» в разделе «Обсуждения» было опубликовано 136 комментариев, в которых пользователи делились своими впечатлениями о спектаклях.

Отметим в сообществе театра «Кот Вильям» конкурс фотографий на лучший детский портрет, сделанный в помещении театра. У подписчиков аккаунта этого театра также есть возможность подписаться на рассылку, чтобы быстрее узнавать об интересных событиях театра и поучаствовать в розыгрыше билетов, оставив свой комментарий под постом на странице. Преимуществом аккаунта театра «Кот Вильям» является то, что на его стене часто размещаются опросы для зрителей, в которых они могут проголосовать за выбор темы постов, новую рубрику или формат поздравления (рис. 9).

Несмотря на то, что опрос является распространенной в социальных сетях формой интерактивности и довольно прост в создании с технической точки зрения, в аккаунтах петербургских театров он встречается редко.

Одной из наиболее важных для театров форм активности со стороны зрителей являются отзывы о спектаклях. На основе того, как часто зрители в аккаунтах театров в социальной сети «ВКонтакте» дают обратную связь и делятся своим мнением о просмотренных спектаклях, можно вывести средний уровень вовлеченности аудитории. Для этого необходимо разделить количество выбранной активности (в данном случае активностью являются отзывы) на общее количество подписчиков и умножить полученный результат на 100%.

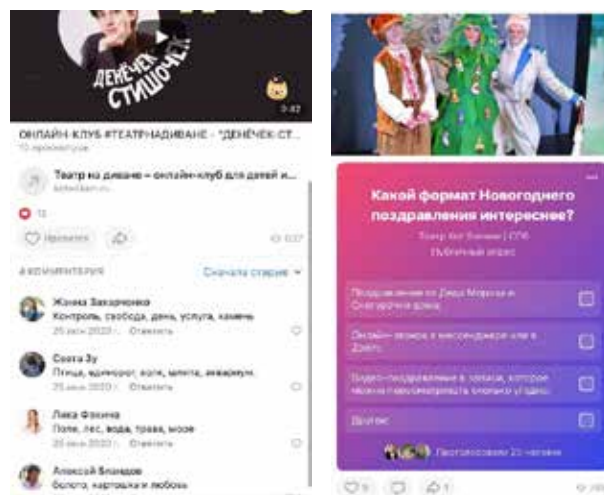


Рис. 8. Комментарии пользователей в аккаунте театра «Кот Вильям»

Рис. 9. Опрос на странице театра «Кот Вильям»



Рис. 10. Афиша квеста на странице театра за Черной речкой.

Таким образом, мы видим, что самый высокий уровень вовлеченности аудитории у Молодежного театра на Фонтанке — 8,9%. Довольно высокие показатели у театра «ТОК» — 6,7% и у «Театра у Нарвских ворот» — 5,9%. У театра «Кот Вильям» уровень вовлеченности аудитории ниже — 4,5%. А у БДТ и Театра за Черной речкой самые низкие показатели. У БДТ уровень вовлеченности аудитории составил 1,2%, а у Театра за Черной речкой — 0,8%.

На стене аккаунта Молодежного театра на Фонтанке, который имеет самый высокий уровень вовлеченности аудитории, записи размещаются каждый день, в количестве 2–3 постов. А на стене аккаунта театра, который набрал самый низкий процент вовлеченности — Театра за Черной речкой — записи публикуются нерегулярно, часто случаются пропуски в 2–3 дня. А чем реже публикуются записи на стене сообщества, тем меньше возможностей появляется у пользователей проявить свою активность.

Еще одним фактором, влияющим на активность аудитории в аккаунтах театров, является визуальная составляющая информации, опубликованной на стене сообщества. Если к записи прикрепляется картинка или фотография, она должна дополнять по смыслу то, что написано. Необходимо учитывать, что, если на картинку, фотографию и любое другое графическое изображение наложен текст, он должен выделяться и быть удобным



Рис. 11. Афиша театра за Черной речкой



Рис. 12. Афиша на стене Молодежного театра на Фонтанке



Рис. 13. Объявление на странице Молодежного театра на Фонтанке

для визуального восприятия и прочтения. Если текст написан мелким шрифтом или сливается с картинкой по цветовой гамме, это затрудняет его прочтение. В таком случае пользователю придется увеличивать картинку, дольше рассматривать ее, расшифровывать то, что на ней написано и напрягать зрение, фокусируясь на тексте. Это сильно увеличивает вероятность того, что такую запись пользователь просто пролистнет, не заострив на ней своего внимания, и не оставит под ней комментария. Для наглядности рассмотрим изображения, взятые из аккаунта Театра за Черной речкой (рис. 10, 11). Текст, который нанесен на изображения, сложно распознать из-за мелкого шрифта и большого нагромождения символов. Размер и вид шрифта, а также цветовая гамма картинок, на которые нанесены буквы, выбраны неудачно. Такую текстовую информацию сложно распознать. Доказательством этого является то, что под публикациями, в которых прикреплены рис. 10 и 11, нет ни одного комментария, оставленного пользователем.

На изображениях, взятых из аккаунта Молодежного театра на Фонтанке (рис. 12, рис. 13), для текста выбран очень удачный шрифт, который выделяется на фоне картинки и легко воспринимается. Поэтому под публикациями с этими изображениями пользователи оставляют свои комментарии.

Важную роль в позиционировании и продвижении театров в социальных сетях, а также в повышении уровня интерактивности со стороны пользователей играет администратор группы или SMM-менеджер, в его компетенцию входит размещение полезной информации на странице театра, анонсирование предстоящих событий и спектаклей, предупреждение зрителей в случае отмены спектакля, ведение рубрик, привлечение новых пользователей, наполнение страницы визуальным контентом и, конечно, постоянное общение и поддержка связи с аудиторией. И чем внимательнее администратор группы относится к своим подписчикам, чем грамотнее и понятнее формулирует свои ответы и комментарии, тем более привлекательным окажется для зрителей театральный контент.

Хорошим примером служит аккаунт Большого Драматического театра. На его главной странице представлен раздел «Вопросы», в котором часто пишут зрители и спрашивают о том, что их интересует. Администратор группы демонстрирует внимательное отношение ко всем вопросам аудитории и отвечает на них развернуто, грамотно и вежливо. Например, на просьбу подсказать, можно ли встать в очередь на следующий показ спектакля, на который быстро раскупаются билеты, администратор дал следующий ответ: «Здравствуй! Продажа начинается одновременно с другими спектаклями месяца — точный день и время мы накануне анонсируем в соцсетях театра. Также вы можете записаться в лист ожидания в кассе по телефону 244-10-71 или же оставить групповую заявку на почте post@bdt.spb.ru». А на вопрос о том, как можно дозвониться до кассы театра, ответил, что «касса всегда отвечает, исключение — случаи, когда кассир сильно занят зрителями, пришедшими в театр, чтобы совершить покупку билетов. В любом случае вы

можете звонить в две наши кассы: в главном здании и в Каменоостровском театре». В своем письме администратор группы прикрепил все необходимые адреса и телефоны и таким образом предложил подпичкам сразу несколько решений проблем.

Достаточно грамотно и тактично в аккаунте БДТ в социальной сети «ВКонтакте» разрешаются конфликтные ситуации. В апреле 2020 года, когда все петербургские театры временно приостановили свою работу, зрители не смогли попасть на спектакли и пытались вернуть деньги за отмененные показы. В разделе «Вопросы» подписчиками был спровоцирован конфликт из-за этой ситуации, решение которого легло на плечи администратора группы. На все комментарии недовольных зрителей, которые требовали срочный возврат денежных средств, ответ был такой: «Дорогие зрители, театр находится в таком же положении, но мы уверены, что деньги вернуться. Если вы считаете, что ситуация требует вмешательства властей, то мы, конечно, не можем препятствовать. Но важно понимать, что деньги за билеты сейчас находятся не у театра, а у каждого билетного оператора. Ситуацию с возвратами мы регулярно обсуждаем на городском уровне, но, к сожалению, оператор действительно оказался не готов к ведению удаленной работы, а выйти сейчас и полноценно работать означает для них нарушение указания Губернатора». После такого подробного ответа конфликт стих.

Подводя итоги, следует отметить, что на всех изученных в ходе исследования аккаунтах петербургских театров в социальной сети «ВКонтакте» присутствуют формы интерактивного общения с аудиторией, однако они довольно однообразны и часто повторяются, несмотря на то, что театры имеют разную по возрастному признаку аудиторию.

В ходе проведенного исследования было выявлено, что самой популярной формой интерактивности аудитории в аккаунтах театров в социальной сети «ВКонтакте» являются комментарии к записям сообщества, диалог в форме «вопрос-ответ», отзывы на спектакли и розыгрыши билетов.

Чтобы значительно повысить вовлеченность аудитории, петербургские театры должны разнообразить формы интерактива, на своих официальных страницах в социальных сетях внедрить такие форматы вовлечения аудитории, которые будут способствовать проявлению активности пользователей на протяжении 7–10 дней, ввести рубрики, которые заинтересуют зрителей.

Это могут быть различные игры, онлайн-квесты, акции, лотереи, розыгрыши, челленджи и флешмобы. Большой популярностью на сегодняшний день пользуется видеоконтент и прямые видеотрансляции. Также в продвижении театров в социальных сетях помогут чат-боты, созданные для консультирования по различным вопросам и маркетинговых активностей. Такие виртуальные собеседники в режиме реального времени позволяют пользователям быстрее получать обратную связь от аккаунта театра и не оставляют вопросы аудитории без ответа.

В качестве современного инструмента рекомендуется использовать прием исчезающего контента,

а также нативную рекламу, которая органично вписывается в оформление страницы, не выглядит навязчивой и не вызывает у пользователей негативной реакции.

В публикациях, которые нацелены на вовлеченность и реакцию аудитории, необходимо акцентировать внимание пользователей на главную мысль, составлять для таких постов емкий и информативный текст, а также грамотно подбирать цвет и шрифт текста, который размещается на изображениях, чтобы он выделялся на фоне картинки и был удобным для восприятия. При выборе способов и форм взаимодействия с пользователями необходимо прежде всего учитывать возрастные, гендерные и профессиональные особенности целевой аудитории.

Для активного участия аудитории в социальных аккаунтах петербургских театров и повышения интереса к жизни театра на интернет-платформах можем предложить интерактив, который вызовет интерес аудитории и одновременно с этим будет освещать интересные события, связанные с театром, рассказывать про историю возникновения театрального учреждения и знакомить зрителей с сотрудниками театра и профессиональными цехами.

Такой интерактивный контент может создаваться в формате аудиовизуального подкаста и представлять собой серию тематических выпусков, посвященных истории и жизни театра. Особенность этого формата заключается в том, что он будет направлен и на зрительное, и на слуховое восприятие, в то время как обычный подкаст чаще всего представляет собой только формат аудиопередачи, который не сопровождается видеорядом. Такой формат контента будет одновременно выполнять функции и репортажа, и аудиматериала. Пользователь сможет свободно выбирать форму подачи информации, смотреть подкаст целиком или отключать функцию видео и слушать материал только как аудиоконтент.

Для социальных сетей петербургских театров этот формат может стать новой формой подачи информации и общения со зрителями, который позволит снимать выпуски по тем вопросам, которые интересуют аудиторию. Чтобы выявить интересующую пользователей тематику, можно проводить в аккаунтах регулярные опросы и предложить аудитории конкурс на самую интересную тему выпуска, которая в дальнейшем будет освещена в подкасте. В рамках моего диссертационного исследования в содружестве с молодежным отделом Александринского театра запущен проект по созданию подкастов о театре для его социальных сетей.

Список литературы

1. *Груздева М. М.* Театральный дискурс в современных российских СМИ: лингвостилистические особенности: автореф. дис. канд. филол. наук — Москва, 2019. 28 с.
2. *Коханая О. Е.* Специфика позиционирования провинциальных театров // Реклама и связи с общественностью: традиции и инновации: труды пятой юбилейной Международной научно-практической конференции. Ростов-на-Дону: Ростовский гос. университет путей сообщения, 2017. С. 52–62.
3. *Борботько Л. А.* Авторский метатекст как ориентирующая система в коммуникативном пространстве театраль-

- ного дискурса: автореф. канд. филол. наук. — Москва, 2015. — 29 с.
4. Вся статистика интернета на 2020 год — цифры и тренды в мире и в России. URL: <https://www.web-canape.ru/business/internet-2020-globalnaya-statistika-i-trendy/>
 5. URL: <https://mediascope.net/data/>
 6. Иванова А. А. Позиционирование Петербургских драматических театров в социальных сетях // История. Философия. Культура. Актуальные вопросы гуманитарных исследований: сборник научных статей. Выпуск 2 / Под ред. А. И. Климина и О. В. Архиповой; Ассоциация «НИЦ «Пересвет». СПб.: Ассоциация НИЦ «Пересвет»; «Фора-принт», 2021. С. 78–85.
 7. Jensen K. B. Contexts, cultures and computers. The cultural contexts of mediated communication. Routledge, 2007. 185 p.
 8. Маньковская Н. Б. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М.: Росспэн, 2003. 606 с.
 9. Аккаунт Большого драматического театра. URL: <https://vk.com/bdtspb> (дата обращения: 22.02.2022).
 10. Аккаунт Молодежного театра на Фонтанке. URL: <https://vk.com/mtfontanka> (дата обращения: 22.02.2022).
 11. Аккаунт Театра за Черной речкой. URL: <https://vk.com/teatrzc> (дата обращения: 22.02.2022).
 12. Аккаунт театра «ТОК». URL: <https://vk.com/teatrtokspb> (дата обращения: 22.02.2022).
 13. Аккаунт театра у Нарвских ворот. URL: https://vk.com/teatr_lutz (дата обращения: 22.02.2022).
 14. Аккаунт театра «Кот Вильям». URL: <https://vk.com/kotwilliam> (дата обращения: 22.02.2022).

A. A. Ivanova

St. Petersburg University of the Humanities and Social Sciences
191186 Russia, St. Petersburg, Griboedov's canal emb., 8/1

INTERACTIVE TOOLS FOR POSITIONING THEATRICAL CONTENT ON THE SOCIAL NETWORK «VKONTAKTE» (ON THE EXAMPLE OF ST. PETERSBURG THEATER ACCOUNTS)

The article provides a study of the forms and types of interactivity, as a key feature of modern Internet resources, using the accounts of St. Petersburg theaters in the VKontakte social network as an example, examines the problems of a low level of audience involvement and analyzes the most current trends in the use of interactivity in social pages as a tool for promoting theatrical content in the media environment. The article provides examples of how the positioning of St. Petersburg theaters in social networks has changed during the pandemic, which interactive formats have become the most popular among users, and analyzes the main mistakes when publishing posts in the Internet community. At the end of the article, it is proposed to develop a form of interactive that will arouse the interest of the audience and raise the level of involvement.

Keywords: interactivity, theatre, social network, media environment, media consumption, positioning, publication, interactive, comment, post, content, internet.

References

1. Gruzdeva M. M. *Teatral'nyj diskurs v sovremennyh rossijskikh SMI: lingvostilisticheskie osobennosti*: avtoref. Kand. Dis. v Philologii [Theatrical discourse in modern Russian media: linguistic and stylistic features: thesis PhD in Philology]. — Moscow, 2019–28 p. (in Rus.).
2. Kokhanaya O. E. *Specifika pozicionirovanija provincial'nyh teatrov* [Positioning specifics of provincial theaters]. *Reklama i svjazi s obshhestvenost'ju. Tradicii i innovacii: trudy pjatoj jubilejnoj Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii* [Advertising and Public Relations: Traditions and Innovations: Proceedings of the Fifth Anniversary International Scientific and Practical Conference]. Rostov-on-Don: Rostov State University of Railway Transport, 2017, pp. 52–62 (in Rus.).
3. Borbotko L. A. *Avtorskij metatekst kak orientirujushhaja sistema v kommunikativnom prostranstve teatral'nogo diskursa*: avtoref. Kand. Dis. v Philologii [Author's metatext as an orienting system in the communicative space of theatrical discourse: thesis PhD in Philology]. — Moscow, 2015–29 p. (in Rus.).
4. *Vsya statistika interneta na 2020 god — tsifry i trendy v mire i v Rossii*. URL: <https://www.web-canape.ru/business/internet-2020-globalnaya-statistika-i-trendy/>.
5. *Materialy sajta*. URL: <https://mediascope.net/data/> (in Rus.).
6. Ivanova A. A. *Pozicionirovanie Peterburgskih dramaticheskikh teatrov v social'nyh setjah* [Positioning of St. Petersburg drama theaters in social networks]. *ISTORIJA. FILOLOGIJA. KULTURA. Aktual'nye voprosy gumanitarnyh issledovanij: sbornik nauchnyh statej. Vypusk 2 / pod red. A. I. Klimina i O. V. Arhipovoj. Associacija «NIC «Peresvet», «Fora-print»*, Saint-Petersburg, 2021. pp. 78–85.
7. Jensen K. V. Contexts, cultures and computers. The cultural contexts of mediated communication. Routledge, 2007. 185 p.
8. Mankovskaya N. B. *Leksikon nonklassiki. Hudozhestvenno-jesteticheskaja kul'tura HH veka* [Lexicon of non-classics. Artistic and aesthetic culture of the twentieth century]. Moscow: Rosspen, 2003, 606 p. (in Rus.).
9. *Akkaunt Bol'shogo dramaticheskogo teatra* [Account of the Bolshoi Drama Theater]. URL: <https://vk.com/bdtspb> (accessed: 22.02.2022) (in Rus.).
10. *Akkaunt Molodezhnogo teatra na Fontanke* [Account of the Youth theater on Fontanka]. URL: <https://vk.com/mtfontanka> (accessed: 22.02.2022) (in Rus.).
11. *Akkaunt Teatra za Chernoj rechkoj* [Account of the Theater behind the Black river]. URL: <https://vk.com/teatrzc> (accessed: 22.02.2022) (in Rus.).
12. *Akkaunt teatra «TOK»* [Account of the theater «TOK»]. URL: <https://vk.com/teatrtokspb> (accessed: 22.02.2022) (in Rus.).
13. *Akkaunt teatra u Narvskih vorot* [Account of the theater at the Narva gate]. URL: https://vk.com/teatr_lutz (accessed: 22.02.2022) (in Rus.).
14. *Akkaunt teatra «Kot Vil'jam»* [Account of the theater «Cat William»]. URL: <https://vk.com/kotwilliam> (accessed: 22.02.2022) (in Rus.).

УДК 82–8

DOI 10.46418/2079-8202_2022_1_19

А. В. Терещенко

Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов
192236 РФ, Санкт-Петербург, Фучика, 15**ДИНАМИКА РАЗВИТИЯ ПОЛЬЗОВАТЕЛЬСКОГО КОНТЕНТА В РУНЕТЕ:
ОТ ДОМАШНИХ ОБЗОРОВ ДО ТЕЛЕВИЗИОННЫХ ПРОГРАММ**

© А. В. Терещенко, 2022

Автор прослеживает развитие блогерского контента в отечественном сегменте интернета за период с 2005 г. по настоящее время. Подробно анализируя публикуемый в разное время контент на самых популярных пользовательских онлайн-площадках, он выделяет шесть ключевых этапов становления онлайн-контента от любительского до профессионального уровня. Динамика развития блогерского контента, по его мнению, заключается в неуклонном повышении журналистских качеств блогерского контента и роста авторитета блогерства как нового вида журналистики

Ключевые слова: пользовательский контент, онлайн-платформа, видеохостинг, блогер, журналист.

Пользовательские онлайн-платформы в последние годы стали привлекать профессионалов из СМИ. Крупные телекомпании публикуют контент на собственные YouTube-каналы: «НТВ», «Россия 24», «Первый канал», «СТС» и т. д. Известные медийные лица реформатируют свою деятельность с телевидения на YouTube и TikTok: Юрий Дудь (авторский канал «Вдудь»), Алексей Пивоваров (авторский канал «Редакция»), Леонид Парфенов (авторский канал «Parfenon») и многие другие. В то же время, популярные блогеры становятся профессиональными журналистами на отечественных телеканалах: блогеры Анастасия Ивлеева и Антон Птушкин работают тревел-журналистами на телеканале «Пятница», один из первых YouTube-блогеров Максим Голополосов проработал несколько лет ведущим на телеканале «Перец» и «Че», полит-обозреватель на YouTube Руслан Осташко работает ведущим программы «Время покажет» на Первом канале.

Подобный барьерный переход можно объяснить возрастанием широкой аудиторной востребованности интернет-контента. По данным исследования Google [1] с 2018 года пользовательская платформа YouTube является крупнейшей видео-площадкой в России и третьим вебсайтом по числу пользователей после поисковых систем Google и Яндекс. Каждый месяц на платформу заходят 86% населения России в возрасте от 18 до 44 лет. Это преимущественно молодые люди. По статистическим данным сайта Mediascope [2] YouTube опережает по просмотрам федеральные интернет-СМИ: если сопоставить 10 федеральных интернет-СМИ и YouTube по количеству аудитории, то сумма пользователей всех представленных СМИ будет меньше числа аудитории одного видеохостинга. Также по данным статистического центра «Медиалогия» [3] вторым по цитируемости журналистом после спортивного комментатора Дмитрия Губернева стала Ксения Собчак. Основные инфо-поводы, привлекающие внимание к ее персоне, стали именно публикации авторского YouTube-канала Ксении.

Анализ мотивации молодых людей посещать интернет-пространство выявил основную — потребность в социализации. Например, в исследовании под руководством Д. В. Дунаса по данным опроса современная молодежь потребляет контент в основном из интернет-источников. В дополнение к исследованию медиапотребления «цифровой молодежи» в России Денис Дунас выпустил работу Мотивационные факторы медиапотребления российской «цифровой молодежи» [4]. О факторе социализации при просмотре или создании пользовательского контента велись дискуссии и гораздо ранее. А. Р. Медведева при анализе пользовательских интернет-платформ [5] ссылается на зарубежных исследователей J. Burgess, J. Green и G. Rebane [6]. Они одни из первых рассмотрели социализирующее свойство интерактивности социальных сетей. Например, видеохостинг YouTube можно рассматривать как удобное хранилище видеоданных, но также использовать как платформу для формирования сообщества. Также сама А. Р. Медведева приходит к выводу, что YouTube является транслятором определенных ценностей и установок, которые пользователь перенимает для дальнейшего социального или парасоциального взаимодействия. Эта видеоплатформа изначально и создавалась как сайт для знакомств, в дальнейшем стала инструментом объединения людей по совершенно различным интересам и взглядам на мир.

Современные социальные сети можно представить как новое социальное пространство П. Бурдьё, где агенты — блогеры, капитал которых складывается из количества просмотров и лайков «цифровых аборигенов». Понятие «Digital Native» предложил Марк Пренкси. Люди, рожденные в эпоху смарт-устройств и интернет-технологий буквально обречены на цифровую коммуникацию, соответственно, и на цифровой способ выразить себя. Образование особой коммуникативной экосистемы или сообщества контентного потребления и пользовательского взаимодействия становится очевидным при рассмотрении развития отечественного видео-блогинга с точки зрения этапности.

Этим аспектом в изучении блогерского пространства занимались как сами блогеры [7] (например, автор канала Агния Агонек подробно рассказывает о развитии блогеров «первопроходцев», разделяя этот процесс на несколько этапов), так и ряд научных исследователей [8] (например, А. Е. Танцырева обозначила ключевые точки взаимодействия журналистов и видеосервиса YouTube). Также акцентировали свое внимание на эволюции авторского контента авторы исследований, представленные в статье ранее. Задача этой статьи охарактеризовать каждый этап в развитии отечественного блогинга, найти точки пересечения любительского и профессионального видов контента, объяснить процесс выстраивания сообщества из интернет-аудитории и блогеров, а также наметить перспективы развития журналистского и любительского контента.

Первый этап развития контента на русскоязычном интернете (2005–2008 годы) характерен популяризацией контента о видеоиграх. Это период, когда на видеохостингах Rutube и YouTube стали популярны видео-обзоры компьютерных игр. Связано это в основном с тем, что именно в начале 21-ого столетия, благодаря массовому развитию компьютеризации, видеоигры становятся основным способом развлечения, особенно среди детей и подростков. Одновременно на телевидении появляется такой жанр, как видео-обзор, где подробно рассматриваются новые компьютерные игры. Так как телеканалы в отличие от интернет-сайта зависят от средств, вложенных рекламодателями, то телевизионные игровые обзоры давали несоответствующее действительности, оплаченное рекламодателем представление об игре. На независимых онлайн-площадках люди имели возможность самостоятельно делать подобные материалы с честным комментарием, снимая лишь то, что действительно нравилось любителям видеоигр. Среди первых относительно успешных обзорщиков игр, чьи каналы обновляются до настоящего времени, можно выделить канал «VANOMAS» (канал существует с 2008 года), «Kinaman88» (канал существует с 2007 года), «Gagatunz» (канал существует с 2008 года). Апогеем этапа, как обозначают сами пользователи того времени, становится «Эпоха правления короля Мэддисона» (знаменитый интернет-мем) и начинается она с 2008 года, когда особую популярность приобретает блогер игровой индустрии Илья Мэддисон. Он начал свою деятельность еще в 2006 году как RussianGamer и выкладывал видео на разных площадках и каналах. Популярность он завоевал в основном потому, что умел при помощи разговорной лексики и хорошего чувства юмора рассказать об особенностях новой популярной компьютерной игры. Это делало его обзоры не только актуальными, но и более интересными. Таким образом до 2008 года блогеры, как сообщество, представляли незначительную, узконаправленную часть населения. К блогингу скорее относились, как к хобби и способу общения, но совершенно не воспринимали, как площадку для развития профессионалов и коммерческого сектора.

На *втором этапе* происходит расширение интересов целевой аудитории. Как некогда социологи конца двадцатого столетия дифференцировали аудиторию электронных СМИ, так блогеры онлайн-сервисов, стали искать собственную нишу. С 2008 года начинают набирать популярность вышеупомянутые пародии на «Олег Айдол» (канал существует с 2007 года), влог «kamikadzedead» (канал существует с 2007 года). Вслед за ними появляются и новые каналы, рассчитанные не на геймерскую аудиторию: «FoggyDisaster» (канал существует с 2008-ого года), «Mr. Freeman» (канал существует с 2009-ого года), «Данила Поперечный» (канал существует с 2009-ого года), «Сыендук» (канал существует с 2010-ого года), «Руслан Усачев» (канал существует с 2010-ого года) — этот список можно продолжать еще очень долго, ведь именно в это время блогинг в России начинает становиться модным, «мейнстримным» занятием, однако это лишь период зарождения авторского контента. Видео представленных каналов рассчитаны на совершенно разную аудиторию. Это, как правило, развлекательные пародии на знаменитых людей, которых показывают на ТВ, острые обсуждения актуальных событий, происходящих в мире и стране, песни собственного сочинения и т. д. Преимущественно развлекательный контент. Главная его особенность в том, что все это делается без коммерческих вложений, в домашних условиях и молодыми людьми, не обладающими профессиональными навыками. Например, одна из первых девушек-блогеров Катя Клэп (каналы: «FoggyDisaster», «TheKateClapp») самостоятельно писала сценарии, выставляла камеру и была актрисой в своем личном YouTube-канале, совмещая блогинг и учебу в школе. Основной темой ее выпусков были истории о своей бытовой жизни, увлечениях, также более сложные жанры — зарисовка (блогер пародировала различные архетипы из жизни), клипы (одна из самых знаменитых ее работ того периода — песня о школе). Сегодня она, как и многие упомянутые в этом этапе, всемирно известный блогер с многомиллионной аудиторией и большой командой операторов, продюсеров и SMM-специалистов. Однако этой стадии развития отечественный блогинг достиг лишь спустя несколько лет.

Доступность домашнего и мобильного интернета становится все более масштабной в пределах России. Соответственно, масштаб аудитории у интернет-пространств увеличивается. Это сказывается не только на расширении интересов зрителя — следствие предыдущего этапа, но и на коммерческом интересе со стороны рекламодателей. *Третий этап* начинается, когда в 2011 году авторы, сумевшие набрать популярность в различных соцсетях (в основном, это вышеперечисленные каналы второго периода), начинают получать хороший заработок от рекламы. Так как размер денег напрямую зависит от количества просмотров, авторы каналов стремятся привлечь как можно больше новых зрителей. Соответственно, значительно улучшается качество производимого контента. Блогинг из хобби превращается в профессию, однако до уровня профессионалов СМИ авторам контента еще далеко.

Ранее упомянутый обозреватель игр Илья Мэддисон начинает переход от геймерских обзоров к более сложным жанрам. Он один из первых в России, кто придумал делать в интернете сюжеты, дублирующие по типу и жанру телевизионные развлекательные шоу. Также Илья начинает создавать совместные проекты с другими авторами YouTube-каналов. О росте профессионализма блогеров свидетельствуют объединения наиболее успешных представителей влог-сообщества в специальные интернет-проекты: «Медиабульоны» «Спасибо, Ева!» и «Карамба ТВ». В этих платформах впервые объединяются профессиональные продюсеры и популярные блогеры. Занятие блогингом становится полноценной работой с ежемесячной зарплатой, фиксированными требованиями и с четким прописанным контент-планом. Благодаря продюсерскому продвижению широкую аудиторию приобрели блогеры VadComedian, Макс +100500, Ян Топлес. Их аудиторный успех — следствие напряженной системной работой над улучшением еженедельно выпускаемого контента. Несмотря на то, что объединяющие блогеров платформы продвижения имели недолгий успех, это первые попытки создания профессиональных союзов в сфере русскоязычного любительского контента.

Четвертый этап начинается с 2014 до 2017 года и характеризуется как эпоха влогов «lifestyle» (*рус.: стиль жизни*). В этот период становится модным снимать контент о своей жизни. Например, вышеупомянутая блогерша Катя Клэп, снимавшая развлекательные пародии и миниатюры, в это время увлекается выпуском роликов с названиями «Мой стиль в одежде», «Мой день рождения», «Моя комната» и т. п., в которых подробно рассказывает о своей жизни. Ставший популярным благодаря видеобзорам компьютерных игр блогер с ником «Ивангай» также начинает выпускать видео не об играх, а о себе: «50 фактов обо мне», «Я заболел», «Мои первые видео» и т. п. Максим Голополосов, автор популярнейшего с 2011 года развлекательного проекта «+100500» создает lifestyle-блог «MoganDays», где выкладывает видеоролики из своего путешествия по разным странам. Вероятнее всего, подобная тенденция объясняется тем, что блогеры, которые в 2011 году только набирали популярность, к 2014 году стали кумирами многотысячной аудитории, требующей от своих «интернет-звезд» откровенности. Также не малую роль играет и простое любопытство. Людям всегда интересны подробности личной жизни тех, кем они восхищаются, это доказано сенсационными тематиками телевизионных шоу в прайм-тайм. В этот период также набирают популярность и ранее неизвестные влогеры, сумевшие уловить направленность интересов сетевой аудитории того периода. Например, ныне успешный блогер-продюсер Амиран Сардаров, создавший в 2015 году свой канал «Дневник Хача». Амиран начинал свою карьеру успешного медиа-продюсера (сейчас на его канале 5,8 млн. подписчиков, также он владеет собственным PR-агентством) с того, что выкладывал видео о своей жизни, рассказывая, как он пытается добиться успеха, какие вещи он носит, чтобы быть привлекательным, с кем он дружит

и как начинает свой день. Все влоги-lifestyle принесли в то время огромную популярность и тем, кто с них начинал, и тем, кто снимал их помимо ведения своей основной тематики.

Пятый этап начинается с 7 февраля 2017 года, когда популярный телевизионный журналист Юрий Дудь выпускает на своем канале «вДудь» интервью с репером Бастой. Затем выходят еженедельные выпуски интервью с другими знаменитостями среди молодежи, видео за 4 месяца приносят ему 1 млн. подписчиков, сегодня у блогера 9,2 млн. подписчиков. В том же году только в октябре свой канал «Нежный редактор» создает телеведущая Татьяна Мингалимова. С зимы 2017 года до сегодняшнего дня набирают популярность интервью на канале «А поговорить?» журналистки Ирины Шихман. Канал Николая Солодникова, известного журналиста и телеведущего, созданный в 2018 году, каждую неделю продолжает выпуск новых интервью с авторитетными гостями. За один месяц, созданному в апреле 2017 года, каналу «Дружко Шоу», где фронтменом является ранее известный ведущий телеканала «ТНТ» Сергей Дружко, удалось набрать более 10 млн. просмотров и 2 млн. подписчиков. Конечно, можно поспорить с утверждением, что именно с Юрия Дудя начинается время профессионалов на YouTube, так как попытки работников телевидения создавать контент на видеохостинге уже были до 2017 года. Например, зарегистрированный еще в 2009 году канал «Mr. Freeman», который был не менее популярен в свое время, чем вышепредставленные проекты. Он также был разработан командой профессиональных мультипликаторов и актером Вадимом Демчогом. Широко известный проект «Big Russian Boss Show» с момента создания продюсируется телеканалом «ТНТ». Однако, это единичные случаи, не меняющие общую картину. В то время как с 2017 года телевизионный жанр интервью становится распространенным настолько, что даже люди далекие от журналистики, а в некоторых случаях от блогинга, начинают публиковать контент на эту тематику. Репер Баста и его проекты «GAZLIVE» и «Вопрос ребром». Влогер Амиран Сардаров (канал «Дневник хача») взял интервью у Павла Воли, Егора Крида, Олега Тинькова и у других знаменитостей. Также известная телеведущая и влогерша Анастасия Ивлеева с 2018 года начинает брать интервью у отечественных звезд. Таким образом, жанр влогов lifestyle, где знаменитые блогеры рассказывают о своей жизни, переформатировался в интервью. Теперь о своей жизни говорят по формату профессиональных журналистов.

Шестой этап — это состояние интернет-контента в настоящее время и его можно обозначить как «эпоха телевидения». Развивается она с 2018 года, но в данном случае сложно по-настоящему определить с деятельности какого автора начинается этот период. Возможно, что именно с приходом на интернет-площадку известного телеведущего Леонида Парфенова, который в феврале 2018 года зарегистрировал YouTube-канал «Парфенон». На своем портале Парфенов начал публикацию своих документальных фильмов, продолжил работу над незавершенным телепроектом

«Намедни». С того же года начинает свою деятельность на YouTube, коллега Леонида Парфенова, Алексей Пивоваров (канал «Редакция»), журналист не просто берет интервью, он выдвигает тезис, обозначает конфликт и при помощи диалога с разными людьми, которые имеют отношение к проблеме, пытается разрешить ее, сделать объективный вывод. Контент канала «Редакция» является уже серьезной аналитической работой, свойственной для качественных телевизионных журналистских программ. Часть команды, работающая над ТВ-шоу «Вечерний Ургант», также в этот период начала свою деятельность по созданию развлекательных программ на YouTube-канале «Чикен Карри». Созданием контента, который характерен для телевидения (развлекательные шоу, интервью, документальные фильмы, новостные блоки), стали увлекаться не только профессиональные журналисты, пришедшие на YouTube, но и любители-влогеры: Амиран Сардаров создал ряд ток-шоу «Шоу без названия», «Новое шоу», Анастасия Ивлева — автор развлекательного шоу «Agentshow», более 20 развлекательных проектов. По сложности организации и по жанровой специфике похожие на ТВ-передачи, сделали влогеры канала «КликКлак», дизайнер Артемий Лебедев рассказывает о последних событиях на своем авторском канале. Нельзя не учитывать, что помимо оригинальных YouTube-проектов в хостинг загружают либо целиком, либо отдельными частями проекты с телевидения: канал одноименной телепрограммы «Вечерний Ургант», продукты разных ТВ студий, например, «Красный квадрат», «Первый канал», «НТВ», «СТС» и т. д. — это свидетельствует о смене философии потребления информации, когда ограничения вроде времени и места для зрителя теряют значение. Возможность смотреть любимые программы через специальное приложение со смартфона и компьютера делают возможным для потребителя как можно реже расставаться с продуктом потребления (информацией).

30 лет назад картины пустых вечерних улиц были не редкостью: по телевизору начинали транслировать первые доступные нашей стране зарубежные сериалы. Сегодня ситуация обратная: вечерние улицы и транспорт заполнены прохожими. Они не ждут скорейшего возвращения домой к телеэкрану. Вместо этого они пристально смотрят в экраны своих мобильных гаджетов. Там тот контент, который мобильный зритель выбирает самостоятельно. Идея телевизионной план-сетки вещания, предполагающая, что каждый смотрит исключительно тот контент и в то время, которые назначит руководство канала, перестает быть актуальной. На смену ей приходят онлайн-платформы, куда любой пользователь, в том числе и руководство телевизионных каналов, может загрузить любое видео. Зритель теперь не беспокоится, что не успеет на показ последней серии любимого сериала, так как в его кармане или портфеле лежит устройство, с которого

он может посмотреть в любое удобное для него время ту самую долгожданную серию.

Пользовательское интернет-пространство, где в начале размещали в основном блоги развлекательного характера, в последнее время стало популярно и среди журналистов из традиционных СМИ. Прошло время, когда журналисты вынуждены были пробиваться в эфир или на первые полосы сквозь сложную редакторскую структуру крупных и влиятельных традиционных СМИ. Сегодня, чтобы тебя услышали, достаточно быть зарегистрированным в сети и иметь востребованность аудитории. Все стало зависеть исключительно от личных качеств человека. Это полноценная платформа развития новой «гражданской журналистики». Люди, не работающие в СМИ, имеют возможность наравне с журналистами освещать и анализировать события разной степени важности. Независимые от отягчающих работу журналиста факторов, о которых писал Пьер Бурдьё в работе «О телевидении и журналистике» [9]: цензуры, сложной бюрократической системы, особенностей государственного влияния. Интернет-пользователи берут на себя всю ответственность за выпускаемый ими контент, взамен получая полную свободу действий и прибыль от рекламы и партнерских программ онлайн-платформ.

Список литературы

1. В погоне за конверсиями: как YouTube привлекает новых клиентов. URL: <https://www.thinkwithgoogle.com/intl/ru-ru/ad-solutions/video/youtube-conversions/> (дата обращения: 26.12.2021)
2. Mediascope: отчет сравнения. URL: <https://webindex.mediascope.net/report/general-statistics?id=88155&id=175539&id=13026&id=360414&id=12388&id=118&id=100961&id=88292&id=376043&id=124> (дата обращения: 26.12.2021)
3. ТОП-30 самых цитируемых журналистов / URL: <https://www.mlg.ru/ratings/media/journalists/10760/> (дата обращения: 26.12.2021)
4. Мотивационные факторы медиапотребления российской «цифровой молодежи»: результаты пилотного исследования / Дунас Д. В., Варганов С. А., Кульчицкая Д. Ю., Салихова Е. А., Толоконникова А. В. // Вестник Московского университета. 2020. No 2. С. 3–27
5. Медведева А. П. YouTube в аспекте теории пользовательского контента. 2019. No 3. С. 34–42.
6. Burgess J., Green J., Rebane G. Agency and controversy in the YouTube community// IR 9.0: Rethinking Communities, Rethinking Place — Association of Internet Researchers (AoIR) conference, 15–18 October 2008, IT University of Copenhagen, Denmark. 2008. pp. 1–12.
7. Агния Огонек Плейлист: История Русского видеоблоггинга. URL: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL1LFK3ECT122TWAb8v2YzfuSKZHIDr3Ru> (дата обращения: 26.12.2021)
8. Танцырева А. Е. YouTube как медиаплатформа для современных СМИ. Челябинск: ЮУрГУ. СГ521, 2019. 52 с.
9. Бурдьё П. О телевидении и журналистике. М., 2002. 160 с.

A. V. Tereshchenko

Saint-Petersburg University of Humanities and Social Sciences
192236 Russia, Saint-Petersburg, Fuchik str., 15

DYNAMICS OF DEVELOPMENT CUSTOM CONTENT IN RUSSIAN INTERNET: FROM HOME REVIEWS TO TV PROGRAMMES

The author traces the development of blogging content in the domestic segment of the Internet for the period from 2005 to nowadays. Analysing published in different times content on the most popular custom online sites, he identifying six key stages of the development of online content, from Amateur to professional level. The dynamics of the development of blogging content, in his opinion, consists in a steady increase in the journalistic qualities of blogging content and the growth of the authority of blogging as a new type of journalism.

Keywords: user content, online platform, video hosting, blogger, journalist.

References

1. *V pogone za konversiyami: kak YouTube privlekayet novykh kliyentov* [In pursuit of conversions: How YouTube attracts new customers]. URL: [https://www.thinkwithgoogle.com/intl/ru-ru/ad-solutions/video/youtube-conversions -/](https://www.thinkwithgoogle.com/intl/ru-ru/ad-solutions/video/youtube-conversions-/) (accessed: 12.26.2021) (in Rus.)
2. *Mediascope: otchet sravneniya* [Mediascope: comparison repor. URL: <https://webindex.mediascope.net/report/general-statistics?id=88155&id=175539&id=13026&id=360414&id=12388&id=118&id=100961&id=88292&id=376043&id=124>] (accessed: 12.26.2021) (in Rus.)
3. *TOP-30 samykh tsitiruyemykh zhurnalistov* [TOP 30 most cited journalists. URL: [https://www.mlg.ru/ratings/media/journalists/10760 /](https://www.mlg.ru/ratings/media/journalists/10760/)] (accessed: 12.26.2021) (in Rus.)
4. Dunas D. V., Vartanov S. A., Kulchitskaya D. Yu., Salikhova E. A., Tolokonnikova A. V. *Motivatsionnyye faktory mediapotrebleniya rossiyskoy «tsifrovoy molodezhi»: rezul'taty pilotnogo issledovaniya* [Motivational factors of media consumption of the Russian «digital youth»: results of a pilot study] // Vestnik Moskovskogo universiteta. 2020. No. 2. pp. 3–27 (in Rus.)
5. Medvedeva A. R. *YouTube v aspekte teorii pol'zovatel'skogo kontenta* [YouTube in the aspect of the theory of user content]. 2019. No 3. pp. 34–42. (in Rus.)
6. Burgess J., Green J., Rebane G. Agency and controversy in the YouTube community // IR 9.0: Rethinking Communities, Rethinking Place — Association of Internet Researchers (AoIR) conference, 15–18 October 2008, IT University of Copenhagen, Denmark. 2008. pp. 1–12.
7. Agnia Ogonek *Playlist: Istoriya Russkogo videoblogginga*. [Playlist: History of Russian video blogging]. URL: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL1LFK3ECTI22TWAb-8v2YzfuSKZHIDr3Ru> (accessed: 12.26.2021) (in Rus.)
8. Dancyreva A. E. *YouTube kak mediaplatforma dlya sovremennykh SMI*. [YouTube as a media platform for modern media]. Chelyabinsk: SUSU. SG521, 2019. 52 p. (in Rus.)
9. Bourdieu P. *O televidenii i zhurnalistike* [About television and journalism]. M., 2002. 160 p. (in Rus.)

ИСТОРИЧЕСКИЕ НАУКИ

УДК [070+ [908+94]:930.2] (476.1–89) «18»

DOI 10.46418/2079-8202_2022_1_20

Е. П. Денисенко

Центральная научная библиотека им. Якуба Коласа Национальной академии наук Беларуси
220075 Республика Беларусь, Минск, Сурганова, 1

ПЕРВОЕ ОФИЦИАЛЬНОЕ ПЕРИОДИЧЕСКОЕ ИЗДАНИЕ НА ТЕРРИТОРИИ БЕЛАРУСИ «МИНСКИЕ ГУБЕРНСКИЕ ВЕДОМОСТИ» (по фондам Центральной научной библиотеки Национальной академии наук Беларуси)

Рассматриваются культурно-исторические памятники XIX в. — первое официальное периодическое издание на территории Беларуси «Минские губернские ведомости», хранящиеся в отделе редких книг и рукописей ЦНБ НАН Беларуси.

Ключевые слова: Минская губерния; издания XIX века; культурно-исторический памятник; Центральная научная библиотека Национальной академии наук Беларуси.

Во всех губернских городах Российской империи с 1838 по 1917 гг. (в некоторых губерниях с 1830 г.) выходили губернские ведомости — периодические издания, в которых помещался самый разнообразный материал по истории, этнографии, археологии, экономике, статистике, метеорологии и другим темам. Губернские ведомости — газеты информационного характера, издававшиеся губернскими правлениями. Редактировались они государственными чиновниками и печатались в государственных губернских типографиях. Общий надзор за ведомостями принадлежал вице-губернатору. Сначала эти периодические издания выходили в шести крупнейших губернских городах Российской империи — Астрахани, Казани, Киеве, Нижнем Новгороде, Харькове, Ярославле, но в соответствии с указом от 3 июня 1837 г., утвержденным императором Николаем I, и «Положением о порядке производства дел в губернских правлениях», предполагалось обязательное их издание в каждой губернии [1, № 10304, с. 439, 459–462].

Газета «Минские губернские ведомости» положила начало развитию государственной периодической печати на Беларуси. До 1864 г. газета была единственным в Минской губернии периодическим изданием под началом Минского губернского правления, имела небольшой тираж (около 600 экз.), распространялась по обязательной подписке губернских, уездных и волостных учреждений. Газета выходила еженедельно, на русском языке, на протяжении 1837–1917 гг.

В фонде отдела редких книг и рукописей Центральной научной библиотеки имени Якуба Коласа Национальной академии наук Беларуси (ЦНБ НАН Беларуси) хранятся неполные комплекты газеты «Минские губернские ведомости» за 1841, 1843, 1844, 1847, 1849, 1852, 1863, 1865 годы.

«Минские губернские ведомости» имели два отдела: общий (в нем помещались только официальные документы, предназначенные для всего государства) и местный, который делился на две части — официальную и неофициальную. В официальной части местного

отдела помещались материалы, относящиеся только к местной губернии: указы губернского правления, циркуляры и предписания губернатора, сводки о состоянии делопроизводства, сметы городских доходов и расходов, сообщения о предстоящей продаже имущества, сводки и различные объявления. К официальной части следует также отнести так называемые «прибавления», печатавшиеся на отдельных листках и содержащие списки лиц, большей частью недоимщиков, разыскиваемых по всему государству правительственными органами. В неофициальной части помещались материалы, статьи, заметки, касающиеся местного края, по географии, топографии, истории, археологии, статистике, этнографии, сельскому хозяйству, торговле, судоходству, ярмаркам, метеорологические сводки и частные объявления: о покупке и продаже разного имущества, о беглых, пропавших и т. д.

«Минские губернские ведомости» являются источником по социально-экономической истории не только Минской губернии, но и всей территории Беларуси, Литвы и значительной части Украины, поскольку в них печатали новости от соседних губерний. Например, в сообщениях о предстоящей продаже давалась информация из девяти губерний: Минской, Виленской, Витебской, Могилевской, Гродненской, Ковенской, Волынской, Киевской и Черниговской. К примеру, в объявлениях содержалась информация о наделах земли в имениях, сколько земли в имении занимала усадьба, сколько было пашни, лугов, леса, болот. В объявлениях газеты часто содержатся подробнейшие описания помещичьих усадеб с указанием, какая была в доме мебель и посуда, какая одежда хранилась в шкафах и сундуках, какие были экипажи, что имелось в амбарах, какой был скот и т. д.

Большую часть и основную ценность в официальной части газеты представляют различные объявления. Наибольшее значение из всей массы объявлений имеют разделы «О вызове к торгам», «О совершении купчих крепостей», причем, объявления должны были быть подробными и отчетливо составленными. Пример объ-

явления из раздела «О вызове к торгам»: «Ковенское Губернское Правление объявляет, что в оном 7 марта будут производиться торги на продажу движимости бывшего Ковенского Уездного Казначая Радзишевского, оцененная в 206 руб. 65 ½ коп. серебром, на пополнение растроченной им в том Казначействе казенной суммы, слишком 50,000 руб. сереб. Желаяющие участвовать в торгах, благоволят явиться на означенный срок в то Правление.» [2, с. 37]. При публикации сообщений «О предстоящих торгах» обычно называлась общая сумма долга, после которого чаще всего и происходила распродажа имущества, но не всегда назывались фамилии заимодавцев и очень редко указывались проценты, на какие давались деньги займы. В разделе «О совершении купчих крепостей» значительное место занимают объявления о продаже имущества в городах и местечках. Например: «В Игуменском Уездном Суде, 1852 г. Марта 21 дня, от дворян: Фадея Яковлева и Виктории Базылевой Мейсхеров, совершена купчая крепость, на продажу ими мещанину Холуйского общества, еврею Мееру Берковичу Поркину деревянного дома, в м. Смиловичах, на земле помещиков Монюшков состоящего, за 100 руб.» [3, с. 286]. Эти объявления дают ценный материал не только о стоимости имущества (домов, лавок, плацов и т. д.), но также и о топографии города [4, с. 114; 116–117; 125]. Таким образом, названные разделы являются *одной из самых значимых частей газеты*, содержащей в основном сведения о стоимости имущества.

Важным информационным источником по экономической жизни Минской губернии являются таксы (ценники), которые печатались в ведомостях почти в течение всех лет ее бытования. Длительное время таксы существовали только для Минска, в основном на важнейшие продукты питания (хлеб, мясо, крупу). Так, в четвертом номере ведомостей за 1865 г. опубликована «Такса, установленная в Минской Городской Думе на продажу в г. Минске съестных припасов в январе месяце 1865 г.».

С начала Первой мировой войны были установлены цены также на фураж, горючее, одежду и другие товары. В мирное время таксы утверждал губернатор, в военное — военные власти. С 50-х гг. XIX в. ведомости систематически публиковали сметы доходов и расходов г. Минска и других городов губернии, как уездных, так и заштатных. Возможно, между реальной ценой на продукты питания и указанной в таксах была какая-то разница, но, несомненно, таксы отражали эволюцию цен за определенный отрезок времени.

В губернских отчетах, публиковавшихся в газете, ежегодно упоминается о тысячах беглых. Самой распространенной формой протеста крестьян служило бегство. В объявлениях о беглых подробно описываются приметы внешности: «Бежавшие крепостные, люди Штабс-Капитана Дурнова, Владимир Семенов Поляков, Алексей Федоров, приметамы они: 1-й, росту 2 ар. 3 вер., глаза серые, нос немного крив на левую сторону, волосы светлорусые, рябь, 30 лет; и 2-й, росту 2 ар. 4 вер., глаза серые, нос широкий, немного задернут кверху, лицо рябое, волосы темнорусые, глаза

серые, по отыскании сих людей следует доставить в Екатеринбургский пехотный полк Каменец Подольской губернии Ольгопольского уезда в м. Бершад»¹ [5, с. 182]. Количество беглых было настолько велико и явление это было таким обыденным, что при продаже обычно сообщалось, что имение продается со всеми наличными и беглыми крестьянами. Среди беженцев в губернских отчетах отмечены как лица старше 70 лет, так и десятилетние дети [6, с. 24, 26; 7, с. 161–164].

Анализируя материалы, напечатанные в официальной части «Минских губернских ведомостей» за этот период, можно сделать выводы, что сведений о политической и культурной жизни губернии печаталось очень мало, в основном представлена информация по социально-экономическим вопросам.

С начала выхода газеты в Минске ее неофициальная часть длительное время вообще не издавалась, начала выходить с 1838 г. и выходила по 1892 г., затем с июля по декабрь 1911 г. В начальный период неофициальная часть в основном заполнялась статьями на религиозные и исторические темы. Часто статьи перепечатывались из разных официальных изданий — «Московские Губернские Ведомости», «Русский инвалид», «Северная пчела», «Литовские епархиальные ведомости», «Вестник Юго-Западной России» и из других источников. Среди авторов газеты М. Довнар-Запольский², Г. Татур³, И. Боричевский⁴, И. Гольц-Миллер⁵ и др. Особый интерес для исследователей представляют исторические и фольклорные материалы: воспоминания архиепископа Антония Зубко «О греко-унитской церкви в Западном крае» (1864, 1865), «Исторический очерк Минской губернии» (1866, № 6–16), заимствованный из двухтомного издания «Материалов для географии и статистики, собранных офицерами Генерального штаба. Минская губерния» под редакцией И. И. Зеленского, «Очерки Белорусского Полесья» (1868–1869), «Исторический очерк городка Турова, бывшей столице Туровского княжества», «Туров и Туровщина», «Городок Заславль, или Изяслав, город потомков Рогнеды», «Находки в курганах Борисовского и Игуменского уездов» (1880), «Очерк археологических памятников на пространстве Минской губернии ...» (1891–1892), очерки «Свадебные обычаи

¹ Орфография соблюдена.

² Митрофан Викторович Довнар-Запольский (1867–1934) — российский историк, этнограф, фольклорист, экономист, основоположник белорусской национальной историографии.

³ Генрих Христофорович Татур (1846–1907) — белорусский археолог (составил археологическую карту Минской губернии), историк, краевед, исследователь древностей, собиратель белорусской старины, член Минского статистического комитета. В «Минских губернских ведомостях» публиковалась его статья «Очерк археологических памятников на пространстве Минской губернии».

⁴ Иван Петрович Боричевский (1810–1887) — белорусский археолог, историк, этнограф.

⁵ Иван Иванович Гольц-Миллер (1842–1871) — русский поэт, переводчик, революционер-народник, начал публиковаться в газете «Минские губернские ведомости» с 1859 г.

и обряды престолярства в Борисовском уезде» (1865) [4, с. 136]. В «Минских губернских ведомостях» 1840–1860-х гг. информировалось о театральной жизни Минска. Помещались объявления о театральных представлениях в городе, например: «В новоустроенном театре в зале Дворянского дома, 27 декабря дан был народный спектакль и представлено: Гамлет Сидорович и Офелия Кузьминишна, Вод. в 1-м дейст. Герой нашего времени или Новое средство усмирять львов и онагров, в 1-м действ. 30 декабря представлено: Жертва за жертву или Пересыльные арестанты. Др. в 3-х дейст...» [8, с. 20].

В 1860-х гг. ведомости систематически публиковали отчеты о заседаниях Общества минских врачей. В этих сообщениях помещены данные о санитарном состоянии Минской губернии, о медицинском обслуживании населения, там же опубликованы очерки врача Грабовского о холере в губернии в 1847 г. В «Минских губернских ведомостях» (1865 г., 16 октября) помещены статьи «Бережёного бог бережёт», «Меры до появления холеры», «Меры во время открытой холерной эпидемии» — о мерах профилактики холеры, за подписью «Инспектор, доктор Берг». В приложении к № 50 ведомостей за 1865 г. опубликованы инструкции по борьбе с холерой в случае эпидемии — «В виду появления эпидемической холеры в разных местах России, Медицинский Совет считает своей обязанностью изложить предохранительные от этой болезни наставления, оправданные опытом и современными наблюдениями», «Врачебно-полицейские меры», «Правила для постоянного, правильного посещения всех жителей врачами во время холерной эпидемии, составленные по образцу таких же правил, принятых в Англии, в 1848–1849 годах и оказавших блистательный успех», за подписью Вице-Губернатора Старшего Советника Енакиева.

Систематически публиковались «Термометрические наблюдения и состояние погоды в г. Минске», которые были единственным для того времени материалом по метеорологии. Подробно расписывались сводки погоды: «Месяц апрель. 3-го утро × 8°. — Полдень × 10°. — Вечер × 8°. — Утром до 8 часов шел проливной дождь. Пасмурно и тихо весь день. Вечером навозный жук летает в множестве. Вода в реке в сильном разливе. Снег виден только в оврагах и около заборов. В парниках только в некоторых ящиках слабые всходы огурцов, салата и редиски; прочие же ящики еще набиваются навозом. По объяснению хозяев, в марте были сильные холода, о то обыкновенно, парники набивались и засеивались к 6 марта»⁶ [9, с. 392].

Газета регулярно сообщала об открытии в городе новых учебных заведений — дворянского, реального училища, женских учебных заведений (в частности, женской гимназии в городе Минске), народных и городских училищ.

В неофициальной части газеты (второй отдел) также публиковались сводки о происшествиях, случившихся в Минской губернии: о пожарах, «о нечаянных смертных случаях», «о найденных мертвых телах»,

«о самоубийствах, убийствах», «об укушениях бешеным волком», «о воровстве», «о святотатстве» [10, с. 297–300⁷]. Как правило, сообщения были краткими, например: «Укушение бешеным волком. Пинского уезда, м. Логишина мещане: Яков Ширневич, Михаил Серпунович, Семен Татаревич, Антон Приспутневич, Анна Татаревичева и сын ее Сильвестр 12 февраля укушены бешеным волком»; «Убийство. Игуменского уезда, села Блони, крестьянка Мария Никифорова Ковальчукова, с 15 на 16 января, незаконнорожденное ею дитя скрыла в сарае, где оно найдено и съедено свиньями», «Святотатство. Пинского уезда, с. Хотинич из местной приходской церкви во имя Св. Михаила с 8 на 9-е февраля, со взломом замков, неизвестно кем, украдено 20 руб. и 20 коп. сер.» [10, с. 299].

В неофициальной части помещались статьи и заметки на самые разные темы: как надо лечить домашними средствами людей и животных; о вредном влиянии на здоровье употребления спичек с белым фосфором и красок, в состав которых входит мышьяк; как делать вино из фруктов, как выводить пятна, как из кислого варенья сделать уксус, как делать водку из ягод, оставшихся после наливки, и т. п.

Как правило, в конце каждого номера неофициальной части газеты помещалась информация под заглавием «О приехавших в г. Минск и выехавших из оногo...», далее шло перечисление лиц, к примеру: «Приехали: Из С.-Петербурга, Коллежский Секретарь, состоящий при Министерстве Финансов *Заико*; — Минского уезда, Помещик Князь *Радзивилл*; — Пинска, Помещик тамошнего уезда *Скирмунт*; С.-Петербурга, Тизенгауз состоящий при Министерстве Финансов *Фон Барон*. Выехали: — Вильно, Минский Губернский лесничий *Владимирский*; — С.-Петербург, Полковник Генерального Штаба *Зеленский*; — Борисов, тамошний Уездный Исправник *Воронец*; По губернии, Член из Правительства Мировых съездов *Юрак*.» [11, с. 352].

Таким образом, неофициальная часть «Минских Губернских ведомостей» дает неоценимый материал о событиях, происходивших в городе и губернии. Нередко газетные заметки являются единственными документами о событиях, происходивших в Минской губернии. Очень важны материалы, публиковавшиеся в газете, о культурной жизни города и губернии (статьи, заметки, рецензии о театральных постановках, концертах). Многочисленные статьи по этнографии Беларуси, которые на тот момент нигде не перепечатывались, кроме «Минских Губернских ведомостей», дают важный материал для изучения не только этнографии, но и культуры и экономики как Минской губернии, так и Беларуси в целом.

Таким образом, «Минские Губернские ведомости» стали одним из организационных центров общественно-научной и культурной жизни края. Именно в этой газете провинциальные авторы получили возможность публиковать свои работы. Материалы, опубликованные в неофициальной части газеты, подтверждают факт

⁶ Пунктуация сохранена.

⁷ В газете «Минские Губернские ведомости» сквозная нумерация страниц, переходящая из номера в номер.

широкого использования исторического материала в публикациях различной тематики. Вместе с тем распространение таких публикаций, специально посвященных истории края, способствовало формированию общественного интереса к местной истории. Ценность этого периодического издания, прежде всего, в публикациях о местном крае, тем более важных, что нередко подобный материал ни в каких других источниках не отражался.

«Минские Губернские ведомости» отнесены к печатным изданиям, имеющим статус историко-культурной ценности. Они являются объектом отражения и книжной культуры, и исторической памяти. Как памятник историко-культурного наследия, «Минские Губернские ведомости» раскрывают историческое и духовное развитие белорусского народа, его эстетические и документальные достоинства.

Список литературы

1. Полное собрание законов Российской империи, повелением государя императора Николая Павловича, составленное. Собрание 2, с 12 дек. 1825 г. Санкт-Петербург: Тип. 2 отд. собств. его императорского величества канцелярии, 1830–1884. Т. 12, 1837 г. Отд. 1 от № 9825–10631. 822 с.
2. Минские губернские ведомости. Отдел второй. Часть официальная [Минск [б. и.], 1863. К № 9-му. 4 марта. С. [33]–40.
3. Минские губернские ведомости. Отдел второй. Часть официальная. Минск [б. и.], 1852. К № 15-му. 11 апреля. С. [284]–297.
4. Улащик Н. Н. Минские губернские ведомости как исторический источник // Проблемы источниковедения / Академия наук СССР, Институт истории. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1959. Сб. 7. 462 с.
5. Минские губернские ведомости. Часть официальная. Минск [б. и.], 1843. № 25, 18 июня. С. [172]–192.
6. Минские губернские ведомости. Часть официальная. Минск [б. и.], 1844. № 4, 28 января. С. [19]–26.
7. Минские губернские ведомости. Часть официальная. Минск [б. и.], 1843. № 23, 4 июня. С. 161–164.
8. Минские губернские ведомости. Отдел второй. Часть неофициальная. Минск [б. и.], 1865. К № 1-му. 1 января. С. [17]–20.
9. Минские губернские ведомости. Отдел второй. Часть неофициальная. Минск: [б. и.], 1865. К № 19-му. 7 мая. С. [389]–393.
10. Минские губернские ведомости. Отдел второй. Часть неофициальная. Минск: [б. и.], 1865. К № 15-му, 9 апреля. С. [297]–302.
11. Минские губернские ведомости. Отдел второй. Часть неофициальная. Минск: [б. и.], 1863. К № 20-му. 17 мая. С. [350]–367.

E. P. Denisenko

Yakub Kolas Central Scientific Library of the National Academy of Sciences of Belarus
220075 Minsk, Surganov str., 15

THE FIRST STATE PERIODICAL WITHIN THE MODERN TERRITORY OF BELARUS «MINSKIE GUBERNSKIE VEDOMOSTI» (based on the book collection of the Yakub Kolas Central Science Library of the National Academy of Science of Belarus)

The article deals with «Minsk gubernskie vedomosti», the first state periodical within the modern territory of Belarus, that are housed in the Department of Rare Books and Manuscripts of the Central Science Library of NAS.

Key words: Minsk governorate, 19th century books, national document, Yakub Kolas Central Science Library of the National Academy of Sciences of Belarus.

References

1. *Polnoe sobranie zakonov Rossijskoj imperii, poveleniem gosudarya imperatora Nikolaya Pavlovicha, sostavlennoe* [Complete collection of laws of the Russian Empire, by order of the Emperor Nicholas Pavlovich, compiled]. Collection 2, from 12 dec. 1825. Sankt-Peterburg: Tip. 2 otd. sobstv. ego imperatorskogo velichestva kancelyarii, 1830–1884. T. 12, 1837 g. Otd. 1 ot № 9825–10631. 822 s. (in Rus.).
2. *Minskije gubernskie vedomosti. Otdel vtoroj. Chast' oficial'naya* [Minsk provincial statements. Department second. Part official] Minsk [b. i.], 1863. K № 9-му. 4 marta. S. [33] –40 (in Rus.).
3. *Minskije gubernskie vedomosti. Otdel vtoroj. Chast' oficial'naya* [Minsk provincial statements. Department second. Part official] Minsk [b. i.], 1852. K № 15-му. 11 aprelya. S. [284] –297 (in Rus.).
4. Ulashchik N. N. *Minskije gubernskie vedomosti kak istoricheskij istochnik* [Minsk provincial statements as a historical source] // *Problemy istochnikovedeniya / Akademiya nauk SSSR, Institut istorii*. M.: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1959. Sb. 7. 462 s. (in Rus.).
5. *Minskije gubernskie vedomosti. Chast' oficial'naya* [Minsk provincial statements. Part official] Minsk [b. i.], 1843. № 25, 18 iyunya. S. [172] –192 (in Rus.).
6. *Minskije gubernskie vedomosti. Chast' oficial'naya* [Minsk provincial statements. Part official]. Minsk: [b. i.], 1844. № 4, 28 yanvarya. S. [19] –26 (in Rus.).
7. *Minskije gubernskie vedomosti. Chast' oficial'naya* [Minsk provincial statements. Part official]. Minsk: [b. i.], 1843. № 23, 4 iyunya. S. 161–164 (in Rus.).
8. *Minskije gubernskie vedomosti. Otdel vtoroj. Chast' neoficial'naya* [Minsk provincial statements. Department second. Part of unofficial]. Minsk [b. i.], 1865. K № 1-му. 1 yanvarya. S. 20 (in Rus.).
9. *Minskije gubernskie vedomosti. Otdel vtoroj. Chast' neoficial'naya* [Minsk provincial statements. Department second. Part of unofficial]. Minsk [b. i.], 1865. K № 19-му. 7 maya. S. [389] –393 (in Rus.).
10. *Minskije gubernskie vedomosti. Otdel vtoroj. Chast' neoficial'naya* [Minsk provincial statements. Department second. Part of unofficial]. Minsk [b. i.], 1865. K № 15-му, 9 aprelya. S. [297] –302 (in Rus.).
11. *Minskije gubernskie vedomosti. Otdel vtoroj. Chast' neoficial'naya* [Minsk provincial statements. Department second. Part of unofficial]. Minsk [b. i.], 1863. K № 20-му. 17 maya. S. [350] –367 (in Rus.).

Н. Г. Дружинкина

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18**ГОСУДАРСТВЕННАЯ ПОЛИТИКА
В ОТНОШЕНИИ РУССКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ
1907–1917 Г. (ПО АРХИВНЫМ ДОКУМЕНТАМ)**

© Н. Г. Дружинкина, 2022

Статья посвящена взаимоотношениям Государства и Русской Православной Церкви в противоречивый период истории 1907–1917 гг. На основе архивных документов выясняются особенности «симфонии» Государства и Церкви, религиозной политики, состояния приходских организаций в России 1907–1917 гг. Основной вопрос — это восстановление Патриаршества, канонического управления в Русской Православной Церкви. Реформам была посвящена и деятельность Предсоборного Присутствия. Решалась проблема и демократизации общественной жизни, православного прихода. Законодательная политика была направлена на устранение противоречий в социальной и экономической сфере жизни общества. Исследуется реакция представителей разных социальных сил на преобразования в жизни Церкви, настроения политической элиты, изучаются дискуссии по важным проблемам восстановления соборной жизни Церкви. Реконструируются события русской истории 1907–1917 гг.

Ключевые слова: Русская Православная Церковь, Государство, Россия, реформы, революция, преобразования, Святейший Синод, Предсоборное Присутствие.

Введение

Сегодня отношения Русской Православной Церкви и Государства в синодальный период являются актуальными в русле происходящих модернизационных процессов в общественной жизни. Важными становятся темы законодательного регламентирования, общественного обсуждения процессов реформирования в сложный, противоречивый период 1907–1917 г. на пути в революции и смуте. Целью настоящего исследования является изучение эволюции церковно-государственных отношений в условиях модернизационного перехода и адаптации к новым условиям, в которых происходило взаимодействие традиций и инноваций. Задачами работы являются: изучение механизма экономического, юридического и психологического воздействия государства в отношении Русской Православной Церкви, закономерностей и парадоксов развития приходской организации на заключительном этапе синодальной истории церкви.

Обсуждение результатов

II Государственная Дума (под председательством Федора Александровича Головина) в период (с 20 февраля по 2 июня 1907 г.) имела в своем составе 13 представителей духовенства, среди которых преобладали либерально настроенные рядовые священники: среди них конституционалисты-демократы: Федор Иванович Владимирский (протоиерей Троицкой церкви в г. Арзамасе, окончивший Духовную семинарию и прослуживший гласным арзамасского городского управления двадцать лет), Григорий Спиридонович Петров от Санкт-Петербургской губернии, который священствовал с 1891 г., служил настоятелем церкви при Михайловской артиллерийской академии, законо-

учительствовал и проповедовал в С.-Петербургских гимназиях, духовной семинарии и академии, выступал с лекциями в Императорском Александровском лицее, пажеском корпусе и в публицистическом институте. Более того, он воздействовал на пасомых своими публицистическими статьями своих брошюр («Евангелие, как основа жизни» (20 изд.), «Школа и жизнь» (8 изд.), «По стопам Христа» (10 изд.), и мн. др.) и газетными фельетонами в «Русском слове». В Думу второго созыва вошли священники: октябрист — Вячеслав Андреевич Якубович (от Минской губернии); — прогрессист Михаил Иванович Гашкевич (от Могилевской губернии); — социал-революционер Константин Александрович Колокольников (от Пермской губернии); — трудовик Антон Устинович Гриневич (от Подольской губернии) — все окончили духовные семинарии. Особую группу составили священнослужители, представляющие крестьянский союз: Федор Васильевич Тихвинский (от Вятской губернии), Александр Викторович Архипов (от Оренбургской губернии), Александр Иванович Бриллиантов (от Енисейской губернии в Сибири).

Остальные депутаты от священнослужителей отличались в основном крайне правыми предпочтениями: — это консерватор Епископ Чигиринский и ректор киевской духовной академии Платон (в мире Порфирий Федорович Рождественский); Епископ Люблинский (с 1902 г.), викарий холмско-варшавский Евлогий (в мире Василий Георгиевский); священник с. Релавицы Владимир-Волынского уезда Волынской губернии Дамиан Иосифович Герштанский, окончивший житомирскую духовную семинарию; протоиерей в г. Кобеляках Полтавской губернии Николай Васильевич Пирский с семинарским образованием;

В марте перед членами Думы выступил П. А. Столыпин. В своей речи он очертил границы вероисповедной политики государства и государственно-церковных отношений с Русской Православной Церковью и ее привилегий, которые должны сохраняться без ущерба для остальных конфессий.

Обер-Прокурор Синода П. П. Извольский 22 января 1907 г. в письме к П. А. Столыпину изложил основные положения, касающиеся отношения Государственной власти к Православной Церкви, из которых следует, что светская власть готова идти навстречу Церкви¹. В частности, он утверждал, что Правительство обязано силой основных законов неизменно стоять на страже прав и преимуществ Православной Церкви, как господствующей в государстве. Со слов П. П. Извольского Правительство признавало за Православною русскою Церковью полную свободу внутреннего управления и самоустроения на основании Соборных правил и ее собственных установлений и узаконений, наблюдая лишь за соответствием церковных распоряжений общим законам государства. Также Правительство считало своим долгом содействовать успешному осуществлению Собора и проведению в жизнь его будущих постановлений по мере государственной в том необходимости. Особое значение имели вопросы, связанные с устройением православных приходов, обеспечением материального быта духовенства, предоставлением прав воспитанникам духовных учебных заведений свободного выхода в светские учебные заведения.

Семь последующих за этими обещаниями законопроектов, вносимых во II Государственную Думу Министерством внутренних дел так и остались на бумаге. Только Думская Комиссия по свободе совести успела провести несколько заседаний, посвященных обсуждению законопроекта: «Об инославных и иноверных религиозных обществах». Проект подвергся жесткой критике. Комиссия отвергла предложение Министерства внутренних дел предоставить право регистрации религиозных обществ и общин административным органам. Признавалось, что и вероисповедные общества, и учреждаемые ими религиозные общины в равной мере являются субъектами гражданских прав. Вносились предложения ограничить права местных органов власти вмешиваться в деятельность религиозных объединений и внутрицерковную жизнь. Комиссия высказалась и за отмену ограничений, установленных для различных групп населения по национально-религиозному признаку.

Однако религиозный вопрос не мог получить своего принципиального разрешения. Отвергнуты были установки на провозглашение равенства всех вероисповеданий, разработку закона об отделении церкви от государства.

В стране происходила дальнейшая поляризация общественных сил, вызванная и Цусимским разгромом, обнажившим ущербность власти. Надежда

на маленькую победоносную войну не оправдалась. Волнения нарастали. По опыту помещиков Саратовской губернии, создавших в 1905 г. объединение для охраны дворянских владений, в Москве и в Петербурге также «собрались советы учредителей, дополнившие принятые в Саратове программу и устав. Коренной задачей было определено «водворение порядка в деревне», «окончательно подорванного бездействием гражданских властей» [9, с. 199]. Причем «облик объединения вполне определяло провозглашенное на съезде намерение отстаивать и впредь православие, самодержавие и народность, не принимая ничего наносящего ущерб этой триаде» [9, с. 200]. Совет во главе с Чемодуровым и 23 членами, среди которых были представители известных дворянских фамилий: А. Г. Щербатов, Н. А. Павлов, П. Ф. Булацель, Г. В. Бутми, гр. В. Ф. Доррер, кн. А. А. Ширинский-Шихматов, гр. В. П. Орлов-Денисов, кн. В. А. Голицын, И. А. Звегинцев, гр. С. А. Толь, гр. С. Д. Шереметев и мн. др., высказывались за применение самых действенных и энергичных мер, не исключая военные суды и расправы для восстановления порядка. Они обвиняли правительство в неспособности решить аграрный вопрос, в непонимании происходящих в России процессов, в слепом подражательстве Европе, выступали на съезде губернских и уездных предводителей дворянства в Петербурге 7–11 января 1906 г. за сохранение свободного от каких-либо стеснений в праве собственности помещичьего землевладения. Безусловно, появившиеся Союз землевладельцев, организация Объединенного дворянства, Союз земельных собственников, проводившиеся ими съезды с 16 по 20 мая в Москве отражали процесс консолидации дворянства как опоры самодержавия.

Третьеиюньский государственный переворот 1907 г. стал переходом к бонапартизму. Заметно дальнейшее усиление поляризации и радикализации общественных настроений, например, противостояние «Союза русского народа», выступавшего за ликвидацию Государственной думы и октябристов, ратовавших за продолжение реформ. Один из лидеров крайне правых гр. С. Д. Шереметев выражал недовольство недостаточной кардинальностью переворота и тем, что «мы продолжаем цепко держаться почвы 17 октября» [5, с. 23]. Однако правые старались использовать механизм Думы в качестве возможности давления на правительство.

В ходе выборов в III Государственную Думу по мнению Преосвященных: «Православному духовенству нечего ждать себе защиты от людей дворянского сословия, обобравшего его уже самым беззастенчивым образом при Екатерине II под знаменем просвещения и благотворительности, без всякой пользы для этих последних... Только в народных крестьянских массах, искони верных православной церкви и вместе с ее духовенством переживших века тяжелого гнета и нужды, православное русское духовенство может и теперь найти защиту в предстоящей ему в Государственной Думе борьбе не с крайними (социалистическими) только, но и со всеми либеральными на западный лад парти-

¹ РГИА., Ф. 797., Оп. 77 (2 отд., 3 стол.), Д. 33. (1907 г.), Л. 4–5.

ями» [2, с. 28]. Так лозунг «За веру, царя и отечество» прочно спаян с традиционализмом, консервативностью кругов духовенства. На самом же деле триединство «Православие. Самодержавие. Народность» стало разрушаться и на практике, и в теории оставаться прерогативой прошлых времен былого «могущества» Российской империи. «Консерваторы» обрушивались с критикой либерализма, идущего с запада «от врагов православия — евреев, поляков, католиков».

Наиболее полное обсуждение вероисповедных проектов происходило в III Государственной Думе (под председательством Николая Алексеевича Хомякова (1907–1912 гг.)), в состав которой вошло 2 «правых» Епископа: Гомельский Митрофан (в мире Дмитрий Краснопольский) и Люблинский Евлогий (в мире Василий Георгиевский) и 43 священника (5 прогрессистов, 8 октябристов, умеренно правых — 1 епископ и 13 священников, 2 националиста, правых — 1 епископ и 15 священников). (биографические данные — см: в приложении). Думские комиссии по делам Православной Церкви возглавил председатель В. Н. Львов, по вероисповедным вопросам — П. В. Каменский, по старообрядческим — В. А. Караулов.

Споры принимали острый характер и выражали всю злободневность вероисповедной политики государства. Синод критиковал либерализм многих законопроектов, подрывающих устои церковно-государственного союза и господствующее, привилегированное положение Русской Православной Церкви. Очень часто думская и правительственная точки зрения не совпадали, особенно в момент революционного успокоения. В накаленной и напряженной обстановке III Думы удалось принять три важных законопроекта: о старообрядческих общинах; об отмене ограничений, связанных с лишением духовного сана; о переходе из одного вероисповедного состояния в другое в их демократических вариантах. (Однако, в Государственном Совете «переиначили» «вольности» Думского законодательства. Усилия Думы не имели в целом никаких практических результатов).

Тем не менее, реальная жизнь изобиловала событиями и требовала поиска путей выхода и кризиса. Так, монархических убеждений священник Гепецкий после очередного выступления в клубе монархистов за неограниченность самодержавия и объединение Царя с народом получил на заседании Думы протест 25 священников-октябристов. Они официально не числились в партиях, но достаточно определенно выражали свои политические симпатии. «Заявление левых депутатов подняло шум и волнение среди священников: сразу начинали говорить по несколько человек.

Черносотенные организации типа «Союза русского народа» преследовали «крамольников» — либералов, примкнувших к прогрессистам, октябристам и др. левым партиям (подвергали «остракизму», уличали в недостойных «делах» и др.). Действительно, внутренние «раздоры» среди духовенства вряд ли способствовали укреплению авторитета Церкви. Власть епископов часто встречала сопротивление приходских священников.

В целом, «Духовенство разбрелось по партиям и творило волю последних... в правой фракции числится 14 священников и 1 епископ, у националистов — 11 священников и 1 епископ, у правооктябристов — 4 священника, у октябристов — 5, в среде прогрессистов — 5 и 3 беспартийных» [2, с. 38]. Духовенство, таким образом, не могло создать реальной политической опоры ни правым — охранителям старого порядка, ни левым — сторонникам ограничения власти самодержавного Царя и отделения Церкви от государства и вынуждено было лавировать между одними и другими, выказывая каждый раз отсутствие единой платформы, единства позиций по «злободневным», насущным проблемам церковного обустройства. «Характерно, что когда обер-прокурор Св. Синода В. К. Саблер предложил Евлогию возглавить в IV Государственной Думе группу духовенства в 50–60 человек, тот ответил категорическим отказом. Епископ Евлогий (член ВНС и РНФ) был убежденным сторонником невмешательства государства во внутрицерковные дела, противником превращения церкви в орудие политики, противником «свободы вероисповедания», он всегда выступал в защиту Русской Православной Церкви, с критикой бюрократизма Св. Синода, Распутина; как и другие лидеры Всероссийского национального союза (А. С. Суворин (знаменитый издатель), священнослужители: К. Н. Рудич, А. Л. Трегубов, А. И. Будрин, М. В. Митроцкий, П. А. Покровский, И. М. Короваев, В. И. Немерцалов, А. Г. Альбицкий, К. К. Волков, П. Т. Населенко) еп. Евлогий ратовал за соборность, материальное благосостояние духовенства, восстановление патриаршества, ослабление сословной изолированности духовенства, «оживление прихода» [6, с. 406].

При выработке приходского проекта в III Думе речь, прежде всего, шла об обеспечении духовенства, причта, приходов за счет самообложения и различных форм сборов. Учитывались меры, пресекающие «порочные» перемещения священников из одного прихода в другой, а также предоставления казенных пособий приходам численностью в 2000–3000 душ и др. По каждому пункту происходили прения. О. Титов переработал исходный вариант проекта в реформаторском ключе: В конце ноября его подписали 45 депутатов различных фракций (от партии народной свободы до правых включительно). «... В. Н. Львов нашел, что участие представителя Министерства Финансов в рассмотрении ходатайств приходов о казенном пособии есть подчинение церкви государству...» [2, с. 67–68]. Кроме того, среди правых началась агитация за снятие подписей в надежде сорвать проект. Отстояли проект одобрительные голоса прогрессистов и октябристов. В декабре Дума передала его в комиссию по делам Православной церкви, а та в свою очередь, одобрив, — общему собранию Думы.

В речах депутатов священников-прогрессистов и ряда членов Государственной Думы имел место диссонанс: они свято превозносили Православную Церковь, и критиковали Ведомство Православного Исповедания. «Цезарепапизм» признавался недопустимым. На другом заседании Думы 9 ноября 1908 г.

Ив. Ник. Ефремов, касаясь вопроса о церковных школах «указал на отсутствие самого главного условия для правильной жизнедеятельности церкви — на полное подавление церковной администрацией прихода» [2, с. 92], который был парализован административной опекой духовной консистории. Он ставил это в вину Ведомству, Обер-прокурору, который «является орудием закулисных безответственных деятелей», епископам, назначенным по указке «темных личностей» (имеется в виду Г. Распутин и его окружение). О. Титов, гр. Уваров отнес это к действиям старого режима.

Так, В. А. Бернов признавал: «Если Господь приведет осуществиться реформе Православного Прихода и объединения возле него нас всех русских людей, то значения духовенства, конечно, возрастет, улучшится его материальное благосостояние, и, конечно, на обеспеченное положение пойдут люди по призванию, а не связанные кастовыми условиями, профессией “церковно-служительства”, люди, зачастую тяготящиеся этим делом, которое совершенно им не по душе!» [1, с. 7]. «Оживление» приходской жизни решало сразу несколько проблем.

Однако в воззрениях на задачи и цели приходской жизни наблюдалась не просто путаница, а взаимоисключающие друг друга начала: русский приход трактовался и с позиций западно-европейской общественной самоорганизации, и земской реформы, и — как аналог древнерусских братств.

Не вызывали в III Думе прений церковные законопроекты, касающиеся вопросов храмоздательства. В итоге, III Государственная Дума, названная «богомольной», приняла 50 законов по делам церкви. В ней рассматривались вопросы, связанные с взаимоотношением церкви и государства, свободой совести, усилением церковного прихода, созывом Собора. Обсуждался церковный бюджет, в частности, и об отпуске 4 миллионов рублей на содержание церковных школ. Из Стенограмм думских прений, сохранивших голос дебатов, длившихся продолжительное время, интересна речь А. А. Папкова, указывающая прямой, практический путь к разрешению приходского вопроса законодательным путем до созыва Собора — через Государственную Думу, в той части этого вопроса, которая касается гражданских прав прихода [4, с. 189–190].

В свою очередь, Государственная Дума указала на недостаточность финансирования Духовных консисторий и высказала пожелания установления в окладах архиереев известной закономерности, а также относительно подконтрольности средств, расходуемых на благотворительные и просветительские нужды епархии. Дума пеклась и о назначении казенных пособий всем причтам церковью Российской империи, для чего испросила ведомство Православного Исповедания о проекте плана обеспечения городского и сельского духовенства ежегодным содержанием соответственно с новым списком приходов, разделенных на три очереди.

Вопрос о реформировании консисторий неоднократно принимался в Государственной Думе. Так, на заседании 16 апреля 1909 г. Дума признала необходимым преобразовать консистории, а на заседании 17 февраля

1910 г. высказала пожелание, чтобы это преобразование являлось коренным. В докладе комиссии по смете 1911 г. намечен был план возможного преобразования епархиального управления. Безусловно, существовавшие штаты Духовных консисторий, изданные более сорока лет назад (в 1869 году), устарели. По этим штатам для пятидесяти провинциальных консисторий устанавливался одинаковый состав служащих, по тринадцати штатных лиц в каждой, и одинаковая, по 11. 200 руб. в год сумма на содержание каждой консистории. Для Санкт-Петербургской консистории штат увеличивался до 18 лиц и штатная сумма возрастала до 23 000 руб., а в Москве — до 16 лиц и до 21 500 руб. по этим штатам члены консисторий в провинции получали по 500 руб., в столицах — 1 000 руб., секретари в провинции — по 1 500 руб., в столицах — по 1 700 руб., столоначальники и архиерейские секретари по 600 руб. (в столицах по 750 руб.), другие штатные чиновники — 500–600 руб., на канцелярских служащих положено по 2 000 руб. в провинциальной консистории и по 4 000 руб. в столичной, а на канцелярские расходы и содержание дома по 1 200 руб. и в столицах по 3 200 руб. Принятые расценки и штаты со времени Александра II порождали «шаблонное однообразие штатов»², скудость средств, вызывали недостаток служащих, нуждались в корректировке и требовали вмешательства.

Составители новых штатов старались избежать издержек. Все консистории, соответственно количеству в них делопроизводства разделялись на несколько групп. К первой группе относились епархии с количеством приходов до 400 (15 епархий); ко второй — епархии с количеством приходов от 400 до 800 (21 епархия); к третьей — епархии с числом приходов 800–1000 (10 епархий); к четвертой имеющая свыше 1000 приходов (9 епархий). Особое значение уделялось столичным и дальневосточным епархиям (5 епархий). Соответственно такой группировке, консистории различались по количеству служащих. Именно в консисториях первой группы, а также дальневосточных, оставили существовавшее число штатных чинов, с добавлением должности бухгалтера. Во второй группе консисторий учреждались новые должности бухгалтеров и по два помощника столоначальника в каждой. В третьей группе учреждались пятые столы, бухгалтеры и четыре помощника столоначальника в каждой, а в четвертой группе — помощники секретарей, пятые столы, бухгалтеры и пять помощников столоначальника в каждой. В столичных консисториях добавлялись должности двух членов консистории в каждой, двух помощников секретарей в Санкт-Петербургской и одного в Московской, бухгалтеров и их помощников и семь помощников столоначальников в Санкт-Петербургской и пять — в Московской. Оклады предполагались следующие: секретарю Консистории — 2 300 руб., а в дальневосточных епархиях — 2 500 руб., помощнику секретаря 1 500 руб., столоначальнику и бухгал-

² Приходской священник № 4., 29 января 1911 года. Журнал для православного духовенства., с. 4–5.

теру 1 100 руб., а в дальневосточных консисториях 1 200 руб., помощнику столоначальника, казначею, регистратору и архивариусу 900 руб. (в дальневосточных — 1 000 руб.), секретарю при архиерее 1 000 руб. (в дальневосточных — 1 100 руб.). кредит на канцелярских чиновников и писцов в новом штате определили от 3 000 руб. до 6 000 руб., соответственно группам. На канцелярские и хозяйственные расходы назначалось по 3 000 руб. на консисторию. Всего по новому штату из казны выделялось на содержание консисторий 736 425 руб. (к существующим 773 975 руб.), начиная с половины 1912 года³.

На заседании 16 апреля 1909 г. вскрылась временная невозможность обратить местные церковные сборы только на приходские нужды. Думские прения выявили конфликтное противостояние «обновленцев» — либералов и «правых» — консерваторов, вылившееся на страницы газет и журналов, ставших «предметом» обсуждения широкой общественности.

Следующие Думские прения, касающиеся одной общей дилеммы реформы и революции, в октябре 1910 — феврале 1911 гг. означали понятную точку зрения и в вероисповедном вопросе, даже по сравнению с Уставом 1874 г. Противостояние правых, кадетов и октябристов объясняло и боязнь правых, смотревших на кадетско-октябристское большинство, «как на врагов церкви и государства» и «скрытых революционеров», недвусмысленно показывали — не революции в перспективе, а реформы сейчас, ограниченной, недемократичной, но все же ослабляющей позиции дворянства и церкви в деревне, боялись правые, ее — эту реформу — называли они революцией» [7, с. 487]. Сорок шесть священнослужителей Думы были преимущественно правых и националистических настроений, среди которых два «правых» Епископа: Кременецкий Никон и Елизаветинский Анатолий — в Государственной Думе четвертого созыва, которая работала под председательством Михаила Владимировича Родзянко.

Как правило, Государственный Совет (или Двор) блокировали решения Думы. Так в мае 1910 г. он выступил против законопроекта Думы о старообрядческих общинах. Крах пути столыпинского реформирования страны в конце февраля 1911 г. означал и крушение надежд буржуазии на эволюцию капитализма в рамках третьей ионьской монархической системы.

Приходская проблема стала предметом рассмотрения Комиссии по церковному праву при Московском юридическом обществе в 1911–1912 гг. На повестку дня выносились вопросы реформы церковного прихода и бракоразводные дела.

«Вопрос о преобразовании православного прихода, в связи с вопросом об улучшении материального положения православного духовенства, обратил на себя особенное внимание 4^{ой} Государственной Думы. Так, уже в сессию внесено разными думскими группами четыре законодательных предположения, касающихся этого предмета; из них — одно подписано 57 лицами,

другое — 34, третье — 133 и четвертое — 32. Таким образом, 256 членов Думы подписали важные законодательные предположения, имеющие своей целью преобразовать весь православный приходской строй и управление и поднять материальное положение городского и сельского духовенства.

Наконец, в формуле перехода к очередным делам, принятой в заседании Думы 15^{го} мая 1913 года В. П. Шеин и Е. П. Ковалевский в Государственной Думе высказывались против медлительности, проявляемой синодальным ведомством в отношении возложенных на него обязанностей по данному вопросу.

После всех бюрократических препон и многочисленных периодов разработки проекта (стоит вспомнить некоторые факты: с Высочайше утвержденного 17 октября 1906 года положения Совета Министров о поручении Обер-прокурору Св. Синода предложить Св. Синоду проект правил об организации православного прихода, попечительств и братств и представить их на законодательное разрешение, и имея ввиду 4^{ый} отдел предсоборного Присутствия, заседавшего в 1906 году при Св. Синоде и составившего проект преобразования прихода, и определение Св. Синода от 18 ноября 1905 г. о приложении всяческих усилий к оживлению приходской жизни) определенный качественный сдвиг наметился в связи с 4^{мя} законодательными предложениями, внесенными в IV Государственную Думу.

Законодательное предположение, внесенное в журнал Думы за подписью 34 членов, 5 апреля 1913 года, содержало в себе основные положения для разработки законопроекта об организации православного прихода и об изменении в порядке содержания православного духовенства. В проекте значилось:

I) Православный приход имеет своей задачей удовлетворение религиозно-нравственных потребностей своих членов, а также дело просвещения и благотворения.

II) Органами его являются: а) общее собрание всех прихожан в возрасте не менее 21 года и б) избираемый собранием приходской совет с участием причта.

III) Приход имеет право юридического лица и самообложения.

IV) Распоряжение под контролем епископа всем церковным движимым и недвижимым имуществом, как существующим, так и имеющим поступить принадлежит приходу, за исключением: а) предметов церковного богослужения, на изменение или продажу которых необходимо особое, каждый раз, разрешение епархиального начальства, и б) имуществ, имеющих специальные назначения.

V) Приход выбирает кандидатов на священно-церковно-служительские должности в приходе.

Регламентировалось содержание приходских причтов за государственный счет, их пенсионное обеспечение и налогообложение приходов.

III^е законодательное предложение, внесенное в Государственную Думу 27 февраля 1913 г. за подписью 133 членов Думы, касалось опять таки материального обеспечения православного духовенства и из местных источников, и из средств Государственной казна-

³ Приходской священник «4., 29 января 1911 года. Журнал для православного духовенства., с. 4–5.

чейства, и с доходов от церковно-причтовых земель, арендных статей и процентов капиталов, назначенных на содержание причта, и из платы за необязательные траты.

8 мая 1913 года за подписью 32 членов IV Государственной Думы поступило 4-ое законодательное предложение относительно признания: 1) необходимости учреждения приходов, как самостоятельных юридических лиц, обладающих собственными, вполне устойчивыми, источниками доходов и вполне надежных исполнительных органов, а также 2) необходимости устойчивого материального обеспечения приходского духовенства, не нарушая при этом тесно его связи с приходом и т. п.

Все эти Думские пожелания стали основой выработки приходского устава синодальными властями, причем, предполагалось гражданско-правовые статьи проекта утверждать в Государственных Органах.

Однако позитивное решение проблемы приостановилось из-за начавшейся I Мировой войны, мобилизовавшей все силы империи для фронта.

Известно, что в день издания Высочайшего Манифеста об объявлении России Германией войны — 20 июля 1914 г. Св. Синод поручил епархиальным преосвященным сделать распоряжение о немедленном образовании в каждом приходе особых попечительных советов («Церковные Ведомости» 1914, № 30), которые должны были осуществлять помощь «семействам лиц, призванных на защиту родины»⁴. 26 июля Епархиальным начальствам вменялось в обязанность представлять Св. Синоду отчеты и сведения о деятельности приходских попечительных советов по оказанию помощи пособиями, финансами, пожертвованиями нуждающимся семьям.

Октябристско-кадетское думское большинство и господство правых в Государственном совете завели законотворческую миссию IV Думы в тупиковое состояние.

«левые рвут Россию на части, прикрываясь нарrodom.... Но и правые готовы оставить царя; за это они жестоко поплатятся...» [3, с. 77], оставила эмоциональную дневниковую запись фрейлина императрицы Александры Федоровны Анна Вырубова.

Грозовые тучи над самодержавным строем продолжали сгущаться, по стране прокатилась волна фабрично-заводских забастовок и стачек (до и после Ленского расстрела 1911 г.), либералы и октябристы выражали недовольство по поводу невыполненных обязательств манифеста 17 октября.

Черносотенные погромы, «процесс» по делу Бейлиса разжигали нездоровую атмосферу жизни общества. Угроза революции нарастала, становилась очевидной даже в глазах националистически настроенных кругов и либералов.

Правые кадеты во главе с В. Маклаковым (министр МВД) и прогрессисты стремились провести кадетско-октябристским большинством через IV Думу

ряд правительственных законопроектов: о земской и городской реформе, о реформе Сената, об усилении ответственности должностных лиц и в надежде на содействие Коковцова — провести через Государственный Совет. «... в противовес Коковцову, Н. Маклаков демонстрировал нежелание идти на малейшие реформы. Он заявил, что считает несвоевременным понижение земских и городских избирательных цензов и ослабление административного вмешательства в дела самоуправления и не собирается создавать волостное земство, планируя вместо этого придать функции низовой единицы управления приходу и на нем же построить систему выборов в общеимперское представительство. Это было открытым вызовом октябристам и националистам, делавшим земскую реформу ... своим главным лозунгом» [7, с. 525] (подчеркнуто нами — Н. Д.).

Однако, в сентябре 1913 года Саблер «провел через Совет министров инструкцию о порядке применения ст. 65 Основных законов, сужавшую реальные права Думы в церковных вопросах» [7, с. 526]. Попытки изменения Основных законов оборвали заботы по мобилизации империи в связи с начавшейся I Мировой войной.

«Распутиниада», разгон IV Думы, министерская чехарда, продовольственный кризис, потери на полях сражений войны сосуществовали с планами вновь назначенных министров внутренних дел — А. Н. Хвостова (с июня 1915 — до увольнения 3 марта 1916 г.) и Б. В. Штюрмера, назначенного 3 марта 1916 года по указке Распутина.

Царствование Николая II подтачивал системный кризис самодержавия.

Интересно, что предлагалось в целях борьбы с крамолой опереться на преданные в провинции Империи силы. Аноним писал: «<...> крамола должна быть, безусловно, подавлена в месте пребывания Государя и Его Августейшего Семейства, а в провинции способные представители правительства могут еще разумно воспользоваться беспредельною преданностью к Священной Особе Государя, присущую русскому народу, для открытия злоумышленников <...>»⁵.

Об отношении к политике Николая II со стороны крестьян могут свидетельствовать «Адреса крестьянских обществ...», в которых просят «Царя-батюшку» хранить Самодержавие и православную веру от врагов внутренних, жалуются на притеснения со стороны дворян: «Ваше Императорское Величество, Всемилостивейший Государь! Мы, нижеподписавшиеся крестьяне Вологодской губернии, Грязовецкого уезда, Ведерковской Волости, Рогачевского общества, обсудив милостивые Манифесты, данные Вашим Императорским Величеством, 6 августа, 17 октября и 3 ноября минувшего 1905 г. и современное движение Русского общества, единогласно решили: за Высочайшие манифесты выразить Вам, Отец Ты наш, свою полную сыновнюю благодарность и верноподданнические чув-

⁴ ст.: Приходской листок Война и приход. 16 августа 1914 г. № 6. с. 208.

⁵ ГА РФ., Ф. 677., Оп. 1., Д. 500 «Анонимный проект внутренних реформ», л. 4 (об).

ства. Твердо надеемся, что манифесты будут исполнены. Сыновне молим Тебя, наш Милостивец, не оставь нас, Твоими милостями и в будущем, не забудь о нас особенно тогда, когда ты с своими советниками в Государственной Думе будешь решать вопрос о земле, вспомни тогда, что земля — наша кормилица, не забудь также, что народ твой, народ православный, чтобы вера православная в твоём царстве была господствующей. Верь, Государь, что мы жители северной окраины России, были, есть и будем Твоими верными сынами.

Нашлись в России люди, требующие уничтожения Самодержавия и хотят уговорить Тебя, дорогой наш Батюшка, отказаться от самодержавия добровольно.

И это зло разлилось широко, захватив почти все слои даже коренного населения России, не говоря уже об окраинах...»⁶, писали крестьяне, высказывая недоверие к членам Думы — «самозванцам, выступающим от имени народа», к чиновникам, к еврейству с настоятельной просьбой хранить самодержавие⁷. Народ стремился к единению с Православным Царем, Царь в свою очередь — преодолеть средостение между императорской властью и народом. Несмотря на обоюдное желание, непроходимая стена, казалось, засло-

⁶ ГА РФ, Ф. 601., Оп. 1., Д. 905 «Адреса крестьянских обществ, приходов и приговоры волостных сходов Вологодской, Киевской, Смоленской, Полтавской губерний Николаю II с выражением благодарности за манифесты 6 августа, 17 октября, 3 ноября 1905 г. и своих пожеланий» (март 1906 г.) (91 л.), л. 15–16.

⁷ О вере в Царя, о верноподданничестве свидетельствуют и другие послания, продиктованные искренним сердечным порывом.

«Ваше Императорское Величество Боговенчанный Российский Самодержец и Дорогой Отец наш, так начинался приговор крестьян, Мы прихожане Покровской церкви, Юхновского уезда, Смоленской губернии, собравшись с мала до велика в свой родной Покровский храм, вместе с причтом вознесли горячие молитвы о Твоем, Государь, драгоценном здравии и долголетье <...> Мы глубоко веруем и признаем, что Ты Помазанный Божий, Господом данный нам Царь-Государь. Ты наша сила, слава, надежда и радость. Опроси твоих серых мужичков и духовенство, их в Твоем царстве более половины, опроси их по деревням, по селам, пред алтарем Господним, опроси и утешься: они, как и мы, скажут Тебе, Ты Самодержец наш, наша сила в единении с Тобою.

Верь, поэтому, Дорогой наш Государь, что никакие усилия Твоих крамольников, ни зверства их, ни насилия, ни подкупы, ни подметные письма не поколебят в нас глубокой веры в тебе. Нужно Тебе кликнуть клич, скажи только царское свое слово и мы все, как один человек, плотною стеною станем около Трона Твоего, готовые постоять грудью, положить жизнь свою за веру православную и за тебя, Царь Самодержавный <...>», письмо подписано «Верноподданные дети Вашего Императорского Величества» именами на нескольких листах. «Мужицкий» стиль изложения не заставляет усомниться в подлинности выражаемых чувств и настроений крестьян. //ГА РФ, Ф. 601., Оп. 1., Д. 905 «Адреса крестьянских обществ, приходов и приговоры волостных сходов Вологодской, Киевской, Смоленской, Полтавской губерний Николаю II с выражением благодарности за манифесты 6 августа, 17 октября, 3 ноября 1905 г. и своих пожеланий» (март 1906 г.) (91 л.), л. 75–76.

няла народ от своего Помазанника Божия и разрушала «наивную» веру народа в «доброе» царя.

Митрополит Антоний (Храповицкий) так определял заслуги Русского Православного Царя Николая II как исторической, народной и богоустановленной власти. Во-первых, преемственность власти и приверженность традициям. Во-вторых, христоролюбие и ревностное отношение к православлению святых угодников. Действительно в эпоху Николая II канонизировали Серафима Саровского, Феодосия Черниговского (1896); Иоасафа, епископа Белгородского (1911); священномученика патриарха Гермогена (1913); Питирима, епископа Тамбовского (1914), митрополита Тобольского Иоанна (1916). На рубеже веков обрели мощи Исидора Юрьевского и семидесяти двух его учеников (1897), Анны Кашинской (1909) и других русских святых. Третьей добродетелью Николая II владыка Антоний считает то, что его благочестие украшается любовью и состраданием к ближним. Эта добродетель Государя, по словам владыки Антония, нашла себе выражение в учреждении в России, по примеру о. Иоанна Кронштадтского, домов трудолюбия для бедных, «ибо именно в этом нуждается городская беднота, тогда как простое разбрасывание милостыни поощряет туеядство и пьянство»[8, с. 472]. К четвертой добродетели Николая II митрополит Антоний относил успехи в международной дипломатии, к пятой — любовь к воинам: «Опять нечто новое и необычное совершает наш Монарх: взяв св. иконы, он объезжает всю нашу необъятную страну, чтобы лично благословить все свои верные полки, чтобы своей царской нежной лаской ободрить всех своих воинов»[8, с. 473].

Владыка Антоний был убежден, что возрождение России возможно было только через восстановление священных заветов Московской Руси.

Однако законодательная неурегулированность церковных проблем в государстве пусть косвенным образом, но влияла на религиозность населения. Именно в конце XIX века отмечается общее падение нравов, религиозности, упрощенное понимание церковных задач, функций мирян-прихожан по отношению к церкви, сводимому к комплексу финансово-хозяйственной деятельности в приходе. Как в письме от 10 июля 1893 г. к К. П. Победоносцеву (после покушения на него) выразился митрополит Амвросий: «Затмение умов и деяний поистине поразительные»⁸.

«Канцелярское земство» не смогло отреагировать на нужды народа. Потеря сословных приоритетов, вседозволенность, болезненное пристрастие к саморазрушению и низвержению власти, самоубийственному святотатству — все это проявилось и в деятельности земств, и в работе Думских фракций. Космополитичность петербургской столичной знати с господствующими декадентскими настроениями в ее среде не могла увлечь и повести за собой народ. Дворянство проиграло свое привилегированное и лидирующее положение в обществе. Пресса искусственно разжигала антидворянские настроения, сталкивая старую

⁸ ОР РГБ., Ф. 230, 108013, л. 283 (об).

дворянскую аристократию и крестьян, раздувая наболевший вопрос о земле. Дворянство и крестьянство «разводили» в разные стороны.

Как справедливо писал Л. А. Тихомиров: «И дворянское, и крестьянское сословия по своему роду занятий стали слишком разноплановыми группами, чтобы их можно было продолжать классифицировать как единые сословия. Старые сословия, по сути, давно выделили из себя массу других социальных групп, которые — в дворянстве — уже не несли традиционную “государеву службу”, а в крестьянстве — уже многие не обрабатывали землю, а занимались другой профессиональной деятельностью, то есть старые сословия отжили свой век и уже не являлись эффективными служебными социальными группами, несшими в государстве строго определенные функции» [10, с. 12].

Атака на все вековые устои всего русского не утихла. Отсюда еще ценнее заступники-люди, стремившиеся противостоять натиску нигилизма и атеизма сил.

По словам Л. Тихомирова необходимо было воспитание, а также пробуждение веры под руководством пастырей [11, с. 18–19]. «Религиозное брожение» уходило от Церкви то в сектантство, в пашковщину, толстовство и т. д.

Характерно письмо К. П. Победоносцева от 12 октября 1901 г. к Николаю II: «Долгом почитаю представить на воззрение Вашего Величества (Николая II-Н. Д.) подробную реляцию о печальном событии случившегося в слободе Павловске Харьковской губернии. Это ужасная история должна бы возбудить Правительственные власти к особой бдительности в отношении к сектантам, повсюду зараженным толстовским анархическим учением..... когда стало уже поздно, Хилкова выслали на Кавказ, но тут дали ему возможность совратить множество несчастных духоборов в толстовское учение. Все это движение угрожает Государству величайшей опасностью распространением анархии посреди дикого и невежественного населения. Тут действует не убеждение, свойственной вере, а эпидемическая заразная болезнь против коей необходимы предупредительные меры. К сожалению этого не понимает наша полубразованная “интеллигенция”, склонная видеть во всякой предупредительной мере против диких сект — нарушение свободы совести. С этой точки зрения как раз теперь все газеты стали проповедовать отделение церкви от Государства и полную свободу всякой пропаганды. Это значит закрывать глаза против очевидной истины. Толстой, отрицая Церковь, отрицает вместе с тем и Государство и правительство и самую собственность. Это учение вносит он в крестьянскую среду. Очевидно, что в этой сфере особенно отрицание церкви сливается прямо с отрицанием всех властей и порождает анархии...»⁹. Основанием послужило отношение Преосвященного Иннокентия, Епископа Сумского, викария Харьковской епархии, на имя Обер-Прокурора Святейшего Синода, от 5-го октября 1901 года за № 432 о погроме церкви-школы сектантами, разрушении приходского

храма в слободе Павловке и утвари и надругании над святынями. Слышались угрозы православным священникам о физической расправе. По этому поводу Победоносцев писал: «В безумных, насильственных и разрушительных действиях Павловских толстовцев сказалась, таким образом, истинная природа этих лицемеров, этих святошей по наружности. Оказывается, что при удобном случае эти сектанты готовы истребить все, на чем держится современный строй, и для этой цели они ничего не считают предосудительным. Понятно, что с таким фанатизмом сектантов одна духовная власть бороться бессильна. Нужно самое энергическое содействие гражданской власти, которая своими мероприятиями, несомненно, может не только подавлять, но и предупреждать дерзкие поползновения сектантов, подобные происшедшим в с. Павловках 16 сентября 1901 г...»¹⁰.

(Нельзя недооценивать фактор чудовищного имущественного расслоения в обществе, особенно, несмотря на все проведенные реформы, незащищенность священно-и церковнослужителей). Уровень жизни оказывался разным. Развивался «синдром обиженных», социальное неравенство обостряло чувство справедливости и желание борьбы за него.

Необходимо было снять социальную напряженность в обществе, на выполнение этой роли были призваны священнослужители и приходские организации, прежде всего. Обсуждались вопросы возможности посещения священниками заводов для проведения пастырских бесед¹¹.

В первом отделении второго стола Канцелярии Синода рассматривалось дело о праве духовных властей делать завещания относительно своего имущества. Как известно, по церковным правилам епископов, не принадлежащих к монашествующим, имели право распоряжаться только тем своим имуществом, которое приобрели до хиротомании. Лицам монашествующим,

¹⁰ РГИА., Ф. 1574, Оп. 1, Д. 16. (1893-1905), Л. 25. Продолжение таково: «.. В настоящее смутное время, когда со всех сторон испорченные и безумные люди стараются поселить в народе разврат мысли и развить в невежественной массе неудовольствие против властей, озлобление, и потрясти в нем прочную веру, единственным надежным средством к воспитанию нового поколения служит школа, именно церковно-приходская, нераздельно связанная с церковью, самая близкая к народу и самая для него сочувственная. Вот почему с самого начала на эти школы обращается и Св. Синодом и мною самая усердная забота. И по истине могу сказать, что школа это, при всех неизбежных недостатках, растет и успевает даже сверх ожидания, привлекая к себе в народе самое сердечное сочувствие. Но потому именно, что это школа церковная, против нее возбуждается злоба всех считающих себя либералами и отвергающих церковный элемент в воспитании народа. А этим духом заражена у нас масса земских ораторов, составляющих к социально руководящую силу земских собраний. Идеалом их служит французская школа совсем уже отделившаяся от веры и церкви. Все наши газеты, за немногими исключениями того же духа...» // Там же., Л. 41.

¹¹ РГИА., Ф. 37, Оп. 65, Ед. хр. 2872 «По вопросу о допущении священников на заводы для пастырских собеседований» (1900 г.)

⁹ РГИА., Ф. 1574, Оп. 1, Д. 16. (1893-1905), Л. 13–14.

вне зависимости от статуса, занимаемого в церковной иерархии, церковные правила категорически запрещали распоряжаться своим имуществом, которое поступало в собственность епархии и монастырей. Через двенадцать лет 30 января 1912 / 12 февраля 1913 снова вернулись к рассмотрению этих вопросов¹².

Интересен такой факт: в ответ на ходатайство мещан г. Бежецка Тверской губернии перед Городской Думой 28 сентября 1905 г. было принято постановление: «О запрещении священнослужителям ходить не по своим приходам и брать взятки»¹³.

Вспышка революционных волнений в университетах и стремление духовных властей оградить священнослужителей от радикальных общественных настроений заставило синодальные власти принять решение о запрете священникам поступать в Вузы¹⁴.

Обер-прокурор Св. Синода С. М. Лукьянов поставил вопросы о реформе духовной школы, реформе прихода и об обеспечении духовенства и стремился довести дело до конца. Так, например, проект преобразования прихода почти что завершили в ведомственной инстанции. Однако после смены С. М. Лукьянова В. К. Саблером (позиция которого по церковным вопросам расходилась и даже была противоположной своему предшественнику) произошли изменения. Саблер считал нужным задать иное направление церковной политике. Этому способствовали и другие обстоятельства, в частности, болезнь мтпл. Антония. Как известно, в своей программе деятельности в IV Государственной Думе, обер-прокурор В. К. Саблер вынес на обсуждение ряд законопроектов: 1) о преобразовании духовных семинарий и училищ; 2) Об учреждении высшего женского богословско-педагогического училища. Кроме того, обсуждению подлежали вопросы: 1) Об отпуске из казны, с 1913 года, по 600 000 рублей в год на увеличение содержания городского и сельского духовенства; 2) Об отпуске из казны средств на увеличение содержания в церковно-приходских школах (на основании установленных законом 17 июня 1910 г. об отпуске средств на школьно-учительское дело). Школьному образованию уделялось самое пристальное внимание, включая выдачу ссуд и отпуск средств на строительные нужды начальных церковных школ, предполагающих и изменение штата. Программа В. К. Саблера не обошла стороной и такие пункты, как: 1) Об изменении постановлений законов, ограничивающих

право духовных лиц, православного вероисповедания, как добровольно сложивших с себя духовный и монашеский сан или звание, так и лишенных этого сана или звания по суду духовному; 2) О подсудности и порядке производства дел о расторжении браков лиц православного исповедания, вследствие прелюбодеяния или неспособности к брачному сожителю¹⁵. Такого рода «дела» буквально захлестнули синодальные и консисторские ведомства и необходимо было реагировать на сложившуюся обстановку. Кроме того, хулиганские выходки и светских и духовных лиц порой переходили в кощунственные поступки. (например, покушение бывшего студента Казанской Духовной Академии Трифонова на архиепископа Волынского Антония и др.).

Тем не менее, устав православного прихода в 1914 году был внесен в законодательные учреждения.

В ГА РФе сохранился проект тронной речи Николая II, представленный на благоусмотрение Государя Великим Князем Кириллом Владимировичем 12 февраля 1917 г., в котором затронуты вопросы о войне, о попечительствах, о государственной монополии хлебной торговли, на хлопок, на нефть, лес, сахар, спички и т., о наградах, о политических амнистиях, о евреях и др. «Трудно конечно, было ожидать от Николая II, чтобы он за 48 часов решился на такой шаг, как выступление перед законодательными собраниями с «тронной речью», каковая, по его понятиям, независимо от ее содержания, а вообще, не приличествовала «самодержцу» и позволительна была только для монарха конституционного. Представленный великим князем проект тронной речи остался неиспользованным»¹⁶. 1 марта 1917 г. Николай II отрекся от престола¹⁷.

Заключение

Февральская революция 1917 г. способствовала ускорению преобразований в государственно-церковной сфере. 20 марта принято постановление «Об отмене вероисповедных и национальных ограничений», в котором Временное правительство объявило равенство всех религий перед законом, отменило религиозные и национальные ограничения. Новое Правительство устранило «консервативное» духовенство, а также епископов, запятнавших себя связью с Г. Распутиным с занимаемых должностей. 29 апреля 1917 г. Синода выпустил обращение к Церкви с призывом восстановить древний православный принцип соборности и учреждает Предсоборный Совет для подготовки Поместного собора. 20 июня 1917 г. Синод принимает «Временное положение о православном

¹² РГИА., Ф. 1278, Оп. 6, Д. 390 «Дело об изменении законов о парве высшего духовенства оставлять духовные завещания на свое имущество» (30 января 1912–12 февраля 1913 гг.); Там же., Ф. 797, Оп. 92, Ед. хр. 76 «Дело о предполагаемом изменении действующих законов о праве иерархов Православной Церкви делать духовные завещания о своем имуществе» (16 мая 1911–6 ноября 1915 гг. (1911, 116 лл.)

¹³ РГИА., Ф. 1024, Оп. 1, Ед. хр. 26 «О запрещении священникам ходить не по своим приходам и брать взятки» (28 сентября 1905 г.).

¹⁴ РГИА., Ф. 387, Оп. 13, Ед. хр. 56918 «Отношение обер-прокурора Синода о запрещении лицам священного сана поступать в университеты и другие ВУЗы» (1908 г.).

¹⁵ Приходской священник № 24. Журнал для православного духовенства. СПб., 1916. С. 7–8

¹⁶ ГА РФ., Ф. 601, Оп. 1, Д. 2088 «Проект тронной речи Николая II, с оставленной Кириллом Владимировичем (листочка печ.) 25 февраля 1917 г. (5 л.). л. 5

¹⁷ ГА РФ., Ф. 601, Оп. 1, Д. 2095 «Проект манифеста указа о введении в России конституционного строя и о возобновлении деятельности Государственного Совета и Государственной Думы (1 марта 1917 г. 2 л.)

приходе» как начало возрождения самоуправляемого прихода и активизации деятельности мирян в Церкви, а также Временное правительство национализирует все принадлежавшие Церкви общеобразовательные школы.

И наконец, 14 июля 1917 г. Временное правительство опубликовало исторический документ — постановление «О свободе совести». Св. Синод был упразднен, а Обер-Прокуратура и Департамент духовных дел иностранных исповеданий МВД объединены в единое ведомство — Министерство исповеданий, которое возглавил А. В. Карташев.

Собор Русской Православной Церкви 15 августа 1917–1918 гг. восстановил патриаршество. В новых исторических условиях состоялся созыв долгожданного Собора, а церкви предстояло пройти суровые испытания.

Список литературы

1. *Бернов В. А.* Национализм в качестве основы государственности: Публ. лекция. СПб.: Тип. «Т-во худож. печати», 1912. 73 с.
2. Вопросы Веры и Церкви в III Государственной Думе. Отчет группы прогрессивных священников Государственной Думы. Санкт-Петербург: тип. В. Ф. Киршбаума (отд-ние), 1912. Физическое описание. 115 с.
3. Вырубова Анна Фрейлина ее величества. Дневник и воспоминания Анны Вырубовой. М.: Эксмо-пресс, 2001. 448 с. ISBN 5-04-007226-0
4. *Дружинкина Н. Г.* Церковно-приходская благотворительность в Санкт-Петербурге второй половины XIX-начала XX вв.: монография. Гжель: Гжельский гос. худож.-пром. ин-т, 2005. 537 с. ISBN 5-903151-01-9.
5. *Дякин В. С.* Самодержавие, буржуазия и дворянство в 1907–1911 гг. Л.: Наука, 1978. 248 с.
6. *Коцюбинский Д. А.* Русский национализм в начале XX столетия: Рождение и гибель идеологии Всероссийского национального союза. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2001. 528с.
7. Кризис самодержавия в России, 1895–1917 /Б. В. Ананьич, Р. Ш. Ганелин, Б. Б. Дубенцов и др., отв. Ред. В. С. Дякин. АН СССР, Ин-т истории СССР. Л.: Наука. 1984. 664 с.
8. *Рклицкий Никон* архиепископ. Митрополит Антоний (Храповицкий) и его время 1863–1936. в 2-х кн. Книга первая. Нижний Новгород: Братство во имя св. Александра Невского. Н. Новгород: ГИПП Нижполиграф, 2003. ISBN 5-88213-060-3
9. *Соловьев Ю. Б.* Самодержавие и дворянство в 1902–1907 гг. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 198. 256 с.
10. *Тихомиров Л. А.* Церковный Собор, единоличная власть и рабочий вопрос. М. 2003. 618 с.
11. *Тихомиров Лев* Духовенство и общество в современном религиозном движении. М.: Рус. обозрение, 1892. 19 с.

N. A. Druzhinkina

Saint Petersburg University of Industrial Technologies and Design
191186 Russia, Saint Petersburg, Bolshaya Morskaya str., 18

STATE POLICY TOWARDS THE RUSSIAN ORTHODOX CHURCH (1907-1917) (ACCORDING TO ARCHIVAL DOCUMENTS)

The article is devoted to the relationship between the State and the Russian Orthodox Church in the controversial period of history 1907–1917. On the basis of archival documents, the features of the «symphony» of the State and the Church, religious policy, the state of parish organizations in Russia in 1907–1917 are clarified. The main issue is the restoration of the Patriarchate, the canonical government in the Russian Orthodox Church. The activities of the Pre-Council Presence were also devoted to reforms. The problem of the democratization of public life, the Orthodox parish, was also solved. Legislative policy was aimed at eliminating contradictions in the social and economic spheres of society. The reaction of representatives of various social forces to the transformations in the life of the Church, the mood of the political elite, and discussions on important problems of restoring the conciliar life of the Church are studied. Events of Russian history of 1907–1917 are reconstructed.

Keywords: Russian Orthodox Church, State, Russia, reforms, revolution, transformations, Holy Synod, Pre-Council Presence.

References

1. Bernov V. A. *Natsionalizm v kachestve osnovy gosudarstvennosti* [Nationalism as the basis of statehood]: Pub. lecture B. A. Bernova. SPb.: Publ. House Art print», 1912. 73 p. (in Rus.).
2. *Voprosy Very i Tserkvi v III Gosudarstvennoy Dume. Otchet gruppy progressivnykh svyashchennikov* [Questions of Faith and Church in the III State Duma. Report of a group of progressive priests of the State Duma]. St. Petersburg: type. V. F. Kirshbaum (department), 1912. Physical description. 115 p. (in Rus.).
3. Vyubova. *Vyubova Anna Freylina yeye velichestva. Dnevnik i vospominaniya Anny Vyubovoy* [Anna maid of honor of Her Majesty. Diary and memoirs of Anna Vyubova]. M.: Eksmo-press, 2001. 448 p. ISBN 5-04-007226-0 (in Rus.).
4. Druzhinkina N. G. *Tserkovno-prikhodskaya blagotvritel'nost' v Sankt-Peterburge vtoroy poloviny XIX-nachala XX* [Church and parish charity in St. Petersburg in the second half of the 19th — early 20th centuries]: monograph. Gzhel: Gzhel State. artistic-industrial in-t, 2005. 537 p. ISBN 5-903151-01-9 (in Rus.).
5. Dyakin V. C. *Samoderzhaviye, burzhuziya i dvoryanstvo v 1907–1911 gg* [Autocracy, the bourgeoisie and the nobility in 1907–1911]. L.: Nauka, 1978. 248 p. (in Rus.).
6. Kotsiubinsky D. A. *Russkiy natsionalizm v nachale XX stoletiya: Rozhdeniye i gibel' ideologii Vserossiyskogo natsional'nogo soyuza* [Russian nationalism at the beginning of the 20th century: The birth and death of the ideology of the All-Russian National Union]. M.: Russian Political Encyclopedia (ROSSPEN), 2001. 528 p. (in Rus.).
7. *Krizis samoderzhaviya v Rossii, 1895–1917* [Crisis of autocracy in Russia, 1895–1917] / B. V. Ananyich, R. Sh. Ganelin, B. B. Dubentsov, and others. Editor-in-chief V. S. Dyakin. Academy of Sciences of the USSR, Institute of History of the USSR. Leningrad: Nauka, 1984. 664 p. (in Rus.).
8. *Rklitskiy Nikon arkhiepiskop. Mitropolit Antoniy (Khrapovitskiy) i yego vremena 1863–1936. v 2-kh kn. Kniga pervaya* [Rklitsky Nikon Archbishop. Metropolitan Anthony (Khrapovitsky) and his time 1863–1936] in 2 books. Book one. Nizhny Novgorod: St. Alexander Nevsky Brotherhood. N. Novgorod: GIPP Nizhpolygon. ISBN 5-88213-060-3 (in Rus.).
9. *Samoderzhaviye i dvoryanstvo v 1902–1907 gg* [Autocracy and nobility in 1902–1907]. Leningrad: Nauka, 1981. 256 p. (in Rus.).
10. Tikhomirov L. A. *Tserkovnyy Sobor, yedinolichnaya vlast' i rabochiy vopros* [Church Council, sole power and the labor question]. M.: Moscow, 2003. 618 p. (in Rus.).
11. Tikhomirov Lev. *Dukhovenstvo i obshchestvo v sovremenom religioznom dvizhenii* [Clergy and Society in the Modern Religious Movement]. M.: Rus. review, 1892. 19 p. (in Rus.).

УДК 94 (47) +304.9

DOI 10.46418/2079-8202_2022_1_22

С. А. Козлов¹, В. М. Марасанова²¹ Институт российской истории Российской Академии наук
117036 РФ, Москва, Дм. Ульянова, 19² Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова
150003 РФ, Ярославль, Советская, 14**СОВРЕМЕННАЯ РОССИЙСКАЯ ДЕРЕВНЯ: ВОЗРОЖДЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ***

© С. А. Козлов, В. М. Марасанова, 2022

В статье рассматриваются ключевые аспекты возрождения исторической памяти и культурных традиций в современной российской деревне. Отмечена важная роль государственных общенациональных программ по развитию сельских территорий. Подробно охарактеризованы ключевые направления современных научных исследований, связанных с анализом исторической памяти в крестьянской среде; отмечается роль ведущих ученых конца XX — начала XXI в. (И. Е. Козновой, А. В. Буганова и др.) в изучении проблемы. Особое внимание обращено на культуртрегерские общественные инициативы, связанные с изучением истории отдельных сел и деревень. Сделаны выводы об актуальности проблемы применительно к современным задачам российской общенациональной модернизации, а также о путях ее решения.

Ключевые слова: традиции; деревня; историческая память; культуртрегерство; современная аграрная Россия.

Судьба российской деревни в XX — начале XXI вв. оказалась трагичной: современные ученые, практически, единодушны в том, что в наши дни ее уникальный мир безвозвратно исчез, а вместе с ним кануло в Лету и само крестьянство, веками олицетворявшее Отечество [8, с. 160 и др.]. При этом деревня, утратившая свой традиционный культурно-бытовой уклад, прежде всего, в результате физического уничтожения и фактического закрепощения наиболее пассионарных сельских жителей в ходе «раскулачивания» и коллективизации [см. также 11], перестает выступать и в роли ключевого хранителя народной памяти [25, с. 36 и др.]. Исследователи также отмечают характерное для сельского населения различных регионов современной России «острое чувство социальной незащищенности и отстраненности от течения общественной жизни, идущей в городах» [7, с. 28].

Вместе с тем, новые вызовы, встающие перед Россией и во многом связанные как с обострением конкуренции на мировом рынке, так и с жизнеспособностью самой нации, делают необычайно актуальной задачу творческого использования могучих резервов Традиции. Что же сделано за последние годы в этом направлении применительно к реальности современной российской деревни; какие задачи необходимо решить? Рассмотрим наиболее значимые, на наш взгляд, вопросы в рамках триады «Личность — Общество — Государство», уделив основное внимание социокультурным аспектам проблемы.

Прежде всего, на повестке дня стоит задача общего возрождения аграрного сектора страны. Здесь должна сыграть ключевую роль реализация как Государственной программы «Комплексное развитие сельских территорий», утвержденной 31 мая 2019 г. [30], так и ведомственной программы «Современный облик сельских территорий», финансирование которой до 2025 г. составит 690 млрд рублей. Важнейшее

значение приобретает разработка аграрных инноваций и их оперативное внедрение с учетом негативного исторического опыта конца XX в. (включая «шоковую терапию»), в т. ч. применение передовых цифровых технологий в сельском хозяйстве страны.

Крайне важно учесть нужды и специфику сельских территорий огромной евразийской державы [12], [21]. При этом необходимо опираться на лучшие хозяйственные и культурные традиции сельского населения, на протяжении большей части XX в. деформированные и поставленные под идеологический контроль, однако получившие импульс к возрождению в последние годы. К ним относится, прежде всего, трудолюбие, индивидуальная инициатива и предприимчивость — качества, в настоящее время наиболее рельефно проявляющиеся в фермерской среде.

Отмеченные аспекты имеют прямое отношение и к проблеме исторической памяти. Кардинальные хозяйственные преобразования, направленные в и на повышение уровня жизни сельского населения, должны *предшествовать* социокультурным начинаниям. Об этом убедительно говорит опыт китайских реформ последних десятилетий. Попытка же российских властей провести своеобразную «рокировку» в эпоху «перестройки» (вначале гласность и открытие ранее закупоренных «шлюзов» исторической памяти, — и лишь туманные обещания экономических изменений в отдаленной перспективе) привела к резкому ухудшению жизни десятков миллионов людей [библиографию темы см. 9, с. 149–154]. Кроме того в ходе начавшихся в России в конце XX в. реформ оказалась отвергнута идея общенационального покаяния за преступления, совершенные в советскую эпоху против личности, социума, православной веры и традиционной крестьянской культуры.

Все эти факторы вполне закономерно привели к тому, что проблема восстановления исторической

памяти на рубеже XX — XXI вв. отошла в массовом сознании наших соотечественников далеко на задний план: нужно было, прежде всего, решать проблемы, связанные с физическим выживанием множества семей, особенно, в разоренной «реформаторами» сельской «глубинке» России. Многие из данных проблем остаются актуальными и сегодня [3], [4], [7], [12], [16] и др.

В настоящее время широкий круг социокультурных вопросов, связанных с крестьянством, является предметом пристального анализа в отечественной аграрной историографии. Обращают на себя внимание фундаментальные научные исследования И. Е. Козновой [10], [11] и др. А. В. Буганова [2; и др.], В. Г. Виноградского [4; и др.] и П. П. Великого [3] и др. В них подробно, с использованием новейших междисциплинарных подходов, рассмотрены важнейшие аспекты не только коллективной памяти российской деревни, но и разнообразных факторов, определяющих ее повседневную жизнь в XIX — первой четверти XXI вв., а также традиционной национальной ментальности, включая «голоса снизу» — свидетельства самих сельских жителей. В трудах участников Симпозиума по аграрной истории Восточной Европы нашли отражение ключевые вопросы, касающиеся и проблем исторической памяти, и других социокультурных сюжетов.

За последние годы отечественными учеными, разрабатывающими эту проблематику, был опубликован целый ряд содержательных научных трудов в рамках активно развивающегося обществovedческого междисциплинарного направления — крестьяноведения (термин впервые ввел в российский научный оборот в 1977 г. А. В. Гордон). Добавим, что с 2016 г. Центром аграрных исследований РАНХиГС при Президенте РФ издается и научный журнал «Крестьяноведение», на страницах которого нашли отражение многие аграрные социокультурные сюжеты [28]. Значительный вклад в научно-исследовательскую разработку истории российского крестьянства внесли такие выдающиеся ученые как историк-аграрник В. П. Данилов и британский социолог Теодор Шанин.

Примечательно, что при изучении разнообразных вопросов, связанных с восстановлением исторической памяти о прошлом российской деревни, продуктивно используются современные информационные технологии. Отметим, в частности, запущенный в 2018 г. специалистами Тамбовского государственного университета имени Г. Р. Державина и Тамбовской областной универсальной научной библиотеки имени А. С. Пушкина научный проект «Сохранение исторической памяти об исчезнувших сельских поселениях Тамбовской области». Его реализация сопровождалась разнообразными культуртрегерскими мероприятиями, включая проведение краеведческих чтений и выставок, разработку виртуальных музейных экспозиций, а также создание групп в социальных сетях [13]. Выделим и другой научно-исследовательский проект тамбовских историков, политологов и социологов — «Стратегии демографического поведения сельского населения юга

Центральной России в XX — начале XXI в.», в рамках которого также ведется изучение социокультурных процессов, присущих «исчезающей деревне»; при этом сделан важный вклад в оцифровку и обобщение разнообразной краеведческой информации, становящейся тем самым более доступной [там же].

Важную роль в возрождении исторической памяти, связанной с уникальным деревенским миром, сыграла деятельность научного и культурно-просветительского общества «Энциклопедия российских деревень» [20].

Отметим также многолетнюю культуртрегерскую деятельность американского историка русской архитектуры, фотографа Уильяма Крафта Брумфилда, который сделал более 100 тысяч фотографий различных объектов культуры России, в основном, ее сельских храмов; [подробнее см. 1]. Многих из этих храмов, увы, уже не стало.

По мнению У. К. Брумфилда, основой «чувства русскости» является «ощущение пространства» в контексте конкретной местности. Полноценное обретение этого свойства души невозможно без обращения к отечественной истории; не случайно в последние годы пристальное внимание ученых привлекают сюжеты, касающиеся как эволюции исторической памяти в региональном пространстве России [7], [22] и др., так и развития культурно-познавательного туризма [14] и др.

Важную роль играет также изучение множества «хозяйственно-культурных гнезд» — имений помещиков-рационализаторов, в которых десятилетиями велась огромная просветительская работа в крестьянской среде, зарождались «очаги» аграрной рационализации [9, с. 5–9] и др.

Вместе с тем, многие вопросы еще остаются неизученными. Что ищем мы на этих забытых сельских дорогах нашей Национальной Памяти?.. Россию, которую мы потеряли? Полноценное, «неприглаженное» политической конъюнктурой свидетельство Былого? Утраченную в огне жестокого XX столетия Гармонию Духа? «Культурный архетип» русского крестьянина? Ответы на эти вопросы (во многом обусловленные и личностью самого исследователя) — важнейшее звено в российской национальной самоидентификации.

Между тем, пассионарные представители аграрной России «на местах» (причем, в самых различных регионах страны) уже начинают решать эту проблему — либо самостоятельно, либо в тесном контакте с учеными. Ключевым фактором выступает творческий поиск с целью изучения истории множества сел и деревень, в которых в настоящее время проводится активная образовательная и воспитательная работа, направленная на возрождение патриотизма, коллективной памяти о своей «малой родине». Выделим здесь проект «Живи, село. Степановка — гордость моя» в с. Степановка Бессоновского района Пензенской области [6]; кроме того, здесь издается местный журнал «Малая Родина», в сети Интернет в рамках социального интернет-проекта обучающихся МБОУ СОШ им. И. А. Никулина с. Степановка создана группа «Вот моя деревня,

вот мой дом родной» с целью повышения престижа жизни в селе у представителей молодого поколения путем изучения его истории и биографий выдающихся людей. Отметим и разнообразные творческие краеведческие разработки в других регионах страны: в с. Шапкино Мучкапского района Тамбовской области, в с. Семлево Вяземского района Смоленской области, и др. Этот ценный историко-просветительский опыт, опирающийся на подвижнические усилия местных энтузиастов, заслуживает тщательного изучения и распространения: он воспитывает у молодежи уважение к отечественной истории, чувство сопричастности к нему; помогает глубже понять истоки патриотизма.

Решению указанных задач в ближайшей и долгосрочной исторической перспективе будет способствовать и характерное для представителей «среднего» и «старшего» поколений современной России чувство исторической и социальной ностальгии (тесно связанное с национальной ментальностью), и развитие различных видов агротуризма, включая этнографический, культурно-познавательный и экологический туризм. Включение в агротуризм познавательных мероприятий имеет ключевое значение: оно позволяет и получать новые знания, навыки и впечатления, и успешно решать задачу возрождения исторической памяти о жизни российского крестьянства и дворянства. Открывается возможность полнее показать сложный внутренний мир как крестьян, так и помещиков-дворян не только в качестве представителей традиционной аграрной культуры, но и как новаторов, зачастую опередивших свою эпоху. Социокультурные аспекты выступают здесь на передний план: так, отметим познавательно-воспитательную значимость маршрутов по Некрасовским местам Ярославщины. Примечательно, что именно размещение музея-заповедника Н. А. Некрасова в Карабихе сделало ее наиболее сохранившейся усадьбой в Ярославской области.

Материалы, связанные с многолетней хозяйственной и культурно-просветительской деятельностью членов Московского общества сельского хозяйства в 1820–1930 гг. [9], также позволяют успешно решать важнейшие образовательные, воспитательные и духовные задачи современности.

Выделим исключительную значимость познавательно-воспитательного фактора, включая важную роль как экологического, так и исторического образования, в котором в настоящее время явно недостаточное внимание уделяется роли морально-этических аспектов как в Прошлом, так и в Настоящем и Будущем России.

При решении указанных задач в наши дни с успехом применяется и такой нестандартный фактор, как обращение к Красоте: так, активно действует Ассоциация «Самые красивые деревни России» (ассоциированный член созданной в 2003 г. Федерации самых красивых деревень Земли), объединяющая сельские населенные пункты с численностью населения не более двух тысяч человек, но при этом с выдающимся историко-культурным и природным наследием [27].

Отметим значимость прагматичного использования пассионарного потенциала представителей

различных поколений, прежде всего, молодежи, от аксиологических установок и практической работы которой во многом зависит будущее России. Поэтому в качестве одной из ключевых задач встает приобщение к уникальным ресурсам исторической памяти Отечества, прежде всего, миллениалов, выросших уже в эпоху цифровых технологий [17, с. 65–164]. Началась и практическая работа в этом направлении: так, в Ярославле в образовательный процесс активно внедряется в качестве элемента дистанционного обучения онлайн-курс «Охрана объектов культурного наследия: Ярославская область», разработанный преподавателями ЯрГУ им. П. Г. Демидова с привлечением спикеров-практиков. Возрос также интерес к военно-патриотическим аспектам исторической памяти.

Вместе с тем, проекты, относящиеся непосредственно к сельскому хозяйству, как правило, не вызывают интереса в современном российском социуме. Так, на популярнейшем сайте «Planeta.ru» (масштабной краудфандинговой платформе для коллективного финансирования проектов) на конец марта 2019 г. был представлен лишь один проект подобного рода (разработка новых социальных разделов на аграрном портале), однако, его судьба оказалась незавидной: проект был запущен 13 марта 2017 г., но завершен уже 16 июня того же года, поскольку его никто не поддержал, а из 70 000 рублей было собрано... 0 рублей! (18). Социокультурные проекты, касающиеся крестьянской культуры, напротив, пользуются популярностью. Так, в 2012–2013 гг. был успешно реализован краудфандинговый проект «Создание виртуального музея резных наличников».

Как показали современные исследования, наличие резкая поляризация жизненных стратегий у представителей молодежи, причем, именно молодые люди, ориентированные на традиционные ценности, зачастую оказываются (по собственному убеждению) «социальными аутсайдерами». В массовом сознании современной молодежи («носителей») русского языка в возрасте от 17 до 23 лет понятие «работа» ассоциируется, в основном, с отрицательной эмоцией, что связано с изменением иерархии базовых ценностей в условиях глобализации [23, с. 18, 22].

Между тем, о необходимости творческого синтеза опыта «молодой энергии», «цивилизованного консерватизма» и новейших социальных технологий не раз говорили ведущие деятели государства, науки и культуры. Так, историк В. Я. Гросул отмечал: «Сочетание осмысленной, многократно проверенной... духовной традиции с основательными благотворными, очищающими новациями не подлежит никакому сомнению» [5, с. 454]. Вспомним и выводы Ю. М. Лужкова, с которыми трудно не согласиться: о том, что необходимо не только помнить наше «великое прошлое» и мечтать о «великом будущем», — но и переходить к созданию нашего «великого настоящего»... Один из примеров продуктивной работы в этом направлении — гражданско-патриотическая деятельность Общероссийской молодежной общественной организации «Российский союз сельской молодежи», включая активную работу

по изучению культурно-исторического наследия села [29].

Важную роль в сохранении исторической памяти играют также региональные историко-краеведческие издания [см. также 26].

Вырос интерес к составлению семейных крестьянских родословных.

Русская Православная Церковь, сыгравшая важную роль в сохранении и развитии культуры и просвещения в тяжелейших условиях начала XX в. [15] и др., в настоящее время обращает особое внимание на системную работу в молодежной среде. Акцент сделан на восстановлении исторической памяти в качестве общего нравственного долга как перед предшествующими, так и перед будущими поколениями. Это не случайно: как подчеркивает исследователь В. В. Шелохаев, «современная цивилизация провоцирует и углубляет разрыв между поколениями, проводит разделительную линию между городскими и сельскими жителями... К сожалению, это предстоящее испытание еще не осознано в полной мере» [24, с. 187].

Отмеченная тенденция опирается как на социокультурные, так и на иные механизмы: как установили в начале 2022 г. испанские специалисты из Европейской лаборатории молекулярной биологии и университета Пабло Олаvide в Севилье, человеческий мозг стирает воспоминания во время активного усваивания новой информации. Это открытие позволяет по-новому оценить роль исторической памяти о сельской жизни в качестве важнейшего элемента бытия личности и социума.

Итак, задача возрождения национальной памяти, связанной с великой и драматичной историей российской деревни, по-прежнему актуальна, поскольку связана как с восстановлением целого ряда утраченных аксиологических ценностей, так и с неотложными масштабными задачами в рамках общенациональной модернизации начала XXI в. Патриарх Московский и всея Руси Кирилл подчеркивает: «...поскольку Россия — это держава, имеющая влияние на весь мир, то через этот опыт синтеза интеллектуального и духовного мы можем действительно влиять на мир и нести свое собственное послание» [цит. по 19].

Для решения этой задачи необходимы огромные консолидированные усилия личности, социума и государства на основе как научных междисциплинарных изысканий, так и патриотических устремлений: непреходящее социокультурное наследие крестьянского «мира», опирающееся на могучие резервы национальной памяти, — по-прежнему наше великое общенациональное достояние.

**Работа выполнена при поддержке проекта ЯРГУ VIP-018.*

Список литературы

1. *Брумфилд У. К.* Фотоархив «Архитектура Русского Севера» (2021). URL: <http://cultinfo.ru/brumfield/photoarchive/index.htm>.
2. *Буганов А. В.* Личности и события истории в массовом сознании русских крестьян XIX — нач. XX в.: историко-

этнографическое исследование. М.: Принципиум, 2013. 296 с.

3. *Великий П. П.* Повседневность российского села в начале XXI в. Саратов: Саратовский источник, 2020. 307 с.
4. *Виноградский В. Г.* Крестьянский мир в дискурсе поколенческой печали // Социологические исследования. 2015. № 12. С. 82–91.
5. *Гросул В. Я.* Традиции и новации в наследовании достижений духовной культуры/ Труды по теории истории. М., 2014. С. 445–454.
6. *Живи, село!* URL: http://malajarodina.narod.ru/index/zhivi_selo/0-17 (дата обращения: 23.03.2019).
7. *Зачарованное место.* Медиапотребление, медиаграмотность и историческая память сельских жителей / А. Г. Качкаева [и др.]; под ред. А. Г. Качкаевой, А. А. Новиковой. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2021. 168 с.
8. *Зверев В. В.* «Последний поклон» В. П. Астафьева и основы крестьянского мира // Крестьяноведение. М., 2020. Т. 5. № 4. С. 142–161.
9. *Козлов С. А.* «Служение интересам всей страны»: Московское общество сельского хозяйства (1820–1930 гг.): в 3 т. Т. 3. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2020. 272 с.
10. *Кознова И. Е.* XX век в социальной памяти российского крестьянства. М.: Институт философии РАН, 2000. 207 с.
11. *Кознова И. Е.* Сталинская эпоха в памяти крестьянства России. М.: РОССПЭН, 2016. 463 с.
12. *Костяев А. И.* Парадигмы и концепции развития сельских территорий // Российский электронный научный журнал. Уфа, 2018. № 3 (29). С. 7–35.
13. *Лямин С. К.* Уходящая деревня: технологии digital history и сохранение исторической памяти об исчезнувших сельских поселениях // Актуальные вопросы охраны и использования культурного наследия Крыма. Симферополь, 2019. С. 167–172.
14. *Марасанова В. М.* Возможности и трудности развития культурно-познавательного туризма в Ярославской области // Проблемы развития туризма в Центральной России: культурный потенциал как фактор устойчивого развития региона. Материалы междунар. конф. / под ред. А. Ю. Данилова, Д. А. Цапука. Ярославль, 2013. С. 165–168.
15. *Марасанова В. М.* Культурно-просветительская деятельность Ярославской епархии во второй половине XIX — нач. XX вв. // Российская государственность и Русская Православная Церковь: эволюция институтов светской и духовной власти: материалы конф. Ярославль, 2018. С. 97–107.
16. *Петриков А. В.* Экономические и социальные проблемы современного этапа развития агропродовольственной системы России // Науч. тр. ВЭО России. М., 2019. Т. 218. № 4. С. 219–226.
17. *Радаев В. В.* Миллениалы: Как меняется российское общество. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2019. 224 с.
18. *Разработка разделов на аграрном сайте.* URL: <https://planeta.ru/campaigns/agronat/about> (дата обращения: 22.03.2019).
19. *Святейший Патриарх:* сочетание образованности с нравственностью изменит Россию. URL: <http://www.sofia-sfo.ru/node/8464> (дата обращения: 12.06.2015).
20. *Сельская Россия: прошлое и настоящее.* М.: ВИАПИ им. А. А. Никонова, 2019. 249 с.

21. Сельские территории в пространственном развитии страны: потенциал, проблемы, перспективы / Отв. ред. А. В. Петриков. М.: ВИАПИ им. А. А. Никонова, 2019. 452 с.
22. Трансформация исторической памяти в региональном пространстве / Урядова А. В., Беклямишев В. О., Бобрык А. В., Добрева В. Ч., Донских С. В., Ермаков А. М., Козлова С. Ю., Корнелюк В. Г., Лявшук В. Е., Марасанова В. М., Нагорная О. С., Федюк В. П. СПб.: «Реноме», 2021. 200 с.
23. Хлопова А. И. Вербальная диагностика динамики базовых ценностей. Автореф. дис.... кандидата филологических наук. М., 2018. 25 с.
24. Шелохаев В. В. Дневник историка (2015–2018). М.: Политическая энциклопедия, 2019. 495 с.
25. Широкалова Г. С. Историческая память молодежи: село vs город // Социологические исследования. 2020. № 9. С. 28–37.
26. Юрьева Т. В., Соболева М. А. Репрезентация региональной истории и культуры в историко-краеведческом журнале «Угличе поле» // Верхневолжский филологический вестник. 2018. № 3. С. 284–289.
27. www.krasaderevni.ru/association/
28. www.peasantstudies.ru
29. URL: <https://rasm.ru/>
30. URL: <http://government.ru/docs/36905/>

S. A. Kozlov¹, V. M. Marasanova²

¹ Institute of Russian History of the Russian Academy of Sciences (Moscow)
117036 Russia, Moscow, Dm. Ulyanova str., 19

² P. G. Demidov Yaroslavl State University
150003 Russia, Yaroslavl, Sovetskaya str., 14

MODERN RUSSIAN VILLAGE: REVIVING HISTORICAL MEMORY

The article deals with the key aspects of the revival of historical memory and cultural traditions in the modern Russian village. The important role of state national programs for the development of rural areas was noted. The key directions of modern scientific research related to the analysis of historical memory in the peasant environment are described in detail; the role of leading scientists of the late XX — early XXI centuries in the study of the problem is noted (I. E. Koznova, A. V. Buganov, etc.). Special attention is paid to cultural and educational public initiatives related to the history of individual villages and villages. Conclusions are drawn about the relevance of the problem in relation to the current tasks of Russian national modernization, as well as about the ways to solve it.

Keywords: traditions; village; historical memory; kulturtregerstvo; modern agrarian Russia.

Reference

1. Brumfield U. K. *Fotoarhiv «Arhitektura Russkogo Severa»* [Photo archive «Architecture of the Russian North»]. URL: <http://cultinfo.ru/brumfield/photoarchive/index.htm> (2021) (in Rus.).
2. Buganov A. V. *Lichnosti i sobytija istorii v massovom soznanii russkikh krest'jan XIX — nachala XX v.: istoriko-jetnograficheskoe issledovanie* [Personalities and historical events in the mass consciousness of Russian peasants of the XIX — early XX century: historical and ethnographic research]. M.: Principium, 2013 (in Rus.).
3. Velikij P. P. *Povsednevnost' rossijskogo sela v nachale XXI v.* [Everyday life of the Russian village at the beginning of the XXI century]. Saratov: Saratovskij istochnik, 2020 (in Rus.).
4. Vinogradskij V. G. *Krest'janskij mir v diskurse pokolencheskoj pechali* [The Peasant World in the discourse of generational sadness]. Sociologicheskie issledovanija [Sociological research]. Moscow. (vol. 12), 2015. pp. 82–91 (in Rus.).
5. Grosul V. Ja. *Tradicii i novacii v nasledovanii dostizhenij duhovnoj kul'tury* [Traditions and innovations in the inheritance of spiritual culture achievements] // Grosul, V. Ja. *Trudy po teorii istorii* [Works on the theory of history]. M., 2014. pp. 445–454 (in Rus.).
6. *Zhivi selo!* [Live, village!]. URL: http://malajarodina.narod.ru/index/zhivi_selo/0-17 (accessed: 23.03.2019) (in Rus.).
7. *Zacharovannoe mesto. Mediapotreblenie, mediagramotnost' i istoricheskaja pamjat' sel'skikh zhitelej* [An enchanted place. Media consumption, media literacy and historical memory of rural residents] / A. G. Kachkaeva [i dr.] / pod red. A. G. Kachkaevoj, A. A. Novikovoj. M.: Izd. dom Vysshej shkoly jekonomiki, 2021 (in Rus.).
8. Zverev V. V. *«Poslednij poklon» V. P. Astaf'eva i osnovy krest'janskogo mira* [«The Last Bow» by V. P. Astafyev and the foundations of the peasant world] // *Krest'janovedenie* [Peasant studies]. 2020. vol. 5, № 4. pp. 142–161 (in Rus.).
9. Kozlov S. A. *«Sluzhenie interesam vsej strany»: Moskovskoe obshchestvo sel'skogo hozjajstva (1820–1930 gg.)* [«Serving the interests of the whole country». Moscow Society of Agriculture (1820-1930)] in 3 vol., (vol. 3). Moscow-Saint Petersburg. Centr gumanitarnykh iniciativ, 2020 (in Rus.).
10. Koznova I. E. *XX vek v social'noj pamjati rossijskogo krest'janstva* [The twentieth century in the social memory of the Russian peasantry]. M.: Institut filosofii RAN [Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences], 2000 (in Rus.).
11. Koznova, I. E. (2016). *Stalinskaja jepoha v pamjati krest'janstva Rossii* [The Stalinist era in the memory of the peasantry of Russia]. M.: ROSSPEN (in Rus.).
12. Kostjaev A. I. (2018). *Paradigmy i koncepcii razvitija sel'skikh territorij* [Paradigms and concepts of rural development] // *Rossijskij jelektronnyj nauchnyj zhurnal* [Russian Electronic Scientific Journal]. 2018. Vol. 3 (29). pp. 7–35 (in Rus.).
13. Ljamins S. K. *Uhodjashhaja derevnja: tehnologii digital history i sohranenie istoricheskogo pamjati ob ischeznuvshih sel'skikh poselenijah* [The Departing Village: digital history technologies and preservation of the historical memory of the disappeared rural settlements] // *Aktual'nye voprosy ohrany i ispol'zovanija kul'turnogo nasledija Kryma* [Top-

- ical issues of protection and use of the cultural heritage of the Crimea]. Simferopol', 2020. pp. 167–172 (in Rus.).
14. Marasanova V. M. *Vozmozhnosti i trudnosti razvitija kul'turno-poznavatel'nogo turizma v Jaroslavskoj oblasti* [Opportunities and difficulties in the development of cultural and educational tourism in the Yaroslavl region] // *Problemy razvitija turizma v Central'noj Rossii: kul'turnyj potencial kak faktor ustojchivogo razvitija regiona: materialy mezhdunar. konf. / pod red. A. Ju. Danilova, D. A. Capuka* [Problems of tourism development in Central Russia: cultural potential as a factor of sustainable development of the region: materials of the International conference / Ed. A. Y. Danilov, D. A. Tsapuk]. 2013. pp. 165–168. (in Rus.).
 15. Marasanova V. M. *Kul'turno-prosvetitel'skaja dejatel'nost' Jaroslavskoj eparhii vo vtoroj polovine XIX — nach. XX vv.* [Cultural and educational activities of the Yaroslavl Diocese in the second half of the XIX — beginning XX century] // *Rossijskaja gosudarstvennost' i Russkaja Pravoslavnaja Cerkov': jevoljucija institutov svetskoj i duhovnoj vlasti: materialy konf.* [Russian Statehood and the Russian Orthodox Church: the evolution of institutions of secular and Spiritual power: conference materials]. 2018. pp. 97–107. (in Rus.).
 16. Petrikov, A. V. *Jekonomicheskie i social'nye problemy sovremennogo jetapa razvitija agropodovol'stvennoj sistemy Rossii* [Economic and social problems of the current stage of development of the agro-food system of Russia] // *Nauch. tr. VEO Rossii* [Scientific works of the VEO of Russia]. 2019. Vol. 218. № 4. pp. 219–226 (in Rus.).
 17. Radaev V. V. *Millenialy: Kak menjaetsja rossijskoe obshhestvo* [Millennials: How Russian society is changing]. M.: Izdatel'skij dom Vysshej shkoly jekonomiki, 2019 (in Rus.).
 18. *Razrabotka razdelov na agrarnom sajte* [Development of sections on the agricultural website]. URL: <https://planeta.ru/campaigns/agronat/about> (accessed: 22.03.2019) (in Rus.).
 19. *Svjatejsnij Patriarh: sochetanie obrazovannosti s npravstvennost'ju izmenit Rossiju* [His Holiness the Patriarch: Combining education with morality will change Russia]. URL: <http://www.sofia-sfo.ru/node/8464> (accessed: 12.06.2015) (in Rus.).
 20. *Sel'skaja Rossija: proshloe i nastojashhee* [Rural Russia: Past and present]. M.: VIAPI im. A. A. Nikonova, 2019 (in Rus.).
 21. *Sel'skie territorii v prostranstvennom razvitii strany: potencial, problemy, perspektivy* [Rural territories in the spatial development of the country: potential, problems, prospects]. M.: VIAPI im. A. A. Nikonova, 2019 (in Rus.).
 22. *Transformacija istoricheskoj pamjati v regional'nom prostranstve* [Transformation of historical memory in the regional space] / Urjadova, A. V., Bekljamishev, V. O., Bobryk, A. V., Dobreva, V. Ch., Donskih, S. V., Ermakov, A. M., Kozlova, S. Ju., Korneljuk, V. G., Ljavshuk, V. E., Marasanova, V. M., Nagornaja, O. S., Fedjuk, V. P. Saint Petersburg, 2021. 200 p. (in Rus.).
 23. Hlopova A. I. *Verbal'naja diagnostika dinamiki bazovyh cennostej*: Avtoref. dis. kand. filol. nauk [Verbal diagnostics of the dynamics of basic values.]. M., 2018 (in Rus.).
 24. Shelohaev V. V. *Dnevnik istorika (2015–2018)* [Diary of a historian (2015–2018)]. M.: Politicheskaja jenciklopedija, 2019 (in Rus.).
 25. Shirokalova G. S. *Istoricheskaja pamjat' molodezhi: selo vs gorod* [Historical memory of youth: village vs city] *Sociologicheskie issledovanija* [Sociological research]. 2020. Vol. 9. pp. 28–37. (in Rus.).
 26. Jur'eva T. V., Soboleva M. A. *Reprezentacija regional'noj istorii i kul'tury v istoriko-kraevedcheskom zhurnale «Ugleche pole»* [Representation of regional history and culture in the local history magazine «Ugleche pole»] // *Verhnev-olzhskij filologicheskij vestn.* 2018. Vol. 3. pp. 284–289 (in Rus.).
 27. www.krasaderevni.ru/association/ (in Rus.).
 28. www.peasantstudies.ru (in Rus.).
 29. URL: <https://rsm.su/> (in Rus.).
 30. URL: <http://government.ru/docs/36905/> (in Rus.).

А. С. Минин

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18**ДИАЛЕКТИКА ИСТОРИИ И ОХРАНТЕЛЬНЫЕ НАЧАЛА
ВО ВНЕШНЕЙ ПОЛИТИКЕ НИКОЛАЯ I**

© А. С. Минин, 2022

Данная статья посвящена характеристике внешней политики России в царствование Николая I. С одной стороны, Николай I стремился поддерживать в постнаполеоновской Европе консервативные порядки в духе охранительного Священного союза. С другой стороны, император защищал национальные интересы России и понимал, что не всегда реализация национальных интересов соответствует принципу легитимизма. Наиболее ярко это проявилось в европейской политике и на Балканах. Выступая против европейских революций, Николай I защищал доминирование России в Центральной Европе и стремился не допустить проникновение революционных идей в Россию. Он выступал за коллективные действия и к открытой интервенции перешел только в 1848–49 гг. На балканском направлении Россия с одной стороны взаимодействовала с национально-освободительным движением славянских народов Османской империи, добиваясь для них прав автономии, с другой — стремилась сохранить целостность Османской империи как удобного «слабого соседа». В итоге Россия, сохраняя неизменность сложившейся ситуации, выступила против объективных исторических процессов объединения Германии и Италии, создания независимых балканских государств. Это приведет к снижению российского влияния и в Европе, и на Балканах.

Ключевые слова: Российская империя, Австрия, Пруссия, Дунайские княжества, Греция, Сербия, Николай I, К. В. Нессельроде, Священный союз, революции, венгерское восстание.

При характеристике внешней политики Николая I принято акцентировать внимание на известном противопоставлении консервативного идеализма в духе Священного союза национальным интересам Российской империи. Попытка сохранения зафиксированной на Венском конгрессе раздробленности Германии и Италии, угроза вмешательства в охваченные революцией страны или назойливое покровительство союзникам, вооруженная помощь Австрии для подавления венгерского восстания, совместный с Турцией ввод войск в Дунайские княжества Молдавию и Валахию создали для николаевской России имидж «жандарма Европы» и способствовали ее духовной, а затем и политической изоляции. Привычка видеть в национально-освободительных движениях угрозу революции активизировала балканскую политику Англии, Франции и Австрии в ущерб российским интересам. С. С. Татищев констатировал: «Идеальные воззрения, отвлеченные начала окончательно берут верх над соображениями практической политики» [1, с. 634].

При подобном подходе сам Николай I и российские дипломаты представляются крайними идеалистами, погруженными в мир собственных фантазий, что и привело к болезненному столкновению с реальностью в ходе Крымской войны. «Какая была главная цель Священного союза? Обеспечение торжества праву над бесправием... Расчет этот оказался заблуждением. Он построен был на предположении о совершенной солидарности европейских монархий на почве права и справедливости. Мечта разлетелась в прах при первом соприкосновении с действительностью. Реальная противоположность интересов взяла верх над отвлеченностью» [1, с. 638].

Возможно ли оценивать действия государства на мировой арене только с идеологических позиций или исходя из личностных качеств главы государства? Тем более, что для Николая I идейная отвлеченность была менее характерна по сравнению с создателем Священного союза Александром I. Как писал А. Е. Пресняков: «Благоговейно усвоил Николай I политические заветы Александра эпохи Священного союза, но без той интернационально-мистической подкладки и тех мнимо-либеральных утопий, какими Александр их усложнил» [2, с. 8].

Действительно, если восшествие на престол Николая I 14 декабря 1825 г. сопровождалось успокоивших иностранных дипломатов заявлением К. В. Нессельроде о преемственности внешней политики, то 1 января 1826 г. на дипломатическом приеме император заявил, что «не в состоянии дать какие-либо гарантии относительно будущего своего образа действия, кроме чистоты своих намерений». Даже во внешней политике Александра I начиная с 1823 года можно выявить некий переход от крайней осторожности в духе легитимизма к большей самостоятельности, например по отношению к греческому восстанию [3, с. 472]. Вступив на престол, Николай I созвал Секретный комитет 1826 г. для определения основных направлений нового политического курса. Очевидно, что новый император стремился совместить известную принципиальность и верность взятым на себя обязательствам, с одной стороны, и национальные интересы государства, с другой. Николай Павлович сознавал свою монаршую ответственность за сохранение порядка, но его известная неприязнь к конституционной монархии была не театральным жестом и не следствием некой зашоренности ретрограда, а порождением печальной практики взаимоотношений

с Царством Польским. В знаменитом разговоре с посетившим в 1839 г. Россию французским путешественником Астольфом де Кюстином о сущности различных форм правления император высказал не абстрактные идеологемы, а собственное восприятие реализации механизма власти: «Мне понятна республика, это способ правления ясный и честный, либо, по крайней мере, может быть таковым; мне понятна абсолютная монархия, ибо я сам возглавляю подобный порядок вещей; но мне непонятна монархия представительная. Это способ правления лживый, мошеннический, продажный, и я скорее отступлю до самого Китая, чем когда-либо соглашусь на него. Я сам возглавлял представительную монархию, и в мире знают, чего мне стоило нежелание подчиниться требованиям этого гнусного способа правления. Покупать голоса, развращать чужую совесть, соблазнять одних, дабы обмануть других, — я презрел все эти уловки, ибо они равно унижительны и для тех, кто повинуется, и для того, кто повелевает; я дорого заплатил за свои труды и искренность, но, слава Богу, навсегда покончил с этой ненавистной политической машиной» [4, с. 212].

В отличие от увлекающегося космополитическим мессианством Александра I, Николай I, которому была свойственна военная практичность, старался учитывать при разработке внешнеполитического курса и особенности внутреннего положения в Российской империи, как политические, военные и идеологические, так и, например, экономические. По характеристике Л. В. Выскоцкова, «для Николая I в большей степени, чем для любого другого монарха, характерно понимание взаимосвязи внутренней и внешней политики, влияния событий в Европе на Россию. Его отношение к революционным и национально-освободительным движениям в Европе — это отношение человека, опасющегося за порядок в собственном доме. В его внешнеполитических акциях прослеживается стремление балансировать на грани защиты принципов легитимизма и невмешательства во внутренние дела других государств (что может показаться странным при традиционном подходе к Николаю I как «жандарму Европы»)» [5, с. 286–287].

Столкнувшись с европейскими революциями, Николай I понимал возможные издержки и рассматривал военную интервенцию только как коллективный акт. На одностороннее обострение отношений он старался не идти.

Получив известия об июльской революции 1830 г. во Франции и провозглашении «короля баррикад» Луи-Филиппа, вместо легитимного наследника Карла X (сначала Людовика, затем малолетнего Генриха), Николай I, осуждая Карла X за нарушение конституции, не мог признать силовой захват власти. Но, столкнувшись с позицией союзников (Австрия и Пруссия признали Луи-Филиппа без консультации с Россией), понимая стабилизацию ситуации во Франции, Николай I не пошел на разрыв отношений, хотя и сохранил известный скепсис по отношению к Луи-Филиппу.

Бельгийская революция 1830 г. привела к отделению Бельгии от королевства Нидерланды, т. е.

к нарушению границ, установленных на Венском конгрессе, что с точки зрения Николая I являлось достаточным основанием для выступления держав Священного союза. Российский император подтвердил свои обязательства перед королем Нидерландов и отдал приказ о сборе войск, но действовать в одиночку даже ради священных принципов он не собирался. «Старые союзники» Австрия и Пруссия признали независимость Бельгии. В итоге Николай I признал факт независимости Бельгии, тем более что «король Нидерландов (Вильгельм I — А. М.) сам признал его» [5, с. 291, 292].

Свержение Луи-Филиппа в ходе февральской революции во Франции в 1848 г. Николай I принял с известным злорадством: «Он получил то, что заслуживает, он уходит через ту дверь, через которую вошел». Сообщение биографа Александры Федоровны А. Т. Grimma о том, что Николай I прервал бал у наследника Александра Николаевича эффектной фразой: «Седлайте коней, господа, во Франции провозглашена республика!», носит легендарный характер. Бал не был остановлен, хотя император, объявив об очередной французской революции и бегстве Луи-Филиппа из Парижа, удалился с некоторыми из гостей в кабинет наследника на совещание. «Вечером он вновь появился на балу и, милостиво приветствуя командиров гвардейских полков, прибавил, что дает слово: «За этих бездельников французов не будет пролито ни капли русской крови» [5, с. 292, 293]. Хотя Николай I предложил прусскому королю Фридриху-Вильгельму IV «единодушно отказаться на этот раз признать новый строй, который французское правительство только что установило» и сконцентрировать на французской границе 300 тыс. союзную армию России, Пруссии, Вюртемберга и Ганновера для защиты Германии от проникновения революционных идей, до интервенции дело не дошло. Российский посол в Париже Н. Д. Киселев нарушил приказ Николая I об эвакуации на Родину, убедив императора, что сохранение связей с Францией (Киселев в частном порядке посетил Луи-Наполеона, будущего Наполеона III) в свете того, что Австрия и Пруссия не отзывали своих послов, приведет только к изоляции России. Умеренности Николая I способствовали как традиционно вялая позиция союзников, в скором времени столкнувшимися с революционными смутами у себя дома, так и финансовый кризис в самой России, позиция некоторых влиятельных вельмож, например П. М. Волконского и П. Д. Киселева. Увидев в июльском разгроме революционного Парижа избавление от революционной опасности, Николай I поздравил генерала Кавеньяка с победой и избавлением от «торжества разрушительных идей коммунизма». Консервативный курс Луи-Наполеона вызывал понимание российского императора. «Николай Павлович решительно не одобрял стремления Луи-Наполеона провозгласить Францию империей, а себя — императором Наполеоном III по праву наследования». Неслучайно накануне переворота 2 декабря 1852 г. и провозглашения императора Наполеона III Николай I призывал французского посла в Петербурге

маркиза де Кастельбажака: «Сохраните республику сильную и консервативную и берегитесь империи» [5, с. 294–295].

Понимая преимущества для Российской империи в рамках венской системы, Николай I принципиально выступал против ревизии итогов наполеоновских войн, что было главным условием сохранения власти Наполеона III. Именно в этом, а не в споре о титуловании («монсеньер, мой брат» или «монсеньер, добрый друг»), весьма обидном для императора всех французов, следует видеть основную причину охлаждения отношений России и Франции накануне Крымской войны.

Революционная волна 1848–49 гг. докатилась до таких столпов европейского консерватизма, как Пруссия и Австрия, союзников России. Мюнхенские конвекции 1833 г. допускали оказание военной помощи партнеру в случае внутренней смуты, конечно, при официальном обращении легитимного правительства. Прусский король Фридрих-Вильгельм IV пошел на уступки провинциальным ландтагам и, несмотря на постоянные «наставления» Николая I в письмах «кузену Фрицу», все ограничилось эффективным предложением прусскому генералу Дона, похвалившему русские войска на смотре взять их себе, «идти на Берлин и освободить короля» [3, с. 523]. При этом, чтобы не накалять обстановку, российский император заставил Фридриха-Вильгельма IV, который не смог завоевать Голштейн, подписать перемирие с Данией в августе 1848 г. Прусские милитаристы были недовольны подчиненным положением своего монарха, либералы видели в России препятствие в объединении Германии. С учетом восстания в Берлине, революции в Австрии и бегства из Вены Меттерниха можно говорить об известной изоляции России в Центральной Европе. Хотя именно в это время Николай I составил пресловутый Манифест о защите «пределов наших», заканчивающийся высокопарной фразой: «С нами Бог, разумеете языцы, и повинуйтесь, яко с нами Бог!»

Венгерское восстание, активное участие в нем польских инсургентов во главе с генералом Ю. Бемом, опасность крушения Австрийской империи, войска которой уступали восставшим и терпели поражения, просьбы о военной помощи от Франца-Иосифа и фельдмаршала Виндишгреца вынудили Николая I предпринять вооруженное вмешательство. При этом, как следует из письма императора фельдмаршалу И. Ф. Паскевичу, Николай I не испытывал иллюзий по поводу настроений венского кабинета, но считал, что, спасая от революции Австрию, он спасает от той же беды Россию: «По примеру прежнего предвижу одну зависть, злость и неблагодарность и верно не вмешался бы, ежели б своя рубашка не была ближе к телу, то есть ежели бы не видел в Беме и прочих мошенниках в Венгрии не одних врагов Австрии, но врагов всемирного порядка и спокойствия... которых истребить надо для нашего же спокойствия». Вопреки беспокойству Петербурга, Великобритания спокойно отнеслась к совместному австро-русскому подавлению венгерского восстания (Пальмерстон ограничился фразой: «Кончайте скорее»). Англия уже рассматривала

Австрийскую империю как противовес российскому влиянию на Балканах и в Турции [6, с. 357].

Успех венгерского похода был предопределен не только военным превосходством русско-австрийской коалиции, но и ростом противоречий в самой Венгрии (национализм, крестьянский вопрос). Л. В. Высокочков так определил негативные последствия интервенции: «Европейское общественное мнение негодовало. Венгры стали врагами России, а австрийцы не переставали ими быть» [3, с. 529].

В целом, политику Николая I по отношению к европейским революциям следует признать по-своему логичной. Очевидная связь внешней и внутренней политики с учетом социально-экономических, политических и идеологических особенностей Российской империи делала ее неизбежной. Как император великой державы, особое преимущество которой в европейских делах было завоевано в наполеоновских войнах, Николай I не мог пойти на ревизию венской системы международных отношений. Неслучайно до военной интервенции дело дошло только в 1849 г., когда стало заметно умаление российского влияния как в Европе, так и на Востоке. Спасая Австрию, Николай I искренне считал, что спасает Россию.

Подобные факторы определяли политику России и на балканском направлении. Осознавая геополитические интересы Российской империи в данном регионе, Николай I старался совместить их реализацию с сохранением европейской стабильности в рамках венской системы, рассматривая военное решение как крайний случай. Саму Османскую империю российский император считал «слабым соседом», которого следует сохранить, но вовлечь в орбиту своего влияния. Распад Османской империи мог спровоцировать общевосточную войну на Ближнем востоке и обрушить все здание европейской политики. Россия традиционно взаимодействовала со славянскими народами Балканского полуострова, видя в них и инструмент давления на Турцию, и проводников своего влияния. До конца 1840-х гг. российская дипломатия считала главной задачей становление и защиту национальных христианских автономий в составе Османской империи.

Вступив на престол, Николай I перешел к более решительным действиям в ближневосточном кризисе, вызванном восстанием в Греции. Петербургский протокол 1826 г. обеспечил взаимодействие России с Англией, возможность самостоятельной линии российской политики по отношению к Турции, нейтрализовал возможное сопротивление Австрии и Франции [6, с. 212]. Франция вынужденно присоединилась к англо-русскому протоколу. Наваринское сражение, русско-турецкая война 1828–29 гг., Адрианопольский мир 1829 г. стали очевидными успехами не только российского оружия, но и российской дипломатии. После ожесточенных споров, Греция получила автономию (с 1830 г. — независимость), Османская империя подтвердила гарантии автономии Дунайских княжеств, в которые вошли российские войска, получила автономию и Сербия.

Подчеркнем явное стремление Николая I сохранить Османскую империю. С этим связан не только

отказ от занятия Константинополя. Можно вспомнить заявление К. В. Нессельроде: «Мы не хотим Константинополя. Это было бы самым опасным завоеванием, которое мы могли бы сделать» [6, с. 234]. Л. В. Высокочков приводит беседу Николая I с казаками-«некрасовцами» на Дунае («некрасовцы» — это старообрядцы, потомки участников булавинского восстания, с атаманом Игнатом Некрасовым нашедших приют в пограничных землях турецкого султана): «Не стану обманывать вас ложными надеждами: я не хочу удерживать за собой этот край, в котором вы живете и который занят теперь нашими войсками; он будет возвращен туркам, следовательно поступайте так, как велит вам ваша совесть и ваши выгоды» [3, с. 494]. Уже после подписания Адрианопольского мирного договора 1829 г. секретный комитет в Санкт-Петербурге так определил основные принципы российской внешней политики по отношению к османской Турции: «Выгоды от сохранения Оттоманской империи в Европе превышают ее невыгоды», что и было реализовано в 1833 г. Ункяр-Искелесийским договором. Ситуация изменилась только после 1844 г. [3, с. 505].

Благодаря России ряд балканских народов получил автономию и, возможно, был избавлен от опасности уничтожения. Почему же в 1840-е гг. российское влияние в Греции, Сербии, Дунайских княжествах неуклонно снижается, в итоге сменившись на покровительство европейских держав? Следует отметить несколько объективных факторов, причем собственно охранительная идеология, заставляющая с подозрением смотреть на национально-освободительное движение, как считают современные исследователи данного вопроса, не играла решающей роли.

Выше говорилось, что Николай I по вполне прагматичным причинам предпочитал зафиксировать и защищать автономию Сербии, Греции и Дунайских княжеств в рамках слабой Османской империи, а не разрушать ее предоставлением независимости балканским народам. Пример независимой с 1830 г. Греции, которая после убийства первого президента, ранее возглавляющего российский МИД, И. Каподистрии в 1831 г. быстро оказалась в орбите влияния Англии, тоже был красноречив.

Взаимодействию с Россией мешало отсутствие экономического интереса. В. Н. Виноградов пишет: «...России нечего было продавать балканским странам и нечего было покупать у них. Экономическое тяготение, как фактор, влияющий на политику, отсутствовало, идеологическое — тоже. Что могла предложить официальная Россия поднявшимся к самостоятельной жизни народам Юго-Восточной Европы? Формулу “самодержавие, православие, народность”? Отсталый крепостнический строй? Абсолютистское правление в его самых одиозных формах? Отсутствие какого-либо намека на народное представительство? Все это было глубоко чуждо прогрессивным кругам балканского общества, тяготевшим к буржуазно-демократической идеологии Западной Европы» [7, с. 90]. Англия, Франция и даже Австрия объективно казались более привлекательными экономическими партнерами.

Политическое «покровительство» России, кроме защиты прав автономии, часто выражалось в открытом вмешательстве во внутренние дела стремящихся к независимости государственных образований. Греция, Сербия, в меньшей степени Дунайские княжества стремились не только к полной независимости от османской Турции, но и к политическим преобразованиям. Местные буржуазные элиты видели социально-экономический и политический идеал не в самодержавной крепостнической России, а на Западе. «Вполне закономерно, что местные правительства стремились избавиться не только от явного гнета османских властей, но и от любого другого вмешательства в свою внутреннюю жизнь. Это касалось и “державы-покровительницы”, какой долгое время являлась Россия, претендовавшая на руководство всей политической жизнью провинций на Балканах. Европейские революции начала 30-х годов и нестабильность общей политической ситуации в балканских государствах служили для российского правительства дополнительным обоснованием его вмешательства во внутривосточную жизнь тех новых государственных образований, которым до недавнего времени оно оказывало поддержку в борьбе за независимость». Назойливое «покровительство» стало тяготить местные элиты. «Отсутствие гибкости во взаимоотношениях с новым руководством послужило одной из причин все углублявшегося кризиса доверия к России, приведшего в ряде случаев к полной потере ее бывшего влияния и переориентации балканских государств на поддержку со стороны других европейских стран — давних соперниц России. Они не замедлили занять утрачиваемое Россией место» [6, с. 309–311].

Столкнувшись с сопротивлением, российские власти интерпретировали это как проявления «неблагодарности». Можно констатировать, что «российские политические деятели, как видно, не отдавали себе отчета в том, что уже не в их власти было решать, “эманципировать” ли им балканские народы дальше или подождать более подходящего момента. В действительности процессы, происходившие на Балканах, уже выходили из-под контроля России» [6, с. 311].

Некоторым исключением могла стать ситуация в Дунайских княжествах, Молдавии и Валахии, до 1834 г. занятых российскими войсками. В этом регионе российские власти решились на серьезные внутренние преобразования, что могло «двинуть» эту страну к «прогрессивному развитию». Председателем Диванов княжеств Молдавии и Валахии был назначен один из самых способных николаевских администраторов генерал-лейтенант П. Д. Киселев.

«Административно-реформаторская деятельность П. Д. Киселева проходила по трем основным направлениям — улучшение, систематизация, придание административной стройности и четкости по российскому образцу существующим институтам; собственно крестьянская реформа; меры, направленные на экономическую и культурную интеграцию

Дунайских княжеств с Россией. К первому блоку проведенных Киселевым мероприятий, кроме правильного устройства администрации, борьбы с коррупцией и повышением исполнительной дисциплины, следует отнести постройку военно-этапных дорог, формирование местных воинских контингентов и реформирование по русскому образцу системы правосудия, с отменой таких средневековых институтов как пытки, публичная смертная казнь и замена земляных ям для заключенных тюрьмами, а самое главное — налоговую реформу. Последняя была вызвана необходимостью финансового оздоровления после войны и турецкого господства, стремлением увеличить доходы местного бюджета, чтобы княжества не обременяли Российскую казну, к тому же замена архаичной системы налогообложения, оставшейся от турок, способствовала сближению княжеств и Российской империи. В результате упорядочивания финансовых потоков (запрещение продажи должностей и натуральных платежей чиновникам), мер по подъему сельского хозяйства, промышленности и торговли, более правильного налогообложения и сдачи откупов, П. Д. Киселев добился «умножения доходов без “возвышения податей с народа” — за счет расширения налогооблагаемой базы». Вершиной деятельности Киселева стала ограниченная крестьянская реформа, содержанием которой было уничтожение помещичьего произвола посредством четкого и ясного определения размеров крестьянских повинностей [8, с. 120–122].

Вероятно, киселевские преобразования в Дунайских княжествах следует рассматривать не сами по себе, и не только как «социальную лабораторию» для возможных реформ в России [9, с. 202–203], а как попытку обеспечить будущую интеграцию княжеств в Российскую империю. Именно так смотрел на свою миссию в княжествах сам П. Д. Киселев, который объяснял свое согласие принять назначение в княжества заверением И. И. Дибича, что Дунайские княжества — это будущая «собственность России» [8, с. 114]. Чтобы заменить австрийское экономическое влияние в княжествах русским, П. Д. Киселев добивался увеличения товарооборота между Россией и княжествами, по его предложению Одесский коммерческий банк предоставлял местному дворянству ссуды под залог земли. Стремясь приобщением к европейскому просвещению и культуре отдалить княжества от Турции, П. Д. Киселев в феврале 1834 г. открыл музей естественных наук, в который передал собранную на Урале коллекцию геолога Лизеля; по его инициативе в Бухаресте (1 мая 1831 г.) и Яссах (1 января 1832 г.) были открыты архивы Молдавии и Валахии, по оценке В. Я. Гросула и сегодня являющиеся крупнейшими хранилищами документов по истории Румынии [8, с. 121–122].

«Навязывание» реформ иностранной администрацией, фактическое отстранение местной боярской элиты от разработки «Органического регламента», регулирующего отношения крестьян и помещиков, противодействие на Балканах России со стороны

Франции и Австрии, деятельность польских эмигрантов, участников восстания 1830–1831 гг. привели к формированию политической оппозиции, а значит, и репрессий со стороны российской администрации. П. Д. Киселев писал к К. В. Нессельроде 30 апреля 1831 г.: «Надобно достигнуть полного умиротворения, чтобы не дать повода злоумышленникам искать помощи извне...» [8, с. 119].

Общеввропейский революционный подъем 1848 г. привел к аграрному движению в княжествах, господарь Валахии Г. Бибеску отрекся от престола, господарь Молдавии М. Струдза пошел на политические уступки боярским собраниям. Не желая вечно оставаться заложником сложных отношений России и Турции, часть боярской молодежи выступала за создание независимой Румынии за счет Турции (Молдавия, Валахия), Австрии (Трансильвания, Буковина) и России (Бессарабия), отмену крепостного права и дальнейшую модернизацию, что было неприемлемо для Николая I, который оказал княжествам «материальную помощь» российскими войсками. Операция была проведена совместно с Турцией, что подорвало образ России как противника Турции, радеющего за освобождение балканских народов. В июне 1848 г. русские войска были введены в Молдавию, а в июле совместно с турецкими — в Валахию. 19 апреля 1849 г. Россия и Турция подписали Балта-Лиманскую конвенцию, которая ограничила самоуправление княжеств. Выборы господаря Диваном отменялись, господарь назначался на 7 лет российским императором по согласованию с турецким султаном. Деятельность боярских собраний приостанавливалась. Для контроля при господарях состояли представители от России и Турции. Часть сторонников объединения княжеств эмигрировала во Францию. В ходе Крымской войны, в начале которой в княжества опять вернулись российские войска, было трудно рассчитывать на массовую поддержку местного населения. Апелляция к религиозному чувству при отсутствии политических и экономических связей не была эффективной [10, с. 305].

В целом, и на балканском направлении российская политика стала заложником диалектики исторического развития. «Диалектика истории тогда проявлялась в том, что внешнеполитические успехи царизма, давая толчок дальнейшему экономическому развитию России, в чем немалое значение приобретали южные регионы, способствовали разложению крепостнической системы, мешавшей движению страны по пути прогресса.

Диалектика истории проявлялась также и в том, что балканские народы, добивавшиеся с помощью России государственной самостоятельности, затем начинали ориентироваться на Запад, хотя русское влияние на них оставалось значительным. Самодержавие в силу своей классовой сущности не могло (да и не стремилось) обеспечить дальнейшее развитие балканских народов по пути прогресса. Отказавшись от открытых захватов на Балканах, царизм пытался установить там свою гегемонию системой

“покровительства”, искал опору в консервативных кругах балканского общества. С позиций истории эти планы были обречены. Прогрессивно настроенные представители балканской общественности, высоко ценившие связи с Россией, находились в оппозиции к царизму» [6, с. 238].

В силу особенностей собственного социально-экономического, технического, политического развития Российская империя стараясь защищать национальные интересы, вынужденно начинала спорить с вектором исторического процесса, теряя влияние и в Европе в целом, и на Балканах. Печальный итог николаевской политики подвела Крымская война.

Список литературы

1. *Татищев С. С.* Внешняя политика императора Николая Первого: Введение в историю внешних сношений России в эпоху Севастопольской войны. СПб.: тип. И. Н. Скороходова, 1887. — 639 с.
2. *Пресняков А. Е.* Апогей самодержавия. Николай I / А. Е. Пресняков. Л.: Брокгауз-Ефрон, 1925. 99 с.
3. *Высочков Л. В.* Николай I и его эпоха. Очерки истории России второй четверти XIX века. М.: Академический проект, 2018. 999 с.
4. *Кюстин А. де* Россия в 1839 году: В 2 т. Пер. с фр. под ред. В. Мильчиной; коммент. В. Мильчиной и А. Осповата. Т. 1. / Пер. В. Мильчиной и И. Стаф. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. 528 с.
5. *Высочков Л. В.* Император Николай I: Человек и государь. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2001. 644 с.
6. История внешней политики России. Первая половина XIX века (от войн России против Наполеона до Парижского мира 1856 г.). М.: Междунар. отношения, 1995. 448 с.
7. *Виноградов В. Н.* О личной ответственности императора Николая I за развязывание Крымской войны. // Россия и славяне: Политика и дипломатия (Балканские исследования. Вып 15). 1992. С. 87–99.
8. *Минин А. С.* Граф П. Д. Киселев: портрет министра как зеркало эпохи: монография. — СПб.: СПГУТД, 2012. 238 с.
9. *Гросул В. Я.* Реформы в Дунайских княжествах и Россия (20–30-е гг. XIX в.). М.: Наука, 1966. 408 с.
10. *Минин А. С.* «Гей, славяне!»: почему Российская империя теряла влияние на Балканах? // Гуманитарные науки в современном вузе: вчера, сегодня, завтра: матер. IV-й междунар. науч. конф. в 3 т. Санкт-Петербург, 10 декабря 2021 года / под ред. С. И. Бугашева, А. С. Минина. Т. 1. СПб.: СПбГУПТД, 2021. С. 301–309.

A. S. Minin

Saint Petersburg University of Industrial Technologies and Design
191186 Russia, Saint Petersburg, Bolshaya Morskaya str., 18

DIALECTICS OF HISTORY AND PROTECTIVE PRINCIPLES IN THE FOREIGN POLICY OF NICHOLAS I

This article is devoted to the characteristics of Russia's foreign policy in the reign of Nicholas I. On the one hand, Nicholas I sought to maintain conservative orders in post-Napoleonic Europe in the spirit of a protective Holy Alliance. On the other hand, the emperor defended the national interests of Russia and understood that the realization of national interests does not always correspond to the principle of legitimacy. This was most clearly manifested in European politics and in the Balkans. Speaking out against the European revolutions, Nicholas I defended the predominance of Russia in Central Europe and sought to prevent the penetration of revolutionary ideas into Russia. He advocated collective action and moved to open intervention only in 1848–49. In the Balkan direction, on the one hand, Russia interacted with the national liberation movement of the Slavic peoples of the Ottoman Empire, seeking autonomy rights for them, on the other hand, it sought to preserve the integrity of the Ottoman Empire as a convenient «weak neighbor». As a result, Russia, while maintaining the immutability of the current situation, opposed the objective historical processes of unification of Germany and Italy, the creation of independent Balkan states. This will lead to a decrease in Russian influence both in Europe and in the Balkans.

Keywords: The Russian Empire, Austria, Prussia, the Danube Principalities, Greece, Serbia, Nicholas I, K. V. Nesselrode, the Holy Alliance, revolutions, the Hungarian Uprising.

References

1. Tatishhev S. S. *Vneshnjaja politika imperatora Nikolaja Pervogo: Vvedenie v istoriju vneshnih snoshenij Rossii v jepohu Sevastopol'skoj vojny*. [The Foreign policy of Emperor Nicholas I: An Introduction to the History of Russia's Foreign Relations in the Era of the Sevastopol War] SPb.: tip. I. N. Skorohodova, 1887. 639 p. (in Rus.).
2. Presnjakov A. E. *Apogej samoderzhavija. Nikolaj I*. [The apogee of autocracy. Nikolai I] / A. E. Presnjakov. L.: Brokgauz-Efron, 1925. 99 p. (in Rus.).
3. Vyskochkov L. V. *Nikolaj I i ego jepoha. Oчерки istorii Rossii vtoroj chetverti XIX veka*. [Nicholas I and his epoch. Essays on the history of Russia in the second quarter of the XIX century] M.: Akademicheskij proekt, 2018. 999 p. (in Rus.).
4. Kjustin A. de *Rossija v 1839 godu* [de Russia in 1839] V 2 t. /Per. s fr. pod red. V. Mil'chinox; komment. V. Mil'chinox i A. Ospovata. T. 1. / Per. V. Mil'chinox i I. Staf. M.: Izd-vo im. Sabashnikovyh, 1996. 528 p. (in Rus.).
5. Vyskochkov L. V. *Imperator Nikolaj I: Chelovek i gosudar'*. [Emperor Nicholas I: A Man and a sovereign]. SPb.: Izd-vo SPb universiteta, 2001 644 p. (in Rus.).
6. *Istorija vneshnej politiki Rossii*. Pervaja polovina XIX veka (ot vojn Rossii protiv Napoleona do Parizhskogo mira 1856 g.). [The history of Russia's foreign policy. The first half of the XIX century (from the wars of Russia against Napoleon to the Peace of Paris in 1856)] M.: Mezhdunar. otnoshenija, 1995. 448 p. (in Rus.).
7. Vinogradov V. N. *O lichnoj otvetstvennosti imperatora Nikolaja I za razvjazyvanie Krymskoj vojny* [On the personal responsibility of Emperor Nicholas I for unleashing the Crimean War] // *Rossija i slavjane: Politika i diplomatija* (Balkanskije issledovanija. Vyp 15) [Russia and the Slavs: Politics and Diplomacy (Balkan Studies. Issue 15)], 1992. pp. 87–99. (in Rus.).
8. Minin A. S. *Graf P. D. Kiselev: portret ministra kak zerkalo jepohi: monografija*. [Count P. D. Kiselyov: portrait of the minister as a mirror of the epoch: monograph]. SPb.: FGBOUVPO «SPGUTD», 2012. 238 p. (in Rus.).
9. Grosul V. Ja. *Reformy v Dunajskih knjazhestvah i Rossija (20–30-e gg. XIX v.)* [Reforms in the Danube principalities and Russia (20–30s of the XIX century)]. M.: Nauka, 1966. 408 p. (in Rus.).
10. Minin A. S. «*Gej, slavjane!*»: *pochemu Rossijskaja imperija terjala vlijanie na Balkanah?* [Hey, Slavs!»: why was the Russian Empire losing influence in the Balkans?] // *Gumanitarnye nauki v sovremennom vuze: vchera, segodnja, zavtra: mater. IV-j mezhdunar. nauch. konf.: v 3 t. Sankt-Peterburg, 10 dekabnja 2021 goda / pod red. S. I. Bugasheva, A. S. Minina. T. 1.* [Humanities in a modern university: yesterday, today, tomorrow: mater. IV-th International Scientific conference: in 3 t. St. Petersburg, December 10, 2021 / Ed. S. I. Bugashev, A. S. Minin. Vol. 1.]. SPb.: SPbGUPTD, 2021. pp. 301–309. (in Rus.).

И. П. Уколова

Национальный государственный университет физической культуры, спорта и здоровья им. П. Ф. Лесгафта
190121 РФ, Санкт-Петербург, Декабристов, 35

ВОЕННО-ИСПЫТАТЕЛЬНЫЕ ОРГАНИЗАЦИИ ЛЕНИНГРАДА В УСЛОВИЯХ БЛОКАДЫ И ЭВАКУАЦИИ

© И. П. Уколова, 2022

Оказавшись под угрозой блокады, ленинградская система военного производства перестраивалась в соответствии с нуждами фронта. Военно-испытательные учреждения, как и предприятия города, были частично эвакуированы. На примере Ленинградского артиллерийского полигона рассмотрены этапы становления и развития его деятельности в области опытных (научно-исследовательских) и контрольных испытаний вооружения в эвакуации. Оставшиеся в блокадном городе подразделения полигона были включены в состав Ленинградского фронта и обеспечивали испытания военной продукции для его нужд. В результате была сохранена испытательная база системы военного производства в Ленинграде. Эвакуированные подразделения способствовали развитию опытно-экспериментальной базы советского военно-промышленного комплекса в центральных и южных регионах страны.

Ключевые слова: военно-испытательные организации, блокада, Ленинградский артиллерийский полигон, военное производство, контрольные испытания вооружения, эвакуация.

Санкт-Петербург-Ленинград на протяжении столетий формировался как один из ведущих центров военного производства России и СССР. С петровских времен в столице и окрестностях компактно располагалась система военного (в том числе военно-технического) управления, профильные научные и образовательные учреждения, военные предприятия и испытательные организации. На протяжении столетий эта система играла наиболее значительную роль в военно-производственной структуре Российской империи, в составе формирующегося советского военно-промышленного комплекса [1, с. 99]. Накануне Великой Отечественной войны в Ленинграде было сосредоточено до 30 процентов производства военной продукции.

С переносом столицы в Москву из Петрограда были перемещены только органы управления — наркоматы, главные военно-технические управления и комитеты. Оторванность производственных и испытательных организаций от структур управления и научно-технического руководства остро ощущалась уже в 1920-е годы. В документах Артиллерийского комитета РККА 1926–1927 гг., в частности, отмечалось, что желательнее осуществить перенос и удобное сообщение научно-исследовательских полигонов с Москвой [2, с. 88]. На протяжении 1920–1930-х годов шли форсированные процессы модернизации военной техники и перевооружения, которые не позволяли параллельно осуществлять серьезные территориальные и структурные изменения в сложившемся военно-производственном комплексе Ленинграда.

С началом Великой Отечественной войны и приближением угрозы непосредственно к Ленинграду город был вынужден взять на себя исторически уникальную миссию — продолжать массовое производство вооружения и не только снабжать им Ленинградский

фронт, но и планомерно осуществлять поставки для других направлений, например, под Москву [3, с. 326]. При этом следует учитывать, что значительные производственные мощности были эвакуированы в восточные и южные регионы страны. Осуществляя одновременно и выпуск новой военной продукции, и ремонт боевой техники Ленинградского фронта, промышленность города с колоссальными трудностями переходила на новые условия работы. Особенно тяжело давались первые месяцы войны. До декабря 1941 г. на Ленинградском фронте было израсходовано 3,4 млн артиллерийских и минометных выстрелов, в то время как предприятия в блокаде смогли за тот же период произвести 3,2 млн выстрелов [4, с. 148].

Испытания военной продукции ленинградских заводов в условиях блокады производились на испытательных площадках города. В частности, артиллерийское вооружение, как и до войны, испытывалось в основном на Ленинградском артиллерийском полигоне. Близость крупнейшего военно-испытательного центра к государственной границе всегда заставляла предпринимать повышенные меры по обеспечению безопасности и секретности, усиливать воспитательную работу с личным составом в этом направлении. В практику военно-спортивной работы прочно вошли военизированные походы служащих на полигоне. В ежегодных лыжных походах к финской границе участвовало по 100 и более человек. Свою роль эта форма подготовки сыграла во время войны с Финляндией 1939–1940 гг. Полигон активно помогал полевым армиям в деле их артиллерийского снабжения. Приходилось по ходу боевых действий дорабатывать конструкции орудий и частично комплектовать транспорты боеприпасов. Инженерно-технический состав полигона на месте боев анализировал работу советской артиллерии, помогал устранять технические неполадки

в войсках¹. Изучение устройства всякого рода заграждений в укрепленных районах сыграло огромную роль при организации обороны территории полигона в годы Великой Отечественной войны.

В 1941 г. испытательные учреждения Ленинграда планировали масштабные исследования в рамках программ перевооружения. В частности, штат Ленинградского артиллерийского научно-исследовательского опытного полигона (АНИОП) № 25/18 от 14 апреля 1941 г. предусматривал значительное развитие научно-исследовательских и опытных работ и был полностью укомплектован. Но в связи с быстрым приближением зоны боевых действий в июле 1941 г. АНИОП был вынужден практически полностью прекратить испытания исследовательского характера. Уже 15 июля 1941 г. распоряжением Генерального штаба вводится новый штат, соответствующий военной обстановке и учитывающий необходимость обеспечения нужд фронта. Начальник полигона полковник С. А. Сорокин был назначен начальником Управления вооружения наземной артиллерии Главного артиллерийского управления РККА. Его преемником на полигоне стал военный инженер 1-го ранга И. Н. Оглоблин².

Располагая большим количеством орудий и боеприпасов, квалифицированным личным составом, АНИОП обеспечивал формирование дивизий народного ополчения. Для них было выделено: 130 единиц орудий от 37-мм до 203-мм калибра, 72 миномета, 50 человек начсостава, 79 человек вольнонаемных, взвод звуковой разведки в составе 52 человек. Распоряжением Главного артиллерийского управления (ГАУ) от 16 июля 1941 г. в связи со сложившейся под Ленинградом обстановкой основную часть научно-исследовательских, опытных и часть производственных отделов предписывалось эвакуировать на Гороховецкий, Донгузский, Софринский полигоны и Научно-испытательный полигон стрелкового вооружения (НИПСВО) в Щурово³. Следует напомнить, что в 1920–1930-х годах рассматривались планы переноса АНИОП, в том числе в районы Гороховца, Донгузской, Софрино. Существующая инфраструктура этих полигонов, потенциал их развития были хорошо изучены.

Наибольшая по числу людей и техники группа 21 июля 1941 г. прибыла на Гороховецкий учебный артиллерийский полигон Московского военного округа. Начальником Гороховецкого филиала АНИОП был назначен военный инженер 1-го ранга И. С. Бурмистров. Размеры и устройство учебного полигона не позволяли производить масштабные стрельбы опытного характера. Еще не обустроившись в бытовом отношении, испытатели принялись за разработку

новых директрис, вырубку леса, оборудование полигона. В день прибытия начались стрельбы с временных, а с 5 августа 1941 г. — с новых позиций. В составе филиала были организованы баллистический отдел, отделы испытания материальной части артиллерии, снаряжательная лаборатория, опытно-механическая мастерская и другие подразделения.

Основными задачами Гороховецкого филиала стали: испытание опытных объектов материальной части и элементов выстрела по программе 1941 г. и заданиям ГАУ; обеспечение контрольных испытаний валовой продукции заводов Горьковского, Ярославского и Муромского узлов военной промышленности. Один только Горьковский промышленный узел включал в себя 25 заводов. К ноябрю 1941 г. мощность Гороховецкого филиала АНИОП выросла в среднем до 10–12 стрельб ежедневно. Только за октябрь того же года с новых позиций было произведено около 2000 выстрелов (177 стрельб). Образовавшись как филиал Ленинградского АНИОП, Гороховецкий полигон превратился в современный мощный испытательный артиллерийский центр, который существует до настоящего времени³.

Отделы АНИОП, эвакуированные на НИПСВО в Щурово, должны были заниматься отработкой минометного вооружения заводов Московского промышленного узла. В 1941 г. на Научно-испытательный зенитный артиллерийский полигон (НИЗАП, станция Донгузская близ Оренбурга) отправили звукометрический отдел АНИОП в составе двух лабораторий. Начальником отдела назначили инженера-подполковника М. Н. Крехалева. Помимо опытных работ, на это подразделение были возложены контрольные испытания военной продукции заводов Уральского узла. В результате совместных усилий сотрудников полигона и специалистов промышленности на НИЗАП был изготовлен опытный комплект новой звукометрической станции СЧЗ-43 «Гипербола». После снятия блокады в 1944 г. звукометрический отдел возвратился в Ленинград⁴.

Оставшиеся в Ленинграде подразделения АНИОП выполняли следующие задачи: контрольные испытания валовой продукции ленинградских заводов, в том числе бронепреград и бронебойных снарядов; подбор зарядов из складских порохов; сборку выстрелов для фронта по заданиям ГАУ; завершение испытаний опытных объектов по обеспеченным заданиям. С приближением линии фронта на полигоне проводились мероприятия по его охране и обороне: создается штаб местной противовоздушной обороны, устанавливается круглосуточное дежурство. На территории и в жилом районе были оборудованы 46 земляных укрытий на 2000 человек и газозубежища на 350 человек. 5 октября 1941 г. полигон был включен в состав войск Ленинградского фронта и переведен в подчинение начальника артиллерии фронта.

¹ Технический архив войсковой части 33491 (далее Тех. Архив в/ч 33491), е. х. 31142, л. 26.

² Тех. архив в/ч 33491. — Д. 31379, л. 36; архив Военно-исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи (далее архив ВИМАИВиВС). — Ф. 7р, оп. 12, д. 105, л. 237.

³ Архив ВИМАИВиВС. — Ф. 7р, оп. 12, д. 110, л. 2, 16, 20, 69.

⁴ Там же, л. 5; тех. архив в/ч 33491, д. 31379, л. 37.

Весь начальствующий состав был сведен в роту, вооружен и переведен на казарменное положение. Вокруг полигона возвели оборонительную линию⁵.

С 8 сентября 1941 г. АНИОП работал в условиях блокады. Скучный паек того времени — 250 г хлеба для рабочих, 125 г — для служащих и иждивенцев. С декабря 1941 г. до 27 января 1942 г. было зарегистрировано 2166 человек с истощением. За время блокады из числа рабочих и служащих только от болезней и голода умерло 218 человек. Немалый урон причиняли артобстрелы противника. Наиболее разрушительной стала бомбардировка в ночь с 28 на 29 марта 1942 г. Позднее, 15 декабря 1943 г., специальная комиссия составила акт об ущербе, причиненном полигону артиллерийскими обстрелами с марта 1942 г. по июль 1943 г., который был определен в 12 649 026 рублей⁶.

Исследователи истории отечественного военного производства неоднократно отмечали, что «особенно массовым, многономенклатурным и сложным было в годы войны производство боеприпасов... Удачная конструкция ряда боеприпасов позволила наладить их производство даже в самых сложных осадных и блокадных условиях (в Севастополе, Ленинграде)» [5, с. 25]. В июле 1942 г. АНИОП в Ленинграде перешел на новый штат и переименован в Ленинградский испытательный артиллерийский полигон (ЛИАП). По штату военного времени значительно увеличилась численность работников производственных отделов, поскольку главной задачей полигона стало снаряжение боеприпасов и комплектование выстрелов. В связи с этим были переоборудованы лаборатории под соответствующие мастерские, изготовлены нужные оборудование и инструменты. На производственную работу переключились и научно-исследовательские отделы.

Особое место в изготовлении боеприпасов занимало комплектование выстрелов с бронебойными снарядами. Их производство довели до 7000 в сутки. Возраставшие потребности фронта в минах удовлетворялась всеми доступными средствами. Военный инженер 2-го ранга В. Е. Лебедев наладил и возглавил производство снаряжения 82-мм мин смесью «АК», предложенной Горным институтом. Суточный выпуск мин составлял 3000 штук. В работе по сборке и снаряжению мин и гранат ЛИАП тесно сотрудничал с соседним Морским артиллерийским полигоном, заводами и вузами города. Например, в 1941 г. корпуса гранат РГД-41 подавал завод «Северный Пресс», их сборку производил Ленинградский химико-технологический институт в мастерских Морского полигона и ЛИАП⁷.

Большая работа была проделана по изысканию, составлению и применению зарядов-заменителей к штатным артиллерийским системам. Под руководством инженера-подполковника Чиркова подобрали

заряды из смеси порохов разных марок, которые хранились на складах Кронштадта, Охтинского химического комбината и Шлиссельбургского завода. Это позволило бесперебойно снабжать Ленинградский фронт боеприпасами местного производства. Значимость и объем этой работы подтверждает тот факт, что при прорыве блокады в январе 1944 г. только артиллерия 2–1 ударной армии за несколько минут артиллерийской подготовки расходовала более 100 тыс. снарядов в минуту [6, с. 121].

Наряду с выполнением заданий фронта полигон обеспечивал контрольные испытания продукции 26 заводов-изготовителей. Одновременно испытывались артиллерийские системы и минометы после их ремонта. Всего до лета 1943 г. было испытано 981 орудие и 4300 минометов. Специалисты полигона оказывали помощь промышленным предприятиям Ленинграда, изготавливавшим снаряды, взрыватели, гильзы, стрелковое оружие. Инженеры и техники выезжали и помогали налаживать производство на Кировском, Металлическом, Охтинском, Ижорских заводах, на заводах «Красный Выборжец», им. Ленина, им. К. Маркса, на фабриках «Пятилетка», им. Володарского, «Красная Бавария», в институтах — Горном, Военно-механическом, Технологическом и других⁸.

С первых дней войны ленинградская промышленность приступила к изготовлению реактивных пусковых установок М-13 и снарядов к ним. После первых стрельб на полигоне было принято решение проводить приемные испытания боевыми стрельбами по фашистским войскам. Оказание помощи в изготовлении пусковых установок на заводе, а также проведение приемных испытаний боевой стрельбой по противнику было возложено на специальную группу под руководством военного инженера 3-го ранга И. Е. Здохненко. В течение 1942–1943 гг. под руководством С. М. Серебрякова и М. А. Алешкова была спроектирована 280-мм фугасная реактивная мина М-28, а также пусковая установка к ней. После отработки мины успешно применялись на разных направлениях Ленинградского фронта. С. М. Серебряков и М. А. Алешков были удостоены звания лауреатов Сталинской премии, И. С. Бурмистров за работу по конструированию бронебойных снарядов удостоился этого звания дважды⁹.

В период блокады ГАУ не могло из Москвы оперативно руководить выдачей заказов на военную продукцию для Ленинградских заводов, а также контролировать ее изготовление. Для решения этой задачи была создана специальная группа из районных инженеров военного представительства ГАУ, представителей штаба артиллерии Ленинградского фронта и полигона. Во главе группы был поставлен начальник ЛИАП И. Н. Оглоблин — уполномоченный ГАУ по Ленинградскому фронту. Четкая работа

⁵ Тех. архив в/ч 33491, д. 31379, л. 38.

⁶ Там же.

⁷ Архив ВИМАИВТВС, ф. 7р, оп. 12, д. 112, л. 2–3.

⁸ Архив ВИМАИВТВС, ф. 7р, оп. 2, д. 112, л. 25, 29; тех. архив в/ч 33491, д. 31379, л. 40.

⁹ Тех. архив в/ч 33491, д. 31379, л. 41.

его аппарата позволила успешно разрешить вопросы снабжения войск вооружением и боеприпасами. Деятельность уполномоченного ГАУ продолжалась до окончательного освобождения Ленинграда. За выполнение заданий командования по обеспечению боеприпасами, изготовлению и внедрению в войска новых видов и элементов артиллерийского вооружения в условиях блокады ЛИАП 9 февраля 1944 г. был награжден орденом Красного Знамени.

К концу 1944 г. объем опытных работ приблизился к довоенному уровню, и стало необходимым расширение научно-исследовательской базы. 30 мая 1944 г. приказом заместителя Наркома обороны СССР полигон был реорганизован и переименован в Главный артиллерийский полигон (ГАП), которому по решению правительства было дополнительно отведено 47 500 гектаров для расширения территории. В состав ГАП вошли 10 научно-исследовательских отделов, физическая лаборатория, 5 производственно-технических отделов, управление, опытно-механическая мастерская, 4 отдела подразделений обслуживания. 17 ноября 1945 г., учитывая вклад ленинградских испытателей в дело общей Победы, полигон был награжден орденом Отечественной войны 1-й степени¹⁰.

Завершение военного этапа в истории испытательных организаций было связано не только с восстановлением, но и расширением лабораторно-экспериментальной базы. Техническое оснащение в 1944–1945 гг. представляло собой устаревшие образцы оборудования и аппаратуры. В июле 1946 г. был утвержден план строительных работ по реконструкции полигона на сумму 50 млн рублей. Восстановление и реконструкция проводились в течение ряда лет путем постепенного строительства новых объектов, капитального ремонта, расширения и переоборудования старых лабораторий и мастерских. В тот же период увеличилась протяженность 10- и 20-градусных директрис, производится их оборудование блиндажами и наблюдательными вышками. Для испытаний танковых систем стрельбой с хода в урочище Нясино был сооружен танкодром.

С 1945 г. выполнялись работы по благоустройству позиций «Главная» и «Возвышенная», построена и введена в действие позиция «Запад» с бетонной подъездной дорогой и подземными казематами для измерительной аппаратуры. Строительными бригадами из рабочих и служащих были сооружены 5 жилых домов. Для хранения материальной части артиллерии и боеприпасов возвели специальные хранилища. Лаборатории оснастили приборами и устройствами на основе разработок отечественных специализированных НИИ, КБ и заводов, а также полигонных и совместных разработок. В 1951–1954 гг. создавалась аппаратура для динамических измерений при ходовых испытаниях артиллерийского вооружения¹¹.

Отказ военного руководства СССР после 1945 г. от идеи переноса полигона вглубь территории страны

был связан с изменением геополитической ситуации по итогам Второй мировой войны. Оставаясь по-прежнему в приграничной зоне, испытательный центр оказался «в тылу» противостояния НАТО и Организации Варшавского Договора, главная линия которого переместилась далеко на запад, к границе ФРГ и ГДР. Финляндия перестала быть враждебным государством, устойчиво сохраняя нейтральный внеблоковый статус и демонстрируя дружественную к СССР позицию. В то же время разрушать сложившиеся организационные связи полигона в рамках ленинградского военно-промышленного комплекса было дорого и нецелесообразно.

Военно-испытательные организации Ленинграда не только сохранились и укрепились за годы войны, но и способствовали формированию опытно-экспериментальной базы военного производства в других регионах. Оценивая эти процессы с точки зрения современных условий, следует отметить следующее. После распада Советского союза и приближения военной инфраструктуры НАТО к границам России вновь актуализировалась проблема расположения крупнейших военно-технических объектов в приграничной зоне. Укрепление потенциала военного производства во внутренних регионах обеспечило возможность относительно «безболезненного» перераспределения его объемов по территории страны. Впоследствии это позволит в значительной степени вывести военно-испытательные мощности из зоны рискованного приграничного расположения, более эффективно решать вопросы безопасности и развития современной инфраструктуры Санкт-Петербурга.

Список литературы

1. *Пицугин С. А.* Санкт-Петербург в системе военно-промышленного комплекса России. Проблемы конверсии // Санкт-Петербург и вооруженные силы: сборник статей научно-практической конференции. Вып. 3 / под ред. Т. Славиной и В. Мухина. СПб.: ВИТУ, 1998. С. 99–102.
2. *Канинский О. М.* Возрождение // Артиллерия и время: Сборник статей и материалов, посвященных 610-летию отечественной артиллерии и 130-летию ГАУ-ГРАУ / под ред. А. П. Ситнова. Вып. 6. СПб.: ВИМАИВиВС, 1993. С. 76–103.
3. 300 лет военной истории Санкт-Петербурга / под ред. В. С. Бобрышева. СПб.: АО «Славия», 2003. 575 с.
4. *Демидов В. И.* Снаряды для фронта. Документальная повесть. Л.: Лениздат, 1985. 249 с.
5. *Ситнов А. П.* Ведомство «Бога войны» // Артиллерия и время: Сборник статей и материалов, посвященных 610-летию отечественной артиллерии и 130-летию ГАУ-ГРАУ / под ред. А. П. Ситнова. Вып. 6. СПб.: ВИМАИВиВС, 1993. С. 5–31.
6. *Лосик А. В., Щерба А. Н.* Средства вооруженной борьбы как один из атрибутов человеческой цивилизации: (некоторые закономерности эволюции и перспективы развития): военно-историческое исследование. СПб.: К-8, 2015. 224 с.

¹⁰ Тех. архив в/ч 33491, д. 31137, л. 1.

¹¹ Тех. архив в/ч 33491, д. 31379, л. 71.

I. P. Ukolova

P. F. Lesgaft State University of Physical Education, Sport and Health
190121 Russia, St. Petersburg, Dekabristov str., 35

**MILITARY TESTING ORGANIZATIONS OF LENINGRAD
IN THE CONDITIONS OF BLOCKADE AND EVACUATION**

Being under the threat of the blockade, the Leningrad military production system was rebuilt in accordance with the needs of the front. Military testing facilities, as well as enterprises of the city, were partially evacuated. On the example of the Leningrad artillery range, the stages of formation and development of its activities in the field of experimental (research) and control tests of weapons in evacuation are considered. The remaining units of the training ground in the besieged city were included in the Leningrad Front and provided tests of military products for its needs. As a result, the testing base of the military production system in Leningrad was preserved. The evacuated units contributed to the development of the experimental base of the Soviet military-industrial complex in the central and southern regions of the country.

Keywords: military testing organizations, blockade, Leningrad artillery range, military production, weapons control tests, evacuation.

References:

1. Pishhugin S. A. *Sankt-Peterburg v sisteme voenno-promyshlennogo kompleksa Rossii. Problemy' konversii // Sankt-Peterburg i vooruzhenny'e sily': Sbornik statej nauchno-prakticheskoy konferencii. Vy'p. 3 / pod red. T. Slavinoj i V. Muxina.* [St. Petersburg in the system of the military-industrial complex of Russia. Problems of conversion // St. Petersburg and the armed forces: Collection of articles of the scientific and practical conference. Issue 3 / edited by T. Slavina and V. Mukhin]. St. Petersburg: VITU, 1998. pp. 99–102 (in Rus.).
2. Kaninskij O. M. *Vozrozhdenie // Artilleriya i vremya: Sbornik statej i materialov, posvyashhenny'x 610-letiyu otechestvennoj artillerii i 130-letiyu GAU-GRAU / pod red. A. P. Sitnova. Vy'p. 6.* [Recovery // Artillery and time: A collection of articles and materials dedicated to the 610th anniversary of the national artillery and the 130th anniversary of the GAU-GRAU / Ed. A. P. Sitnov. Issue 6.]. St. Petersburg: VIMAIViVS, 1993. pp. 76–103. (in Rus.).
3. *300 let voennoj istorii Sankt-Peterburga. / pod red. V. S. Bobrysheva.* [300 years of military history of St. Petersburg / Ed. V. S. Bobryshev]. St. Petersburg: AO «Slaviya», 2003. 575 p. (in Rus.).
4. Demidov V. I. *Snaryady' dlya fronta. Dokumental'naya povest* [Shells for the front. Documentary story]. Leningrad: Lenizdat, 1985. 249 p. (in Rus.).
5. Sitnov A. P. *Vedomstvo «Boga vojny'» // Artilleriya i vremya: Sbornik statej i materialov, posvyashhenny'x 610-letiyu otechestvennoj artillerii i 130-letiyu GAU-GRAU / pod red. A. P. Sitnova. Vy'p. 6.* [Department of the «God of War» // Artillery and Time: A collection of articles and materials dedicated to the 610th anniversary of the national artillery and the 130th anniversary of the GAU-GRAU / Ed. A. P. Sitnov. Issue 6]. St. Petersburg: VIMAIViVS, 1993. pp. 5–31. (in Rus.).
6. Losik A. V., Shherba A. N. *Sredstva vooruzhennoj bor'by' kak odin iz atributov chelovecheskoj civilizacii: (nekotory'e zakonomernosti e'voljucii i perspektivy' razvitiya): voenno-istoricheskoe issledovanie.* [Means of armed struggle as one of the attributes of human civilization: (some patterns of evolution and development prospects): military-historical research]. St. Petersburg: K-8, 2015. 224 p. (in Rus.).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Балашов Михаил Евгеньевич — канд. пед. наук, доцент кафедры ИТИ, художник-конструктор, член Международной Ассоциации Искусствоведов (АИС). E-mail: kutiart@mail.ru

Ван Юйжун — аспирант Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица. E-mail: coco0401@qq.com

Габриэль Галина Николаевна — канд. искусств., профессор, заведующая кафедрой истории искусств Санкт-Петербургского государственного института культуры. E-mail: gabrielart@mail.ru

Гик Юрий Львович — эксперт отдела интеграции ПАО Банка «ФК Открытие», Москва. E-mail: gikjuri@yandex.ru

Горбовская Светлана Глебовна — д-р филол. наук, доцент кафедры французского языка Санкт-Петербургского государственного университета. E-mail: vard_05@mail.ru

Денисенко Елена Петровна — научный сотрудник отдела редких книг и рукописей Центральной научной библиотеки им. Якуба Коласа Национальной академии наук Беларуси. E-mail: ixi56@mail.ru

Дружинкина Наталья Гавриловна — д-р истор. наук, художник, член Союза художников СПб, член ПАНИ, АИС, профессор СПбГУПТД. E-mail: nat_druzhin@mail.ru

Ермакова Ольга Борисовна — аспирант кафедры истории и теории искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна. E-mail: ermak269@rambler.ru

Жаворонкова Анна Николаевна — канд. филол. наук, старший преподаватель кафедры журналистики Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов. E-mail: annyare@yandex.ru.

Иванова Александра Андреевна — шеф-редактор журнала «National business». E-mail: aivanovaa1997@mail.ru

Иванова Светлана Валерьевна — канд. искусств., доцент кафедры истории и теории искусства СПбГУПТД. E-mail: 0018@mail.ru

Козлов Сергей Алексеевич — д-р истор. наук, ведущий научный сотрудник Института российской истории Российской Академии наук. E-mail: sa-kozlov@yandex.ru

Колесникова Елена Ивановна — д-р филол. наук, профессор, ведущий научный сотрудник Отдела новейшей литературы Института русской литературы РАН. E-mail: ekolesn@mail.ru

Корнилова Анна Владимировна — канд. искусств, профессор кафедры общественных дисциплин и истории искусств СПГХА им. А. Л. Штиглица. E-mail: annakorni4@yandex.ru

Кузнецова Майя Михайловна — канд. искусств., доцент кафедры истории и теории искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна. E-mail: maaya.mail@rambler.ru

Лавренко Галина Борисовна — канд. искусств., доцент, заведующая кафедрой графики Высшей школы печати и медиатехнологий СПбГУПТД.

Лезунова Наталья Борисовна — канд. филол. наук, доцент, заведующая кафедрой книгоиздания и книжной торговли, директор Высшей школы печати и медиатехнологий СПбГУПТД. E-mail: lezunova@mail.ru

Любимова Анастасия Игоревна — аспирант кафедры искусствоведения Санкт-Петербургского государственного института культуры. E-mail: anastasiya.lyubimova1917@yandex.ru

Марасанова Виктория Михайловна — д-р истор. наук, профессор Ярославского государственного университета им. П. Г. Демидова. E-mail: vmm@uniyar.ac.ru

Минин Александр Сергеевич — канд. истор. наук, доцент кафедры общественных наук СПбГУПТД. E-mail: minin175@mail.ru

Митрофанова Наталья Юрьевна — канд. искусств., доцент кафедры истории и теории искусств Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член СХ, член АИС. E-mail: mitfam@mail.ru

Нужная Татьяна Владимировна — канд. филол. наук, доцент, заведующая кафедрой французского языка и литературы Российского государственного гидрометеорологического университета (РГГМУ). E-mail: ta_nu@mail.ru

Савельева Анна Владимировна — магистрант кафедры истории и теории искусства СПбГУПТД. E-mail: kutiart@mail.ru

Терещенко Андрей Владимирович — аспирант кафедры журналистики Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов. E-mail: tereshchenko99@list.ru

Тиманова Ольга Ивановна — д-р филол. наук, старший преподаватель Специализированной языковой гимназии «Гео Милев» (Болгария).

Timanova Olga Ivanovna — Doctor of Philosophy Art. Teacher of the Specialized Language Gymnasium «Geo Milev» (Bulgaria).

Уколова Инна Петровна — канд. истор. наук, доцент кафедры социальных технологий и массовых коммуникаций в спорте Национального государственного университета физической культуры, спорта и здоровья им. П. Ф. Лесгафта. E-mail: ukolova68@mail.ru

Хорошилова Ольга Андреевна — канд. искусств., доцент кафедры истории и теории искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна. E-mail: farseto@gmail.com

Цветкова Наталья Николаевна — канд. искусств., доцент кафедры Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица. E-mail: ts_natali@mail.ru

Ягодкина Марьяна Валериевна — д-р филол. наук, заведующая кафедрой рекламы и общественных коммуникаций Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. E-mail: kafreklama@mail.ru

Янь Мэйпин — канд. филол. наук, постдокторант Института иностранных языков и литературы Шаньдунского университета КНР. E-mail: 18678661119@163.com

AUTHORS LIST

Balashov Mikhail Evgenievich — Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of History and Theory of Art, designer, member of the International Association of Art Historians (AIS). E-mail address: kutiart@mail.ru

Wang Yuzhong — Postgraduate student of A. L. Stieglitz St. Petersburg State Academy of Art and Industry. E-mail address: coco0401@qq.com

Gabrielle Galina Nikolaevna — Candidate of Arts, Professor, Head of the Department of Art History of the St. Petersburg State Institute of Culture. E-mail address: gabrielart@mail.ru

Geek Yuri Lvovich — Expert of the Integration Department of PJSC Bank “FC Otkritie”, Moscow. E-mail address: gikjuri@yandex.ru

Gorbovskaya Svetlana Glebovna — Doctor of Philology, Associate Professor of the Department of French of St. Petersburg State University. E-mail address: vard_05@mail.ru

Denisenko Elena Petrovna — Researcher of the Department of Rare Books and Manuscripts of Yakub Kolas National Library of the National Academy of Sciences of Belarus. E-mail address: ixi56@mail.ru

Druzhinkina Natalia Gavrilovna — Doctor of Historical Sciences, artist, member of the Union of Artists of St. Petersburg, member of PANI, AIS, Professor of SPbGUPTD. E-mail address: nat_druzhin@mail.ru

Ermakova Olga Borisovna — Postgraduate student of the Department of History and Theory of Art of Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design. E-mail address: ermak269@rambler.ru

Zhavoronkova Anna Nikolaevna — Candidate of Philology, Senior lecturer at the Journalism Department of the St. Petersburg University of Humanities and Social Sciences. E-mail address: annyare@yandex.ru.

Ivanova Alexandra Andreevna — Chief Editor of the magazine “National Business”. E-mail address: aivanovaa1997@mail.ru

Ivanova Svetlana Valeryevna — Candidate of Arts, Associate Professor of the Department of History and Theory of Art of SPbGUPTD. E-mail address: 0018@mail.ru

Kozlov Sergey Alekseevich — Doctor of Historical Sciences, Leading Researcher of Institute of Russian History of the Russian Academy of Sciences. E-mail address: sa-kozlov@yandex.ru

Kolesnikova Elena Ivanovna — Doctor of Philology, Professor, Leading Researcher of the Department of Modern Literature of the Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences. E-mail address: ekolesn@mail.ru

Kornilova Anna Vladimirovna — Candidate of Arts, Professor of the Department of Social Disciplines and Art History of A. L. Stieglitz SPGHA. Email: annakorni4@yandex.ru

Kuznetsova Maya Mikhailovna — Candidate of Arts, Associate Professor of the Department of History and Theory of Art of the St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design. E-mail address: maya.mail2@rambler.ru

Lavrenko Galina Borisovna — Candidate of Arts, Associate Professor, Head of the Graphics Department of the Higher School of Printing and Media Technologies of SPbGUPTD.

Lezunova Natalia Borisovna — Candidate of Philology, Associate Professor, Head of the Department of Book Publishing and Book Trade, Director of the Higher School of Printing and Media Technologies of SPbGUPTD. E-mail address: lezunova@mail.ru

Lyubimova Anastasia Igorevna — Postgraduate student of the Department of Art History of the St. Petersburg State Institute of Culture. E-mail: anastasiya.lyubimova1917@yandex.ru

Marasanova Victoria Mikhailovna — Doctor of Historical Sciences, Professor of P. G. Demidov Yaroslavl State University. E-mail address: vmm@uniyar.ac.ru

Minin Alexander Sergeevich — Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of the Department of Social Sciences of SPbGUPTD. E-mail address: minin175@mail.ru

Mitrofanova Natalia Yurievna — Candidate of Arts, Associate Professor of the Department of History and Theory of Arts of the St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, member of the Collective Farm, member of AIS. E-mail address: mitfam@mail.ru

Nuzhnaya Tatiana Vladimirovna — Candidate of Philology, Associate Professor, Head of the Department of French Language and Literature of the Russian State Hydrometeorological University (RSMU). E-mail: ta_nu@mail.ru

Savelyeva Anna Vladimirovna — Master's student of the Department of History and Theory of Art of SPbGUPTD. Email address: kutiart@mail.ru

Tereshchenko Andrey Vladimirovich — Postgraduate student of the Journalism Department of the St. Petersburg University of Humanities and Social Sciences. E-mail: tereshchenko99@list.ru

Timanova Olga Ivanovna — Doctor of Philology, senior lecturer of the Specialized Language Gymnasium “Geo Milev” (Bulgaria).

Ukolova Inna Petrovna — Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of the Department of Social Technologies and Mass Communications in Sports of P. F. Lesgaft National State University of Physical Culture, Sports and Health. E-mail address: ukolova68@mail.ru

Khoroshilova Olga Andreevna — Candidate of Arts, Associate Professor of the Department of History and Theory of Art of the St. Petersburg State University of

Industrial Technologies and Design. E-mail address: farseto@gmail.com

Tsvetkova Natalia Nikolaevna — Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of the St. Petersburg State Art and Industrial Academy. E-mail address: ts_natali@mail.ru

Yagodkina Mariana Valerievna — Doctor of Philology, Head of the Department of Advertising and Public Communications of A. S. Pushkin Leningrad State University. E-mail address kafreklama@mail.ru

Yan Meiping — Candidate of Philology, postdoctoral fellow at the Institute of Foreign Languages and Literature of Shandong University of China. E-mail address: 18678661119@163.com

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

1. Редакция принимает в печать статьи аспирантов, работников вузов, НИИ, РАН, промышленности, содержащие новые, нигде не публиковавшиеся ранее результаты научно-исследовательских работ, обзоры проблемного характера по следующим разделам:

- искусствоведение;
- литературоведение.

Плата с аспирантов за публикацию рукописей не взимается. Редакция журнала просит авторов при подготовке рукописей руководствоваться приведенными ниже правилами.

2. Объем статьи не должен превышать 9 страниц машинописного текста, общее количество рисунков, включая а, б, с и т. д., — не более 7. Объем обзорной статьи не должен превышать 12 страниц, общее количество рисунков — не более 9.

3. Текст статьи должен быть представлен в формате .doc или rtf. Страницы должны быть пронумерованы. Поля страницы — 25 мм. Материал статьи должен быть изложен в следующей последовательности:

УДК — **Bold Times New Roman 12pt.**

ФИО авторов — **Bold Times New Roman 12pt.**

Организация — Regular Times New Roman 12pt.

Почтовый адрес организации — Regular Times New Roman 12pt.

Название статьи — **Bold Times New Roman 12pt.**

Аннотация — *Курсив Times New Roman 12pt.*

Ключевые слова — Regular Times New Roman 12pt.

Название статьи (англ.) — **Bold Times New Roman 12pt.**

ФИО авторов (англ.) — **Bold Times New Roman 12pt.**

Организация (англ.) — Regular Times New Roman 12pt.

Аннотация (англ.) — *Курсив Times New Roman 12pt.*

Ключевые слова (англ.) — Regular Times New Roman 12pt.

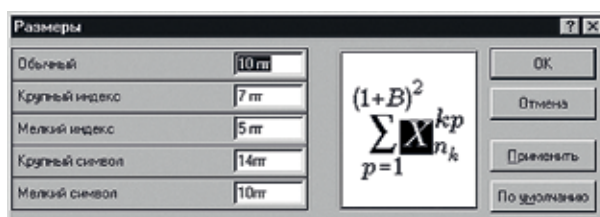
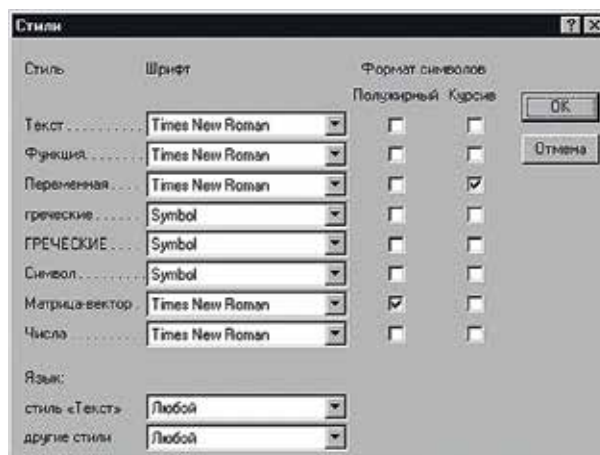
Текст статьи — Regular Times New Roman 12pt.

4. Математические формулы. При наборе формул рекомендуется использовать редактор MathType.

Кегли шрифтов: основной — 10; крупный индекс — 7; мелкий индекс — 5.

Гарнитура шрифта Times New Roman. Для набора математических формул используют буквы **латинского** алфавита (*курсив*), греческого алфавита (прямой шрифт) и готический шрифт (прямой шрифт). Индексы формул, обозначенные буквами латинского алфавита, набирают курсивом (m_i — масса i -го элемента), а обозначенные буквами **русского алфавита** заменить на **латинские** — курсив (l_p — длина разбега $\rightarrow l_r$ — длина разбега; $V_{\text{пос}} \rightarrow V_{\text{рос}}$). Сокращенные обозначения

физических величин и единиц измерения (кВт, Ф/м, W/m) — прямым без точек. Числа и дроби в формулах должны быть набраны прямым шрифтом. Прямым шрифтом набирают также некоторые математические обозначения (sin, tg; max, min; const; log, det, exp и т. д.). Векторные величины следует обозначать **жирным курсивом**, а не надсимвольной чертой: ϵ не $\bar{\epsilon}$. Перенос в формулах допускается делать в первую очередь на знаках (=, », <, > и др.), во вторую очередь — на отточии (...), на знаках сложения и вычитания (+, -), в последнюю — на знаке умножения в виде косоугольного креста (\times). Перенос на знаке деления не допускается. Математический знак, на котором разрывается формула при переносе, обязательно должен быть повторен в начале второй строки. При переносе формул нельзя отделять выражения, содержащиеся под знаком интеграла, логарифма, суммы, произведения, от самих знаков. Небольшие формулы, не имеющие самостоятельного значения, набираются внутри строк текста. Наиболее важные формулы, все нумерованные формулы, а также длинные и громоздкие формулы, содержащие знаки суммирования, произведения и т. п., набирают отдельными строками. Формулы выравниваются по центру, их номера в скобках — по правому краю. Отдельные элементы математических формул, вынесенные в текст, набираются по приведенным выше правилам (**прямой шрифт в формуле — прямой шрифт в тексте, курсив в формуле — курсив в тексте**).



5. Таблицы и рисунки. Все рисунки и таблицы в статье должны быть пронумерованы и снабжены подписями; в тексте статьи должны иметься четкие ссылки на каждый рисунок и таблицу. Все рисунки и таблицы располагаются только в книжной ориентации страницы. Растровая и векторная графика (BMP, JPEG, TIFF, EPS) с разрешением не менее 300 dpi. Все рисунки должны быть выполнены черно-белыми либо в градациях серого, цветные рисунки и фотографии не принимаются (о полноцветных выпусках будет сообщаться отдельно). Рисунки должны быть ясными и четкими, с хорошо проработанными деталями. Вместо подписей на рисунках следует использовать цифровые или буквенные обозначения, которые должны разъясняться в подписи под рисунком или в тексте. Нужно следить за тем, чтобы обозначения на рисунках соответствовали обозначениям в тексте и имели такое же начертание. Рисунки в тексте должны иметь сквозную нумерацию. Помимо размещения в тексте **все рисунки должны быть представлены отдельными файлами** (один рисунок — один файл) соответствующего формата. Подрисуночные надписи печатаются в текстовом редакторе (не на самом рисунке).

6. Список литературы. Каждая статья должна быть снабжена списком использованной литературы, который составляется по ходу ее упоминания в тексте. Примеры оформления ссылок: [1], [1]–[5], [3, с. 20]. Оформление пристатейного списка литературы должно соответствовать ГОСТ Р 7.0.5. — 2008.

7. К статье прилагаются: сопроводительные документы, в соответствии с Порядком рассмотрения и рецензирования статей; заявка, содержащая сведения обо всех авторах (фамилия, имя, отчество, должность, полное название и почтовый адрес организации, рабочий телефон, e-mail) с указанием, с кем вести переписку.

8. Статья вместе с сопроводительными документами высылается **электронной почтой** (e-mail: vestnikspbautd@mail.ru) или обычным почтовым отправлением с вложением бумажного варианта. Поступившие в редакцию статьи проходят рецензирование и рассматриваются на заседании редколлегии.

СОДЕРЖАНИЕ

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

М. Е. Балашов Функциональный дизайн и кожаная отделка: мебель для отдыха великих дизайнеров XX века	5
Ван Юйжун Художественные особенности школы живописи «Восемь чудаков из Янчжоу»	10
Г. Н. Габриэль Серьги в контексте смыслов, моды и дизайна: от традиции к арт-объекту.	14
Ю. Л. Гик «Книга художника». Проблемы терминологии	23
О. Б. Ермакова Архитектура детских дошкольных учреждений в россии: от империи к советскому периоду.	29
С. В. Иванова Миниатюры пасхальных «Свитков ликования»: об иконографии сюжетов, связанных с Воскресением Христа	38
А. В. Корнилова Традиции ренессансной архитектуры в творчестве М. Е. Месмахера на примере здания Мало-Михайловского дворца	44
М. М. Кузнецова, А. В. Савельева Эстетика субкультуры аниме и её воздействие на европейскую моду XXI века	49
А. И. Любимова К вопросу интерпретации концепта «неофициальное искусство» в отечественном искусствознании	57
Н. Ю. Митрофанова «Летающие глобусы из тафты». К вопросу о роли текстиля в истории общества	62
О. А. Хорошилова «Неизвестные лица». Атрибуция дагеротипов из музея великого князя Михаила Николаевича	69
Н. Н. Цветкова Движение из плоскости в пространство в искусстве текстиля второй половины XX в. (по материалам Лозаннских Биеннале).	73
ФИЛОЛОГИЯ	
Е. И. Колесникова, Мэйпин Янь Блоковский интертекст в прозе В. Пелевина (рассказ «Хрустальный мир»)	78
С. Г. Горбовская, Т. В. Нужная Поэтика «трансмутаций» образа «мистической розы» в европейской литературе от средних веков до XX века. Часть 1	82
А. Н. Жаворонкова Репрезентация национальной картины мира в публицистическом дискурсе (на материале сербской периодики 2017–2019 гг.).	89
О. И. Тиманова Достоевский в проблемном поле общекультурных контекстов (по страницам болгарской научной периодики в юбилейном году).	96

М. В. Ягодкина	
Пользовательский контент в продвижении образовательных услуг	104
А. А. Иванова	
Интерактивные инструменты продвижения театрального контента в социальной сети «вконтакте» (на примере аккаунтов петербургских театров)	109
А. В. Терещенко	
Динамика развития пользовательского контента в рунете: от домашних обзоров до телевизионных программ	117
ИСТОРИЧЕСКИЕ НАУКИ	
Е. П. Денисенко	
Первое официальное периодическое издание на территории Беларуси «Минские губернские ведомости» по фондам Центральной научной библиотеки Национальной академии наук Беларуси	122
Н. Г. Дружинкина	
Государственная политика в отношении Русской Православной Церкви (1907–1917 г.) (по архивным документам)	126
С. А. Козлов, В. М. Марасанова	
Современная российская деревня: возрождение исторической памяти	137
А. С. Минин	
Диалектика истории и охранительные начала во внешней политике Николая I	143
И. П. Уколова	
Военно-испытательные организации Ленинграда в условиях блокады и эвакуации.	150
Сведения об авторах	155
Информация для авторов	159

TABLE OF CONTENTS

ART HISTORY AND CULTURE

M. E. Balashov Functional design and leather finishing: leisure furniture in the work of famous designers of the twentieth century.	5
Wang Yuhong Artistic features of the school of painting “Eight weirdos from Yangzhou”.	10
G. N. Gabriel The earrings in the context of the meaning, fashion and design: from the traditioin to the art-object	14
Yu. L. Geek Artists’ book. terminology problems.	23
O. B. Ermakova Childrens preschool institutions in Russia: from the empire to the soviet period.	29
S. V. Ivanova Miniatures of the «exultet» scrolls: on the iconography of the resurrection.	38
A. V. Kornilova The traditions of renaissance architecture in the work of M. E. Mesmacher using the example of the building of the Malo-Mikhailovsky palace.	44
M. M. Kuznetsova, A. V. Saveleva Aesthetics of the anime subculture and its impact on the european fashion of the 21st century	49
A. I. Liubimova Interpretation of the concept «unofficial art» in domestic art history.	57
N. Yu. Mitrofanova “Flying taffeta globes”. on the question of the role of textiles in the history of material culture.	62
O. A. Khoroshilova «Non-identified people». Attribution of daguerreotypes from the museum collection of gran duke Mikhail Nicolaevitch	69
N. N. Tsvetkova Movement from the plane into space in the textile art of the second half of the twentieth century (based on the materials of Lausanne biennale).	73
PHILOLOGY	
E. I. Kolesnikova, Meiping Yan Blok’s intertext in V. Pelevin’s prose (short story “Crystal world”).	78
S. G. Gorbovskaya, T. V. Nuzhnaya Poetics of “transmutations” of the “mystical rose” image in european literature from the middle ages to the XX century. Part 1	82
A. N. Zhavoronkova Representation of the national picture of the world in journalistic discourse (on the material of Serbian periodicals 2017–2019).	89
O. I. Timanova Dostoyevsky in the problem field of general cultural corntexts (in the pages of bulgarian scientific periods in the anniversary year).	96

M. V. Yagodkina	
User Content in the Promotion of Educational Services.	104
A. A. Ivanova	
Interactive tools for positioning theatrical content on the social network «VKontakte» (on the example of St. Petersburg theater accounts)	109
A. V. Tereshchenko	
Dynamics of development custom content in russian internet: from home reviews to TV programmes	117
HISTORICAL SCIENCES	
E. P. Denisenko	
The first state periodical within the modern territory of Belarus «Minskie gubernskie vedomosti» (based on the book collection of the Yakub Kolas Central Science Library of the National Academy of Science of Belarus)	122
N. A. Druzinkina	
State policy towards the Russian Orthodox Church (1907-1917) (according to archival documents)	126
S. A. Kozlov, V. M. Marasanova	
Modern russian village: reviving historical memory	137
A. S. Minin	
Dialectics of history and protective principles in the foreign policy of Nicholas I	143
I. P. Ukolova	
Military testing organizations of Leningrad in the conditions of blockade and evacuati	150
Authors list	157
Information for authors	159