

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

**№ 4**

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГ ■ 2 0 2 0**

## **Вестник**

Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна  
№4. 2020. 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](mailto: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 – 40894

Подписано в печать 04.12.20. Формат 62×94 1/8. Бумага кн.-журн.

Усл.-печ. л. 16,04. Тираж 1000 экз. Заказ № 424

© Редакция журнала «Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки», 2020

# ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 684.4

DOI 10.464181/2079-8202\_2020\_4\_1

М. Е. Балашов

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

## КОЖА В МЕБЕЛИ ДЛЯ ОТДЫХА: КОНЦЕПЦИИ, МОДЕЛИ, ОБРАЗЫ ВЕЛИКИХ МАСТЕРОВ ДИЗАЙНА ИНТЕРЬЕРА XX ВЕКА

© М. Е. Балашов, 2020

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 [10]. 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.» [11. 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 — культура вырабатывает определенные телесные практики

и поведенческие нормативы, отражающие определенные 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 [9. 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» [7. С. 18–19]. Функция отдыха,



**Ил. 1.** Э. Грей, кресло «Дракон», ок. 1920 г.

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 заняли видное место в их творчестве и повлияли 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.) (ил. 1), в котором скульптурно обработанные фактурные и тонированные деревянные элементы — основание, перетекающее в основу для локотников, сочетаются и с массивными объемами



**Ил. 2.** Э. Грей, кресло «Трансат», 1925–1927 гг.

кожаных подушек спинки и боковин. 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 арт 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» (ил. 2). 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. 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 объёмов, вычурных форм, отдавая приоритет внутренней сдержанности и гармонии. Но и тут она демонстрирует красоту глянцевой лаковой поверхности как в деревянных, так и кожаных деталях. В качестве сырья в этом изящном и сдержанном по пластике объёмах изделия дизайнер использует мягкую, нежную и легкую в тактильных ощущениях кожу пони, окрашенную в коричневый цвет. Изысканные свойства лакированной кожи, темный 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 арт 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 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



Ил. 3. Ле Корбюзье, кресло LC2, ок. 1927 г.



Ил. 4. Ле Корбюзье, шезлонг LC4, ок. 1928 г.

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 [9. С. 19]. Модель LC4 так же демонстрирует первостепенную важность конструктивной части, сталь приближает изделие к машине (ил. 4). Место кожи лошади в изначальных вариантах изделия сведено к минимуму: подушка под шею и валик под коленями составляют кожаную часть композиции. Поверхность для сидения мыслилось изначально выполнять аскетично — из небелёного холста (в последствии с усилением коммерческого спроса на шезлонг уже вся функциональная часть выполнялась из кожи или шкур лошади). Сама форма шезлонга не редко сравнивалась с корпусом лошади [3. 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.** Людвиг Мис Ван дер Роэ, кресло «Барселона», ок. 1929 г.

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 [1. С. 236].

Принято считать, что во всех своих проектах, и архитектурных, и дизайнерских, Ле Корбюзье выступает, как революционер функциональной концепции изделия и новатором его формообразования. В известной степени это так. Но новаторство мастера особого рода: в своих творениях он вступает в полемику с традицией прошлого, с мастерами классического периода французского мебельного искусства. Его дизайнерские проекты одновременно и новаторское предложение в новых образах индустриальной предметно-пространственной среды, но и также продолжение разработки основных форм, данных эпохой «Большого стиля» и рокайля, своеобразный «hommage» классическим изделиям, перенесенным в новую вещественную реальность. Как и в архитектурных идеях мастер отталкивается от очищения рациональной классической концепции от декоративных излишеств, так и в дизайне мебели он освобождает конструкцию изделия от фантазийных органических стилизаций в подаче её форм и экспрессивности декоративных мотивов в её отделке [6. С. 28–31].

В своих изделиях, сочетающих стальной каркас и мягкие кожаные элементы, Ле Корбюзье создает новый тип декорации, где легко воспринимаемая геометрическая форма работает на идею мастера о новом прочтении декоративно-прикладного искусства. Сочетание гладкой кожи, блестящего стального каркаса на фоне бетонных стен модернистских интерьеров создает атмосферу авангардистской аскетичности эпохи интеллектуального пуризма и деклараций ценностей индустриального прогресса. Однако структура его изделий, выполненных в новых материалах (сталь) или поданных в новой эстетике прежних (кожаные элементы), отражает существовавшую в классической

традиции типологию мебели для сидения и отдыха. Формы мебели LC восходят к аналогам XVIII–XIX веков, в них отражаются схемы и конструктивные решения шезлонгов и диванов меридьен, преобразованные в духе минималистской эстетики. В новом качестве выступала трактовка кожи, как материала: гладкие, лаконично окрашенные поверхности кожаных элементов противостояли традиции использования в мебельном деле ярких, орнаментированных обойных тканей или тесненной кожи, или кожи с каретной затяжкой. Технологические приемы производства мебели по моделям Ле Корбюзье изучены и описаны в работе Ренато де Фуско [3. С. 58].

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 (ил. 5). 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). 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 объём 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 [4, 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 цветовых 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 [2. 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 [1. С. 232–233].

Принято считать, что во всех своих проектах, и архитектурных, и дизайнерских, Ле Корбюзье выступает, как революционер функциональной концепции изделия и новатором его формообразования. В известной степени это так. Но новаторство мастера особого рода: в своих творениях он вступает в полемику с традицией прошлого, с мастерами классического периода французского мебельного искусства. Его дизайнерские проекты одновременно и новаторское предложение в новых образах индустриальной предметно-пространственной среды, но и также продолжение разработки основных форм, данных эпохой «Большого стиля» и рокайля, своеобразный «омаж» классическим изделиям, перенесенным в новую вещественную реальность. Как и в архитектурных идеях мастер отталкивается от очищения рациональной классической концепции от декоративных излишеств, так и в дизайне мебели он освобождает конструкцию изделия от фантазийных органических стилизаций в подаче её форм и экспрессивности декоративных мотивов в её отделке [6. С. 28–31].

В своих изделиях, сочетающих стальной каркас и мягкие кожаные элементы, Ле Корбюзье создает новый тип декорации, где легко воспринимаемая геометрическая форма работает на идею мастера о новом прочтении декоративно-прикладного искусства. Сочетание гладкой кожи, блестящего стального каркаса на фоне бетонных стен модернистских интерьеров создает атмосферу авангардистской аскетичности эпохи интеллектуального пуризма и деклараций ценностей индустриального прогресса. Однако структура его изделий, выполненных в новых материалах (сталь) или поданных в новой эстетике прежних (кожаные элементы), отражает существовавшую в классической традиции типологию мебели для сидения и отдыха. Формы мебели LC восходят к аналогам XVIII–XIX веков, в них отражаются схемы и конструктивные решения шезлонгов и диванов меридьен, преобразованные в духе минималистской эстетики. В новом качестве выступала трактовка кожи, как материала: гладкие, лаконично окрашенные поверхности кожаных элементов противостояли традиции использования в мебельном деле ярких, орнаментированных обойных тканей или тесненной кожи, или кожи с каретной затяжкой. Технологиче-

ские приемы производства мебели по моделям Ле Корбюзье изучены и описаны в работе Ренато де Фуско [3. С. 58].

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. *Мак-Коркодейл Ч.* Убранство жилого интерьера от античности до наших дней. /Пер. С англ. Е. А. Кантор. М.: Издательство «Сварог и К». 2006. 248 с.
2. *Шукурова А. Н.* Архитектура Запада и мир искусства XX века. М.: Стройиздат, 1989. 318 с.
3. *Ренато Де Фуско* Ле Корбюзье — дизайнер. Мебель 1929. /Под ред. В. Л. Глазычева. М.: Советский художник. 1986. 112 с.
4. *Хиллер Б. Эскритт С.* Арт Деко. /Перевод с англ. В. И. Самошкина. М.: Искусство — XXI век. 2005. 240 с.
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. *Другоборская М.* Стул — это сложно. // *Интерьер & Дизайн.* 2019. №2. С. 16–19
8. *Балашов М. Е.* Феномен стиля арт деко в контексте технологии современного маркетинга интерьерной компании. /Материалы II международной научно-практической конференции Дизайн и художественное творчество: теория, методика практика. 11–13 октября 2018. СПбГУПД. СПб: 2018. С. 280–285
9. *Бодрийяр Ж.* Система вещей. /Пер. с франц. Зенкина. М.: 20. 93 с.
10. *Ананина Т. В., Левина Е. В.* Многоликая кожа. М.: Гамма, 1992. 134 с.
11. *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.

## M. E. Balashov

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

### LEATHER IN LEISURE FURNITURE: CONCEPTS, MODELS, IMAGES OF THE GREAT MASTERS OF INTERIOR DESIGN OF THE 20TH 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. McCorkodale Ch. Residential interior decoration from antiquity to the present day./Per. From English. E. A. Cantor. M.: Publishing house «Svarog and K». 2006. 248 p. (in Rus.).
2. Shukurova A. N. Western architecture and the world of art of the 20th century. M.: Stroyizdat, 1989. 318 p. (in Rus.).
3. Renato De Frusco Le Corbusier — designer. Furniture 1929./Ed. V. L. Glazychev. M.: Soviet artist. 1986.112 p. (in Rus.).
4. Hiller B. Escritt S. Art Deco./Transl. from English. B. И. Samoshkina. M.: Art — XXI century. 2005. 240 p. (in Rus.).
5. Hiller B. Style of the XX century. M.: Slovo, 2004. 240 p. (in Rus.).
6. Le Corbusier Architecture of the XX century./Ed. K. T. Topuridze. M.: Progress, 1970. 304 p. (in Rus.).
7. Dlugoborskaya M. The chair is difficult. // Interior & Design. 2019. pp. 16–19 (in Rus.).
8. Balashov M. E. The phenomenon of art deco style in the context of modern marketing technology for an interior company./Materials of the II International Scientific and Practical Conference Design and Artistic Creativity: Theory, Practice Methodology. October 11–13, 2018. SPb: SPbGUPTD. pp. 280–285 (in Rus.).
9. Baudrillard J. System of things./Transl. from French Zenkina. M.,: 20.93 p. (in Rus.).
10. Ananina T. V., Levina E. V. Skin of many faces. M.: Gamma, 1992.134 p. (in Rus.).
11. Nekrasova-Shchedrinskaya E. N. The history of artistic leather processing in Europe: first approximation./Leather: Artistic products of old Europe: exhibition catalog./State Hermitage. SPb: Publishing house of the State Hermitage Museum, 2019. 344 p. (in Rus.).



УДК 687.01:7.05

DOI 10.464181/2079-8202\_2020\_4\_2

А. К. Баннова, М. М. Кузнецова

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна  
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18**ФЕНОМЕН КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ КАК ФОРМА  
ИНТЕГРАЦИИ ИНДУСТРИИ МОДЫ И ИСКУССТВА**

© А. К. Баннова, М. М. Кузнецова, 2020

В статье на примере Дома моды Chanel описаны сценарии взаимодействия индустрии моды с миром искусства; феномен культурного наследия в стратегии развития компаний отрасли; причины, побуждающие индустрию моды представлять свои продукты как произведения искусства. Авторами выявлены инструменты и свойства искусства, используемые брендами в своей деятельности, и установлено, что бренды класса «люкс» являются культурными агентами, имеющими, однако, коммерческие цели.

**Ключевые слова:** Chanel, Inside Chanel, бренды класса «люкс», сторителлинг в индустрии моды, искусство и мода, феномен культурного наследия.

В настоящее время мода и искусство неразделимо связаны в нашем сознании, и эта связь является результатом усилий кутюрье и дизайнеров многих поколений, возносивших портновское ремесло и свою фантазию на высокий уровень художественного творчества [1]. Несмотря на преобладание бизнес-процессов над творчеством в современной индустрии моды, компании сектора «люкс» стремятся сохранять и подчеркивать эту связь. Задачи данной статьи — проанализировать сценарии взаимодействия индустрии моды с миром искусства, описать феномен культурного наследия в стратегии развития компаний отрасли и выявить причины, по которым индустрия моды преследует цель представлять свои продукты как произведения искусства. Попытаемся также определить, какие инструменты и свойства искусства используют бренды в своей деятельности, и могут ли бренды класса «люкс» являться культурными агентами?

Прежде всего, важно отметить, что мода и искусство должны рассматриваться как две разные категории, которые противоположны с точки зрения их первоначального значения, сущности, масштабов и т. д. Мода не может рассматриваться как «чистое» искусство из-за ее коммерческого, преходящего и функционального характера [2]. Более того, искусство традиционно ценится благодаря своему долголетию, в то время как мода представляет собой ускоренные фазы производства и потребления. Однако связи между этими двумя категориями были созданы на заре становления индустрии, и сегодня границы между модой, искусством и потреблением кажутся особенно плавными.

Становление *Haute couture* на рубеже XIX–XX веков происходило параллельно с бурным развитием живописи во Франции, когда «бурлили» новые течения и создавались имена и капиталы. Кутюрье осознавали, что изобразительное искусство имеет значение и вневременную ценность в глазах публики, поэтому они стремились сблизиться с художественной элитой и отождествить свою работу с созданием художе-

ственных произведений. Творческое взаимодействие художников с миром моды и кутюрье с миром искусства начиналось еще на заре XX века, когда театральные подмостки «Русских сезонов» стали трамплином для идей Льва Бакста и Габриэль Шанель, реализованных в парижской моде. Контракт Льва Бакста с Домом моды Жанны Пакен можно считать одной из первых коллабораций (форма взаимодействия, необычайно популярная в XXI веке). Поль Пуаре целенаправленно работал с художниками Полем Ирибом, Раулем Дюфи, Жоржем Лепаном и другими, чтобы вписать свои модели в художественный контекст эпохи. В автобиографии Поль Пуаре подробно описал свой интерес к творчеству молодых художников-авангардистов и к зарождавшемуся стилю ар деко, действия по его развитию и внедрению в дизайне интерьера и в декоративно-прикладном искусстве [3]. Ателье мастера было оформлено в новом вкусе, и таким образом, Дом моды выступал прогрессивным пространством, а размещаемая в нем одежда представляла неким произведением искусства, помещенным в соответствующий контекст. В дальнейшем многие кутюрье активно работали с ведущими фотографами своего времени, сознавая, что фотоискусство, предметом которого стала их одежда, увековечит образцы быстротечной моды. Сотрудничая с художниками, входя в творческие коллаборации, кутюрье чувствовали, что вписывают свои имена в историю. Благодаря взаимодействию кутюрье с миром искусства *Haute couture* получила признание не только как сфера производства предметов роскоши, но и как культурный феномен Франции.

К 1980-м годам Дома моды во Франции, нередко основанные на традициях семейного бизнеса или следовавшие за творческой интуицией своих создателей, представлявшие дважды в год образцы новой моды и утонченного вкуса, «обросли» лицензиями и контрактами, с которыми кутюрье оказались не в силах справиться. Начался процесс перехода авторских компаний в чужие руки. В течение следующего десяти-



Ил. 1. Элементы для мгновенной идентификации Chanel. Эскиз К. Лагерфельда для каталога Chanel 1993 г.

тилетия индустрия моды претерпела глубокую трансформацию, характеризующуюся появлением конгломератов и транснациональных компаний. Расширение азиатских рынков и рост массового потребления стали дополнительными факторами влияния [4]. Традиция французской моды, основанная на таких характеристиках, как привилегированность, уникальность, исключительность, индивидуальность и мастерство, уступила глобальной индустрии, которая направлена на высокую доходность, диверсификацию, расширение производства и рынков сбыта [2].

В начале XXI века добавилась еще одна проблема, связанная со сменой поколений дизайнеров во главе Домов моды. После того как основатели продали свои компании, новые владельцы пригласили талантливых молодых дизайнеров, сумевших вдохнуть жизнь во многие угасающие предприятия и создать на основе традиционных Домов бренды международного значения. Однако при этом связь со стилем основателя нередко разрушалась. К настоящему времени во главе Домов сменилось следующее поколение дизайнеров, многие из которых работают по кратковременным контрактам, что не способствует сохранению и развитию уникального стиля. С другой стороны, молодые потребители поколения миллениалов не знают настоящей истории Домов моды и скорее откликаются на степень известности бренда в медиа-среде. Сама стилистика одежды класса «люкс» значительно трансформировалась под воздействием демократизации:

уличного стиля и влияния интернета. В связи с перечисленными факторами, различия между модными товарами класса люкс разных брендов стали почти неуловимыми, что в свою очередь привело к потере «уникальности» и «эксклюзивности» — признаков, которые традиционно лежат в основе «предметов роскоши» [2]. В результате этого первоочередным условием успеха и привлечения новых потребителей стало создание сильного имиджа бренда.

Для того чтобы противостоять новым вызовам, порожденным глобализацией рынка модных товаров и перечисленными выше факторами, чтобы отделиться от конкурентов и восстановить «уникальность» и «эксклюзивность», бренды класса «люкс» стараются делать упор на свои нематериальные качества: историю и культурную ценность, которую они находят в связи с искусством. Благодаря своей природе искусство может одновременно передавать ауру эксклюзивности, престижа, роскоши и культуры, в которой так нуждается современная индустрия моды [2]. Следовательно, индустрия моды стремится «интегрировать» свои бренды и продукты со сферой искусства «не потому, что это искусство, а потому, что его нужно рассматривать как искусство» [5, с. 374]. В настоящее время в коммуникации с потребителем бренды индустрии моды нередко задействуют характерные для искусства качества и инструменты. Например, бренды класса «люкс» нарочито подчеркивают своё «наследие». В отличие от художественного и культурного наследия наследие бренда надо рассматривать как «смесь» истории, основных ценностей и визуальных символов [6]. Стратегия наследования, на самом деле, является относительно новой и наиболее успешно реализуется в бренде Chanel. Проанализируем подробно феномен культурного наследия на примере этого Дома моды.

#### Феномен культурного наследия бренда Chanel

Один из старейших французских Домов моды был создан Габриэль Шанель в 1910 году в Париже. В настоящее время Дом моды Chanel является одним из самых известных и уважаемых в мире моды брендов класса «люкс». Руководство Chanel подчеркивает, что компания построена на богатой истории и наследии основательницы Габриэль Шанель, вокруг имени которой искусно создан культ.

Главную роль по воссозданию и популяризации наследия Габриэль Шанель сыграл Карл Лагерфельд, который был приглашен на пост главного дизайнера в 1983 году (через 12 лет после смерти Шанель) на фоне стагнации бизнеса и падения престижа Дома. По словам Okonkwo, главная задача Карла Лагерфельда была ориентирована на продвижение идентичности, «духа» бренда и повышение его ценности [7, с. 165]. Карл Лагерфельд тщательно структурировал наследие Габриэль, выделил основные «коды» образа Шанель и унифицировал визуальную символику Chanel. Дизайнер был одним из первых, кто понял силу исторического наследия [8].

Французские гуру маркетинга брендов класса «люкс» Жан-Ноэль Капферер и Винсент Бастьен утверждают: «важна не просто история, а миф, который

можно создать вокруг бренда. <...> Если истории нет, ее нужно изобрести» [9, с. 93]. В одном из короткометражных фильмов проекта *Inside Chanel*, Карл Лагерфельд рассуждает о канонах стиля *Chanel*: «При взгляде на коллекции конца 1950-х годов видно, что там мало цепочек, нет ни логотипа «CC», ни камелий. Но в 1980-х костюм нужно было модернизировать, потому что в противном случае он оставался просто твидовым костюмом с бантиком. Я развил и приукрасил стиль *Chanel*, заставив людей поверить, что так было всегда. В этом и состоит моя задача» [10]. Таким образом, историческая для бренда и индустрии в целом роль Карла Лагерфельда заключалась в генерации и художественном оформлении идеи творческого наследия Габриэль Шанель как составляющей ДНК бренда *Chanel*. На одном из своих эскизов для каталога *Chanel* 1993 года Карл представил «Элементы для мгновенной идентификации *Chanel*» (ил. 1), среди которых двухцветные лодочки, стеганая сумка на цепочке, маленькое черное платье, твидовый жакет, яркий бижутерный крест, бант, камелия и золотая пуговица с логотипом «CC». Несмотря на то, что Карл превратил классику Дома в «иконь», его работы избегают прямого повтора вещей Габриэль Шанель, которое могло бы привести к рутинизации и снижению уровня бренда [8]. Важно отметить, что при такой стратегии претерпевает изменение основной принцип развития моды — постоянное обновление и поиск новизны. На первый план выходит стиль автора, ставший стилем бренда, что сближает производство модных товаров с искусством, в котором ценится уникальный почерк художника-создателя.

Говоря об инструментах, посредством которых компания превратила историю *Chanel* в культурное наследие, стоит отметить технику сторителлинга, используемую для развития бренда. Название происходит от английского слова *storytelling*, что значит — «рассказывание историй». Техника сторителлинга была разработана в 1980-х годах политехнологами США, а позже применена в маркетинге в других областях. В основе сторителлинга лежит история, связанная с брендом и подменяющая или вытесняющая на второй план качество продукта [4, с. 74]. Применяемые тексты, изображения и/или визуальные символы формируют чувственный отклик и привязанность потребителя [2]. Полагаем, что данная техника, основанная на старинном искусстве рассказывания историй, отчасти использует способность искусства вызывать те или иные эмоции и чувства и формировать сильную ответную реакцию. Техника сторителлинга оказалась особо значимой в создании «эмоциональной ценности» бренда *Chanel*.

Помимо роли дизайнера Карл Лагерфельд стал своего рода продюсером Дома моды *Chanel*, деятельность которого, как можно заметить, также была направлена на трансляцию наследия *Chanel* и создание художественного мифа. Карл Лагерфельд создавал художественные произведения (фотографии и видеоролики для рекламных кампаний, короткометражные фильмы о Габриэль и о Доме моды), курировал выставки и писал книги, посвященные истории Дома моды и его основательнице.

В ходе исследования был проведен анализ контента *Chanel* на канале *YouTube*, и были выделены следующие короткометражные фильмы, которые можно отнести к повествовательным и основанным на технике сторителлинга: «**Однажды**» (*Once Upon A Time*), «**Однажды и навсегда**» (*Once and forever*), «**Реинкарнация**» (*Reincarnation*), «**Возвращение**» (*The Return*) [11] — [14].

### Короткометражные фильмы Chanel

**1. «Однажды»** (*Once Upon A Time*, 2013), режиссер Карл Лагерфельд. Роль юной Коко сыграла Кира Найтли. Короткометражный фильм был снят в честь столетия первого бутика Габриэль Шанель и рассказывал историю о том, как Мадмуазель открыла свой первый бутик во французском городке Довиль. Черно-белый фильм стилизован под старое французское кино, однако пронизан современной иронией и шармом. Это не подлинная история Шанель, а скорее история, которую могут себе вообразить молодые клиенты Дома.

**2. Возвращение** (*The Return*, 2013), режиссер Карл Лагерфельд. Роль Шанель исполняла Джеральдин Чаплин. Фильм повествовал о возвращении Габриэль Шанель в fashion-индустрию в 1954-м после пятнадцатилетнего перерыва и о поддержке американской прессы, которая сыграла в этом особую роль. В фильме оживают известные фотографии и документальные съемки Шанель того времени. Виртуозная игра Джеральдин позволяет отчетливо представить себе Мадмуазель за работой. Это фильм снят как художественное воплощение архивных материалов.

**3. «Реинкарнация»** (*Reincarnation*, 2015), режиссер Карл Лагерфельд. Главные роли в короткометражном фильме исполнили Фаррелл Уильямс, Кара Делевинь и Джеральдин Чаплин. В основу музыкального мини-фильма легла история возникновения легендарного жакета от *Chanel*, на создание которого Габриэль Шанель вдохновила униформа лифтера в зальцбургском отеле. Фильм наполнен живописными деталями и множеством характерных персонажей в разнообразных костюмах, похож на музыкальный клип, полон фантазии и очень красиво снят. Скорее всего, он не имеет ни малейшей связи с настоящей историей создания жакета, которая отражена в предыдущем проекте.

**4. «Однажды и навсегда»** (*Once and forever*, 2016), режиссер Карл Лагерфельд. Главную роль в проекте сыграли Кристен Стюарт и Джеральдин Чаплин. Одиннадцатиминутный фильм представил процесс работы над образом Габриэль Шанель в биографическом фильме. Зрителя приглашают погрузиться в творческую обстановку съемок. А фильм о фильме придает особую значимость художественным проектам *Chanel*.

Все короткометражные ленты объединены общей повествовательной линией, которая раскрывает историю Габриэль и Дома моды *Chanel*. Фильмы помогают зрителю наглядно представить важные моменты жизни Габриэль Шанель и показывают, какой яркой личностью была Мадмуазель — свободная, эмансипирован-

ная, экстравагантная. Участвующие в проекте звезды кино и музыки, оригинальная режиссура, сложный монтаж и прекрасный звуковой ряд — все это элементы самостоятельного художественного произведения, но первоочередным качеством всех произведений, безусловно, является их мифологичность — необходимая составляющая сторителлинга.

### Выставочная деятельность Chanel

Культурное наследие *Chanel* вышло за пределы компании индустрии моды. В частности, имя Шанель сохраняется благодаря масштабным выставкам, подчеркивающим ценность ее творчества и наследия как важнейших элементов искусства. Отметим, что бренд стал уделять внимание выставочной деятельности в начале XXI века, выступая в качестве соорганизатора музейных выставочных проектов. Объединение бренда класса «люкс» и музея, по всей видимости, стало частью стратегии по привлечению внимания широкой общественности и формированию имиджа бренда как культурного агента. Посещая выставки и рассматривая экспонируемые произведения, человек получает эстетическое удовольствие и ощущает, что прикоснулся к «возвышенному и «вечному». Представление бренда в этом контексте делает его в глазах зрителей частью искусства.

Дом моды неоднократно представлял свои архивы и продукцию в крупнейших художественных музеях мира. В 2005 году широкомасштабную выставку «*Chanel*» провел Нью-Йоркский Музей Метрополитен [15]. В 2007 году в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве состоялась выставка «Шанель. По законам искусства» — совместный проект музея и Дома моды *Chanel*. Согласно анонсу выставки французская сторона предложила идею, которую Пушкинский музей в лице его директора Ирины Антоновой с восторгом поддержал [16]. Концепция выставки основана на связи творчества Габриэль Шанель с миром искусства, и одной из главных тем выставки было творческое и дружеское взаимодействие Шанель с представителями искусства XX века (Пикассо, Аполлинер, Дягилев, Стравинский, Дали, Кокто, Лифарь). Таким образом, бренд обозначил принадлежность своей деятельности и продукции к области искусства.

В 2008 году бренд разработал передвижную выставку «Мобильное искусство от Шанель» (*Chanel Mobil Art*). Проект был задуман креативным директором *Chanel* Карлом Лагерфельдом, а сам разборный «контейнер для современного искусства» спроектирован знаменитым архитектором Захой Хадидом. Выставка была посвящена знаменитой стеганой сумочке на ремешке-цепочке «2.55», придуманной Габриэль Шанель. Экспозиция рассказывала историю аксессуара и показывала арт-объекты на эту тему. Передвижной выставочный павильон «*Mobile Art*» побывал в Нью-Йорке, Париже, Москве, Гонконге и Токио, после чего был передан институту Арабского мира в Париже. Очевидно, что данный проект был создан с целью популяризации бренда и рекламы сумочки, но пози-

ционировался как художественный и, действительно, был выполнен на высочайшем уровне [17].

В 2011 году в Музее Современного искусства в Шанхае (*Moca*) и Национальном музее Китая в Пекине (*Namoc*) проходила выставка «*Culture Chanel*», посвященная истории Дома моды (ил. 2). В 2012 году Карл Лагерфельд совместно Карин Ройтфельд, экс-редактором французского *Vogue*, реализовал проект «*The Little Black Jacket*», который был посвящен маленькому черному жакету, придуманному Габриэль Шанель в 1954 году. В съемке фотоальбома приняли участие более 100 знаменитостей — актеры, модели, художники, рок-звезды, которые демонстрировали универсальность маленького чёрного жакета. Помимо фотоальбома в этом же году была представлена выставка «*Chanel: The Little Black Jacket*», побывавшая в Токио, Нью-Йорке, Гонконге, Тайбее, Лондоне и Москве (ил. 3). В 2013 году в Токийском дворце в Париже проходила выставка «*№5 culture Chanel*», организованная Домом моды (ил. 3). Как следует из названия, выставка была посвящена легендарному аромату *Chanel №5* [15].

В настоящее время (01.10.20–14.03.21) Дом моды *Chanel* проводит выставку в парижском музее моды Дворец Гальера «Габриэль Шанель. Модный манифест» (*Gabrielle Chanel, Manifeste de mode*). В отличие от предыдущих выставок, которые были посвящены определенным этапам жизни Габриэль и истории Дома моды *Chanel*, данный проект показывает ретроспективу ее работ, охватывающую профессиональную карьеру в период с 1910 по 1970 годы. Выставка состоит из 2 частей. Первая посвящена нарядам и предметам гардероба, изготовленным или придуманным Шанель в период от начала ее карьеры до 1930-х годов. Вторая экспозиция тематически сконцентрирована на представлении знаковых для Дома моды вещей, то есть, призвана укрепить миф [18].

Анализ выставочной деятельности Дома моды *Chanel* позволяет заметить, что содержание выставок основывается на эстетических и символических «кодах» бренда. Подчеркивая наследие, бренд посвящает выставки знаковым продуктам, созданным Габриэль Шанель, истории Дома Моды *Chanel*, а также представителям искусства (художники, музыканты, артисты), с которыми сотрудничала Шанель.

Выставки, посвященные знаковым продуктам Шанель: «*Mobile Art*», «*The Little Black Jacket*» «*№5 culture Chanel*»;

Выставки, посвященные истории бренда: «*Chanel*» в Музее Метрополитен в Нью-Йорке, «*Culture Chanel*» в Музее Современного искусства в Шанхае и Национальном музее Китая в Пекине;

Выставка, посвященная мастерам искусства XX века, с которыми сотрудничала Шанель: «*Шанель. По законам искусства*».

### Проект «*Inside Chanel*»

Наиболее ярким примером мифологизации брендом своего наследия является проект «*Inside Chanel*» [15], который представлен на веб-сайте компании



**Ил. 2.** Выставка «Culture Chanel» в Национальном музее Китая в Пекине (Namos) и в Музее Современного искусства Шанхая (Moca), 2011.



**Ил. 3.** Экспозиция выставки «The Little Black Jacket», 2012. Экспозиция выставки «№5 culture Chanel» в Токийском дворце в Париже, 2013.

и на канале *You Tube*. Проект «*Inside Chanel*» был запущен в 2012 году в честь 103-летия создания Дома моды. Оригинально смонтированные короткие анимационные ролики и документальные видео-коллажи (продолжительность в среднем составляет около трех минут) рассказывают историю Дома моды *Chanel* и его основательницы, подчеркивая огромное значение деятельности Шанель для культуры и искусства Франции и мира в целом и поддерживая мифы, связанные с ней.

В первом разделе под названием «Габриэль Шанель» представлена многообразная личность основательницы бренда: эмансипированной и прогрессивной женщины, любителя искусства, революционера моды (ил. 4). В качестве эпиграфа к этому разделу выбраны слова Поля Морана из книги «*L'Allure de Chanel*» (1976): «Да укрепится моя легенда. Желаю ей доброй и долгой жизни!».

Вторая часть проекта *Inside Chanel* — «История». В этом разделе кратко представлены все основные события жизни Шанель и Дома моды *Chanel* с 1883 по 2013 годы (ил. 5).

Третий раздел проекта представляет своего рода виртуальную книгу-энциклопедию, где отдельные «Главы» позволяют более подробно изучить «вселенную *Chanel*», основанную на устоявшихся «кодах»



**Ил. 4.** Проект *Inside Chanel*. Габриэль Шанель. Снимок экрана



**Ил. 5.** Проект *Inside Chanel*. История. Снимок экрана



Илл. 6. Проект *Inside Chanel*. Главы. Снимок экрана

Дома моды, таких как «Жакет», «*Chanel № 5*», «*Бижутерия и бриллианты*», «*Камелия*» (ил. 6). Стоит отметить главы, посвященные взаимоотношениям с художниками и работе Габриэль для театра и кино: «*Мадмуазель*», «*Габриэль Шанель и искусство*», «*Габриэль Шанель и кино*», «*Габриэль Шанель и танец*».

В каждом из разделов проекта зрителю сообщается, что создаваемые Мадмуазель произведения обладали признаками шедевров, ее вклад во все сферы искусства был значимым, а деятельность поистине революционной.

Таким образом, проведенный анализ показывает, что современный бренд класса «люкс» *Chanel* уделяет большое внимание истории Дома моды *Chanel*, превращая элементы этой истории в свое культурное наследие и отождествляя свою продукцию с произведениями искусства. Компания *Chanel* прибегает к идее наследия, начиная с 1980-х годов — поворотного для индустрии моды периода, когда, с одной стороны, был начат новый этап в работе Дома, а с другой стороны, появились новые технологии для повышения продаж. Некоторые культовые изделия, такие как твидовый жакет, бижутерия, двухцветные лодочки, стеганая сумка на цепочке, маленькое черное платье были найдены в истории Дома моды *Chanel* и стали основными элементами наследия бренда в 1980-х годах. Для трансляции своей истории в настоящее время бренд использует различные каналы, которые соприкасаются с миром искусства: выставочная деятельность, художественные проекты, кино. При Карле Лагерфельде Дом моды *Chanel* стал музеем и инновационным центром одновременно. Искусно созданный феномен культурного наследия, а также техники, которые бренд применил в общении с потребителем, так или иначе привели к стиранию границ между коммерческим и культурным аспектами и приблизили производство и продажу модных товаров к творческой деятельности, что, в свою очередь, положительно сказалось на восприятии бренда потребителями. Добавочная стоимость бренда также возросла пропорционально его культурной ценности, поскольку искусство — это, безусловно, одна из самых манящих и дорогих сфер, в которую вкладываются деньги.

Проведенное исследование дает нам возможность сделать следующие **выводы**:

В настоящее время индустрия моды стремится «интегрировать» свои продукты в сферу искусства

для повышения их привлекательности. Мировые бренды класса «люкс» находят и заимствуют у искусства необходимые качества и инструменты, которые помогают им демонстрировать превосходство нематериальных и символических характеристик своих товаров. Искусство придает брендам класса «люкс» статус, ауру эксклюзивности и уникальности, отчасти утраченные ими в процессе реструктуризации. Бренды используют один из важных ценностных признаков искусства — его принадлежность истории. Свою историю бренды умело превращают в наследие. Наследие бренда — это инструмент, который компании используют для формирования сильного имиджа, а не для объективного отражения прошлого, поэтому творческий подход, создание художественного образа и мифологизация применяются довольно широко. А они, в свою очередь, являются методами искусства.

Таким образом, бренды класса «люкс» применяют инструментальный и используют механизмы воздействия из арсенала искусства. Производя новый нематериальный «продукт» в виде культурного наследия, бренды включаются в сферу культуры как кураторы выставок, создатели арт-проектов, фильмов или иных произведений, и становятся культурными агентами. Но особенность их деятельности заключается в том, что творчество и создание культурного контента является не самоцелью, а коммерческой стратегией, которая позволяет создать уникальное позиционирование бренда на рынке товаров класса «люкс».

#### Список литературы

1. Кузнецова М. М. Haute Couture и авторский костюм в контексте развития искусства XX — начала XXI вв. (статья первая). Вестник СПГУТД. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. №4. 2018. С. 39–43.
2. Codignola F., Rancati E. The Blending of Luxury Fashion Brands and Contemporary Art: // Handbook of Research on Global Fashion Management and Merchandising. — Hershey, Pennsylvania: IGI Global, 2016. pp. 50–76.
3. Пуаре П. Одевая эпоху/пер. с фр. Н. Ф. Кулиш // Предисловие и фотографии А. А. Васильева. М.: Этерна, 2011. 416 с.
4. Donzé P.-Y. and Wubs B. LVMH: Storytelling and organizing creativity in luxury and fashion./European Fashion: The Creation of a Global Industry. Manchester University Press, 2018. pp. 63–85.
5. Kapferer J. N. The artification of luxury: From artisans to artists. //Business Horizons, 57 (3), 2014. pp. 371–380.
6. Urde M., Greyser S., Balmer J. M. T. Corporate brands with a heritage. //Journal of Brand Management, Vol. 15, No.1. 2007. pp. 4–19.
7. Okonkwo U. Luxury Fashion Branding: Trends, Tactics, Techniques. Basingstoke.
8. Palgrave Macmillan, 2007. 331 p.
9. Floch J.-M. Visual identities. Continuum International Publishing Group Ltd., 2001. 190 p.
10. Kapferer J. N., Bastien V. The Luxury Strategy. New York: Kogan Page, 2009. 491 p.
11. Проект Inside Chanel, «Карл о Chanel» [видеозапись]. URL: <https://inside.chanel.com/ru/chanel-by-karl> (дата обращения 09.09. 20).

12. *Once Upon A Time*, 2013 [кинофильм]. URL: <https://youtu.be/0o9dTC10hkY> (дата обращения 20.09.2020)
13. *The Return*, 2013 [кинофильм]. URL: <https://youtu.be/sPNIaWc3Slo> (дата обращения 20.09.2020).
14. **Reincarnation**, 2015 [кинофильм]. URL: <https://youtu.be/wO4-TV6Zckc> (дата обращения 20.09.2020).
15. *Once and forever*, 2016 [кинофильм]. URL: <https://youtu.be/6O2gmRPj-UI> (дата обращения 20.09.2020).
16. Официальный сайт проекта «Inside Chanel». URL: <https://inside.chanel.com/en> (дата обращения 20.09.2020).
17. Сокол Х. Белая книга Коко. URL: [https://test.gazeta.ru/culture/2007/09/27/a\\_2196931.shtml](https://test.gazeta.ru/culture/2007/09/27/a_2196931.shtml) (дата обращения 20.09.2020).
18. Белоголовский В. Увидеть мир из дамской сумочки. URL: <https://archi.ru/world/13197/uvidet-mir-iz-damskoi-sumochki> (дата обращения 20.09.2020)
19. Deeny G. Le manifeste mode de Gabrielle Chanel: une rétrospective sur Coco, et non sur la marque. URL: <https://fr.fashionnetwork.com/news/Le-manifeste-mode-de-gabrielle-chanel-une-retrospective-sur-coco-et-non-sur-la-marque,1247863.html> (дата обращения 02.10.2020).

## K. Bannova, M. M. Kuznetsova

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

### THE PHENOMENON OF CULTURAL HERITAGE AS A FORM OF INTEGRATION OF THE FASHION INDUSTRY AND ART

This article describes the scenarios of interaction between the fashion industry and the world of art, driven by a concrete case study of the Chanel Fashion House; the phenomenon of cultural heritage in the development strategy of companies in the industry; reasons that motivate the fashion industry to present its products as works of art. The authors have identified the tools and properties of art used by brands in their activities, and determined that luxury brands are cultural agents that have, indeed, commercial goals.

**Keywords:** Chanel, Inside Chanel, luxury brands, storytelling in the fashion industry, art and fashion, the phenomenon of cultural heritage.

#### References

1. Kuznetsova M. M. Haute Couture and the author's costume in the context of the development of art in the XX — early XXI centuries. (The first article). Vestnik of SPGUTD. Series 2. Art history. Philological sciences. No. 4. 2018. pp. 39–43 (in Rus.).
2. Codignola F., Rancati E. The Blending of Luxury Fashion Brands and Contemporary Art./Handbook of Research on Global Fashion Management and Merchandising. Hershey, Pennsylvania: IGI Global, 2016. pp. 50–76.
3. Poiret P. Dressing the era./per. from fr. N. F. Kulish/Foreword and photographs by A. A. Vasiliev. M.: Eterna, 2011. 416 p. (in Rus.).
4. Donzé P.-Y. and Wubs B. LVMH: Storytelling and organizing creativity in luxury and fashion/European Fashion: The Creation of a Global Industry. Manchester University Press, 2018. pp. 63–85.
5. Kapferer J. N. The artification of luxury: From artisans to artists. //Business Horizons. 2014. No 57 (3). pp. 371–380.
6. Urde M. Greyser S., Balmer J. M. T. Corporate brands with a heritage. //Journal of Brand Management. 2007. Vol. 15, No.1. pp. 4–19.
7. Okonkwo U. Luxury Fashion Branding: Trends, Tactics, Techniques. Basingstoke:
8. Palgrave Macmillan, 2007. 331 p.
9. Floch J.-M. Visual identities. Continuum International Publishing Group Ltd., 2001. 190 p.
10. Kapferer J. N., Bastien V. The Luxury Strategy. New York: Kogan Page, 2009. 491 p.
11. Project Inside Chanel, «Karl about Chanel» [videorecording]. URL: <https://inside.chanel.com/ru/chanel-by-karl> (accessed: 09.09. 20).
12. *Once Upon A Time* [motion picture]. // YouTube. URL: <https://youtu.be/0o9dTC10hkY> (accessed: 20.09.2020)
13. The return [motion picture]. URL: <https://youtu.be/sPNIaWc3Slo> (accessed: 20.09.2020).
14. Reincarnation [motion picture]. URL: <https://youtu.be/wO4-TV6Zckc> (accessed: 20.09.2020).
15. One and Forever [motion picture]. YouTube. URL: <https://youtu.be/6O2gmRPj-UI> (accessed: 20.09.2020).
16. Official site of «Inside Chanel». URL: <https://inside.chanel.com/en> (accessed: 20.09.2020).
17. Sokol H. White Coco's book. URL: [https://test.gazeta.ru/culture/2007/09/27/a\\_2196931.shtml](https://test.gazeta.ru/culture/2007/09/27/a_2196931.shtml) (accessed: 20.09.2020) (in Rus.).
18. Belogolovsky V. See the world from a handbag. URL: <https://archi.ru/world/13197/uvidet-mir-iz-damskoi-sumochki> (accessed: 20.09.2020) (in Rus.).
19. Deeny G. Le manifeste mode de Gabrielle Chanel: une rétrospective sur Coco, et non sur la marque. URL: <https://fr.fashionnetwork.com/news/Le-manifeste-mode-de-gabrielle-chanel-une-retrospective-sur-coco-et-non-sur-la-marque,1247863.html> (accessed: 02.10.2020).

**К. Е. Гусева**Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна  
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18**ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ В ЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ XVI–XVII ВЕКОВ  
И ИХ ВЛИЯНИЕ НА ФОРМИРОВАНИЕ АРХИТЕКТУРНОГО ПЕЙЗАЖА КАПРИЧЧИО**

© К. Е. Гусева, 2020

Статья посвящена исследованию теоретических концепций XVI–XVII веков о перспективе и построении геометрических объектов в пространстве, которые оказали влияние на формирование методов и приемов пейзажного жанра архитектурного каприччио. Теории о перспективе, впервые появившиеся в Италии в эпоху Возрождения, были заимствованы странами северной Европы, в первую очередь художниками Нидерландов, что способствовало развитию жанра архитектурного пейзажа, темы вымышленных интерьеров в изобразительном искусстве и становлению архитектурного проектирования самоценным творчеством. Разработки архитектурной теории перспективы и построения геометрических объектов привели к становлению таких художественных приемов, как идеализация, коллаж, перспективное сокращение элементов в пространстве, иллюзионизм, которые получили широкое распространение в архитектурном каприччио последующих веков.

**Ключевые слова:** теория, архитектура, трактаты, каприччио, архитектурная фантазия, перспектива.

Противопоставление или сосуществование фантазии и реальности в произведениях изобразительного искусства интересовало художников и архитекторов на протяжении многих веков. Одной из форм архитектурного творчества стало каприччио, как пейзажный жанр, сочетающий в себе воображение, подражание и изобретательство, претендующий на реальность внутри художественного пространства. Каприччио, представляющее собой архитектурную композицию, комбинацию форм, учитывающую множество взаимосвязей смыслов и образов, развивалось в контексте формирования определенных принципов и правил, приемов и методов, использование которых позволяло художникам и архитекторам экспериментировать, создавать метафорический мир, «художественно реальную фантазию» [1, с. 117].

Особая роль в формировании архитектурного пейзажного жанра каприччио принадлежала пространству. Приемы и методы архитектурного каприччио развивались в контексте деформации объектов в пространстве, их сжатия, повторения или переупорядочения, изменения посредством воображения автора. Каприччио служило не только для визуализации, но и для создания сложных отношений между архитектурными объектами, пространством, историей, памятью, людьми и местами, позволяя художнику творить в четырех измерениях: пространстве, времени, реальности и воображении.

Теоретические концепции XVI–XVII веков, основанные на исследовании и экспериментах с перспективой, различной трактовкой геометрических тел и расположением объектов в пространстве, привели к созданию «архитектурных пейзажей», формированию методов архитектурного каприччио, основывающегося на намеренных искажениях реальных архитектурных форм художниками с аллегорическими или чисто живописными целями. Теоретические трактаты ис-

следуемого периода способствовали развитию таких приемов, как перспективных сокращений, коллажа, идеализации, основанных на числовой гармонии и появившихся при изображении архитектурных элементов в пейзажах эпохи Возрождения.

В период XVI–XVII веков формируется методологическая основа «каприччио» как пейзажного жанра. В теоретических работах Дж. Вазари (1511–1574), Ч. Рипы (1555–1622) и Ж. Калло (1592–1635) понятие «каприччио» относится к произведениям, техника исполнения или композиционное построение которых, отличается от классицистической. Так, В. Кардуччи (1576–1638) в «Диалогах о живописи» 1663 года, отделил «каприччио» от работ, связанных с достоверным следованием натуре. Одним из таких изменений в достоверном изображении окружающего пространства стало использование перспективы, которое могло не только способствовать точному изображению архитектурных конструкций, но и позволяло изменять их, создавать сложные объемы и пространства, прибегая к различным приемам и методам, которые получают распространение в архитектурном каприччио в последующих веках.

Теории перспективы, возникшие в Италии в эпоху Возрождения, способствовали использованию художниками и архитекторами новых приемов при построении композиции — произведения стали «более архитектурными» [2, с. 61]. Обращение к античному искусству и его исследование в XV веке стало основой для формирования теоретических и философских концепций исследуемого периода. Интерес к Древнему Риму и обращение к памятникам античности стали неотъемлемой частью культуры Ренессанса. Античная архитектура являлась не только воплощением эстетических идеалов, но и «сокровищницей» применяемых форм, которые переосмысливались, подвергались различной трактовке и интерпретации в связи с из-



учением новых методов, соответствующих развитию новых направлений маньеризма и барокко [3, с. 80]. Художники XVI–XVII веков формировали свой новый, индивидуальный стиль, основываясь на античных идеалах и формах, способствуя распространению неоклассических идей в европейском искусстве.

В период XVI–XVII веков в Северной Европе публикуются трактаты авторов эпохи Возрождения: П. дела Франческа (1412–1492) «О перспективе в живописи», связанного с принципами «перспективного сокращения» архитектурных элементов в пространстве, Леона Баттиста Альберти «Десять книг о зодчестве», в котором нашла отражение концепция о числовой гармонии и «математике, отвечающей за числовую идею пространства и формы» [3, с. 81]. Теоретические трактаты итальянских авторов XVI века во многом основывались на труде Витрувия, но изучения античной архитектуры, проведение раскопок и обмеров, не совпадали с данными, указанными в труде античного мыслителя [4, с. 52]. Философские воззрения XVI–XVII веков, характеризующиеся бурным развитием науки, формированием экспериментально-математического мировоззрения, механистическо-материальной картины мира, привели к переосмыслению и различной трактовке имеющихся данных и архитектурных форм. Бальдассаре Перуцци, Фра Джокондо, Рафаэль и Антонио да Сангало, переводили текст Витрувия на итальянский язык, комментировали и иллюстрировали его, опираясь на изучение римских памятников, формы и типы которых были разнообразнее, чем они были описаны в трактате. Развитие науки способствовало в XVI–XVII веках формированию идеи о разграничении понятий «фантастический пейзаж» и пейзаж каприччио, который, несмотря на различную трактовку и интерпретацию форм, представляет конкретный, осязаемый, правдоподобный мир, который можно представить в реальной действительности. В каприччио была сохранена логика и композиционные принципы построения, но большое значение приобрел эксперимент с сочетанием архитектурных объектов в пространстве.

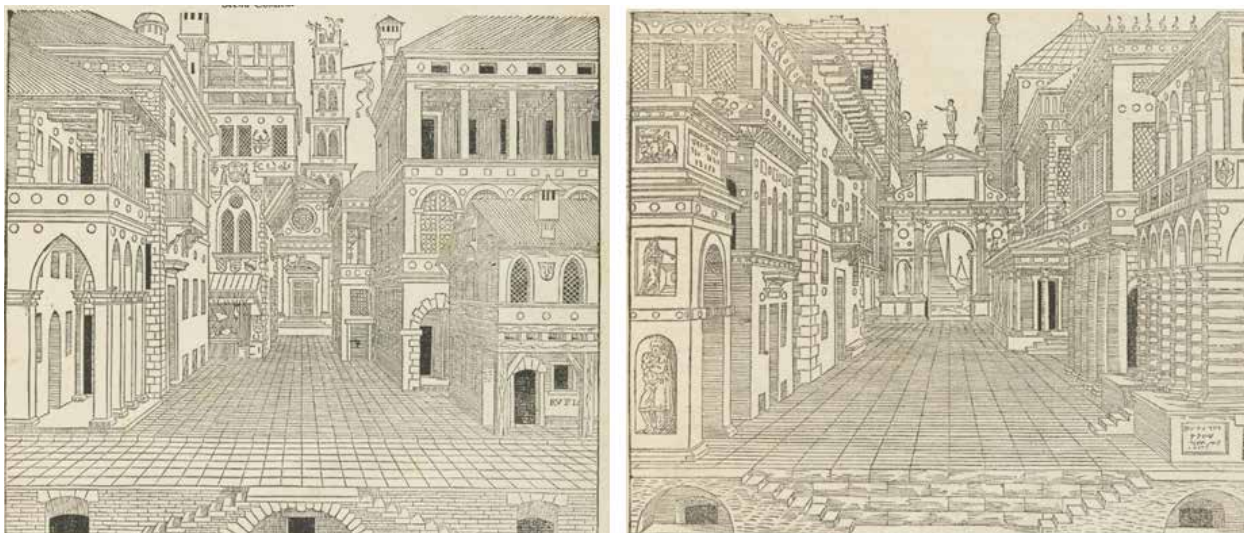
На трактат Витрувия опирался архитектор Андреа Палладио (1518–1580), теоретический труд которого «Четыре книги об архитектуре» (1570), стал основой для многих художников последующих веков, которые обращались к классическим архитектурным формам, а сам архитектор стал новым «Витрувием XVI столетия». В свой труд Андреа Палладио, в отличие от Витрувия, включил графические изображения, представляющие не только классические здания в продольном и поперечном разрезе, но и привел их масштабы. Его работа содержала новаторские идеи, которые легли в основу архитектурной теории и проектирования. Интересно отметить, что помимо античных строений, вольно реконструированных автором с целью наглядного представления размеров и пропорций, в трактат были включены современные архитектору здания эпохи Возрождения, в том числе его собственные проекты, которые во многом основывались на античной архитектуре. Архитектор не стремился выявить исходную

логику формообразования, его работа иллюстрировала творческое развитие архитектурных форм сохранившихся античных руин, что свидетельствовало о роли воображения и фантазии с опорой на достоверные реальные объекты античного наследия. Город, по мнению архитектора, являлся «воплощением победы человека над нерукотворным пространством», что соответствовало философским идеям, о стремлении овладеть миром явлений через организацию формы [5, с. 52]. Различная трактовка и сочетание классицистических «палладианских архитектурных форм» (колоннады, симметричные портики, крытые галереи) станет одним из приемов архитектурного каприччио.

Художники и архитекторы Европы при создании архитектурных пейзажей ориентировались на трактат Себастьяно Серлио (1475–1554), который имел особое значение в формировании и распространении приемов перспективного изображения идеального архитектурного пейзажа. Это оказало значительное влияние на каприччио и развитие приема «идеализации». Именно в архитектурной теории С. Серлио впервые использовал термин «ведута», понимаемый как архитектурный эскиз, построенный по правилам линейной перспективы [6, с. 87]. Тем не менее, понятие «ведуты» имело еще и прикладной характер, под которым подразумевалась перспективная студия.

Трактаты С. Серлио так же способствовали развитию интереса у европейских стран к античной архитектуре и неоклассическому стилю в искусстве. Сочинения архитектора, благодаря возможностям печатной графики, переводились и тиражировались в других странах: французский гравер и архитектор Ж. А. Дюсерсо опубликовал около восьми работ С. Серлио, а фламандский художник и гравер Питер Кук ванн Альст (1502–1550) перевел трактат на голландский язык и издал увраж под названием «Общие правила архитектуры». Особое значение для формирования архитектурных фантазий имело издание под названием «О геометрии и перспективе» (1530–40, «Tutte L'Opere D'Architettura et Prospettiva»). Трактат С. Серлио стал ключевым трудом, способствовавшим распространению теорий перспективы в северных странах. В труде представлены две сцены «комедии» и «трагедии» для театральных декораций — архитектурные композиции, построенные по правилам перспективного построения (ил. 1).

Архитектурные сооружения представляют собой здания, построенные в стиле Ренессанса: рустованный фасад, крытые галереи, круглые и полуциркульные арочные окна, экседры со скульптурой и т. д., которые сосуществуют с руинированными объектами и триумфальными арками. Подобные архитектурные композиции С. Серлио заимствует у Бальдассаре Перуцци (1481–1536) в его трактате о перспективе 1515 года. В рисунке с различными сооружениями, являющегося эскизом для театральной декорации, Б. Перуцци использовал инновационный для XVI века прием сочетания архитектурных элементов. Воображаемая улица с архитектурными объектами, выполненными в стилистике ренессанса, с включением античных элементов,



**Ил. 1.** С. Серлио. «О геометрии и перспективе». Сцены комедии и трагедии. Гравюра. Центр Гетти, США, 1619 г.



**Ил. 2.** Б. Перуцци. Перспектива с римскими зданиями. Бумага, тушь, перо. 58,8 x 71,5 см. Галерея Уффици, Флоренция. 1515 г.

представляет собой не идеальное фантастическое пространство, а коллаж из реальных архитектурных сооружений (ил. 2).

Вымышленное пространство схоже с реальным городским контекстом, улицей, на которой в связи с культурными наслоениями, урбанизацией, оказались здания различных исторических периодов: Колизей, Колонна Траяна, купол Пантеона, замок Святого Ангела, Башню Милиции (башня XIII в.), дворец Сенаторов (итал. Palazzo Senatorio), обелиск площади Пьяцца дель Пополо, церковь Санта-Мария-делла-Паче, до ее перестройки П. да Кортона, три колонны храма Диоскуров Римского форума. Таким образом, данный рисунок представляет собой коллаж из известных архитектурных сооружений Рима, как античных, так и современных, что можно рассматривать как предпосылку формирования архитектурного каприччио.

Воображаемые улицы на гравюрах художников Б. Перуцци и С. Серлио уходят в бесконечную даль, через триумфальную арку, куда сходятся линии перспективы. По подобной схеме строились театральные декорации, которые оказали существенное влияние на формирование приемов архитектурного каприччио. В 1580 году в Винченце был построен первый крытый театр в истории Европы «Олимпико» по проекту Андреа Палладио. Декорации для сцены выполнял В. Скамоцци. Архитектор выполнил декорацию, основываясь на законах прямой перспективы, изобразил иллюзию уходящей вдаль улицы с вымышленными архитектурными сооружениями, в которых классические архитектурные элементы нашли свое воплощение в стиле барокко. Архитектор представил три, несвязанные друг с другом архитектурные перспективы, уходящие в левую сторону, в правую и по центру, что, вероятнее всего, позволяло актерам, не меняя декорации разыгрывать постановку сразу в трех «различных» пространствах. Совмещение временных и территориальных границ, которые найдут воплощение в архитектурных каприччио последующих веков, отчасти формируется из театральной традиции «мистерий» [7, с. 48]. Театральное искусство было основано и начало формироваться со времен античности. В Средневековье не было театра, но была потребность «в игре», наглядном представлении библейских сцен. Представления сопровождали церемонии и праздники, заключение торговых сделок. Так появилась литургическая драма, исполняемая во время церковной службы, которые со временем стали дополняться различными эпизодами из Священной истории. Чтобы наиболее красочно и подробно рассказать историю создавались архитектурные декорации, по которым перемещались актеры. Мистерии (пьесы) представляли собой целое театральное действие, разворачивающееся вне временных и пространственных границ, подготовленное церковью совместно с городскими властями и народом. Мистерии получили широкое распространение в Англии,



Ил. 3. Ю. Кэлло. Сцена для мистерий в Валансьене. Национальная библиотека Франции, 1547 г.

Франции и Германии, где архитектурные декорации, обозначающие разные места действия сюжета, располагались друг за другом. Подобную «архитектурную развертку» можно увидеть на рисунке Ю. Кэлло 1547 года, французского художника сцены мистерий в Валансьене (ил. 3).

Архитектурные декорации повторяли элементы реальных архитектурных объектов, например, храма Гроба Господня, который не отличался архитектурной точностью в исполнении элементов при создании декорации, но, тем не менее, был реален и узнаваем в мистериях натуралистичность и правдоподобие имели первостепенное значение.

Итальянские архитектурные трактаты получили широкое распространение в странах Северной Европы. Европейские художники создавали трактаты, опираясь на труды Витрувия, С. Серлио, Б. Перуцци, «Практические правила перспективы» (1583) Дж. Да Виньоли (1507–1573), что способствовало широкому использованию правил перспективы для создания изображений, как реальных архитектурных пейзажей, так и фантастических [8]. Развитию интереса к архитектурному пейзажу способствовала и культурно-историческая ситуация: урбанизм, Реформация и сопутствующее ей иконоборческое движение, кризис церкви, ослабление ее влияния привели к усилению власти буржуазии, дворянства и бюргерства. Художники стали ориентироваться на частных заказчиков, современные буржуазные вкусы, что привело к отходу от картин на библейские сюжеты, развитию жанрового многообразия: популярность получили также жанры как натюрморт, портрет, городской пейзаж.

Одними из первых перспективу стали использовать художники, путешествовавшие по Италии, такие как, например, Ян Гессарт (1478–1532). В произведении «Святой Лука, рисующий Деву» (1515) он представил фантастическую архитектурную композицию, составленную из классицистических архитектурных элементов, объемными скульптурными формами, двоянными колоннами, раскрепованными карнизами,

что было свойственно стилю барокко. Перспективные линии уходят в глубину, где виден готический собор. Интересно отметить иллюзию, которую создает художник: Святой Лука композиционно располагается чуть дальше в пространстве картины относительно Девы Марии с младенцем. Тем не менее, пропорционально его фигура доминирует по сравнению с пропорциями женской фигуры. Вероятно, подобное искажение и четкое разграничение пространства между ними с уходящей вдаль перспективой, играет не только композиционную, но и символическую функцию. С итальянской перспективой были знакомы художники Ян ван Эйк, Петрус Кристус, Рогир Ван дер Вейден, тем не менее, перспектива в их работах еще во многом основана на интуитивном построении, художники стремились создать иллюзию пространственной глубины [9, с. 152]. Как у Я. Гессарта архитектурные конструкции в раннеидерландской живописи служили главным образом обрамлением для религиозных сюжетов.

Первым северным художником, который изучив основы перспективы в Болонье, принял ее и активно использовал, был Альбрехт Дюрер (1471–1528). Он не привнес в ее теоретическую концепцию никаких инноваций, но в своем трактате («*Underweysung der Messung*», 1525) сделал подробные зарисовки различных механизмов в перспективе, что способствовало широкому распространению среди художников и теоретиков рисунков с новой интерпретацией конструктивных элементов. А. Дюрер был одним из тех художников, которые привнесли теорию перспективы в Северную живопись.

Перспективные построения с одной точкой схода линий активно применяли художники для построения архитектурных пространств, что способствовало формированию и развитию архитектурного пейзажа. Не случайно Дж. Паоло Ломатто (1538–1588), автор теоретических трактатов по искусству, писал о том, что «он скорее умрет, чем пренебрегнет перспективой» [10, с. 71]. Большинство зданий в перспективах итальянцев, хоть и кажутся реальными, но представ-



**Илл. 4.** Л. Стоер. «Геометрия и перспектива». Листы IV, X, IX. Ксилография. Библиотека Хоутон, Гарвардский университет, США, 1567 г.

ляют собой воображаемые архитектурные конструкции. Художники создавали их для фона, который соответствовал бы сюжету произведения или с целью продемонстрировать свое мастерство в создании перспективных архитектурных конструкций. Поэтому сооружения в основном были вымышленными, основанными на заимствовании и интерпретации классицистических элементов. Голландцы вывели использование перспективы на другой уровень, объединив перспективу с реальными структурами. Именно в Нидерландах сформировалось понятие «архитектурной живописи», основанной на линейной перспективе, которая была источником создания интеллектуального ребуса. В качестве самостоятельного мотива архитектурная живопись уходит своими корнями во Фландрию XV века, но к середине XVII века она превратилась в полноценный жанр, который был основан на разработке перспективных городских пейзажей, интерьеров церквей и бюргерских домов [11]. Перспектива этих работ, как правило, настолько тщательно продумана, что доминирует над всеми остальными живописными задачами. Так, фламандским гравером и картографом Хендриком Хондиусом I (1573–1650), автором трактата о перспективе, были исполнены несколько «воображаемых» городских видов, что свидетельствовало о влиянии перспективных построений на развитие пейзажных архитектурных жанров.

Открытием для XVII столетия стала разработка «двухточечной перспективы», которая способствовала построению «воображаемых» архитектурных пространств, так же оказавших влияние на формирование приемов каприччио. Двухточечная перспектива необходима для визуализации объектов, расположенных под косым углом к зрителю, в том числе для видов города с высоты птичьего полета, и географических карт. Теорию перспективы разрабатывал Ж. Пелерин (Ле Виатор, 1445–1524), который был секретарем Людовика XI, а развил ее главный теоретик

перспективы Франции XVI века Ж. Кузен (1522–1595). В 1560 году он написал трактат о перспективе, где помимо современных архитектурных проекций привел в пример руинированные античные сооружения. Его труд стал одним из важнейших теоретических трактатов XVI века. В нем художник предложил точный метод изображения твердых тел в различных ракурсах, что способствовало возникновению и развитию «анаморфоз», которые во многом предвосхитили приемы, получившие распространение в создании вымышленных архитектурных композиций художников последующих веков, архитектурных каприччио, а так же оптических иллюзий XX столетия. Изображение с фронтисписа трактата Ж. Кузена с перспективным построением фигур и пяти многогранников, стало основой для создания росписей потолков в стиле барокко европейскими мастерами.

На развитие «анаморфоз» и архитектурных иллюзий, способствовавших формированию каприччио, оказало влияние издание 1567 года о перспективе с геометрическими пейзажами Лоренца Стоера (до 1555–1599), ученика А. Дюрера [12, с. 107]. Распространению его труда способствовало, предоставленное ему императором Фердинандом I исключительное право на печать трактата «Перспектива Лаврентия Стоера». Но вместо нее был опубликован труд «Геометрия и перспектива», который состоял из одиннадцати гравюр, архитектурные композиции в которых не были похожи на распространенные в то время трактаты о перспективе (ил. 4). Надпись на фронтиспise гласила о том, что издание будет полезно работникам интарсии.

В своем трактате Л. Стоер не дает конкретных правил и теоретической информации, только изображения: сложные стереометрические фигуры, сопоставленные со сложными архитектурными элементами. В графических листах можно увидеть приемы, которые будут использовать художники, обращающиеся к жанру архитектурного каприччио. Руинированные элементы,

напоминающие античные арки, части колонн с ионическими капителями, хаотично нагроможденные друг на друга и занимающие практически все свободное пространство графических листов, сочетаются с разрушенными пирамидальными объемами, обелисками, лестницами и пролетами, сложенными из крупных блоков, возникающими в пространстве и ведущими в разные направления. Графические листы можно отнести к архитектурному пейзажу, поскольку геометрические объекты представлены в руинированной архитектуре, изображенной среди деревьев с горным или городским пейзажем на дальнем плане. В графических листах использованы приемы, характерные для архитектурного каприччио, поскольку, несмотря на фантастическое сочетание архитектурных элементов и геометрических форм, они все же представляют собой объемы, сочетающиеся друг с другом посредством коллажа, вписанные и существующие в реальном, достоверном пространстве.

Помимо Стоера, в середине XVI века публикуются труды о перспективе Нюрнбергскими мастерами В. Ямнитцера (*Perspectiva Corporum Regularium*) и Йоханнеса Ленкера (*Perspectiva literaria*) с математическими предметами и буквами. Теория построения искривленного пространства и создание «анаморфоз» было подробно описано в трактате «Перспективных курьез» (*La Perspective Curieuse*, 1632) Жан-Франсуа Никерона (1613-1646). Вероятно, название работы «курьезы», оказало влияние на значение термина «каприччио», которое иногда трактовалось как «каприз» [12, с. 46]. Теоретические заметки Никерона о перспективе сопровождалась переводами трудов по оптике и закона преломления Декарта. Его труд содержал практические рекомендации для построения изображений на изогнутых и неровных поверхностях (сводах и нишах). Таким образом, анаморфозы оказали значительное влияние на развитие декоративных иллюзорных изображений эпохи барокко.

В Нидерландах XVI–XVII веков архитектура стала темой живописных изображений во многом благодаря творчеству художника, архитектора и теоретика Ганса Вредемана де Вриса (1527–1607). Автором были не только опубликованы научные труды о перспективе, но он активно применял ее для построения живописных архитектурных фантазий. Г. де Врис способствовал распространению изображений архитектурных форм, декоративных элементов и орнаментов по всей Северной Европе [13]. Его теоретические работы были основаны на трудах Витрувия и трактатах эпохи Возрождения, в том числе С. Серлио, опубликованных в голландском переводе фламандским гравером П. Кук ванн Альстом.

Свою первую серию архитектурных перспектив (*Scenographiae sive Perspectivae*) Вредеман опубликовал в 1560 году в издательстве Иеронима Кока (1518-1570). Увраж включал в себя двадцать видов городов и зданий, построенных по правилам линейной перспективы, которые предназначались для художников, но главным образом, для практикующих архитекторов. В 1562 году вышел второй увраж из двадцати восьми архитектур-



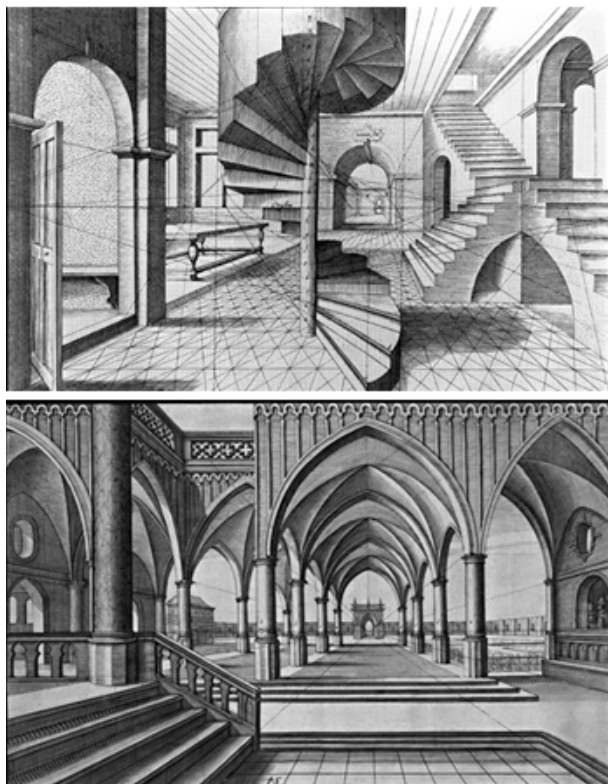
**Ил. 5.** Г. Вредеман де Врис. Ионический ордер. Гравюра. Лист XXXVI. Национальная библиотека Франции, конец XVI века.

ных перспектив, который был посвящен кардиналу А. Перрено де Гравелю, советнику испанского короля Филиппа II. Одним из известных трактатов, переведенных на несколько языков (на голландский, немецкий, французский и т.д.) был трактат об архитектуре конца XVI века («*Architectura Oder Bauung der Antiquen auss den Vitruvius, woellches sein funff Columnen Orden*»), в котором художник к архитектурным ордерам создает графические изображения с демонстрацией их использования в современной ему архитектуре (ил. 5).

Так, например, тосканский ордер он предлагает использовать для строительства утилитарных, военных зданий (укреплений, тюрем, арсеналов). Особенностью трактата стало то, что автором в нем было предложено не только практическое использование классических ордера: тосканского, дорического, ионического и коринфского, но и были созданы на их основе идеализированные, просчитанные и выверенные архитектурные пространства, которые могли бы существовать в реальности. Архитектурные композиции были построены художником на основе перспективы, как и в итальянских произведениях — бесконечные галереи колоннад, в соответствии с методом перспективных сокращений, который изобрел П. делла Франческа, уходили в глубину. Вредеманом де Врисом на рубеже XVI–XVII веков так же были опубликованы трактаты о перспективе с вымышленными архитектурными пространствами. Одним из них было издание с графическими иллюстрациями воображаемых садов и площадей с фонтанами, которые находились среди вымышленных архитектурных сооружений, напоминающих коллажное смешение голландской архитектуры с элементами античных зданий.

Огромное значение так же играли изображения перспективных галерей с крестовыми готическими, ренессансными кессонированными сводами. Перспективные галереи Вредемана де Вриса, которые он исполнил в различных вариантах, а так же лестницы и атриумы широко проиллюстрированы в трактате о перспективе 1604 года (ил. 6).

Теоретические концепции Вредемана во многом перевернули представление о пространстве



**Ил. 6.** Г. Вредеман де Врис. Перспектива. Галереи и лестницы. Гравюра. Лист 36, 45. Национальная библиотека Франции, 1604 г.

в XVII веке. Его графические работы больше напоминали графические архитектурные и пространственные иллюзии, поскольку он допустил ошибку, сократив интервал между центральной точкой схода и расстоянием от зрителя. Таким образом, во многих голландских живописных интерьерных работах плитки пола резко сокращаются к точке схода перспективных линий и существуют в пространстве отдельно от изображенного стаффажа. Эксперименты с пространством Г. де Вриса во многом предвосхитили оптические иллюзии последующих веков.

Графические изображения воображаемых архитектурных пространств Вредемана де Вриса оказали значительное влияние на формирование приемов архитектурного каприччио, в которых смешивались пространственные границы — его города не являются полноценными каприччио, поскольку являются вымышленными пространствами, в которых нет временных наслоений, они представляют ирреальное идеализированное пространство, построенное в соответствии с правилами перспективных построений. Тем не менее, именно благодаря работам де Вриса в искусстве получают распространение архитектурная живопись, а виды городов в его интерпретации способствовали развитию темы городских видов, что оказало непосредственное влияние на жанр каприччио.

Воображаемые архитектурные пейзажи Г. Вредеман де Врис строил, как и многие художники интерьеров и ведут XVI–XVII веков, в соответствии с правилами двухточечной перспективы, когда ар-

хитектурная композиция строится с угла. Подобную композицию переняли антверпенские живописцы перспективных интерьеров Хендрик ванн Стенвейк (1580–1649) и Питер Неффс (Старший) (1578–1661). Но особую популярность перспективные построения приобрели в творчестве мастеров золотого периода в развитии голландских архитектурных сцен и церковных интерьеров Джерарда Хоукгеста (1600–1661) и Питера Янса Санредама (1597–1665) [14].

Перспективные построения стали широко использоваться в нидерландской живописи XVII века [15]. Для экспериментов и исследований перспективы в Северной Европе, как нельзя более подходили интерьеры готических церквей с высокими нефами, нервюрными сводами, шахматными плитками полов, которые давали наглядное представление о формировании перспективного архитектурного пространства. Узкие улицы средневековых городов не позволяли художникам оперировать приемами перспективы в более крупных масштабах. Улицы стали перестраиваться постепенно, в Италии в папском городе, несколько улиц были перестроены только в середине XVI века, по указу папы Пия V, который намеревался вернуть Риму былое величие Вечного города, сделать его достойным звания центра «христианского мира». С целью привлечения в город паломников и путешественников, он велел проложить две новые улицы, которые станут главными его магистралями: Виа дель Корсо и Виа дель Кондотти. Пилигримы XVI–XVII веков вместо паломнических церквей Средневековья, стали посещать базилики: собор Святого Петра, Сан-Джованни ин Латерано, Санта-Мария Маджоре, Сан-Паоло фуори ле Мура, Сан-Лоренцо. Подобное решение способствовало развитию картографии. Это оказало большое влияние на жанр ведуты, а так же на обращение к изображению не только античной архитектуры, но и современных сооружений. Перспективы улиц, окажут влияние на формирование приемов архитектурного каприччио, поскольку архитектурный пейзажный жанр развивается в определенном пространстве, перспективном построении. Каприччио превратится в особый вариант пейзажного жанра, в котором различные архитектурные объекты представлены в реально ощущаемом пространстве отдельной улицы или города, формирующегося анахронично путем исторических и культурных наслоений.

Во второй половине XVII века продолжали публиковаться на разных языках трактаты нидерландских художников, переводятся на разные европейские языки трактаты Г. Вредемана де Вриса. На них продолжали ориентироваться и развивали свои теоретические концепции художники воображаемых церковных интерьеров и городских перспектив — Эммануил де Витте, Хендрик Корнелис ван (дер) Влит и другие. Трактаты о перспективе публикуют французские и итальянские авторы, заимствуя из нидерландских трактатов правила построения иллюзорных перспектив для стен и плафонов в соответствии с развитием стиля барокко. Трактаты о перспективе были опубликованы французским математиком Ж. дю Брейем

(фр. «La Perspective Pratique»), художником А. Боссе в 1640-х годах, Себастьяном Леклерком (фр. «Pratique de la Géométrie», 1669) и итальянцем Джулио Троли, мастером эпохи барокко («Paradossi per Praticare la Prospettiva», 1672). Одним из таких трактатов была «Перспектива», опубликованная в 1693–1700 годах в Риме («Perspectiva Pictorum and Architectorum») Андре Поццо (1642–1709), который прославился созданием «трюмплей» [16, с. 217]. Художники конца XVII века обратились к исследованию передачи трехмерных пространств, которые позволили бы создать архитектурные иллюзии в интерьере, а так же служили бы теоретическими справочниками форм и элементов для архитекторов того времени.

Таким образом, теоретические трактаты европейских художников XVI–XVII веков оказали большое влияние на формирование не только приемов архитектурного каприччио, но и на формирование жанра архитектурного пейзажа, вымышленных интерьеров. Архитектурное проектирование стало самоценным творчеством, в котором нашли отражение идеи Нового времени. В XVI веке художники развивали теоретические концепции XV века. А. Палладио ориентировался на трактат Витрувия и способствовал распространению неоклассических идей в архитектуре. В его трактате, как и в трудах С. Серлио и Б. Перуцци помимо античных сооружений впервые были изображены современные художникам архитектурные здания и античная архитектура, что во многом иллюстрирует прием коллажа архитектурного каприччио.

Перспективные теории, появившись в Италии, были заимствованы и получили особое развитие в Нидерландах благодаря широким возможностям тиражирования графических изображений, а так же благодаря путешествиям художников по Италии. Архитектурные конструкции с арками и колоннадами раннеидерландской живописи служили для обрамления религиозных сюжетов, но распространение протестантизма и его направления кальвинизма способствовали уменьшению церковных заказов, что оказало влияние на развитие жанровой живописи. Художники XVI века обратились к изображению архитектуры, что во многом было обусловлено распространением трактатов о перспективе, открытием «двухточечной перспективы» и развитием искусства анаморфоз. Трактаты Л. Стоера, В. Ямнитцера, Ж. Ф. Никерона способствовали развитию иллюзорной живописи. В геометрических пейзажах Л. Стоера нашли отражение приемы каприччио.

Эксперименты с пространством получили широкое распространение на рубеже XVI–XVII веков в творчестве Г. Вредемана де Вриса. В его трактатах с перспективными фантастическими архитектурными пейзажами, можно увидеть приемы каприччио, такие как «идеализация», перспективное сокращение элементов в пространстве, иллюзионистические эффекты, которые получают развитие в архитектурном каприччио. Архитектурные перспективные теории способствовали

развитию архитектурных фантастических пейзажей и жанру «воображаемых церковных интерьеров», которые художники Северных стран создавали во второй половине XVII века. Обращение к изображению церковных интерьеров и городских видов привели к формированию различных направлений пейзажного жанра, в том числе ведуты и каприччио. Иллюзионистические приемы, развитые нидерландскими живописцами в конце XVII века оказали влияние на теоретические воззрения деятелей Италии и Франции, которые переняли их для декорирования интерьеров дворцов и церквей эпохи барокко.

#### Список литературы

1. *Steil L.* The Architectural Capriccio. Memory, Fantasy and Invention. Ashgate Studies in Architecture. Routledge, 2016. 548 p.
2. *Даниэль С. М.* Западноевропейская живопись XVII века: проблемы изобразительной риторики. // Советское искусствознание. 1983. № 1 (18). С. 53–74.
3. *Данилова Э. В.* Архитектурные трактаты Возрождения. // Градостроительство и архитектура. 2017. Т. 7. № 4. С. 79–83.
4. *Levy G. R.* The Greek Discovery of Perspective: Its Influence on Renaissance and Modern Art. // RIBA. January 1943. pp. 51–57.
5. *William M. Ivins Jr.* On the Rationalization of Sight, with an Examination of Three Renaissance Texts on Perspective. № 8. New York: Metropolitan Museum of Art., 1938. 132 p.
6. *Wittkower R.* Architectural principles in the age of humanism. W. W. Norton & Company, 1971. 246 p.
7. *Londre F. H., Berthold M.* The History of World Theater: From the English Restoration to the Present (A Frederick Ungar book). London: Continuum Intl Pub Group, 1999. 102 p.
8. *Панюфский Э.* Перспектива как символическая форма. М.: Азбука, 2004. 336 с.
9. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. М.: Архитектура-С, 2012. 485 с.
10. *Vernon M. D.* The Psychology of Perception. Harmondsworth: Penguin, 1962. 264 p.
11. *Соколова И.* Истоки голландского городского пейзажа XVII века. // Советское искусствознание, 1980. № 2. С. 64–78.
12. *Leeman F.* Hidden Images: Games of Perception, Anamorphic Art and Illusion from the Renaissance to the Present. New York: H. N. Abrams, 1976. 167 p.
13. *Vredeman de Vries J.* Perspective. New York: Dover Publications Inc., 1968. 96 p.
14. *Westeyjn T.* Visible World: Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Paining in the Dutch Golden Age. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008. 465 p.
15. *Осминская Н. А.* Городские образы в европейском изобразительном искусстве XVII–XVIII веков и их функция в коммуникативной среде. // Научный электронный журнал Артикальт. 2017. № 28. С. 16–35.
16. *Perez-Gomez A., Pelletier L.* Architectural Representation and the Perspective Hinge. MIT Press, 1985. 400 p.

**K. E. Guseva**

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

**THEORETICAL CONCEPTS IN EUROPEAN ART OF THE XVI–XVII CENTURIES AND ITS INFLUENCE ON THE FORMATION OF THE ARCHITECTURAL LANDSCAPE OF CAPRICCIO**

The article is devoted to the study of theoretical concepts of the XVI–XVII centuries about the perspective and construction of geometric objects in space, which influenced the formation of methods and techniques of the landscape genre of architectural capriccio. Perspective theories, which first appeared in Italy during the Renaissance, were borrowed by the countries of northern Europe, primarily by the artists of the Netherlands, which contributed to the development of the architectural landscape genre, the theme of fictional interiors in the visual arts, and the development of architectural design as an intrinsic creativity. The development of the architectural theory of perspective and the construction of geometric objects led to the formation of such techniques as idealization, collage, perspective reduction of elements in space, illusionism, which became widespread in the architectural capriccio of subsequent centuries.

**Keywords:** graphic arts, architecture, treatises, capriccio, perspective, architectural fantasy.

**References**

1. Steil L. The Architectural Capriccio. Memory, Fantasy and Invention. Ashgate Studies in Architecture. Routledge, 2016. 548 p.
2. Daniel S. M. Western European painting of the 17th century: problems of pictorial rhetoric. // Soviet art history. 1983. No. 1 (18). pp. 53–74 (in Rus.).
3. Danilova E. V. Architectural treatises of the Renaissance. // Urban planning and architecture. 2017. Vol. 7. No. 4. pp. 79–83 (in Rus.).
4. Levy G. R. The Greek Discovery of Perspective: Its Influence on Renaissance and Modern Art. // RIBA. January 1943. pp. 51–57.
5. William M. Ivins Jr. On the Rationalization of Sight, with an Examination of Three Renaissance Texts on Perspective. №8. N. Y. Metropolitan Museum of Art. 1938. 132 p.
6. Wittkower R. Architectural principles in the age of humanism. W. W. Norton & Company, 1971. p. 246.
7. Londre F. H., Berthold M. The History of World Theater: From the English Restoration to the Present (A Frederick Ungar book). London: Continuum Intl Pub Group, 1999. 102 p.
8. Panofsky E. Perspective as a symbolic form. M.: Azbuka, 2004. 336 p. (in Rus.).
9. Arnheim R. Art and visual perception. M.: Architecture-S, 2012. 485 p. (in Rus.).
10. Vernon M. D. The Psychology of Perception. Harmondsworth: Penguin, 1962. 264 p.
11. Sokolova I. The origins of the Dutch urban landscape of the 17th century. // Soviet art history. 1980. No. 2. pp. 64–78 (in Rus.).
12. Leeman F. Hidden Images: Games of Perception, Anamorphic Art and Illusion from the Renaissance to the Present. New York: H. N. Abrams, 1976. 167 p.
13. Vredeman de Vries J. Perspective. New York: Dover Publications Inc., 1968. 96 p.
14. Westeijn T. Visible World: Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Paining in the Dutch Golden Age. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008. 465 p.
15. Osminskaya N. A. Urban images in the European fine arts of the 17th — 18th centuries and their function in the communicative environment. // Scientific electronic journal Artikult. 2017. No. 28, pp. 16–35 (in Rus.).
16. Perez-Gomez A., Pelletier L. Architectural Representation and the Perspective Hinge. MIT Press, 1985. 400 p.



УДК 748:39 (=161.1) Yanovskaya

DOI 10.464181/2079-8202\_2020\_4\_4

Г. А. Гущина, И. А. Неверова

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна  
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МОТИВОВ РУССКОГО НАРОДНОГО ИСКУССТВА  
В ТВОРЧЕСТВЕ Е. В. ЯНОВСКОЙ 1950–1980-х гг.**

© Г. А. Гущина, И. А. Неверова, 2020

Статья посвящена анализу творчества Екатерины Васильевны Яновской, долгое время работавшей на Ленинградском заводе художественного стекла. Важную роль в творчестве Е. В. Яновской играет не только воплощение образов русского народного искусства, но и использование традиционной орнаментики, а также следование насыщенной цветовой гамме, свойственной народному искусству.

**Ключевые слова:** художественное стекло XX века, Е. В. Яновская, народное искусство, алмазная грань, гутная техника.

Художественное стекло XX века представляет собой значительную область декоративно-прикладного искусства, где эксперимент и поиск новых выразительных средств нередко сочетается с обращением к традициям национальной культуры. Значение народного искусства, как высокохудожественного феномена отечественной культуры в развитии ленинградской школы стеклоделия вызывает особый научный интерес, тем более что на данный момент творчество Е. В. Яновской, одного из ведущих мастеров в этой области, не исследовано в полной мере.

Целью данной статьи является исследование интерпретации мотивов русского народного искусства в творчестве Е. В. Яновской. Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

Проанализировать этапы творческого пути Е. В. Яновской как представителя ленинградской школы стеклоделия;

Рассмотреть характерные черты творческой манеры Е. В. Яновской;

Определить источники цитирования русского народного искусства в изделиях Е. В. Яновской.

В Советском Союзе активное освоение отрасли художественного стеклоделия начинается в начале 1930 годов. Основными источниками являются труды по стеклянному искусству Н. Н. Качалова, А. Г. Ланцетти, Ф. С. Энтелеса. В данных работах большое внимание уделяется технологическим и декоративным возможностям материала. История русского стеклоделия рассматривается по средствам коллекции музеев в работах Г. А. Власовой, А. В. Чукановой, В. В. Микиной, Е. В. Долгих, Е. А. Власовой и у других авторов. В научно-исследовательских работах Е. А. Анисимовой, Т. В. Ильиной, М. А. Ильиной и других авторов рассматривается эволюционный путь стекла от древнейших времен до конца XX века. Е. В. Яновская, как правило, лишь упоминается в трудах, посвященных Ленинградскому заводу художественного стекла. Специальных исследований, посвященных анализу творчества художника, отсутствуют.

Е. В. Яновская – советский художник по стеклу. Она родилась в Петербурге в 1913 году. В 1949 году с отличием закончила Московский Институт декоративного и прикладного искусства, где училась на факультете обработки стекла и пластмасс. Вернувшись в Ленинград в том же году, она поступила на работу на ленинградский завод художественного стекла. Дебютировала Е. В. Яновская, как художник, на Всесоюзной выставке дипломных работ студентов высших учебных заведений в Москве в 1949 году. В 1952 году она возглавила первую стеклянную лабораторию при заводе, которая в те годы разрабатывала и выпускала экспериментальные образцы изделий и архитектурных деталей из стекла. Именно Е. В. Яновская сохранила гутную технику стеклоделия на заводе.

Одним из основоположников ленинградской школы стеклоделия была В. И. Мухина, которая задала определенное направление, предполагающее создание изделий из цветного, строгого по форме художественного стекла. Ее влияние можно увидеть в ранних произведениях Е. В. Яновской: такова ваза «Народная» 1951 года (ил. 1), напоминающая по форме произведение В. И. Мухиной «Репка», но есть и отличие: ваза имеет фестончатый край. По всей поверхности сосуда нанесен флоральный рисунок техникой травления. В эти же годы Е. В. Яновская ищет свой индивидуальный художественный стиль. Она обращается к мотивам народного искусства: созданная в этом же году ваза «Карусель» (ил. 2) по своему формообразованию отсылает к глиняным горшкам, широко применяемым в бытовой культуре Руси. В орнаментальном поясе, пущенном по тулову сосуда, в растительном орнаменте и в изображении коней угадываются черты мезенской росписи по дереву (ил. 3). Главной темой этого народного декора является орнаментальный пояс красного и черного цвета из стилизованных фигурок лошадей и оленей. В своем произведении

Е. В. Яновская так же использует два основных цвета — зеленый и желтый, но силуэты лошадей приобретают формы, напоминающие коней ярморочных



**Ил. 1.** Е. В. Яновская Ваза «Народная», травление, стекло бесцветное и цветное, 1951 г., Елагиноостровский дворец-музей русского декоративно-прикладного искусства и интерьера, Санкт-Петербург



**Ил. 3.** Тарелка деревянная, мезенская роспись, XX век. Лискинский историко-краеведческий музей Лискинского муниципального района Воронежской области

каруселей. Также растительный мотив, располагающийся между изображением лошадей, отсылает к изразцам XVII века (ил. 4). Одним из часто используемых сюжетов для изразцов было древо жизни — очень емкий и выразительный символ, связанный с языческими верованиями. В произведении Е. В. Яновской изящные листья и цветы органично дополняют композицию.



**Ил. 2.** Е. В. Яновская Ваза для цветов «Карусель», травление, стекло бесцветное и цветное, 1951 г. Елагиноостровский дворец-музей русского декоративно-прикладного искусства и интерьера, Санкт-Петербург



**Ил. 4.** Изразец рельефный полихромный из церкви архидиакона Стефана за Яузой, 1701 год. Поступил в музей в 1931 году при разборке церкви.

В этот период художники ленинградского завода увлечены созданием гладкого выдувного стекла упрощенной формы. В массовое производство выходят произведения Б. А. Смирнова «Крепыш», Ю. А. Мунтяна «Стройная» и «Татьянка» [5]. При строгой и ясной форме, они отличаются сложной огранкой. Под влиянием этого направления

Е. В. Яновская создает набор из шести предметов для вина «Желудь». В нем доминируют простые формы: графин шарообразный, а стопки конические. Все элементы набора украшены гранью, но главной его



**Ил. 5.** Е. В. Яновская Кувшин с пробкой (из прибора для воды «Матрешка»), стекло бесцветное и цветное, гутная техника, 1957 г. Елагиноостровский дворец-музей русского декоративно-прикладного искусства и интерьера, Санкт-Петербург

особенностью стало использование насыщенного желтого кадмиевого цвета. Эта работа показала большие декоративные возможности введения яркого цветового пятна в композицию.

В 1957 году по тем же принципам был создан прибор для воды «Волчок». В этом ансамбле чувствуется уверенная работа мастера с гладким выдувным стеклом. Силуэт графина напоминает игрушечный волчок — тулово сосуда сформировано из слегка приплюснутого шара, а коническое горлышко слегка расширяется кверху. Можно предположить, что, прототипом формы «Волчка» стал керамический кувшин, который был широко распространен на территории Руси.

Среди работ художницы особое место занимают сюжетные произведения с элементами фигуративной пластики. Ярким примером подобной композиции в творчестве Е. В. Яновской стал набор для воды «Матрешка» 1957 года (ил. 5). Графин благодаря цветным налепам приобретает человеческие черты. Тулово сосуда действительно напоминает форму матрешки, а колористическое решение отсылает к цветовой гамме росписи знаменитой игрушки. В этом же году был создан графин «Петух», где налепы стали основным



**Ил. 6.** Е. В. Яновская Блюдо «Русалка», пескоструйная обработка, алмазная грань, стекло бесцветное и цветное, 1959 г. Елагиноостровский дворец-музей русского декоративно-прикладного искусства и интерьера, Санкт-Петербург



**Ил. 7.** Русалка в декоративной резьбе, середина XIX века. Музей деревянного зодчества на Щелоковском хуторе, Нижний Новгород

художественным приемом [2]. В приборе для воды «Птица» 1959 года простая форма, дополненная лишь двумя налепами на крышке графина, стала примером точного выражения замысла художника.

Особую страницу в творчестве Е. В. Яновской занимает работа над образами героев русских народных сказок. Например, создавая образ русалки, художница смело фантазирует: здесь есть и связь с русским народным лубком и резьбой по дереву. Исполненный с помощью техники алмазной грани и пескоструйной обработки граненый рисунок на блюде 1959 года (ил. 6) удивительно напоминает лубок, а подобный закрученный хвост русалки можно увидеть на декоративной деревянной резьбе (ил. 7). Цветок и ветка в руках у русалки отражает языческие верования в то, что она связывает одновременно водный и растительный мир.



**Ил. 8.** Е. В. Яновская Набор для вина «Золотые купола», алмазная грань, стекло бесцветное и цветное, 1968 г. Елагиноостровский дворец-музей русского декоративно-прикладного искусства и интерьера, Санкт-Петербург



**Ил. 9.** Е. В. Яновская Ваза декоративная (из набора «Русские узоры»). Свободное выдувание, сода, хрусталь бесцветный и цветной 1973 г. Елагиноостровский дворец-музей русского декоративно-прикладного искусства и интерьера, Санкт-Петербург



**Ил. 10.** В. И. Авдониин Чайник с крышкой водяной малый (из сервиза «Орнаментальный»). Фарфор, подглазурая роспись кобальтом, 1979 г. Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный исторический музей, Москва



**Ил. 11.** Е. В. Яновская. Декоративная композиция «Русь». Алмазная грань, гравировка, хрусталь бесцветный и цветной. 1976 г. Елагиноостровский дворец-музей русского декоративно-прикладного искусства и интерьера, Санкт-Петербург

Традиционно длинные волосы персонажа художница здесь заменила на короткую стрижку, что сразу же внесло черты современности в изображение.

Красотой древнерусских храмов навеяно образное решение набора для вина «Золотые купола», который был создан в 1968 году (ил. 8). Разные формы прозрачных штофов сочетаются со своеобразными объемами цветных пробок-куполов. С помощью декора в виде алмазной грани создается сходство с кирпичной кладкой, а выступающие вертикали и полукружия напоминают лопатки и порталы русских церквей. Надо отметить, что это было время широкой антирелигиозной кампании, когда на территории страны была закрыта половина действующих храмов. Удивительна смелость Е. В. Яновской, взявшей за основу для своей композиции образы религиозной архитектуры.

В 1973 году была исполнена декоративная композиция из четырех предметов «Русские узоры» (ил. 9). Предметы созданы из кобальтового и бесцветного хру-



**Ил. 12.** Е. В. Яновская Скульптура «Кентавр». Хрусталь, свободное выдувание, налепы, 1986 г. Елагиноостровский дворец-музей русского декоративно-прикладного искусства и интерьера, Санкт-Петербург

стала. Синий рисунок орнамента является отражением знаменитой росписи гжель (ил. 10). Этот промысел повсеместно славится своей бело-кобальтовой росписью по керамическим изделиям, где основной образный ряд составляют птицы и сказочные цветы. Учитывая сложность работы со стеклом, Е. В. Яновская, изображая характерные для гжели птиц, а так же цветы, упрощает рисунок. Тем не менее, в этой работе она, используя матирование поверхности прозрачного хрустала в сочетании с кобальтовым рисунком, добивается близкой к промыслу выразительности.

Е. В. Яновская была удостоена «Гран-при» Международной выставки стекла и фарфора «Яблонец-76» в Чехии [9] за композицию «Русь». Эта работа, навеянная формами древнерусской храмовой архитектуры, состоит из девяти предметов. Возможно, что здесь художница создала образ «Москвы-златоглавой», так как все изделия имеют наверху в виде куполов (ил. 11). Е. В. Яновская применила здесь такие традиционные приемы ленинградской школы стеклоделия, как обработка массивной формы хрустала алмазной гранью в сочетании со строгой колористической гаммой.

В 1970 – 1980-х годах мастер вновь изменяет свою технику — она много работает с бесцветным стеклом. В гутном стекле В. Е. Яновская воплощает мифологические и сказочные образы: на протяжении 1980-х годов автором были созданы скульптуры «Русалка»,



**Ил. 13.** А. Ф. Шевелева Каргопольская игрушка «Полкан», глина, темпера, лепка, роспись, 1975–1978 гг. Мурманский областной художественный музей, Мурманск

«Сфинкс», «Кентавр» и «Леший». В работе «Кентавр» явно прослеживается связь с формами каргопольской глиняной игрушки (ил. 12).

В игрушках Каргополи одним из любимых персонажей является Полкан — северное подобие кентавра, который в русских былинах выступает как защитник слабых (ил. 13). Изначально фигурку лепили из цельного куска глины, а декор цветными красками почти не использовался. В период с конца XIX – начала XX веков игрушки лепятся иначе, их нередко создают по частям с мелкими налипными деталями и ярко раскрашивают. Е. В. Яновская в «Кентавре» использует прозрачное стекло, которое сообщает образу легкость и особенную выразительность. В отличие от упрощенных форм глиняных игрушек, в «Кентавре» художница придает персонажу характерный разворот тела, создает с помощью налепов бесцветного стекла выразительное лицо с окладистой бородой и пышными усами.

В 1988 году автором создаются два декоративных блюда «Он» и «Она» (ил. 14, 15). Прорезанные по дну изделия при помощи глубокой грани фигуры мужчины и женщины представлены в образе сказочного Сирина, который в соответствии с верованиями имел человеческую голову и тело птицы. Мастер использует яркую насыщенную цветовую гамму: для блюда «Она» — зеленый и красный цвет, для блюда «Он» — яркий кобальтовый. Характер рисунка ассоциируется с лубком, с его незатейливой прямолинейностью и лаконичным использованием изобразительных средств.

Эволюцию творчества Е. В. Яновской можно разделить на несколько важных этапов. В период конца 1940 — начала 1950 гг. идет становление творческой



**Ил. 14.** Е. В. Яновская Декоративное блюдо «Она», 1988 г., бесцветный хрусталь, зеленый хрусталь, красный хрусталь, выдувание, частичный наклад, алмазная грань. Государственный исторический музей, Москва



**Ил. 15.** Е. В. Яновская Декоративное блюдо «Он», 1988 г., бесцветный хрусталь, зеленый хрусталь, красный хрусталь, выдувание, частичный наклад, алмазная грань, Государственный исторический музей, Москва

индивидуальности мастера: ее изделия отличались сочетанием насыщенного декора с округлой формой изделия, где присутствует близкое к народным крынкам ярко выраженное членение на горлышко и тулово. В этот период она использует яркое цветное, часто непрозрачное стекло с опалово-молочной прослойкой. В начале 1950-х годов в творчестве художницы с одной стороны все более проявляются характерные принципы ленинградской школы художественного стекла, такие как использование в качестве основного материала хрусталя, где лаконичная, строгая форма, декорируется алмазной гранью, а с другой — проявляется все больший интерес к образам народного искусства.

В результате проведенного исследования можно сделать следующие выводы:

Период творчества 1950–1970 гг. стал для Е. В. Яновской временем обретения своего особого индивидуального стиля.

Характерные черты творчества художницы выразились в ее обращении к мотивам русского народного искусства в сочетании с художественными приемами ленинградской школы художественного стеклоделия.

В работах Е. В. Яновской присутствует оригинальная интерпретация не только мотивов мезенской росписи, гжели, глиняной игрушки, но и лубка, а также формы, навеянные древнерусской храмовой архитектурой.

#### Список литературы

1. *Воронов Н. В.* Художественное стекло. Л.: Аврора, 1981. 350 с.
2. *Ашарина Н. А.* Русское стекло. / Н. А. Ашарина. М.: Галарт, 1998. 312 с.
3. *Гуляян Ю. А.* Декоративная обработка стекла и стеклоизделий. М.: Высшая школа, 1989. 224 с.
4. *Ильина Т. В.* Из стеклянных дросов. // Декоративное искусство СССР. 1960. № 5. С. 7–8.
5. *Каган М. С.* О прикладном искусстве. Л.: Художник РСФСР, 1961. 160 с.
6. *Казакова Л. В.* Стекло и свет в интерьере. // Декоративное искусство. 1984. № 2. С. 16–20
7. *Качалов Н. Н.* Стекло. М.: Издательство Академии Наук СССР, 1959. 384 с.
8. *Качалов Н. Н.* Художественное стекло. Л.: Всесоюзное общество по распространению политических и научных знаний, 1951. 28 с.
9. URL: <http://leningradart.com> (дата обращения: 25.10.2020).

**G. A. Gushchina, I. A. Neverova**

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

**INTERPRETATION OF THE MOTIVES OF RUSSIAN FOLK ART IN E. V. YANOVSKAYA`S WORKS OF 1950-1980s**

The article is devoted to the analysis of the creativity of Ekaterina Vasilievna Yanovskaya, who worked for a long time at the Leningrad Art Glass Factory. An important role in the work of E. V. Yanovskaya plays not only the embodiment of the images of Russian folk art, but also the use of traditional ornamentation, as well as adherence to the rich color scheme inherent in folk art.

**Keywords:** art glass of XX century, folk art, E. V. Yanovskaya, diamond cut, cast equipment.

**References**

1. Voronov N. V. Art glass. L.: Aurora, 1981. 350 p. (in Rus.).
2. Asharina N. A. Russian glass. M.: Galart, 1998. 312 p. (in Rus.).
3. Guloyan Yu. A. Decorative processing of glass and glassware. M.: Higher school, 1989. 224 p. (in Rus.).
4. Ilyina T. V. From glass drots.// Decorative art of the USSR. 1960. №5. pp.7–8. (in Rus.).
5. Kagan M. S. About applied art. L.: Artist of the RSFSR, 1961. 160 p. (in Rus.).
6. Kazakova L. V. Glass and light in the interior. // Decorative art, 1984. №2. pp. 16–20 (in Rus.).
7. Kachalov N. N. Glass. M.: Publishing house of the Academy of Sciences of the USSR, 1959. 384 p. (in Rus.).
8. Kachalov N. N. Art glass. L.: All-Union society for the dissemination of political and scientific knowledge, 1951. 28 p. (in Rus.).
9. URL: <http://leningradart.com> (accessed: 10.25.2020) (in Rus.).

**Дараджи Халид Факир Абдуллах**Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна  
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18**КАТЕГОРИЯ «КОМПОЗИЦИЯ» В СУПРЕМАТИЗМЕ  
(НА ПРИМЕРЕ СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОГО АНАЛИЗА  
РАБОТ Н. М. СУЕТИНА И И. Г. ЧАШНИКА)**

© Дараджи Халид Факир Абдуллах, 2020

Статья посвящена анализу категории «композиция» в супрематизме. В оптике исследовательского изучения творчество Николая Суетина и Ильи Чашника. Работы Суетина и Чашника демонстрируют тенденцию выхода супрематизма из традиционных станковых форм искусства в сферу архитектуры и дизайна, где наибольший научный интерес представляет анализ проектов рельефов, архитектоников, супрематических декоров, орнаментов, эскизов росписей для фарфора.

**Ключевые слова:** К. С. Малевич, Н. М. Суетин, И. Г. Чашник, русский авангард, УНОВИС, супрематизм, супрематическая композиция, дизайн, живопись, плакат, фарфор.

В искусствоведении визуальный язык супрематических композиций Николая Суетина и Ильи Чашника рассматривается, главным образом, в оптике генезиса живописной системы Казимира Малевича. Однако, видится необходимым предложить более детальный подход к анализу творчества обоих мастеров. Следует напомнить, что супрематизм — это название направления в геометрической абстракции, означающее «превосходство», «высшая форма». В данном случае К. Малевич имел в виду превосходство чисто изобразительных форм над естественными. В своих супрематических композициях мэтр разрушил предмет как объект изображения и заменил его геометрическими формами. Он стремился «оторваться от земли», обращая свое искусство в другие измерения, что привело его к идее геометрической формы как основы изобразительного ряда, способной заменить предмет [1].

В первой трети XX в. нередко была абстрактно-геометрическая символика, лишенная сюжетно-предметной конкретики или эмблематики. В качестве символов выступали цвет (красный, черный), степень массивности элемента (глухой, ажурный), динамика и устойчивость и т. д. Супрематизм создавал форму из простых базовых элементов. Абстрактные изображения формировали новую реальность, наделяемую множеством смыслов. Базовые формы супрематизма — геометрические по форме ортогонально размещенные фигуры: квадрат или прямоугольник, треугольник, крест, круг. Простые геометрические фигуры супрематизма оказались востребованными именно в первые послереволюционные годы. Это символика вообще и революционная символика, в частности.

Если в первые послереволюционные годы простая геометрическая символика играла в супрематизме агитационно-содержательную роль, то в 1920-е гг. в использовании некоторых геометрических форм вроде бы начало сказываться влияние религии. Речь идет о кресте. Сначала крест вписывался в квадрат и был

равносторонним, т. е. это была чисто декоративная композиция. В 1920-е гг. крест в работах К. Малевича вытягивается по вертикали и приобретает форму католического креста [2].

В 1916 г. К. Малевич опубликовал расширенную версию брошюры 1915 г.: «От кубизма и футуризма к супрематизму: новый реализм в живописи». В этой книге, по сути в супрематическом манифесте, Малевич утверждал, что черный квадрат являет «нулевую форму», которая подводит итог прежним правилам и знаменует рождение нового изобразительного языка. Он пояснил, что супрематизм проходит три стадии развития: первая — черная, вторая — красная и третья — белая. Локальность цвета, его принадлежность форме также отличительная черта стиля художника. Малевич рассматривал цвет с новой революционной позиции. Он не пытался гармонизировать цвета, создавая систему. Он оценивал цвет, прежде всего с позиции формы. Цвет должен был указать или создать напряжение формы. Он использует в своей палитре яркие открытые цвета, большие отношения. Количество цветов в каждой работе ограничено. Графичность подачи тоже отличительная черта супрематизма. Среди целей супрематизма был «поиск нового стиля через геометризацию форм и цвет, создание системы новых форм» [3]. Демонстрируя заключительную стадию стиля, в 1918 г. он создает серию полотен «Белое на белом», полностью отказавшись от цвета, но изображая тем не менее заметные геометрические фигуры. В белых картинах Малевич создает разомкнутое, лишенное жестких границ пространство. Взгляд на такие картины лишается предметной опоры, погружается в бесконечность. «Белый беспредметный Супрематизм» — уже не вершина и не низ, не цель, не разум, не смысл, не практичность и не пища, не время и не измерение, не творчество в нем освобождение и растворение всего» [4]. Лучшим критерием и полной наглядностью действительного ощущения супрематизма является то,



что любое супрематическое положение, в какой бы период цвета оно ни было, дает нам возрождение супрематического ритма.

Увлечение суперграфикой и колористикой затронуло в той или иной степени в первой трети XX в. все виды пространственных искусств и почти все творческие течения авангарда. И все же основную роль в разработке этих средств и приемов художественной выразительности играл супрематизм, который в системе творческих течений авангарда добровольно взял на себя разработку внешне-стилистических проблем нового искусства.

Нужно сказать, что супрематизм среди других беспредметных течений обладал наиболее широкими возможностями выхода за пределы плоскостной живописи. Его сторонники (и, прежде всего, Малевич) экспериментально прорабатывали несколько вариантов такого выхода. Все эти формальные эксперименты можно определить в три группы:

- 1) космические супремы;
- 2) орнаментальный декор;
- 3) объемный супрематизм.

Второй вариант выхода в пространство был связан с суперграфикой и колористикой. В супрематизме он был первым реальным выходом живописных композиций декоративного орнамента за пределы картинной плоскости [2, с.190].

После того как супрематизм вошел в сферу художественного творчества и начался процесс его адаптации к конкретным формам искусства, Малевич сосредоточился на разработке проблем общего стиля; здесь он увидел высшую ценность своей концепции формообразования на уровне стилевого становления, поэтому не спешил уходить в определенную художественную область и периодически возвращался на уровень общего стиля [5]. Уникальность подхода Малевича в том, что он на стадии появления супрематизма композиционно-графически обуздал цвет. Он строил композицию, раскладывая «пасьянс» из цветных плоскостей, и не позволял цвету брать «все на себя». В текстах он не раз противопоставлял цвет изображению вещи. В 1918 году в газете «Анархия» (№ 76) художник писал: «Супрематизм — первенство цвета над вещью». И все же, как художник (именно как художник, а не как «теоретик») Малевич понимал, что цвет без формы не имеет никаких возможностей претендовать на создание нового стиля. Стиль — это проблема формы, и Малевич это прекрасно понимал.

Малевич разрабатывал систему символических знаков. Он придавал определенное значение отвлеченным геометрическим фигурам и цвету. Квадрат символизировал весь мир, круг — движение Земли, треугольник — высшую силу, продолговатые четырехугольники («супремы») — взаимодействие сил, черный цвет — злое начало, белый — хорошее, красный — революцию, красный квадрат — мировую революцию искусства и т. д. Геометрические формы супрематических композиций Малевича, являются как минимум плоскостями, но как максимум в них существует свое пространство. Это становится очевидным, когда

внутри одной «формы» появляется другая «форма». Здесь происходит переключки с понятиями о микро — и макрокосмосе. В силу того, что абстрактные формы в своей морфологии не несут размеров, параметров их можно относить как к микро, так и макрокосмосу, то же самое можно сказать о формах в произведениях К. Малевича [6]. Собственно, так и родился супрематизм, уже на ранней стадии которого в композиционных структурах картин Малевича явно просвечивал новый стиль, который почти на равных формировали форма и цвет. Но чтобы сформировать целостную стилевую систему, требовалось, чтобы соратники Малевича в своих живописных картинах соблюдали формально-композиционную дисциплину: без такой дисциплины нельзя ни создать, ни развивать стиль.

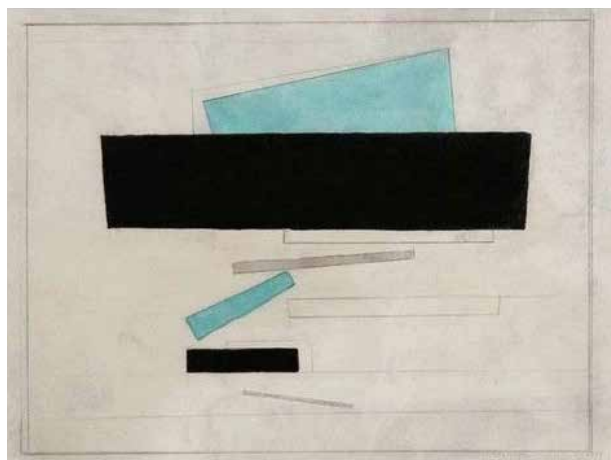
Несмотря на большую популярность школы Малевича среди молодых художников, лишь немногих из них можно было назвать настоящими последователями супрематизма. Используя опыт работы в данном направлении, ученики Малевича продолжили исследовать другие художественные течения, в поисках своего собственного стиля. Тем не менее, двое сторонников художника остались с ним и сейчас считаются, наравне с самим Малевичем, наиболее значимыми фигурами в истории супрематизма. Николай Суетин и Илья Чашник оказали огромное влияние на жизнь Казимира Малевича, также, как и причастность к его школе, оставила отпечаток на их творчестве. В Чашнике и Суетине Малевич видел преданных последователей, а в будущем и художников, которые способны самостоятельно развивать супрематическую систему, улучшать и изменять ее, делая школу Малевича действительно масштабным явлением в мире искусства [7].

Осенью 1919 г. Малевич начинает занятия в Витебской Народной художественной школе, где учились Суетин и Чашник. Для преподавания в училище, Малевич разработал новаторскую программу, в которой обучение начиналось с изучения кубизма как основы беспредметного пластического мышления. После усвоения всех стадий кубизма ученикам предстояло рассмотреть футуризм и кубофутуризм, что позволяло постепенно разбирать и использовать приемы кубистического разложения формы и построения пространства, принципы футуристической динамики. Впоследствии ученики были способны освоить основную задачу курса — супрематическую беспредметность.

На протяжении нескольких месяцев, личность и новаторское искусство Малевича покоряли учеников и преподавателей училища, что по прошествии некоторого времени позволило художнику собрать вокруг себя сплоченный кружок супрематистов. В 1920 г. им была создана группа Уновис (Утвердители нового искусства), в чью основную задачу входило изготовление лозунгов, плакатов, вывесок, знамен, а также использование супрематических узоров в дизайне тканей, мебели, обложек книг, брошюр и т. д. (Суетин, Чашник и др. приняли эстафету внедрения супрематизма в книгу и плакат). Во время работы Чашин и Суетин очень сближаются, делясь друг с другом собственными приемами и интересными находками в сфере супре-



**Ил. 1.** Н. М. Суетин, М. Горький «Владимир Ленин», бумага, акварель, гуашь, 25,1 x 19,3 см, обложка книги, 1924, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.



**Ил. 2.** Н. М. Суетин, Супрематическая композиция с черным прямоугольником, бумага, графитный карандаш, тушь, акварель, 17,9 x 26,1 см, около 1922.

матизма. Оба видят свои жизни крепко связанными с данным художественным направлением. При этом, художники делают заметные успехи в своей работе.

Будучи самым близким и исключительным учеником Малевича, Николай Михайлович Суетин посвятил всего себя теории супрематизма, развивая ее практики. Говоря о его первых годах обучения у Малевича, стоит отметить, что он изучает кубизм и супрематизм одновременно. Рассматривая базовые принципы супрематизма, Суетин берет за основу супрематические

композиции Малевича, при этом, находясь в поиске собственной пластической интерпретации используемого мотива. В 1921–1922 гг. он пишет «Черный квадрат» не с намерением повторить оригинальную работу Малевича, а с интенцией провести отступление к истории супрематизма, рассмотреть квадрат как «ноль форм», основную формулу супрематической системы. «Композиция с желтой полосой» является наиболее ярким представлением о желании Суетина полностью самостоятельно пройти путь супрематизма, взывая к его основам. Данная композиция, написанная в те же годы, что и «Квадрат» — представляется абсолютно оригинальной интерпретацией «белого супрематизма» Малевича. Не боясь экспериментов, в своей работе Суетин не только следует канонам, но и использует нетипичные для супрематизма цвета и композиции. Картины Суетина являются примером тонкого чувства цвета, при этом в них используются не столько традиционные для супрематизма цветовые сочетания, сколько необычные, не менее гармоничные колориты. Еще в начале своей карьеры в качестве супрематиста, Суетин показал себя как художника, виртуозно владеющего законами динамики, симметрии, организации геометрических форм и их конструкций. Как он однажды заметил, «искусство — это пропорции» [8].

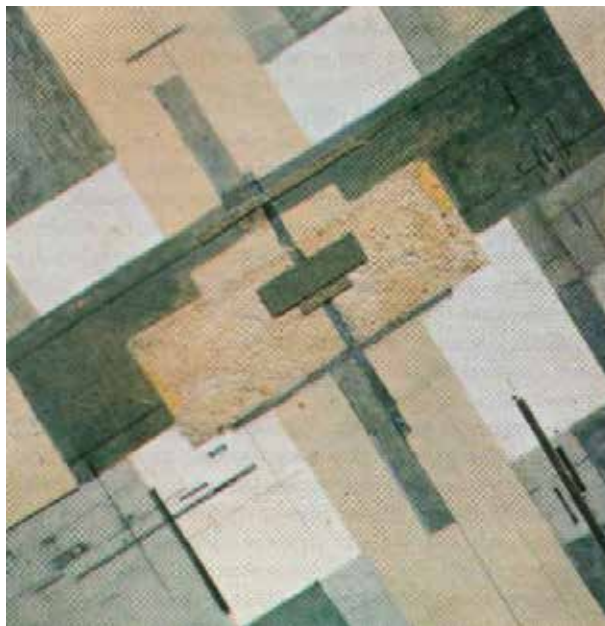
Несмотря на отсутствие у Суетина интереса к философской теории Малевича, он ее не отрицает и хорошо разбирается в схоластических аргументах супрематической системы. Именно поэтому в данном направлении, как и в кубизме, наиболее знаменательными для художника являются именно те фундаментальные основы, которые являются стимулом для художественных переживаний и пластических поисков. Учитывая формальные качества своих работ — безупречно выполненная постройка, равновесие цветового и пропорционального расположения фигур в композиции, баланс динамики и статики, Суетин, тем не менее, стремился к созданию художественного образа супрематического космоса, ориентируясь на высказывание Малевича о природоестественности супрематизма. «В искусстве Супрематизма формы будут жить, как и все живые формы природы. <...> Каждая форма свободна и индивидуальна. Каждая форма есть мир. <...> Двигаются и рождаются формы» [9], «эстетическое действие не стоит, а вечно движется и участвует в новообразованиях форм» [10] — писал Малевич в своих статьях-манифестах. Данные утверждения — своеобразные постулаты по конструированию супрематической композиции, именно они позволяют действительно понять и оценить искусство супрематизма. Им следовал Суетин, создавая в 1924 г. обложку для книги М. Горького «Владимир Ленин» (ил. 1).

В своих работах Суетин преследует идею витальности форм, воплощение в композиции свершающегося «эстетического действия». Сравнивая работы Суетина и Чашника, отмечается отсутствие стремительной динамики форм у первого. Для Суетина внешняя статичность, в первую очередь, передает состояние равновесия, движение с постоянной скоростью и силой, бес-

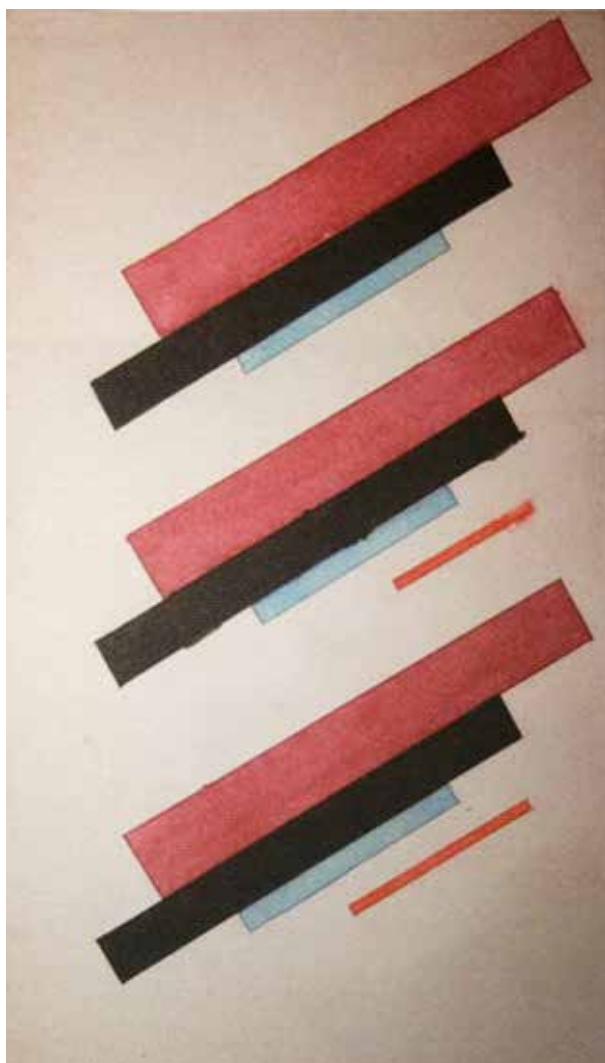
конечное и равномерное. «Удивительно, чем покойнее вид плоскости на холсте, тем сильнее пропускается ток динамики самого движения. Росток из семени, говорят ученые, движется с такой скоростью, что не может сравниться ни с чем в мире, но мы этого не видим и не ощущаем» — утверждал Малевич [11].

Стремление к созданию в своих работах «супрематического космоса» позволили Суетину написать «Супрематическую композицию с черным прямоугольником». В ней контраст масштабов основного монолита и отлетающих от него в замедленном парении элементов создает ощущение беспредельности космоса, непрерывности рождения новых комбинаций супрематических фигур: цвет выступает как форма энергии, преобразующее начало. В данной работе впервые была использована пластическая конструкция, впоследствии ставшая лейтмотивом суетинского супрематизма — монолит, составленный из вытянутых прямоугольников (ил. 2).

Творчество Суетина представляет собой симбиоз двух направлений — супрематизма в своем первоначальном виде (в архитектуре, дизайне и исследовательской деятельности — изучении процессов и законов пластического формообразования, эволюции супрематизма) и поиска автономного варианта беспредметной системы, являющегося близким, но не идентичным понятием для супрематизма. В 1922 г. Суетин записал в дневнике: «Супрематизм — отвлеченность. Он есть небывалое и колоссальное в мысли, но вышедшее из эпохи. В нем нет земли, и хочется человеческого» [12]. Одновременно привлекая учеников Малевича, желающих стать частью чего-то уникального, «отвлеченного», космическая супрематичность также и отталкивает их, создавая беспрецедентное понимание невозможности преодолеть дистанцию между художником и эстетическим, философским идеалом, заложенным в супрематической модели вселенной. В 1922 г., Суетин пишет: «Я хочу мощи человеческой у живописца. Хочу ощутить импульс своего человеческого мяса. Хочу быть на земле и с мощью ея» [12, с.141]. Данное высказывание дает представление о потребности художника внести в образец совершенства супрематизма индивидуальность и чувство реальности, которое было бы в некотором смысле противоположно ощущению «космоса», создаваемого супрематистами. Данные представления об изменениях в восприятии супрематизма как направления искусства прослеживаются еще в 1921 г., в серии работ «Супрематическая динамика», напоминающих аэросъемку архитектурных сооружений населенных пунктов или изображения космических аппаратов в межпланетном пространстве. В них Суетин использует пластический мотив ряда рисунков Малевича конца 1910-х, но интерпретирует его по-своему (ил. 3). Эти композиции стали ориентироваться на следующий этап развития супрематизма — превращение двумерных геометрических элементов в графически трехмерные. А для этого необходимо было кардинальным образом изменить композиционную структуру супрематической картины.



**Ил. 3.** Н. М. Суетин, Супрематическая динамика, картон, коллаж, смешанная техника, 14 x 14 см, 1921, Музей Людвига, Кёльн.



**Ил. 4.** Н. М. Суетин, «Декоративная композиция», бумага, акварель, 23,2x12,3 см, 1926, Коллекция Sepherot Foundation, Лихтенштейн — Швейцария.



**Ил. 5.** Н. М. Суетин, Супрематическая композиция, бумага, графитный карандаш, тушь акварель, 29,6x23 см, 1922–1923, Коллекция Serperhot Foundation, Лихтенштейн — Швейцария.



**Ил. 6.** И. Г. Чашник, «Космос — красный круг на черной поверхности», холст, масло, 45,4x37,1 см, 1925, частная коллекция.

Диапазон поисков новых супрематических композиций у Суетина был весьма широким. Системные особенности супрематизма положили начало двум значительным аспектам в работе Суетина: использование «модульного» супрематического элемента и создание универсальных декоративных композиций, которые предоставляли бы возможность использовать их в различных сферах дизайна. При этом, стоит отметить, что при использовании «модульного» супрематического элемента, автор выделял из общих композиций лишь отдельные части-фрагменты, которые приобретали самостоятельную идею и мотив. Это позволяло создать пластические модули, которые были популярны при использовании в раппортных рисунках по текстилю и фарфору (ил. 4).

В работе с фарфором Суетин зачастую обращался к своим же станковым работам 1920–1922 гг., но при этом в ходе данного процесса прежние работы преобразовались и изменялись, ведь при «переносе» супрематических композиций на фарфор, они обязаны были подстраиваться под криволинейные формы посуды и концепции сервизного ансамбля (ил. 5). В каждом предмете, создаваемом Суетиным, видно желание художника очеловечить свое искусство, соединить жесткие линии и мягкие формы. В этом заключалась его основная художественная стратегия.

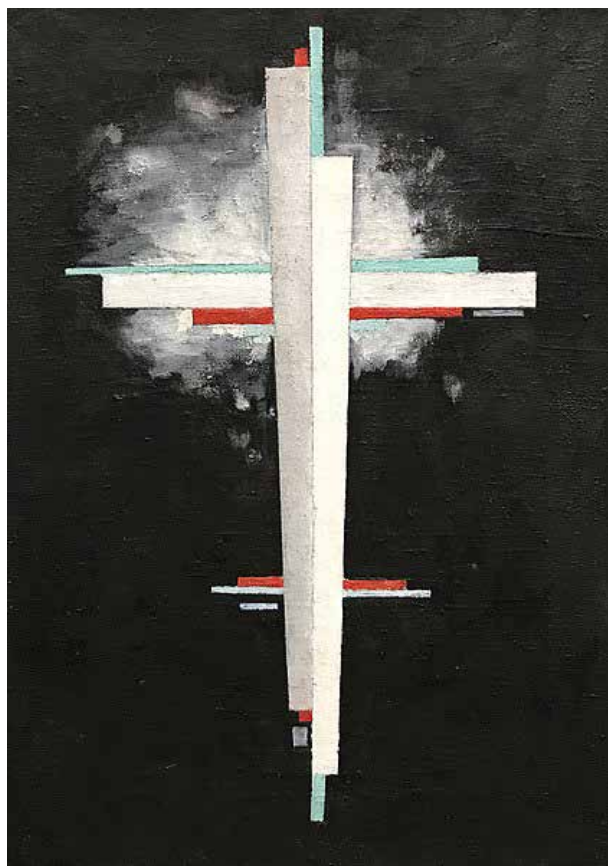
В то же время преобразовалось и художественное мировоззрение Ильи Чашника. Художник избрал для себя собственную, ни на что не похожую философию. На начальных этапах, разделяя концепцию супрематизма и ощущая близость к восприятию Малевича, Чашник, тем не менее, говорил о «магнетическом видении» пространства, о бесконечности как непрерывном пространственном потоке. Это лишь показывало различие между темпами творческого развития Чашкина и Суетина. В качестве одной из наиболее значимых работ начального периода становления Чашника, можно выделить «Красный круг на черной поверхности». Данная картина обладает всеми характерными для супрематической композиции элементами: большим красным шаром, символизирующим планету, черным фоном, олицетворяющим космос и несколькими космическими супремами, которые связаны одной линией — они являлись представлением космической станции. Важно отметить, что данное полотно было написано Чашником до начала освоения людьми космоса, но при этом, впоследствии оно зачастую печаталось в литературе на тему космического пространства и научной фантастики (ил. 6).

Говоря о супрематизме, Чашник придерживался философии, которая позднее будет выражена писателями экзистенциалистами — «супрематизм настолько строг, абсолютен, классичен, торжественен, что, пожалуй, только он один способен выразить суть мистических ощущений», «смысл человеческого существования — бессмысленное, беспредметное начало. Неизвестно, почему, для чего и зачем живёт человеческое существо» [13]. Поразительная разница прослеживалась между философиями Малевича и Чашника. В то время, как первый одновременно

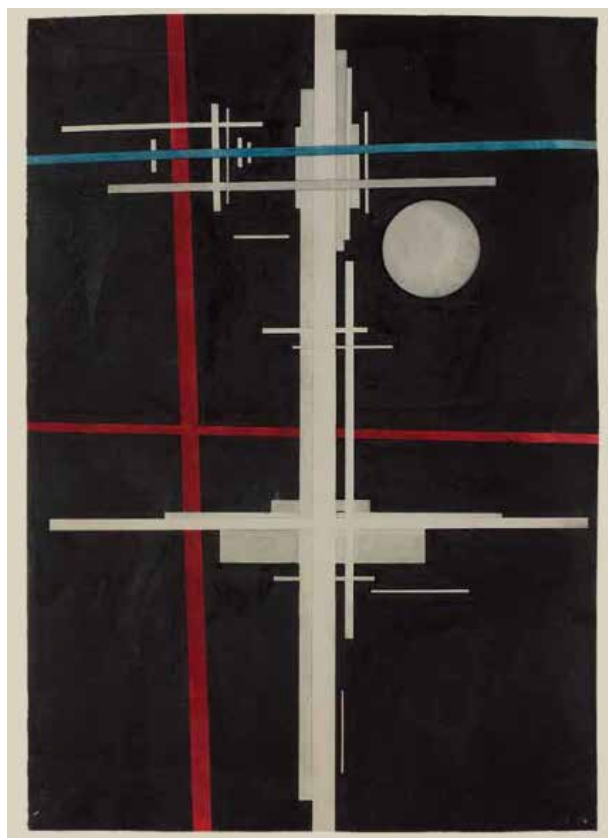
воспринимал мир экстатически и величественно спокойно, второй смотрел на мир разумно, мрачно и даже несколько фаталистически.

Рассматривая супрематический стиль Чашника, нужно сказать, что он был не просто автором, искусно владеющим теорией, он также был способным экспериментатором. Стремясь к превосходству не только художественному, но и к превосходству сознания, Чашник анализировал и рационализировал предметы своих работ, выступая, также, сторонником теории Малевича о динамическом возбуждении [14]. В ходе экспериментов с цветом, а в частности с монохромностью, Чашником была разработана теоретическая взаимосвязь между черным и белым. При этом, расстановка приоритетов в данном сочетании играла ключевую роль. «Черный цвет — это величайшее состояние бессмысленности, беспредметности. Небытие является органическим следствием безумия беспредметности и необъективности» [15]. Помимо экспериментов, связанных с цветами, им также были рассмотрены различные варианты композиций, из которых наиболее интересной ему показалась композиция с формой креста (ил. 7). В силу того, что особенно важной и близкой для Ильи Чашника являлась идея динамики и космизма (как та часть супрематической композиции, которая стремилась вверх, в небеса), зачастую в его работах можно наблюдать изображение креста, чья вертикаль символизировала движение, устремление вверх, а горизонталь — земное притяжение. При этом, в центре данной композиции всегда находился черный квадрат, как начало всего, как символ небытия, из которого рождается Вселенная. «Динамизм, динамизм и тысячу раз динамизм — вот основа и суть супрематизма как беспредметности и тысячу раз моя основа», — такие слова относил Чашник к своим работам [15, с. 133]. Он много экспериментировал над созданием живописных композиций, представляющих собой как бы наложенные друг на друга взаимно перпендикулярные ленты. Он следует супрематическим идеям интерпретации реальности необъективными средствами. Он представляет утопическое изображение ряда плавающих геометрических фигур или архитектурных форм в свободном полете, которые создают очень точный ритмический узор и создают кинетическое напряжение, которое намекает на вид с высоты птичьего полета на архитектурный комплекс, создает идеальное сочетание искусства и архитектуры (ил. 8). Сочетание разноцветных и разновеликих геометрических фигур образует пронизанные внутренним движением уравновешенные асимметричные супрематические композиции. В 1925 г. Чашник создал эскиз рекламного плаката. В нем он использовал форму треугольника, круга и прямоугольника (ил. 9). Основными цветами, с которыми работал Чашник были супрематические черный, белый и красный [16].

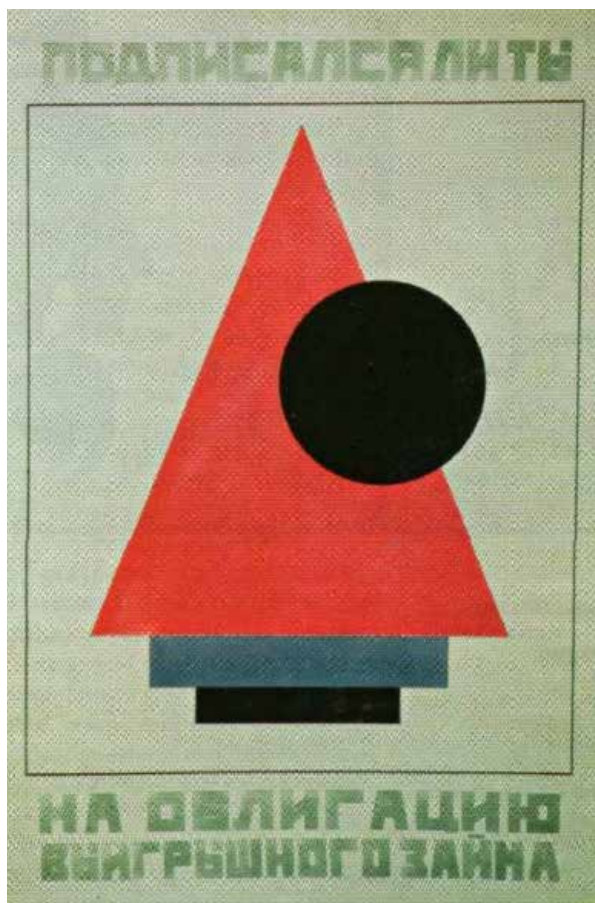
При работе с фарфором Ильи Чашник также отдавал предпочтению лишь черному и белому, заявляя, что контраст двух ахроматических цветов, хоть, по мнению критиков и был мрачным, но создавал необходимое напряжение. Именно это напряжение



Ил. 7. И. Г. Чашник, «Супрематизм», холст, масло, 71x50 см, 1923, Государственная Третьяковская галерея.



Ил. 8. И. Г. Чашник, Супрематическая композиция, бумага, гуашь, акварель и карандаш, 183,5x112 см, 1923, Музее Тиссен-Борнемица, Мадрид.



**Ил. 9.** И. Г. Чашник, Эскиз рекламного плаката, бумага, тушь, акварель, 68,7x56,7 см, 1925, Государственный Русский музей.



**Ил. 11.** И. Г. Чашник, Н. М. Суетин, Эскиз плаката «Новгубфарфор», бумага, карандаш, тушь, акварель, коллаж, 1926, частное собрание, Санкт-Петербург.



**Ил. 10.** И. Г. Чашник, Н. М. Суетин: Эскиз обложка киножурнал А. Р. К. бумага, фото, акварель, гуашь, коллаж, 30,3 x 23,3 см, 1925, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

делало фарфор Чашника настоящим произведением искусства — непохожим на что-то другое, свежим и пленительным. В сравнении, фарфор Чашника отличался от фарфора Суетина лаконичностью, жесткостью и плотностью. Такой эффект создавало доминирование черной краски в его работах, она, как уже упоминалось, создавала трагический, даже драматический колорит, который делал фарфор узнаваемым и оригинальным [17]. Также говоря об Илье Чашнике, стоит отметить, что он не являлся сторонником подписи собственных работ [14, с. 80]. Придерживаясь течения коллективизма, он выступал против выражения индивидуальности через подписи. Тем не менее по прошествии некоторого времени, и это стало казаться ему неприемлемым.

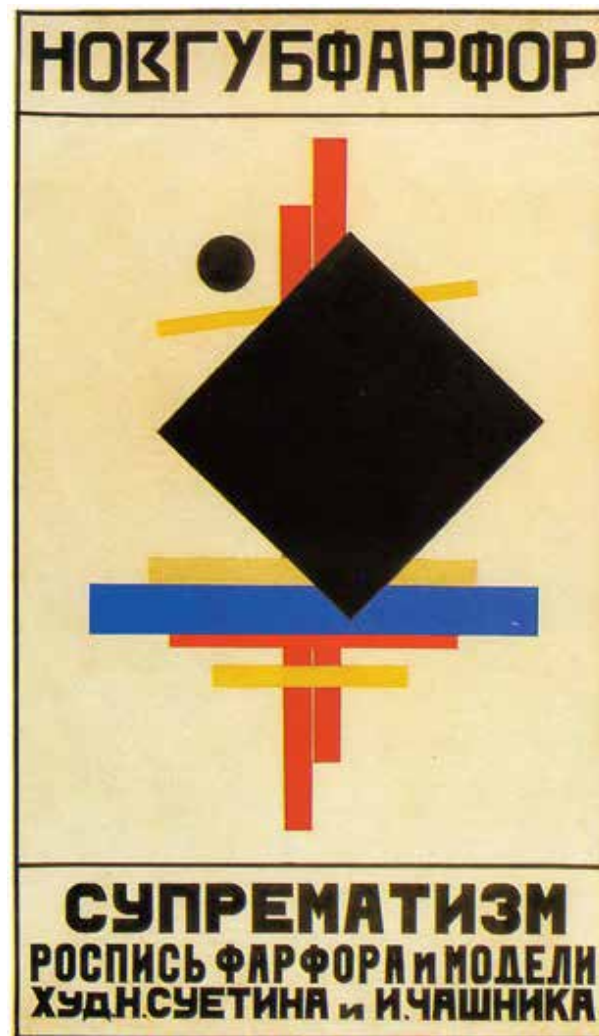
Декоративные проекты Чашника впечатляют безукоризненно выдержанной плоскостностью, прихотливым ритмом, обязательной динамикой, эффектным цветовым решением. Стилистически выразительные, неистощимо изобретательные проекты демонстрируют неразрывную связь с супрематическим формообразованием в индивидуальном чашниковском преломлении. Часть из них, была создана в соавторстве с Суетиным (эскиз обложки журнала «Кино А. Р. К.» (ил. 10); эскизы плаката «Новгубфарфор. Супрематизм. Роспись фарфора и модели худ. Н. Суетина и И. Чашника». 1926). Некоторые произведения говорят о художнической заинтересованности Чашника пластическими решениями коллеги, как, например, «Проект супрематического рельефа», который послужил основой «Супрематического орнамента» (Илл. 11 и 12).

Чашник придавал проблеме геометризации перво-степенное значение, считая ее важнейшей в художественно-композиционной системе супрематизма и рассматривая ее в ряду таких средств и приемов выразительности как ритм, симметрия, динамика. Он считал, что формально становление супрематизма началось с появления геометрических форм и завершилось появлением динамического его состояния.

Таким образом, Николай Суетин и Илья Чашник, являясь наиболее верными учениками и соратниками Малевича, стали также теми мастерами, кому удалось наиболее глубоко понять супрематизм и заложенные в нем потенциальные возможности. Работая долгое время под руководством Малевича, каждый из них сохранил свою творческую индивидуальность и сумел найти собственное направление в супрематизме. Работы Суетина показывают его эволюцию от кубистических рисунков начала 1920-х до созданных несколькими годами позднее супрематических композиций. Работы Суетина и Чашника ярко демонстрируют тенденцию выхода супрематизма из традиционных станковых форм искусства в сферу архитектуры и дизайна. В этом отношении особенно интересны супрематические работы Чашника — проекты рельефов, архитектонов, супрематических декоров, орнаментов, эскизы росписей для фарфора. Несмотря на принадлежность к одному художественному течению, в работах Николая Суетина и Ильи Чашника можно выделить целый ряд различий. Так, в работах Суетина, как правило, отсутствует стремительность динамики форм, характерная для произведений Чашника. Николай Суетин предпочитал в своих работах использовать чёрный, красный, зеленый и белый цвета (три из которых являются главными супрематическими цветами). В то время как Илья Григорьевич Чашник выделял из всех цветов черный и установил взаимную связь между черным и белым. Илья Чашник предпочитал не подписывать собственных узнаваемых работ. Николай Суетин же свои работы подписывал. Композиции Ильи Чашника — ритмические и строгие, композиции Суетина — суровые и лирические. Николай Суетин воплощал супрематизм, как в отдельных вещах, так и в жизни в целом. Илья Чашник — был мыслителем и философом. Суетин работал более мягко. Роспись Чашника — более лаконичная, жесткая и плотная, выглядывшая тяжеловато. Илья Чашник — осмыслял супрематизм, в то время, как Николай Суетин чувствовал его душой. Суетин ведет поиски новых супрематических композиций, и создает оригинальные по композиции. Что же касается Чашника, то он много экспериментировал над созданием живописных композиций и ориентировался в работе на динамику композиции и также движение цвета.

#### Список литературы

1. *Филличева Н. В.* Трансформация художественной образности в культуре модернизма. СПб.: Изд-во Таро, 2011. С. 107–108.
2. *Хан-Магомедов С. О.* Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования). Российская академия архитек-



Ил. 12. Н. М. Суетин и И. Г. Чашник, Эскиз плаката «Новгубфарфор», бумага, карандаш, тушь, акварель, коллаж, 1926, частное собрание, Санкт-Петербург.

- туры и строительных наук (РААСН). М.: Архитектура-С, 2007. С. 508.
3. *Желондиевская Л. В., Барашева В. Е.* Формообразующие принципы Супрематизма Малевича. // Вестник ОГУ. 2014. № 5 (166)
4. *Бобринская Е.* Русский авангард: границы искусства. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 284.
5. *Хан-Магомедов С. О.* Пионеры советского дизайна. М.: Галарт, 1995. 423 с.
6. *Шириков И. А.* Принципы формирования художественно-пластического языка К. Малевича как знаковой системы в контексте культуры XX в. М.: 2006. 44 с.
7. *Горячева Т. В.* Нас будет трое... Казимир Малевич. Илья Чашник. Николай Суетин. Живопись и графика из коллекции Sepherot Foundation (Лихтенштейн). М.: Арт Бридж, 2012. С. 14
8. *Кондратьев П. М.* О теории Малевича и новом прибавочном элементе. / Малевич о себе. Современники о Малевиче: Т. 2. М.: РА, 2004. С. 399.
9. *Малевич. К. С.* От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм, 1995. С. 38
10. *Малевич. К. С.* О новых системах в искусстве, 1995. С. 155

11. *Малевич. К. С.* Письма к М. В. Матюшину. / Публикация Е. Ковтуна // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома. СПб., 1974. М., 1976. С. 192.
12. *Козырева Н.* Николай Михайлович Суетин. / В кругу Малевича. Соратники, ученики, последователи в России 1920–1950. СПб.: Palace Editions, 2000. С. 140.
13. Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. В 2 тт. Том II. 2004. С. 300.
14. *Букша К. С.* Малевич. Жизнь замечательных людей: Малая серия. Молодая гвардия, 2013. С. 78.
15. *Ракитин В. И.* Илья Чашник: Художник нового времени. СПб.: Palace edition, 2000. С. 93.
16. *Тетруашвили Е. В.* Абстракционизм и ветви его недействительности. // Теория и практика современной науки. 2017. №3 (21). С. 32.
17. *Гай Т.* Супрематический фарфор. Илья Чашник. 2017. URL: <http://sotvori-sebia-sam.ru/chashnik/>

## Darraji Khalid Fakhir Abdullah

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

### THE CATEGORY «COMPOSITION» IN SUPREMATISM (ON THE EXAMPLE OF A COMPARATIVE HISTORICAL ANALYSIS OF THE WORKS OF N. M. SUETIN AND I. G. CHASHNIK)

The article is devoted to the analysis of the category «composition» in Suprematism. In the optics of research study, the work of Nikolai Suetin and Ilya Chashnik. The works of Suetin and Chashnik demonstrate the tendency of Suprematism to move from traditional easel art forms into the sphere of architecture and design, where the analysis of projects of reliefs, architectons, Suprematist decors, ornaments, and sketches of paintings for porcelain is of the greatest scientific interest.

**Keywords:** K. S. Malevich, N. M. Suetin, I. G. Chashnik, Russian avant-garde, UNOVIS, Suprematism, Suprematist composition, design, painting, poster, porcelain.

#### References

1. Filicheva N. V. The transformation of artistic imagery in the culture of modernism. SPB.: Publishing house Taro, 2011. pp. 107–108 (in Rus.).
2. Khan-Magomedov S. O. Suprematism and architecture (problems of shaping). Russian Academy of Architecture and Building Sciences (RAASN). M.: Architecture-S, 2007. p. 508. (in Rus.).
3. Zhelondievskaya L. V., Barasheva V. E. Form-building principles of Malevich's Suprematism. // Vestnik OSU. 2014. №5 (166) (in Rus.).
4. Bobrinskaya E. Russian avant-garde: the boundaries of art. M.: New literary review, 2006. p. 284 (in Rus.).
5. Khan-Magomedov S. O. Pioneers of Soviet design. M.: Galart, 1995. 423 p. (in Rus.).
6. Shirshkov I. A. Dissertation: Principles of formation of the art-plastic language of K. Malevich as a sign system in the context of culture XX c.: dis...cand. art. — M., 2006. — p. 44 (in Rus.).
7. Goryacheva T. V. There will be three of us... Kazimir Malevich. Ilya Chashnik. Nikolay Suetin. Paintings and graphics from the collection of the Sepherot Foundation (Liechtenstein). M.: Art Bridge, 2012. p.14 (in Rus.).
8. Kondratyev P. M. About Malevich's theory and the new surplus element. // Malevich about himself. Contemporaries about Malevich: V. 2. M.: RA, 2004. p.399 (in Rus.).
9. Malevich. K. S. From Cubism and Futurism to Suprematism. New painting realism. M., 1995. p. 38 (in Rus.).
10. Malevich. K. S. On new systems in art. M., 1995. p. 155 (in Rus.).
11. Malevich. K. S. Letters to M. V. Matyushin. / Public. E. Kovtuna // Yearbook of the Manuscript Department of the Pushkin House. SPb., 1974, M.: 1976. p.192 (in Rus.).
12. Kozyreva N. Nikolai Mikhailovich Suetin. / In Malevich's circle. Companions, students, followers in Russia 1920–1950. SPb.: Palace Editions, 2000. p.140 (in Rus.).
13. Malevich about himself. Contemporaries about Malevich. Letters. Documents. Memories. Criticism. In 2 vols. Volume II, 2004. p. 300 (in Rus.).
14. Buksha. K. S. Malevich. Life of Remarkable People: Small Series. Young Guard, 2013. p.78.
15. Rakitin V. I. Ilya Chashnik: An artist of the new time. SPb.: Palace edition, 2000. p. 93 (in Rus.).
16. Tetrushvili E. V. Abstractionism and branches of its invalidity. // Theory and practice of modern science. 2017. No. 3(21). p. 32 (in Rus.).
17. Guy. T. Suprematist porcelain. Ilya Chashnik. 2017. URL: <http://sotvori-sebia-sam.ru/chashnik/> (accessed: 09.09.20) (in Rus.).



УДК 391.2

DOI 10.464181/2079-8202\_2020\_4\_6

**В. В. Демидова<sup>1</sup>, Н. М. Калашникова<sup>2</sup>**<sup>1</sup> Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна  
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18<sup>2</sup> Российский этнографический музей  
191011 РФ, Санкт-Петербург, Инженерная 4/1**СИНТЕЗ НАРОДНОЙ ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТИ  
В КОЛЛЕКЦИИ НИКОЛАЯ ТЕРЮХИНА «ТКАНАЯ ОСЕНЬ»**

© В. В. Демидова, Н. М. Калашникова, 2020

Статья посвящена коллекции «Тканая осень» архангельского модельера Николая Терюхина, основой для которой послужили тканые половички, выполненные народным мастером Натальей Павловной Лютиковой. В последние десятилетия отечественные модельеры всё чаще обращаются к использованию различных старинных техник. Тенденция обусловлена возрастающей актуальностью включения материального наследия русской культуры в современное искусство.

**Ключевые слова:** мода, дизайн, текстиль, народный костюм, ткачество, Наталья Лютикова, Николай Терюхин.

Русский традиционный костюм представляет собой сложную систему функциональных и художественных составляющих. На протяжении истории развития костюма того или иного региона он имел массу самобытных отличительных черт, раскрывающих утилитарный, эстетический, сакральный опыт народа, проживающего в данной местности.

Сегодня, в эпоху глобализации с ярко выраженной урбанистической направленностью, традиционный костюм является одним из самых востребованных источников вдохновения для дизайнеров и модельеров. В последние десятилетия творцы индустрии моды всё чаще обращаются к этническим традициям, трансформируя и адаптируя их к современным реалиям. Множество отечественных и зарубежных модельеров ежегодно выпускают коллекции в русском стиле, используя элементы кроя и орнамент традиционного костюма. Этнокультурные традиции стали ведущими в творчестве некоторых авторов. Среди плеяды мастеров особое место занимает Николай Терюхин, архангельский художник-модельер и стилист.

Сегодня Терюхин известен благодаря современному прочтению мотивов северорусского костюма. Среда, в которой происходило становление и развитие творческого мышления автора, определила его оригинальный почерк. Будучи уроженцем деревни Марьина Гора Пинежского района Архангельской области, он с детства был погружён в атмосферу быта северных крестьян. В 1970–80 гг., на которые пришлось детство и юность будущего модельера, практически в каждой деревне можно было увидеть носителей северорусской культуры, мастеров, владеющих традиционными ремёслами, их жилища, домашнюю утварь, костюмы. Этот визуальный опыт в дальнейшем нашёл своё воплощение в первых самостоятельных работах Терюхина в качестве модельера. Дизайнерская деятельность автора началась в 1990-е годы, когда само время требовало поиска новых решений в переработке русского

сценического и авторского костюма. В связи с необходимостью проведения показов в 1996 году было создано модельное агентство «Николай Терюхин».

На сегодняшний день творческое наследие модельера насчитывает более 130 коллекций, многие из них отмечены на различных российских и международных конкурсах и фестивалях. В 2002 и 2004 гг. коллекции Терюхина были удостоены Гран-при в номинации



**Илл. 1.** Николай Борисович Терюхин (р. 1967)



Ил. 2. Николай Терюхин с моделями



Ил. 3. Костюм из коллекции «Душа» (2017). Модельер — Николай Терюхин

«Современный костюм» конкурса «Русский костюм на рубеже эпох», который проводится в Ярославле. В 2005 г. модельер представил несколько знаковых коллекций во Франции на фестивале «Дни российской моды в Париже». В последующие годы вплоть до настоящего времени Николай Терюхин является почётным гостем и членом жюри множества региональных и всероссийских конкурсов [1].

В начале 2000-х гг. работы Терюхина были высоко оценены не только любителями русского костюма, но и профессиональными исследователями. Некоторые коллекции вошли в музейное пространство, неоднократно экспонируясь на выставках. Так, в 2001 году в Архангельске состоялась персональная выставка «Костюм в интерьере» [1], а спустя четыре года в Государственном музейном объединении «Художественная культура Русского Севера» была представлена выставка «Откудава экой фасон?» [1]. В 2007 г. персональная выставка «Вариации в стиле фолк» экспонировалась в Архангельском музее изобразительных искусств [1]. В дальнейшем творчество модельера было отмечено на выставках «От истоков» (2013) и «Северная пестрядь. Пёстро, красно, мудро» (2018) [1].

Одной из отличительных черт творчества модельера является то, что он не только вдохновляется народным костюмом XIX — начала XX в., но и использует его аутентичные фрагменты при создании современных моделей. Так, например, в личном собрании Терюхина присутствуют подлинные предметы из северорусского женского костюмного комплекса. Многие из этих вещей полуторавековой давности дошли до наших дней в руинированном состоянии, порой требуют реставрации и непригодны для экспонирования. Поэтому стоит отметить оригинальный подход автора к реставрации, при которой он, бережно удаляя загрязнения с ткани, намеренно не исправляет повреждения и отказывается от выполнения заплаток в пользу естественных потёртостей. Присутствие небольших дефектов на ткани, вызванных более чем столетним износом, придаёт вещам особый шарм. Воплощением данной концепции является коллекция «Душа», выпущенная в 2016 и 2017 гг. Основная идея модельера — вдохнуть новую жизнь в старинные ткани с уникальной традиционной вышивкой, и поэтому коллекцию составляют жакеты, юбки, платья современного фасона, перешитые из старинных северорусских рубах и сарафанов и дополненные современной фурнитурой.

Особое внимание на себя обращают современные костюмы Терюхина, созданные с применением традиционных методов декорирования текстиля, распространённых на Русском Севере: вышивки, ткачества, набойки, вязания. Этот подход иллюстрирует коллекция «Кимжа» (2007). Её основу составляет так называемая мезенская «парочка» — это кофта и юбка, распространившиеся повсеместно в начале XX в. под влиянием городской моды. Здесь автор использует традиционные для мезенского костюма материалы — лён, сатин, тафту. Декоративная отделка выполнена кружевом, подлинными фрагментами в технике браного ткачества, набойкой.



**Ил. 4.** Костюм из коллекции «Кимжа» (2007). Модельер — Николай Терюхин



**Ил. 5.** Демонстрация костюма из коллекции «Каргопольское щеголяныце» (2010). Модельер — Николай Терюхин



**Ил. 6.** Демонстрация костюма из коллекции «Сделано на Пинеге» (2017). Модельер — Николай Терюхин



**Ил. 7.** Демонстрация костюма из коллекции «Каргопольские диковинки» (2019). Модельер — Николай Терюхин



**Ил. 8.** Наталья Павловна Лютикова (1957-2019)



**Ил. 9.** Демонстрация коллекции «Тканая осень» (2018).  
Модельер — Николай Терюхин

Следует отметить, что костюмный комплекс Русского Севера характеризуется общностью формообразования его элементов и орнаментики. Тем не менее, в каждой губернии и уезде этого края возникло множество локальных, исключительных особенностей костюма. Ярким примером является крестьянский костюм Каргополя (ныне входит в Архангельскую область) — родины своеобразного мотива в вышивке — «месяцеслова», или, иначе, аграрного календаря, который особенно часто встречается на подолах покосных рубах, фартуков и сарафанов в данной местности [2, с. 148]. Коллекция Терюхина 2010 г. под названием «Каргопольское шеголяньице» содержит прямые цитаты и их авторскую интерпретацию в виде фантазийных растительных узоров в технике тамбурного шва.

Коллекция «Сделано на Пинеге» (2017) — это кофты, жилеты и жакеты, выполненные с применением узорных мотивов знаменитых пинежских вязаных варежек. В этом случае трикотажные изделия дизайнер декорировал сеткой геометрических орнаментов, типичных для ткачества и вязания Русского Севера. Ансамбли были дополнены вышитыми по подолу юбками и платьями различной длины.

В 2019 г. в свет вышла коллекция «Каргопольские диковинки», для её создания которой модельер использовал ткань с растительными и орнитоморфными мотивами, выполненную в технике кубовой набойки современным мастером Еленой Диковой. Известно, что набойный промысел для декорировки костюма был широко распространён в северорусских губерниях вплоть до 1930-х гг.

Среди творческого наследия Николая Терюхина особое место занимает коллекция «Тканая осень» (2018) — уникальный пример совместной работы модельера и народного мастера Натальи Павловны Лютиковой. Концепция предполагала создание демисезонных жакетов и пальто из вытканых вручную на горизонтальном станке половичков. Первые опыты создания подобных коллекций Терюхина относятся к началу 2000-х: «Порато Баско» (1999 — имитация деревенских половичков в трикотажных платьях), «Пестрядинная артель» (2000 — в основе тот же принцип домотканого половика в элементах одежды и аксессуарах), «Откудава экой фасон?» 2004 — особенность коллекции в сочетании трикотажной имитации половика и современной джинсы) [3, с. 186].

Коллекция 2018 года отличается от предыдущих тем, что здесь впервые были использованы настоящие половики, созданные в аутентичной технике ткачества, что повлияло на плотность, фактуру и колорит вещей. Автор половичков — народный мастер России Наталья Павловна Лютикова (1957-2019), искусствовед, исследователь народного костюма, автор многих научных трудов. Окончив в 1984 году СПбГИЖСА им. Репина, Лютикова с 1974 по 2013 гг. работала в Архангельском музее изобразительных искусств, музее «Малые Корелы» и Архангельском краеведческом музее [4, с. 72].

Известно, что ткачество на Русском Севере примерно вплоть до середины прошлого столетия принадлежало к числу основных женских ремёсел. И если для пошива одежды зачастую использовали готовые ткани фабричного производства, то практически весь бытовой текстиль был домотканым. Особую атмосферу северорусскому дому до сих пор придают красочные половички, исполненные в технике ткачества, где чаще всего в основу станка заправлены нити (например, льняные), а утком служат разрезанные на тонкие полоски кусочки тканей. Такие половики отличает не только необычайный полихромный колорит, но и оригинальная рельефная фактура, с узелками и неровностями по краям полотна.

Коллекция «Тканая осень» Терюхина состоит из восьми жакетов и пальто прямого силуэта, сшитых швами наружу. Модели, несколько отличающиеся друг от друга кроем, представлены в нескольких цветовых

вариациях и дополнены однотонными платьями, головными уборами и перчатками. За счёт включения разноцветных фрагментов текстиля в тканое полотно и их чередования, половички выглядят очень динамичными, живыми, пёстрыми. Это свойство прослеживается и в сшитых из них предметах одежды, которые смотрятся стильно и современно, несмотря на использование столь традиционного и более привычного в бытовом пространстве предмета, как половички.

Творческое наследие Николая Терюхина служит подтверждением того, что в последние десятилетия традиции народного костюма выходят за рамки музейных коллекций и фольклорных коллективов. Изучение подлинных элементов костюма, их сохранение, трансформация и новое прочтение выводят национальные традиции на новый уровень осмысления, дают новый виток в развитии современной моды, где этнические мотивы становятся всё более востребованными. Кроме того, в условиях перенасыщенности современного костюма промышленной штамповкой, многие дизайнеры и модельеры стремятся возродить в своём творчестве почти забытые ремёсла и увеличить долю ручного труда при создании коллекций. Таким образом, «Тканая осень», являющаяся результатом совместной работы модельера и мастера народного промысла,

приобретает особую ценность в творчестве Николая Терюхина и в контексте развития современной отечественной моды.

#### Список литературы

1. *Николай Терюхин*. URL: <https://terjuhin.ru/terjuhin/> (дата обращения: 01.09.2020).
2. *Дурасов Г. П.* (сост.). Изобразительные мотивы в русской народной вышивке. М.: Советская Россия, 1990. 316 с.
3. *Пермиловская А. Б.* «Откудава экой фасон! И как прозваться?» Этнокультурные традиции Русского Севера в творчестве модельера Николая Терюхина. // *Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: материалы 9-й международной научной конференции*. /Под ред. Н. М. Калашниковой. СПб.: СПГУТД, 2006. С. 184–189.
4. *Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: международная конференция: библиографический словарь участников конференции*. /СПГУТД, РЭМ; редкол.: Н. М. Калашникова, С. М. Ванькович; сост. и библиогр. ред. А. Э. Жабрева. СПб.: СПГУТД, 2017. С.72.
5. *Лютикова Н. П.* Орнаментация тканей русского населения бассейна р. Мезени в конце XIX-начале XX века: ткачество, вышивка, вязание: сб. статей/Н. П. Лютикова Народный костюм и современная молодежная культура. Архангельск, 1999. С. 110–125.
6. Aldis. TERYUHIN. Massimiliano Piretti Editore, 2019. 388 pp.

#### V. V. Demidova<sup>1</sup>, N. M. Kalashnikova<sup>2</sup>

<sup>1</sup>St. Petersburg State University of Industrial Technology and Design  
191186 Russia, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya str., 18

<sup>2</sup>Russian Ethnographic Museum  
191011 Russia, St. Petersburg, Engineering str. 4/1

#### SYNTHESIS OF FOLK TRADITION AND MODERNITY IN NIKOLAY TERYUKHIN'S COLLECTION «WOVEN AUTUMN»

The article is devoted to the collection «Woven Autumn» by the Arkhangelsk couturier Nikolai Teryukhin, based on woven rugs made by folk craftsman Natalia Pavlovna Lyutikova. In recent decades, domestic fashion designers are increasingly turning to the use of various ancient techniques. The trend is due to the increasing urgency of including the material heritage of Russian culture in contemporary art.

**Keywords:** fashion, design, textiles, folk costume, weaving, Natalia Lyutikova, Nikolay Teryukhin.

#### References

1. Nikolay Teryukhin. URL: <https://terjuhin.ru/terjuhin/> (accessed: 09.01.2020) (in Rus.).
2. Durasov G. P. (comp.). Figurative motives in Russian folk embroidery. M.: Soviet Russia, 1990. 316 p. (in Rus.).
3. Permilovskaya AB «Otkudova this style! And how to be nicknamed? “ Ethnocultural traditions of the Russian North in the work of fashion designer Nikolai Teryukhin. // Fashion and design: historical experience — new technologies: materials of the 9th international scientific conference/ed. N. M. Kalashnikova. SPb.: SPGUTD, 2006. pp. 184–189 (in Rus.).
4. Fashion and design: historical experience — new technologies: international conference: bibliographic dictionary of conference participants. /SPGUTD, REM; editorial board: N. M. Kalashnikova, S. M. Vankovich; comp. and bibliogr. ed. A. E. Zhabreva. SPb.: SPGUTD, 2017. p.72 (in Rus.).
5. Lyutikova N. P. Ornamentation of the fabrics of the Russian population of the river. Mezen at the end of the XIX — beginning of the XX century: weaving, embroidery, knitting: collection of articles. articles./N. P. Lyutikova Folk costume and modern youth culture. Arkhangelsk, 1999. pp. 110–125 (in Rus.).
6. Aldis. TERYUHIN. Massimiliano Piretti Editore, 2019. 388 p.

**О. Б. Ермакова**Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна  
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18**МАСТЕРСКАЯ О. ШТРНАДА В VIENNA KUNSTGEWERESCHULE: ...  
ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРАКТИКИ 1910-Х ГОДОВ  
И ПЕРВЫЙ ЭТАП ТВОРЧЕСТВА М. ШЮТТЕ-ЛИХОЦКИ**

© О. Б. Ермакова, 2020

В статье рассматриваются некоторые аспекты деятельности венского архитектора проф. Оскара Штрнада в Vienna Kunstgewerbeschule. В этой мастерской, специализирующейся на архитектурном проектировании, начинали свой творческий путь многие известные архитекторы и дизайнеры, в том числе и Маргарете Шютте-Лихоцки, известная впоследствии как автор знаменитой «Франкфуртской кухни» и участием в проектах Адольфа Лооса «Красная Вена», Йозефа Франка «Поселок Вассенхофф» и Эрнста Мая «Новый Франкфурт». Изучение деятельности художественной мастерской Оскара Штрнада в Vienna Kunstgewerbeschule конца 1910-х годов представляет интерес в сфере разработки новых педагогических методик в архитектурном проектировании начала XX века. Обучение в мастерских ведущих художников способствовало подготовке новых кадров, которые, выбирая свой путь в искусстве, приходили на смену своим учителям и по-своему решали поставленные перед ними задачи. В ходе изменения архитектурных концепций проходили неизбежные трансформации в педагогических практиках, зависящие от личности самого мастера, его профессиональных ориентиров и духовных воззрений. Рассмотрение данного процесса представляет актуальность с точки зрения формирования современной архитектуры и педагогической мысли, формирующей практиков и теоретиков нашего времени.

**Ключевые слова:** архитектура XX века, венская архитектура, Vienna Kunstgewerbeschule, Венская школа декоративно-прикладного искусства, Оскар Штрнад, Маргарете Лихоцки.

Архитектура как искусство проектирования, цель которого — возведение зданий различного назначения (бытовых, культовых, общественных), предполагает создание определенной пространственной среды, необходимой для оптимальной и активной жизнедеятельности человека. В определенные исторические периоды архитектура отражала эстетические идеалы эпохи, которые опирались на реально существовавшие технические возможности, воедино связывая между собой триаду свойств — польза-прочность-красота. Изначально данная проектная деятельность осуществлялась в частной мастерской, где потенциальный архитектор изучал все стадии внутри самого процесса, но ситуация начала меняться с середины XVII века, когда появились первые специализированные Академии искусств, где вырабатывались свои критерии обучения профессии архитектора и формировалось новое поколение архитекторов-проектировщиков. Одним из таких заведений стала Vienna Kunstgewerbeschule (рис.1), из стен которой вышло большое количество мастеров, оставивших свой след в истории зодчества XX века, одним из которых стала первая женщина-архитектор Маргарете Шютте-Лихоцки.

Первые ростки подобной академической системы появились еще в Италии эпохи Возрождения, однако устойчивую структуру она обрела во Франции, где в 1671 году открылась Королевская академия архитектуры (в дальнейшем реорганизовалась в знаменитую школу искусств). Выпускники академии должны были мастерски владеть академическим рисунком и живописью, знать историю искусств, уметь ваять и изготавливать макеты, знать законы перспективы

и отлично чертить. Этому примеру последовали другие европейские страны. Империя Габсбургов также заявила о своем желании иметь собственную академию, и в XVII веке была открыта Венская Академия изящных искусств. В ней можно было получить образование в области различных видов искусств, одним из которых была архитектура. Группы студентов одновременно начинали изучать общие предметы — историю искусств, живопись, рисунок, а также посещать специализированные занятия, связанные с будущей профессией, в рамках отдельной мастерской (пропедевтика, макетирование, моделирование, технология). Основной частью процесса подобного художественного обучения в венской академии (как и во всех других академиях) стало изучение и копирование классических образцов на базе собственных фондов, состоявших из коллекций живописи и графики, отдела реплик и обширной библиотеки.

С конца XVIII века в Европе с ростом влияния научных знаний и необходимости в инженерных профессиях, начали появляться школы нового типа, из которых выходили проектировщики с техническим уклоном. В 1795 году в Париже открылась первая Политехническая школа, а в 1815 году после окончания наполеоновских войн австрийский император Франц II открывает Венский технологический университет. Нацеленные сначала на обучения сугубо технологическим направлениям, эти заведения со временем перепрофилировались с учетом возникшего спроса в смежных профессиях, одной из которых стала архитектура. Их выпускники — инженеры-конструкторы-архитекторы — стали создателями новых типов

каркасных сооружений — мостов, вокзалов, торговых галерей, а их имена вошли в историю архитектуры — Анри Лабруст (Henri Labrouste (1801–1875 гг.)), Гюстав Эйфель (Gustave Eiffel (1832–1923 гг.)) и др. Таким образом, в середине XIX века в Европе сосуществовало два направления заведений, в которых изучалось архитектурное проектирование, — академии изящных искусств и технологические университеты. В первом случае акцент обучения был более ориентирован на развитие классического художественного образования, во втором — на решение технических вопросов.

Следует отметить, что развитие архитектуры середины XIX века проходило под знаком повышенного внимания к классическому европейскому наследию. Этот процесс породил новые стили. Поиски нового архитектурного языка проходили на основе традиций прошлых художественных эпох и стилей, но с учетом новых технико-технологических возможностей — появлением новых материалов и применением новых технологий. Интерес к прикладным видам творчества был вызван благодаря феноменальному успеху Всемирных выставок. Новый отсчет в искусстве начался с открытия в Лондоне первой подобной выставки (1851 год), символом которой стало здание знаменитого Хрустального дворца (арх. Джозеф Пакстон (Joseph Paxton (1803–1865 гг.))). Отчасти по следам этого события в 1863 году в Вене состоялось открытие австрийского Музея искусства и промышленности (Museum für angewandte Kunst, сокращенно МАК, первый директор — Рудольф фон Айтельбергер). В 1871 году музей переехал в специально построенное для него здание (арх. Генрих фон Ферстель (Heinrich von Ferstel (1828–1883 гг.))). Изначально для данного заведения были определены две функции: места, где можно было собрать первые обширные коллекции различных образцов для художников, а также центра, служившего учебной базой для нового поколения архитекторов, художников и дизайнеров.

Еще в 1867 году на базе музея была создана Венская школа декоративно-прикладного искусства — Vienna Kunstgewerbeschule, первая из подобных учебных заведений такого рода в Европе. В 1941 году школа получила статус высшего учебного заведения и стала называться «Reichshochschule fuer angewandte Kunst», а после войны (в 1948 году) ее передали Австрийскому государству уже в ранге академии. В 1970 году Академии было присвоено звание университета, а в 1998 году (еще при жизни Маргареты) заведение было переименовано в «Universität für angewandte Künste» (Университет прикладных искусств). В России подобным центром стало Центральное училище технического рисования, созданное в Петербурге благодаря усилиям барона Александра Людвиговича Штиглица (1814–1884 гг.) и открывшее свои двери в январе 1876 года (ныне — Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица).

В 1910-х годах Vienna Kunstgewerbeschule по праву считалась одной из самых современных школ



Рис. 1. Здание Kunstgewerbeschule в Вене.

Австро-Венгерской империи, где молодые люди могли получить художественное образование в самых разных сферах искусства (архитектура, скульптура, живопись, декоративно-прикладное искусство). Общее базовое обучение школы позволяло говорить о ней, как о высшем учебном заведении: полученный в ней диплом архитектора приравнивался к академическому диплому и давал право на проектную работу. Учащиеся начинали обучение в возрасте от 16 до 20 лет, и проходили четырехлетний курс обучения, на котором изучали классические виды искусства — живопись, ваяние и зодчество, основы декоративно-прикладного искусства — ткачество, керамику, металл- и деревообработку, а также получали основную специализацию в мастерской своего руководителя.

В начале XX века в Vienna Kunstgewerbeschule преподавал весь цвет австрийского искусства: архитектор Йозеф Мария Ольбрих (1867–1908 гг.), архитектор и декоратор Йозеф Хоффман (1870–1956 гг.), архитектор Оскар Штрнад (1879–1935 гг.) (Рис.2), живописец Густав Климт (1862–1918 гг.), живописец Людвиг Миннигероде (1847–1930 гг.), график и дизайнер Коломан Мозер (1868–1918 гг.), живописец Оскар Кокошка (1886–1980 гг.), скульптор Антон Ханак (1875–1934 гг.), график Карл Отто Чешка (1878–1960 гг.) и др.

Оскар Штрнад (рис. 2) был одной из самых интересных и неоднозначных персон архитектурной среде первой трети XX века. Прекрасный рисовальщик, блестящий эрудит в античной и ренессансной истории искусства, он одинаково владел навыками в разных сферах — архитектуре, искусствоведении, декоративно-прикладном искусстве, графике, однако самым приоритетным для него направлением была педагогика в ее пропедевтическом выражении и сценография. Класс профессора Оскара Штрнада интересовал многих начинающих и практикующих архитекторов, так как включал в себя большое количество интересных практик и представлял собой синтез разноплановых направлений современного искусства XX века.

Время формирования мировоззрения самого архитектора О. Штрнада — конец XIX — начало XX века — ознаменовалось коренным переломом во мно-



**Рис. 2.** Оскар Штрнад. Фото 1920-х годов



**Рис. 3.** Архитектор Йозеф Хоффман

гих направлениях искусства, когда одновременно существовал интерес к классическому античному прошлому и новым конструктивным решениям, декоративно-прикладному искусству и новым видам материалов. Молодой Оскар Штрнад получил образование в Венском Техническом университете (нем. — Technische Universität Wien (Technischen Hochschule)) под руководством известнейших деятелей искусства своего времени: Карла Кенига, Карла Майредара, Макса Ферстеля (Max von Ferstel-1859–1936 гг.) и Фердинанда Фельнера (Ferdinand Fellner — 1847–1915 гг.). Каждый из них был признанным авторитетом в архитектуре эпохи историзма, когда языком всеобщего общения и взаимопонимания было изучение классического наследия и его интерпретаций.

Круг учителей стал первым фактором влияния для молодого Оскара Штрнада.

Карл Кениг (Karl König (1841–1915 гг.)) — знаток архитектуры эпохи классической древности и Ренессанса, с 1888 года — декан, а с 1901 года — ректор Технической школы. Именно ему юный Штрнад был обязан своим увлечением историей искусства.

Карл Майредер (Karl Mayredar (1856–1935 гг.)), учившийся в Венском Технологическом университете (1872–1877 гг.) у Генриха фон Ферстеля, с 1878 года — ассистент Карла Кенига, с 1888 года — член Österreichischer Ingenieur-und Architektenverein (Австрийская ассоциация инженеров и архитекторов), позже — глава Венского городского бюро планирования в отделе строительства.

Макс фон Ферстель (Max von Ferstel (1859–1936 гг.)), также учившийся у Карла Кенига в Венском

технологическом университете (1872–1877 гг.), был разносторонней личностью: его сфера интересов начиналась с процесса обучения искусству кирпичной кладки и заканчивалась курсами в Венском Институте истории искусств.

Если основными проектами перечисленных архитекторов-выпускников Технологического университета были особняки, церкви, ратуши, то с именем Фердинанда Фельнера (Ferdinand Fellner (1847–1915 гг.)) связано направление, которое можно считать одним из самых значительных в развитии юного Оскара Штрнада — театр. Фельнер — австрийский архитектор мюнхенской школы — стал автором более сорока восьми театров во многих европейских крупных городах (совместно со своим другом и компаньоном архитектором Германом Гельмером). Совмещая проектную и педагогическую деятельность, Фельнер часто привлекал к многочисленным театральным разработкам учеников (в том числе и О. Штрнада), прививая им любовь не только к архитектурной и инженерной составляющей проекта, но и к различным видам сценографической деятельности (декорации, свет, костюмы).

Вторым важным фактором влияния на мировоззрение Оскара Штрнада стал круг общения — люди, с которыми он дружил, работал и сотрудничал. Начало XX века — время расцвета движения одной из вариаций стиля модерн — «Сецессиона», активные участники этого направления стали друзьями и соратниками Оскара Штрнада — Йозеф Хоффман (1870–1956 гг.), Альфред Роллер (Alfred Roller (1864–1935 гг.)).

Предыдущие десятилетия явились для Австрии временем наивысшего расцвета во многих областях ис-



кусства. Слово «Сецессион» — «отделение, отход» — стало названием целого направления в художественной жизни XIX века. Одним из создателей Сецессиона, наряду с Г. Климтом, К. Мозером, А. Роллером и др., стал архитектор Йозеф Хоффман (рис. 3) — ученик Отто Вагнера в Венской Академии изобразительных искусств. Он известен также как автор первого Манифеста Сецессиона, в котором прозвучали призывы отказаться от орнамента во всех его проявлениях (рупором объединения стал журнал «Ver Sacrum» («Весна священная» — лат.)).

Архитектура того времени явилась зримой ареной сталкивающихся мнений. «Внимание к назначению постройки стало важнейшим лозунгом модерна и помогло сформировать костяк функционального творческого метода архитектуры XX века. Из поля зрения при этом не упускалась и конструкция, и вопрос формирования особого декора» — отмечала А. А. Берсенева — российский исследователь австрийской архитектуры [1, с. 58]. Таким образом, постепенно при исследовании связи «конструкция-декор» обозначились первые проявления модернизма, среди приверженцев которого также был близкий друг и соратник Оскара Штрнада — архитектор Йозеф Франк (Joseph Frank (1885–1967 гг.)).

Предложение начать преподавательскую деятельность Оскар Штрнад получил от Альфреда Роллера — художника, дизайнера, сценографа, театрального декоратора, графика и педагога. Именно он, возглавив в 1909 году Австрийскую торговую школу в Вене (Osterreichische Gewerbeschule berufen), предложил начинающему архитектору, только что вернувшемуся из пенсионерской поездки по Италии, взять на себя одно из направлений школы — пропедевтику («Общее введение в форму»). Разработки для школы Роллера стали первоосновой специализированной педагогической системы О. Штрнада, которую он впоследствии продолжал совершенствовать и дополнять в трех учебных заведениях: в школе архитектора Петера Беренса (Дюссельдорф), в Баухаусе Вальтера Гропиуса (Веймар) и Kunstgewerbeschule (Вена). Последняя на долгие годы стала основным местом деятельности молодого архитектора-педагога Оскара Штрнада (1914–1935 гг.). Здесь уже с 1899 года работал Йозеф Хоффман, пришедший на должность руководителя архитектурной мастерской в возрасте двадцати девяти лет.

В середине 1910-х годов в Школе архитектуры венской Академии прикладных искусств было три архитектурных мастерских — Йозефа Хоффмана, Оскара Штрнада и Генриха Тессенов (Heinrich Tessenow (1876–1950 гг.)). Тессенов, также как и Хоффман, считал, что именно ремесло лежит в основе любого творчества, в том числе и архитектуры, а техника является лишь его дополнением. В тоже время он предполагал, что архитектурная выразительность должна быть сведена к минимуму, а архитектурная форма должна быть унифицирована настолько, чтобы не стать выразительницей хаотичности [2, с. 46]. Теория Г. Тессанов, своеобразно сочетая вместе взгляды сторонников классицизма и функционализма, прямо вела к необходимости выведения новой формулы типо-

вого строительства, но с отголосками романтических традиций античного и ремесленного искусства.

В общем образовательном учебном процессе у каждой из мастерских были свои различия: методика обучения Йозефа Хоффмана была нацелена на приоритет декоративно-прикладного направления, Тессенова — на модернизацию и унификацию архитектурной формы, у Штрнада — на полифоническое изучение искусства с учетом социальной составляющей. Архитектор Йозеф Франк был приглашен Штрнадом в качестве заместителя и куратора практического направления.

В каждом архитектурном классе было около двадцати учеников. Обучение длилось четыре года. После прохождения курса и получения диплома лучшие ученики получали приглашение в мастерские своих руководителей, после чего начиналась их собственная практика. Интересен тот факт, что ученики могли, начав обучение у одного мастера, перейти к другому руководителю, если они хотели изменить свою специализацию. Отличительными особенностями класса Штрнада были два факта: первый — в его классе училось много представителей не титульной нации — чехов, словенцев, евреев, а второй — профессор Оскар Штрнад впервые в истории стал принимать на курс девушек, первой дипломированной женщиной-архитектором Австрии стала выпускница его класса Грета Лихоцки (1915–1919 гг.). Следует отметить, что представительницы прекрасного пола учились и на курсе Й. Хоффмана, однако их специализацией являлось проектирование только предметов декоративно-прикладного искусства. После примера Лихоцки девушек начали принимать и на курс Г. Тессенова, в класс которого поступила Элизабет Нибен из Силезии.

Курс профессора Оскара Штрнада был основан на синтезе искусств, где в поисках единой стройной системы рассматривались как классические, так и современные составляющие методологии обучения архитектурной профессии. По его мнению, архитектура как никакой другой вид искусства должен был соответствовать времени, для чего необходимо не противопоставлять, а соединять вместе разные структуры, искать первоисточники и первопричины, которые могут послужить прелюдией новой формы. В педагогике Оскара Штрнада нашли свое место такие разноплановые направления архитектурного формообразования, как классические традиции, модерн «Сецессиона», модернизм, а также визуальные искусства — театр и синемаграф.

Теоретическая база класса Оскара Штрнада представляла собой синтез теорий, английских моделей движения «Искусств и ремесел» («Arts & Crafts») и восточных практик. В терминологии теории архитектуры 1910-х годов появилось понятие «бесформенная форма», автором которого стал О. Штрнад. Один из исследователей творчества архитектора Мартин Вагнер в сборнике «Oskar Strnad. 1979–1935» отмечает, что «его (Штрнада — прим. автора) термин «бесформенная форма» характеризует усилия Штрнада по достижению прозрачного архитектурного языка, а также

предоставляет информацию о его дидактической методологии» [3, с. 86]. Процесс «нахождения идеальной и индивидуальной формы» в каждом случае зависел от субъекта, производящего этот процесс. В каждом отдельном случае эта форма индивидуальна и соотносится как вторая кожа с человеческой личностью, как производной определенного социума. «Форма должна следовать за людьми или их индивидуальным, физическим и общим социальным телом, а также за их социальными потребностями и возможностями, поэтому весьма вероятно, что Штрнад мог сталкиваться с конфронтацией, как с товарами массового производства, так и с догматикой функционализма, и с новой объективностью» [3, с. 87].

Можно предположить, что на формирование мировоззрения и педагогических практик Оскара Штрнада (также как и Й. Хоффмана, и Г. Тессенова) большое влияние оказала личность немецкого архитектора и теоретика искусства Готфрида Земпера (1803–1879 гг.) с его видением «Большого стиля» (нем. Gesamtkunstwerk). В середине XIX века возрастающее влияние технических преобразовательных процессов во всех видах жизнедеятельности, в том числе и искусстве, вело к несомненному конфликту между традиционным искусством и техникой, что могло в конечном итоге привести к оттеснению первого на второстепенные роли. При разработке теории «Gesamtkunstwerk» Г. Земпером были сделаны одни из первых шагов по преодолению существовавшей на тот момент разобщенности всех видов искусства и объединения их в некую логическую цепь. Он считал своей задачей разработать теорию, в которой можно было найти компромисс и собрать воедино идеалистическую и материальную составляющую творческого процесса, найти точки соприкосновения и взаимодействия между формообразованием (проектированием) и украшением (декором). Для Земпера было очевидно, что необходимо рассматривать не старую классическую версию о единстве трех видов «изящных искусств» (ит. «belli arti», фр. «beaux arts») — живописи, скульптуре и архитектуре, а видеть приоритет технологических процессов обработки материалов через ремесла — керамику, ткачество, металлообработку. Концепция Готфрида Земпера заключалась в том, что у всех известных форм искусства есть свои прототипы в виде более ранних и более простых «технических искусствах», неких архетипах, которые раскрывают понятия симметрии, ритма и пропорций [4, с. 123]. Возникающие в лоне самой природы эти архетипы способствуют тому, что взамен ушедших утилитарных конструкций возникают новые конструктивы, истоки которых понятны, так как у них есть первооснова. Это была своеобразная попытка Г. Земпера создать новую морфологию искусства XIX века, где были собраны вместе теория формы и цвета, теории старой и новой эстетики, соединяющей вместе искусство и ремесло.

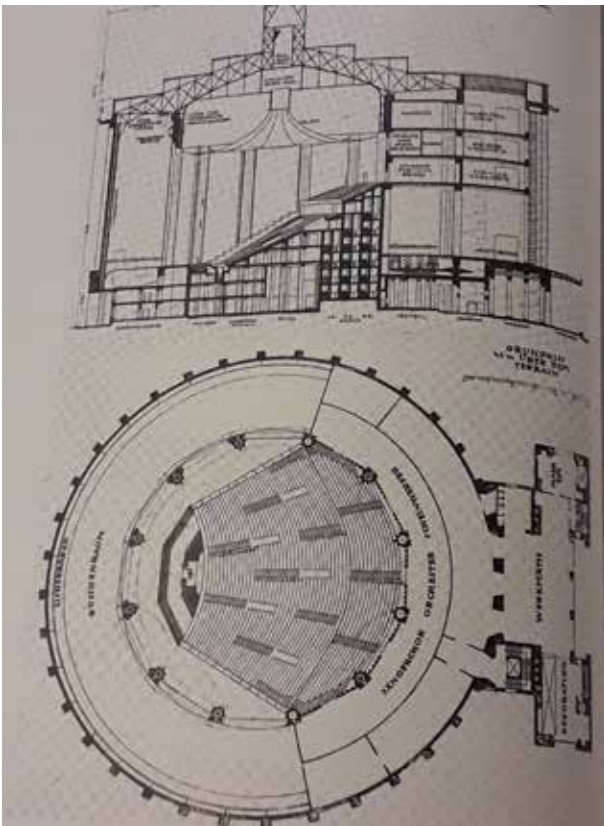
В значительной степени теория О. Штрнада была пронизана идеями восточной философии, в первую очередь получившего в то время распространения в европейской среде даосизма. Отголоски этих теорий,

только в своем более радикальном воплощении, уже нашли свое отражение в практиках таких педагогов, как Йоханнес Иттен (Johannes Itten; (1888–1967 гг.)) и его курс цвета и формы в Баухаусе. В 1919–1920 годах Оскар Штрнад сотрудничал с только что созданной школой Вальтера Гропиуса в Веймаре, куда был приглашен и Й. Иттен. Первоначально Гропиус сам предложил структуру курса, который должен был состоять в практическом «изучении формальных элементов» (Elementare Formlehre) и «штудии материала в мастерских» [5, с. 10]. Это был пропедевтический курс, выстроенный по объективно-формальной методике, целью которого было «высвободить творческие силы учащихся, дать им почувствовать природу материала и ощутить общие закономерности формообразования», давая, таким образом, свободу выражения новому, свободному и современному искусству нового времени. Иттен, в это время увлеченно изучающий даосские практики, возражал против такого формального подхода, полагая, что в художественном процессе созидания главная роль должна быть отдана субъективному экзистенциальному подходу, зависящему от внутреннего состояния автора.

Оскар Штрнад в отличие от выразительных методик Иттена с его погружениями, горловым пением, абстрактными круговыми рисунками углем и мелом, направлял поиски истиной формы через сопоставительный анализ. Для того, чтобы ученики могли зрительно проследить изменения архитектурной формы, Оскар Штрнад выстраивал абстрактные формы природы в логические ряды, сопоставляя их с классическими образцами архитектуры. «Это включало в себя изучение природы «в качестве предварительного условия для познания всех абстрактных форм и изучение нью, изучение древности в целом и реалистичное изображение исторических форм при посещении различных музеев, а также свободный рисунок в зависимости от производительности и памяти» — вспоминали об этом времени его студенты [3, с. 86].

Социальная составляющая теоретических поисков имела важнейшее значение для О. Штрнада. Это было во многом связано с тем фактом, что на рубеже столетий в Европе начинается развитие ряда новых научных направлений, оказавших сильное влияние на последующее развитие искусства, — социологии и психологии. То, что в середине XIX века заявили бельгиец А. Микиельс и француз И. Тэн как тезис о прямой зависимости искусства от развития общества в определенный исторический период («Философия искусства»), стало еще более актуально в начале XX века. Также на молодого Оскара Штрнада большое влияние оказала также теория витальности Анри Бергсона (1859–1941 гг.). Представитель «философии жизни» Бергсон понимал под бытием глубинную творческую силу — подлинную первооснову реальности, цельная сущность которой отлична от понятий материи или духа.

1910-е годы — время поисков обновления языка искусства, которое нашло свое отражение в идеях модернизма. Наряду со многими утопическими бу-



**Рис. 4.** «Круглый театр». Вена. Арх. Оскар Штрнад. Проект 1919 г.



**Рис. 5.** Грета Лихоцки. Фото 1915 г.

мажными проектами, в эти годы получили распространение разные формы агитационной пропаганды, к которым можно отнести сценографические эксперименты. Увлеченный театром со времени работы с Ф. Фельнером Оскар Штрнад получил возможность самореализации в этой области в конце 1910-х годов. Последний довоенный частный проект О. Штрнада датируется 1914 годом (дом писателя Якоба Вассермана в Каасграбене (Вена-Доблинг)), после чего наступило временное затишье в проектной деятельности. С 1919 года Штрнад много работает для театра и кино в качестве художника-декоратора, особенно для Немецкого Народного театра в Вене — постановки режиссера-авангардиста Макса Рейнхардта. Его привлекают к различным архитектурным проектам в театральной сфере, к которым можно отнести театр на 3.500 мест, круглый театр на 1.600 мест (рис. 4). В 1921 г. Оскар Штрнад проектирует и строит малый театр в Вене [6, с. 50].

Осознавая сложность практической реализации авторского проектирования в послевоенное время, Оскар Штрнад направил развитие своего архитектурного класса на формирование интерьерного пространства. Именно этот формат, наиболее ярко отражающий бытие человека во всех его проявлениях, а не архитектура, как искусство для масс, стала лейтмотивом педагогической теории Штрнада во второй половине 1910-х годов. Перед своими учениками профессор ставил задачи, при выполнении которых студенты должны были руководствоваться своей индивидуальностью,

отвечать на запросы времени, исходя из собственных представлений и предпочтений, полагаясь на собственную интуицию, а не на авторитеты.

В разные годы в мастерской архитектора Йозефа Штрнада учились Антон Бреннер (Anton Brenner (1896–1950 гг.)), Эрнст Антон Плишке (Ernst Anton Plischke (1903–1992 гг.)), Юлиус Йирасек (Julius Jirasek) (1896–1965 гг.), Освальд Хердтл (Oswald Haerdtl) (1899–1959 гг.), Габриэль Гуэврикян (Gabriel Guévrikian (1900–1970 гг.)), Маргарете Шютте-Лихоцки (Margarete Schütte-Lihotzky (1897–2000 гг.)) и др. На каждого из них первый учитель оказал важное влияние в формировании мировоззрения, и архитектура стала их призванием на всю жизнь.

Оскар Штрнад всегда приветствовал постоянное самосовершенствование и поощрял в своих учениках последующие шаги в архитектурном практикуме. Многие ученики его класса, такие как Антон Бреннер и Эрнст Плишке, стажировались впоследствии у Йозефа Хоффмана, или поступали в Академию в класс Петера Беренса, широко известного многочисленными новаторскими постройками 1910–1920-х годов. Беренс обучал своих студентов на собственных проектах многоквартирных домов и городских учреждений, что было очень интересной и монументальной практикой для молодых архитекторов. Это отличало его от Штрнада, в фокусе интереса которого были частные односемейные дома, небольшие отели, кинозалы или театры. Архитектор Эрнст Плишке, оставивший подробные воспоминания о своем периоде учениче-



**Рис. 6.** Студенты *Kunstgewerbeschule* (в центре внизу — Грета Лихоцки).

ства, был студентом как одного, так и второго профессора, и имел возможность сравнивать методики. После работы у Беренса Плишке перешел в офис Йозефа Франка, который был знаком ему, как временный заместитель Штрнада и руководитель его строительных проектов.

Однако самым известным из учеников профессора Оскара Штрнада стала Маргарете Шютте-Лихоцки (Margarete Schütte-Lihotzky (1897–2000 гг.)). (Рис.5). Грета Лихоцки родилась 23 января 1897 года в Маргаретене, одном из районов австрийской столицы. Мать — Джулия фон Боде — являлась родственницей немецкого историка Вильгельма фон Боде, который по праву считается одним из родоначальников мирового музееведения. Родные поддержали Грету в ее решении поступить в *Kunstgewerbeschule*, надеясь, что она остановит свой выбор в профессии на декоративно-прикладном искусстве. Грета Лихоцки стала первой студенткой, поступившей в данное учебное заведение в 1915 году на подготовительный курс профессора Оскара Штрнада (рис. 6). Большое содействие в поступлении оказал хороший друг семьи — Густав Климт, без рекомендательного письма которого прием девушки в *Vienna Kunstgewerbeschule* (Школу на Штубенринг 5 (*Schule am Stubenring*)) мог бы и не состояться.

У Греты Лихоцки была прекрасная художественная подготовка, она отлично рисовала, чувствовала цвет, разбиралась в шрифтах, что позволило ее зачислить после сдачи вступительных экзаменов на первый подготовительный курс. Определиться с будущей профессией помогли сдачи промежуточных циклов работ; первая представленная работа Греты получила названия «Иллюстрация» (1915 г.), вторая — «Ящик для мебели» (1916 г.), и только после окончания второго года она определилась с профессией — архитектор, преодолев сопротивление как родителей, так и учителей.

Профессор Штрнад с помощниками вел курс от начала и до конца — пропедевтику, историю искусств, макетирование, шрифты, проектирование. Он обладал удивительной харизмой, широкой эрудицией и мягким юмором, за счет чего его занятия оказывали магическое действие на слушателей, в том числе и Грету Лихоцки. Блестяще владея материалом, О. Штрнад на примере античной истории искусств мог находить современные аллюзии, сопоставляя художественные произведения, давние исторические события и их социальную подоплеку. Архитектор говорил о сложных вещах простым языком — что такое Форма, что сделать, чтобы найти Форму, как понять связь между Формой и Функцией, Формой и Материалом, Формой и Содержанием. «Медленно Грете Лихоцки стало ясно, что формы не появляются случайно в жизни человека, но что каждое художественное выражение каким-то образом связано с его отношением, с характером и взглядом на мир» [7, с. 18].

На формирование мировоззрения Лихоцки, также как и остальных студентов-архитекторов класса проф. О. Штрнада повлияли многие факторы. Во-первых, полезную познавательную роль сыграло взаимодействие и тесные контакты между тремя архитектурными мастерскими — Штрнад-Хоффман-Тессанов. В тоже время, каждая из мастерских, кроме общих лекций и семинаров, делала акцент на определенном направлении: у Штрнада это было проектирование интерьеров и мебели, у Хоффмана — декоративно-прикладное искусство, у Тессанов — конструирование.

Во-вторых, стимулом заинтересованности в освоении дисциплин и практик для студентов архитектурного курса Оскара Штрнада было возможное участие в выставках — вместе с преподавателем, совместно с сокурсниками или индивидуально. В 1916 году в Музее искусства и промышленности при *Vienna Kunstgewerbeschule* состоялась выставка «Простые предметы домашнего обихода» («Einfacher Hausrat»). Целью проекта, в котором участвовали многочисленные ученики школы, в том числе и класса О. Штрнада, стало создание новых предметов быта. Война еще не закончилась, но уже пришло осознание того факта, что в кардинально изменившемся мире даже простым бытовым вещам необходимо найти новую форму. «Первоначально систематический, объективный подход к передаче рационального взаимодействия материала, цели, конструкции, символа, личности и общества, особенно в ходе общей и исторической



Рис. 7. «Winarsky-Hof». Арх. П. Беренс, Й. Хоффман, А. Лоос, О. Штрнад, М. Шютте-Лихоцки, Ф. Шустер, О. Влах. Вена. 1924–1925 гг.

теории форм, уступил своего рода созерцательной теории субъективного восприятия в процессе обучения» [3, с. 88].

В-третьих, Оскар Штрад делал акцент на изучении социальной подоплеки задания. В 1916–1917 гг. в Вене среди студентов был объявлен конкурс на лучший социальный проект квартир для рабочего населения австрийской столицы. Для Греты Лихоцки стал очень ценен совет учителя, который порекомендовал ей отправиться в венские рабочие районы, затронутые войной, чтобы составить собственное мнение об увиденных реалиях. Условия жизни в трущобах произвели такое неизгладимое впечатление на юную девушку, что она утвердилась в правильности выбранного пути — создавать новое жилье для устранения подобного социального неравенства. За свой дизайн-проект Грета получила престижную премию имени Макса Маутнера («Max-Mauthner-Preis»). Летом 1918 года она завершила свое обучение в школе, после чего осталась на годовую стажировку в качестве ассистента в мастерской архитектора Оскара Штрнада [7, с. 18].

Для Греты исследовательская практика у Оскара Штрнада (1918–1919 гг.) стала временем первых оригинальных архитектурных проектов:

1918 год — проект Г. Лихоцки «Дворец Культуры» (Kultur-palastes) получил премию Людвиг Лобмейера («Lobmeyer-Preis»);

1918–1919 гг. — участие в театральные экспериментах О. Штрнада — эскизы и планы дизайна театра для немецкого режиссера Макса Рейнхардта (Max Reinhardt (1873–1943 гг.)) [7, с. 19].

Решить вопрос с мастерской помог отец, лишившийся в 1918 году должности чиновника в Фонде расширения города Вены, он все же смог помочь дочери арендовать одну из пустующих студий в Neuen Horburg.

Первой самостоятельной работой Греты Лихоцки стало проектирование для венской строительной компании разборных деревянных домов, предназначенных для восстановления северных районов послевоенной Франции.

1920 год — участие Г. Лихоцки вместе с ландшафтным архитектором Алоисом Бергером в конкурсе по планированию садового участка на Шафберге (Вена 17). Проект, в котором Грета отвечала за разработку всех архитектурных сооружений, занял первое место. В ходе подготовки к этому конкурсу, где Лихоцки была единственной женщиной архитектором, состоялась ее знакомство со знаменитым архитектором Адольфом Лоосом. В 1919 году Лоос возглавил проект по социальному переустройству Вены, известный впоследствии как «Красная Вена», и подбирал архитекторов, готовых принять участие в этом масштабном мероприятии.

Надо отметить, что после окончания учебы Грета Лихоцки еще несколько раз встречалась с Оскаром Штрнадом, участвуя вместе в совместных проектах.

В 1924–1926 гг. Лихоцки вошла в группу по разработке проекта двух больших венских комплексов — Winarsky-Hof (в честь социалиста Леопольда Винарски (1873–1915 гг.)) и Otto-Haas-Hof (в честь музыковеда Отто Хааса (1874–1955 гг.)). Это была совместная группа архитекторов, в состав которой входили П. Беренс, Й. Хоффман, А. Лоос, О. Штрнад, М. Шютте-Лихоцки, Ф. Шустер, О. Влах и др. (рис. 7).

Уже с конца 1920-х годов Ассоциация архитекторов Австрии приступила к разработке единых правил стандартизации, что повлияло на дальнейшее развитие архитектуры Австрии. Единым языком проектировщиков становился интернациональный язык модернизма. В 1929–1932 годах архитектор Йозеф Франк, хорошо



**Рис. 8.** Дом по проекту арх. М. Шютте-Лихоцки (1932 г.). Поселок Вассенхофф под Веной. Фото 2010-х годов.

знакомый Грете Лихоцки по Kunstgewerbeschule, стал автором идеи и организатором строительства австрийского Веркбунда (Werkbundsiedlung). Идея, возникшая в среде мюнхенских архитекторов и художников в 1907 году, была направлена на популяризацию нового промышленного дизайна через массовое серийное производство. Самым удобным для этого был выбран формат проведения комплексных строительных выставок, где архитекторы разных европейских стран могли представить свои проекты в виде реально построенных жилых домов. Этот проект поддержали многие австрийские и европейские архитекторы, среди которых были Адольф Лоос, Оскар Штрнад, Йозеф Хоффман, а также молодое поколение архитекторов — Маргарете Шютте-Лихоцки, Юлиус Йирасек, Эрнст Плишке, Освальд Хердтль, Габриэль Гуэврикян.

В отличие от своего немецкого предшественника — поселка Вайссенхофф под Штуттгартом (1927 г.) — австрийский поселок сохранился почти полностью (из семидесяти домов до наших дней не дошли только 6). В формате небольшого поселка интернациональная группа создала интернациональную архитектуру, в которой все дома отвечали двум определенным требованиям — иметь современную плоскую крышу и быть удобными для экономного массового серийного производства (рис. 8).

Проект, в котором Грета принимала участие, столкнулся со многими непредвиденными проблемами. Это и замена выделенного участка при уже готовых проектах, и его малая пригодность под заданные цели в связи с большой влажностью почвы, и удорожание

проекта в связи с добавленными подвальными помещениями. Несмотря на все эти сложности в начале лета 1932 года выставка домов была открыта. Дом, спроектированный Гретой Лихоцки, которая в это время была известна как Маргарете Шютте-Лихоцки — автор «Франкфуртской кухни» (в 1927 году она вышла замуж за архитектора Вильгельма Шютте), находится по адресу Woinovichgasse 2, 4, рядом со зданиями Хуго Горжа (Hugo Gorge) и Макса Феллерера (Max Fellerer). Участие в этом проекте было интересно Маргарете по двум причинам — она участвовала в коллективной работе со своими единомышленниками и могла предложить коллегам свою авторскую мебель.

Таким образом, можно сказать, что в 1910-х годах Vienna Kunstgewerbeschule являла собой кузницу кадров, из ее стен выходили молодые профессионалы в разных сферах искусства, в том числе и архитектуре. Оскар Штрнад, являющийся одним из трех руководителей архитектурного направления школы, разработал собственную педагогическую систему, целью которой было через «бесформенную форму» достичь у своих учеников понимания сущности формообразования. Его теория носила синтетический характер, собравший вместе разные практики, одновременно используемые в это время — теорию «Gesamtkunstwerk» Г. Земпера, поиски ремесленнических вершин «Arts & Crafts»), восточные практики.

Заметной составляющей педагогики О. Штрнада стала социальная парадигма, которая отвечала современности, и которая была понята и воспринята его учениками, в том числе и Маргарете Шютте-Лихоцки.

Так как до 1919 года женщина не могла изучать архитектуру ни в Академии искусств, ни в Техническом университете, то за поступок профессора Штрнада по приему Греты Лихоцки на архитектурное отделение, его можно назвать первооткрывателем на дороге женского высшего архитектурного образования. Систематизированное обучение в классе педагога предоставило девушке все возможности для освоения сложной профессии, в которой она получила впоследствии признание в профессиональной среде. Большое значение имели практические навыки, полученные ей в мастерской Штрнада, социальная направленность его педагогической методики и решение реальных трансформационных задач, которые приходилось решать Г. Лихоцки в театральных проектах учителя. Уважение и благодарность к своему мастеру Г. Лихоцки пронесла через всю жизнь, о чем вспоминала накануне своего столетия в 1997 году, когда за ее плечами была большая жизнь в архитектуре и почти весь XX век.

#### Список литературы

1. *Берсенева А.* Европейский модерн: венская архитектурная школа. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1991. 209 с.
2. *Hofer S.* Reformarchitektur 1900–1918. Deutsche Baukünstler auf der Suche nach dem nationalen Stil. Stuttgart: Edition Menges Axel, 2005. 176 p.
3. *Meder I., Fuks E.* Oskar Strnad. 1979–1935. Salzburg — München: Verlag Anton Pustet, 2007. 178 p.
4. *Земпер Г.* Практическая эстетика. М.: Искусство, 1970. 320 с.
5. *Иттен И.* Искусство формы. М.: Издатель Д. Аронов, 2001. 222 с.
6. *Забелина Е.* Архитектор Габриэль Гуэврекян: творчество в контексте эстетических тенденций первой трети XX века. М.: Водолей-Саут, 2016. 192 с.
7. *Allmayer-Beck R., Baumgartner-Haindl S., Lindner-Gross M., Zwingl C.* Margarete Schütte-Lihotzky: Soziale Architektur: Zeitzeugin eines Jahrhunderts/Hrsg. von Peter Noever. — 2, verb. Aufl. Wien etc.: Böhlau, Cop. 1996. 304 p.

#### О. В. Ermakova

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

#### WORKSHOP OF O. STRNAD IN VIENNA KUNSTGEWERSCHULE: PEDAGOGICAL PRACTICES OF THE 1910S AND THE FIRST STAGE OF M. SCHUTTE-LICHOTSKI'S CREATIVITY

The author examines some aspects of the activities of the Viennese architect prof. Oskar Strnad at the Vienna Kunstgewerbeschule. In this studio, specializing in architectural design, many famous architects and designers began their career, including Margarete Schütte-Lichotzky, later known as the author of the famous «Frankfurt cuisine» and participation in the projects of Adolf Loos «Red Vienna», Josef Frank Wassenhoff Village and Ernst May's New Frankfurt. The study of the activities of the art workshop of Oskar Strnad in the Vienna Kunstgewerbeschule in the late 1910s is of interest in the development of new pedagogical methods in architectural design of the early 20th century. Studying in the workshops of leading artists contributed to the training of new personnel, who, choosing their path in art, replaced their teachers and in their own way solved the tasks assigned to them. In the course of changes in architectural concepts, inevitable transformations took place in pedagogical practices, depending on the personality of the master himself, his professional guidelines and spiritual views. Consideration of this process is relevant from the point of view of the formation of modern architecture and pedagogical thought that forms the practitioners and theorists of our time.

**Keywords:** 20th century architecture, Viennese architecture, Vienna Kunstgewerbeschule, Vienna School of Arts and Crafts, Oskar Strnad, Margarete Lichotzky.

#### References

1. *Berseneva A.* European modern: the Viennese architectural school. Yekaterinburg: Ural University Publishing House, 1991. 209 p. (in Rus.).
2. *Hofer S.* Reformarchitektur 1900–1918. Deutsche Baukünstler auf der Suche nach dem nationalen Stil. Stuttgart: Edition Menges Axel, 2005. 176 p.
3. *Meder I., Fuks E.* Oskar Strnad. 1979–1935. Salzburg — München: Verlag Anton Pustet, 2007. 178 p.
4. *Zemper G.* Practical aesthetics. M.: Publisher D. Aronov, 2001. 320 p. (in Rus.).
5. *Itten I.* The art of form. M.: Publisher D. Aronov, 2001. 222 p. (in Rus.).
6. *Zabelina E.* Architect Gabriel Guevreckean: creativity in the context of aesthetic trends of the first third of the twentieth century. M.: Aquarius-South, 2016. 192 p. (in Rus.).
7. *Allmayer-Beck R., Baumgartner-Haindl S., Lindner-Gross M., Zwingl C.* Margarete Schütte-Lihotzky: Soziale Architektur: Zeitzeugin eines Jahrhunderts/Hrsg. von Peter Noever. — 2, verb. Aufl. Wien etc.: Böhlau, Cop. 1996. 304 p.

А. В. Корнилова

Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица  
191028 РФ, Санкт-Петербург, Соляной переулок, 13**АРХИТЕКТУРНЫЕ МОТИВЫ В ИКОНОГРАФИИ  
СВЯТОГО АЛЕКСАНДРА СВИРСКОГО XVI-XVIII вв.**

© А. В. Корнилова, 2020

Одним из аспектов изучения иконографии святого Александра Свирского XVI- XVIII вв. является описание и анализ изображений архитектуры монастыря в контексте житийных текстов, а также соотношении их с реальными формами древнерусского зодчества и иконописными традициями XVI-XVIII вв.

На примере иконы XVI в. «Построение церкви Покрова в Александро-Свирском монастыре» из собрания Государственного Русского музея, особенностью которой является передача отдельных конструктивных элементов храма; житийной иконы XVI в. из Музеев Московского Кремля; житийной иконы 1655 г. из собрания Государственного Русского музея и складня XVIII в. из Государственной Третьяковской галереи, рассмотрены и проанализированы архитектурные мотивы, которые, хотя и условно, но тем не менее с некоторыми чертами реальности передают образ монастырского ансамбля и отдельных его построек.

**Ключевые слова:** Александро-Свирский монастырь, житийные иконы, архитектурные мотивы в древнерусской живописи.

Цель исследования — рассмотреть и проанализировать архитектурные мотивы в иконах XV-XVIII вв., посвященных св. Александру Свирскому, в которых при всей условности изображения форм древнерусского монастырского зодчества, можно обнаружить связь с реальными постройками Троицкого Александро-Свирского монастыря.

Задачи исследования:

— из обширной иконографии святого Александра Свирского выделить отдельные иконы с изображением архитектуры;

— рассмотреть икону «Построение церкви Покрова в Александро-Свирском монастыре» XVI в. с акцентом на отдельных конструктивных особенностях сооружения; подтвердить датировку постройки на основе ее изображения на иконе XVI в.;

— проанализировать архитектурные мотивы в клеймах житийных икон святого Александра Свирского с акцентом на характерных типах и деталях монастырских построек.

Истории создания Александро-Свирского монастыря посвящен богатый иконографический материал, включающий в себя изображение архитектуры. Наиболее ранней является икона из собрания Государственного Русского музея «Построение церкви Покрова в Александро-Свирском монастыре», середина XVI века. Памятник плохо сохранился. Краски местами смыты. В центре изображения — частично утраченная надпись: «...преподобный

...Пречистую Богородицу на основании... церкви» [1].

Икона посвящена видению Богоматери святому Александру Свирскому при основании им храма Покрова. Композиция построена по принципу «нутровых палат», то есть представляет Покровскую трапезную в поперечном разрезе. Над церковью помещено изо-

бражение Богоматери с Младенцем, по дощатым скатам кровли расположены фигуры предстоящих: монахи, обращенные с мольбой к Богородице. Один из них несет за спиной мешок.

Разрез интерьера раскрывает два яруса постройки: высокое подцерковие и собственно трапезную. В каждом ярусе — по три палаты, отделенные друг от друга стенами с дверными проемами. Внутри их представлены сцены из жития святого Александра Свирского. Всего сцен шесть.

Центральная сцена верхнего яруса представляет святого стоящим, молящимся видению Богоматери. Здесь же повторено его изображение, но уже в коленопреклоненного, павшего ниц перед чудом явления Богородицы.

Сцены в «палатах» представляют святого Александра и его ближайших учеников Александра, Афанасия и Исая. Значительное место уделено изображению Афанасия, свидетеля чуда. В ряде сцен представлены: беседа святого со своим учеником, благословение его, молитва святого Александра и Афанасия перед образом Богоматери.

В двух последних сценах присутствует и фигура Исая, духовного отца святого.

Интересны черты бытовизма в передаче события: так, Афанасий наблюдает чудо видения Богоматери, выглядывая из-за двери кельи. Перед сценой с изображением преподобного Александра с Афанасием и Исией помещена сцена в дверях, где монахи беседуют перед тем, как войти в келью.

Специфической особенностью иконы является передача в ней отдельных конструктивных элементов постройки. Несколько приземистые пропорции трапезной, крытой на два ската, с высоким подцерковием выявлены особенно ярко.

Интересным представляется сочетание каменных и деревянных элементов сооружения, переданных



в иконе: на фоне светлой, аккуратно выложенной из больших прямоугольных камней стены трапезной темными вертикальными полосами вырисовываются деревянные стропильные балки, поддерживающие дощатую кровлю.

Принцип «нутровых палат», использованный автором композиции, позволяет рассмотреть интерьер: большую центральную и малые боковые палаты. Изображение просторной трапезной палаты предельно условно. Каменная стена и деревянные опоры перекрытия служат фоном фигурной композиции, своды и столб отсутствуют. Возможно, иконописец хотел показать трапезную в процессе строительства, когда столб и покрытие еще были не возведены. Я. Мордвинов в своих «Записках» упоминает, что трапезная при жизни святого была построена лишь «по окна» [2, с. 8]. Или же архитектура «мешала» иконописцу развернуть центральную сцену и он пожертвовал ею, предоставив место фигурам, так что столб и своды центральной трапезной палаты не вошли в изображение [3, с. 27]. Малые же боковые палаты («келарская» и «гостиная», «хлебная» и «просвирня», по назначению их в системе трапезной) переданы более подробно: они перекрыты сводами, в стенах их прорезаны небольшие прямоугольные, полукруглые и круглые окна. Убранство палат состоит из скамеек с резными ножками и аналая перед образами.

Своеобразно передан декор дверных проемов, завершающихся шатром, изогнутым фронтоном с хоботком или полуциркульным сводчатым обрамлением. Этот прием часто использовался авторами миниатюр исторических рукописей и иконописцами XVI–XVII веков [4, с. 181–182].

Датировка иконы серединой XVI века и изображение на ней каменной Покровской церкви позволяют подтвердить дату основания трапезной. Указание на XVI век как на время постройки церкви до сих пор основывалось лишь на тексте жития Александра Свирского и поздних записях в приходо-расходных книгах, икона из собрания Государственного Русского музея еще раз подтверждает это.

Кроме того, это уникальное произведение древнерусской иконописи отличается совершенно особым свойством: в нем сделана попытка показать конструктивные особенности конкретного монастырского сооружения, дать его разрез и представить технологию строительного процесса.

Постройке Покровской трапезной посвящена также икона из Кирилло-Белозерска: «Чудо святого Александра Свирского» XVI век, хранящаяся в Государственной Третьяковской галерее [5, с. 26]. Действие в ней «происходит внутри монастыря, огороженного тесовыми стенами с воротами, окованными железом. Справа внизу стоят каменщики во главе со старшим мастером, выделенным головным убором и вишневым цветом одежды, они несут на спинах деревянные «козы», груженные доверху кирпичом. Несколько в стороне от них склонился молодой монах, просеивающий через сито глину. Впереди группы, возле корыта с раствором, разложены строительные инструменты —



Ил. 1. Построение церкви Покрова в Александро-Свирском монастыре. XVI в. ГТГ

скребки и лопаты для замешивания извести [6, с. 26]. Здесь же изображен и план будущей церкви в виде шестигранника, к которому добавлена апсида. Такой же условный план Покровской церкви встретится позднее в иконе середины XVII века [7, с. 371].

Подобный интерес к сюжету строительства церкви Покрова не случаен. Событие это было немаловажным в истории монастыря. Святой Александр Свирский посылал послов в Москву к царю Василию Иоанновичу просить о «каменных мастерах», которые и были присланы в обитель.

Создание в далеком Олонецком крае церкви каменщиками, посланными по указанию самого монарха из столицы, и возглавляемыми известным зодчим Игнатием Салкой (его имя упомянуто в «Житии»), говорило о многом; закрепляло позиции монастыря и не могло пройти незамеченным.

К числу икон XVI века, посвященных преподобному Александру Свирскому и имеющих изображения архитектуры, относится и знаменитая житийная икона святого из собрания музеев Московского Кремля, раскрытая в 1971 году реставратором Г. С. Батхель и опубликованная И. А. Журавлевой [8]. Она датируется серединой XVI века и представляет собой большеформатную житийную композицию со 129 клеймами, в четыре ряда со всех сторон окружающими средник.

Подобные крупные иконы создавались для украшения Кремлевских соборов во времена Ивана IV. Именно тогда в Москве находился ученик святого Александра Свирского Адриан Ондрусовский (в миру — боярин Андрей Завалишин), который стал



Ил. 2. Святой Александр Свирский в житии. 1655. ГРМ

воспреемником дочери Ивана IV Анны. Известно, что наслышанный о подвигах и чудесах преподобного, а также о строгости устава в его обители, царь ставил его в пример другим монастырям. Кроме того, канонизация святого Александра Свирского в 1552 году была непосредственно связана с большой военной победой Ивана IV, открывшей ему путь на Казань. И потому не удивительно, что большая крупноформатная житийная икона, посвященная преподобному, была помещена в Успенском соборе Московского Кремля. О почитании его говорит и тот факт, что ему был посвящен придел храма «Покрова на рву» на Красной площади.

На упомянутой иконе XVI века из собрания музеев Московского Кремля святой Александр Свирский представлен на светлозеленом фоне, с нимбом, «оттененным сиреневым приплеском» [9, с. 120] вокруг головы, в монашеском одеянии, с развернутым свитком, написанным полууставом, в левой руке. Правая рука дана в благославляющем жесте.

Крупные размеры иконы: 197 на 156 см., и при этом сравнительно небольшой средник, позволили иконописцу выстроить целостную и стройную композицию из 129 клейм, в которых с красочными подробностями и деталями отразился текст жития святого, начиная с момента его рождения и до погребения, а также чудеса, совершившиеся по молитвам преподобного уже после его смерти.

В клеймах с изображением монастыря в точности передается топография местности: густой лес, окружающий обитель и берег озера (клеймо № 25 «Преподобный Александр ночью поёт псалмы, обнажив тело комарам»), Пологие горки, хвойный северный бор, спускающийся в Рощинскому озеру — все восходит к тексту Жития, где сказано, что «... место непроходно и бьяше лесно ... красно зело и лесом округ исполнено бьяше...» [10, с. 123]. Таким оно и предстает в клеймах иконы (№ 86,87 — «Чудо о видении Даниила»).

«Отчетливо прослеживается тенденция к топографической определенности места действия» — отмечает в своей статье И. А. Журавлева [11, с. 123].

Архитектурные мотивы использованы в качестве фонов во многих клеймах иконы, хотя далеко не все они изображают постройки Александро-Свирского монастыря. «Так события, происходившие по сюжету в Валаамском монастыре, в Острове, в Великом Новгороде, в Москве, в Свирской обители, отмечены индивидуальностью типов и деталей построек. Подобное разнообразие типов построек, которые иконописец вводит в живописное повествование, пожалуй встречается впервые: одноглавые церкви и большие соборы, колокольни и пекарни, кельи и монастырская ограда, водяная мельница и мастерская по изготовлению кирпича, уединенная хижина и монастырские врата» [12, с. 122].

В верхних регистрах клейм, — где повествование ведется с момента рождения преподобного, через эпизоды связанные с его уходом из дома и чудесами, увиденными по дороге на Валаам, — изображение архитектуры весьма условно. Конкретным оно становится при изображении храмов Валаамского монастыря — пятиглавых с позакомарным покрытием (клейма № 13,14,15 и др.), либо малой хижины, которую построил святой Александр в отходной пустыни — скромной деревянной двускатной постройки (клейма № 40,41,44,45 и др.).

Насыщенная реалиями монашеского быта, икона включает в себя клейма, показывающие как преподобный Александр рубит лес, вскапывает землю, сеет и собирает рожь, мелет зерно ручным жерновом, носит воду для поварни, заготавливает дрова, месит тесто и печёт хлебы, беседует с приходящими к нему за благословением, поучает монахов, совершает вечерний обход их келий и т. д.

Весьма интересными представляются клейма (№ 55–56) с сюжетом «Явления Святой Троицы преподобному», после чего следует сюжет «Воздвижения креста на месте будущей церкви Святой Троицы (клеймо № 59)». «Собрание преподобного Александра с братией о поставлении церкви» (клеймо № 61). «Старцы

Тихон и Федор посланы в Новгород просить об освящении церкви и об антиминсе» (клеймо № 62) — здесь представлены Новгородский Кремль с мощной крепостной стеной и круглой угловой башней, увенчанной шатром, и собор Святой Софии — с торжественным пятиглавием и позакамарным покрытием.

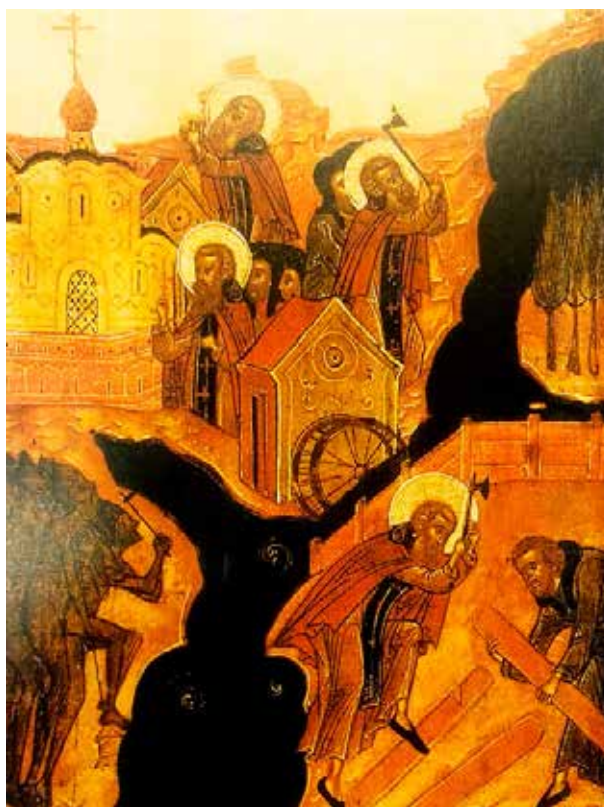
«Освящение церкви Живоначальной Троицы Епископом Митрофаном Коломенским» (клеймо № 63) содержит изображение первого храма Александрo-Свирского монастыря — одноглавой, постройки, крытой на четыре ската и представленной на фоне стройного ряда двускатных рубленых келий. К середине XVI века, когда создавалась икона, первоначальной церкви Святой Троицы уже не существовало и потому о реалиях в передаче ее облика, в данном случае, говорить не приходится.

Особенно значимыми представляются клейма «Чудо явления Богоматери на основании церкви Покрова» и «Поставление трапезной церкви Покрова» (клейма № 97–102). Здесь изображена квадратная в плане одноапсидная постройка, которая в общих чертах соответствует реальности. В клейме № 100 показан процесс возведения здания. Монахи вручную укладывают камни и строят высокий подклет, что вполне согласуется с текстом жития, свидетельствующим о том, что при жизни преподобного Александра Свирского церковь была возведена лишь «по окна».

В остальных клеймах (105–114, 118–125, 127, 128) преобладают изображения монастыря, где доминирующую роль играет вид одноглавого каменного Троицкого собора, имеющего позакомарное покрытие, а также Покровской церкви, — в виде прямоугольного в плане сооружения, крытого на четыре ската и завершающегося луковичной главкой. На фоне этих строений происходят сцены чудес святого Александра Свирского («Чудо об исцеленной слепой Анне», «Чудо о расслабленном отрачате», «Чудо о старце Савватии» и другие).

Таким образом, архитектурные мотивы, включенные в фоны клейм житийной иконы Святого Александра Свирского XVI века из собрания музеев Московского Кремля, довольно условны, хотя им нельзя отказать в некоторой доле реальности.

Следующей по времени из известных нам икон святого Александра Свирского является житийная икона 1655 года из собрания Государственного Русского музея [13]. В центре ее — изображение святого Александра с развернутым свитком в левой руке и благословляющим жестом правой руки. Средник обрамлен полосой клейм, включающей 39 сцен жития. На правом поле оклада прибита пластинка с гравированной надписью: «Лето 7100 (1592) года при державе Царствия Государя Царя и Великого Князя Федора Иоанновича Всея Руси Самодержца, и его Благоверной Царицы и Великой Княгини Ирины и Пресвятейшем Иове Патриархе Московском и Всея Руси, поставил сию святую икону в дом Живоначальной Троицы и Преподобному Чудотворцу Александру Свирскому государев царев и великого князя дьяк Семен Емелианов вклад вечной при игумене Дионисии. Писал икону изограф иеромонах



Ил. 3. «Поставление монастырской мельницы», клеймо № 28 из житийной иконы святого Александра Свирского. 1655. ГРМ

Партениос. Андреин Доховский с ним же Васильев сын Иоанн Холст» [14].

Центральная часть иконы записана в XIX веке, клейма частично поновлены. Фон средника покрыт чеканным серебряным окладом, на полях — басма.

«В композиции клейм ощущается стремление придать им пространственность. Иконописец делит изображения на два-три плана, умело разделяя их горками и архитектурными постройками, постепенно уменьшая размеры фигур и предметов. Для всех палат характерны простые формы. Это либо высокие палаты с двускатной кровлей, либо храмы с луковичными главками и позакомарным покрытием. Их фасады богато орнаментированы различными розетками, завитками, многопрофильными карнизами. Не ограничиваясь показом только фасадов зданий, мастер в ряде случаев пытается представить их внутреннее пространство, прорезая в передних стенках широкие арки и обозначая глубину более светлым тоном основного цвета. В глубине такой «раскрытой» постройки зачастую помещено решетчатое окно или узкий темный проем. Обилие орнамента, попытки придать пространственность житийным клеймам и архитектуре, использование в живописи цветных лаков является отличительной чертой развитого XVII века» [15, с. 41].

Из числа клейм, относящихся непосредственно к строительству и архитектуре монастыря, представляют интерес клейма, посвященные постройке Троицкого собора и Покровской церкви.



Илл. 4. Святой Александр Свирский в житии. Складень. XVII в. ГТГ

Одно из клейм (№27) изображает беседу Александра с братией о строительстве каменной Троицкой церкви. «Однажды Александр собрал братию и стал с ними советоваться о поставлении каменной церкви Троицы. Братия вознеговала, так как место скудно суще и где взять материал. Александр сказал, что нужно только начать, а дальше поможет Бог» [16, л. 297]. Святой и окружающие его монахи представлены сидящими за столом и беседующими. Сцена развернута на фоне монастырской стены с бойницами и келий с высокими двускатными кровлями. К сожалению, не изображен непосредственно процесс постройки церкви.

В клейме (№32) показано освящение Троицкого собора: «И молиша же иже тогда архиепископа Макария о освящении церковием и того повелением церковь освящается» [17, с. 369]. Здесь любопытно изображение Троицкого собора и монастырской стены. Над зубчатой с бойницами стеной возвышается одноглавый крытый по закомарам собор на высоком подклете. Два придела с юга и севера примыкают к основному зданию. Узкие высокие окна и большой полукруглый дверной проем в центре дополняют впечатление монументальности сооружения [18, л. 310–313].

В клейме (№28) изображено «Поставление монастырской мельницы», о чем в житии сказано, что святой Александр решил «сотвори прокопание» между озерами и «внезапну устремися вода, иже своим сходением с высоты горских нашед, с великим шумом и гремением водным» [19, л. 305–307].

В клейме представлены монахи, рубящие лес, обтесывающие бревна и складывающие их в венцы. Монахам мешают бесы, которые изображены на противоположном берегу озера. Они символизируют темные силы, препятствующие добрым делам. Здесь же на протоке, соединяющем два озера, показана и сама мельница в виде небольшого здания с двускатной кровлей и двумя мельничными колесами.

Для строительства собора заранее был приготовлен кирпич руками самих монахов. В клейме (№29) изображен Александр с учеником, старательно укладывающие готовые кирпичи. На заднем плане красноватое здание печи для обжига. «Он пришел на некое место и начат землю рыти, и по мале же ископани обрете глину доволну близ монастыря. И разумев Преподобный, яко потребное есть место кирпич делати и жещи... и некое же время делаяще отвориша и наделаша кирпича доволно, тако же и ин запас приготовша и наделаша кирпича доволно тако же и ин запас приготовша известь и камень дичена много множество на устроение церкви» [20, с. 369].

В следующем клейме (№30) изображен отбор Александром монахов для посольства в Москву к царю Василию Иоанновичу за каменных дел мастерами для постройки собора и прибытие послов к Государю. «Потом же Преподобный Александр подбирает три старца от ученик своих: Антония и Леонтия, и Родиона, и посылает с грамотою к Самодержцу Царю и Великому Князю Василию Иоанновичу просить о каменных

мастерех. Василий Иоаннович с радостью дал все необходимое для церкви тако же и каменьчики к сему же и дозирателя к делу церкви дарует» [21, с. 370].

Приезд «каменьщики» и «дозиратель к делу церкви» в монастырь также изображен в иконе (клеймо № 31).

Остальные клейма, включающие изображение архитектуры, относятся к постановлению Александра на священничество в Новгороде (№ 23), [22] к освящению первой Троицкой церкви епископом Митрофаном Коломенским (№ 25), к молению святого Александра с братией об удаче в строительстве Покровской церкви и видение Богоматери (№ 38), к чуду с боярином Тимофеем Априловым (№ 35) и чуду о Богдане Крюкове (№ 37), к наставлению Александром братии перед кончиной (№ 39). Во всех перечисленных изображениях передача архитектурных форм не отличается тем индивидуальным своеобразием и живостью, которые были свойственны разобранным выше клеймам. Это, большей частью, повторяющийся мотив одноглавого или пятиглавого храма, крытого по закомарам.

В одном из клейм иконы (№ 38, «Видение Богоматери и основание церкви Покрова») сделана попытка представить план Покровской трапезной, который дан в виде условного шестигранника. Это напоминает прием миниатюристов XVI века. Так изображен план Вавилонской башни в Лицевом своде и в «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова [23, с. 371].

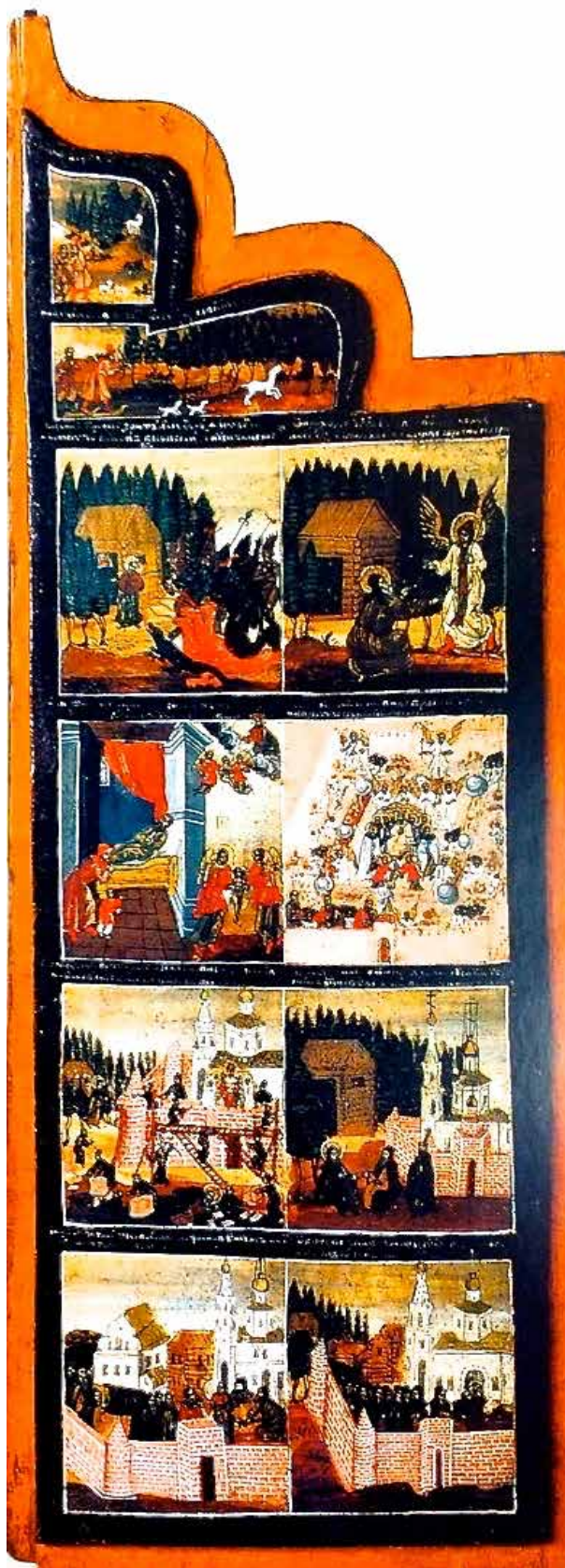
Несмотря на условный характер архитектурных форм в иконе, элементы реалий используются мастером довольно широко. Ясно указаны местоположение монастыря на берегу двух озер и место постройки мельницы, передан процесс изготовления кирпича, обтесывание бревен и укладка сруба. Изображены орудия труда строителей: топоры, лопаты.

Значительный интерес, с точки зрения изображения архитектуры, представляет иконописный складень XVIII века из собрания Государственной Третьяковской галереи, посвященный святому Александру Свирскому [24]. В его клеймах, расположенных на правой и левой створках по отношению к среднику, последовательно развернуты следующие сцены:

Клеймо № 2, правая створка: «Беседа преподобного Александра с братией о поставлении церкви живоначальной Троицы» — на фоне одноглавой церкви Покрова Богородицы и также одноглавой шатровой колокольни с открытым звоном, окруженными каменной оградой, представлен преподобный, беседующий с монахами.

Клеймо № 3, правая створка: «Чудо ученику святого Афанасию: «чудо трезвися и бодрствуй: посещение чудно хочешь быти»... На фоне густого леса, подступающего к рубленным деревянным стенам монастыря, за которыми расположились двускатные клетские постройки монашеских келий, изображено чудо видения Афанасию.

Клеймо № 4, правая створка: «Чудо явления Святой Троицы преподобному Александру Свирскому». Архитектурный фон повторяет предыдущее изображение в клейме № 3.



Ил. 5. Святой Александр Свирский в житии. Складень. Правая створка. XVII в. ГТГ



**Ил. 6.** Святой Александр Свирский в житии. Складень. Левая створка. XVII в. ГТГ

Клеймо № 5, левая створка: «Видение Пресвятой Богородицы на основании церкви Покрова, «как явися Преподобному Александру на основании церкви Пречистого Ея Покрова». На изображении представлено строительство трапезной Покровской церкви. Причем, определенный его этап: возведение храма, не до кровли, а лишь «по окна», зрительно конкретизирован и строительный материал — камень, использовавшийся при возведении сооружения.

Выше — монахи по приставным лестницам поднимают кирпичи, готовят известь.

Последнее обстоятельство особенно примечательно в отношении документальной точности воспроизведения технологии строительства. Натурные исследования, проведенные в конце 1960-х годов архитектором А. Н. Милорадовичем, показали, что Покровская трапезная церковь, действительно, выполнена в технике смешанной кладки: сложена из камня лишь «по окна», выше идет кирпичная кладка [25, с. 82]. Таким образом, сцены, представленные в изображении, достоверно отражают конкретные реалии двух этапов строительного процесса.

Остальные клейма складня (№ 6, 7, 8 — расположены на левой створке), имеют архитектурные фоны, аналогичные клеймам № 3 и № 4 [26].

Иконография святого Александра Свирского, с включением архитектурных мотивов, не исчерпывается рассмотренными произведениями. Изображения соборов, церквей и стен монастыря, их общий облик и строительный процесс (обтесывание бревен, кладка сруба, изготовление кирпича, устройство ограды и т. д.) переданы в иконах, хотя и условно, но с долей реальности, насколько это было возможно в пределах канона, принятого в древнерусской живописи. И несмотря на то, что изображение подлинной архитектуры никогда не являлось целью иконописцев, они писали конкретные и узнаваемые храмы, как памятники, прославлявшие деятельность святого в создании монастыря.

#### Список литературы

1. ГРМ ДР/Ж. 781, (4820) Дерево; живопись, яичные краски; доска, ковчег, борт 1 шпонка. Размер: 39,5x35x2,3. Поступила из собрания Общества любителей Древней Письменности.
2. В. Мордвинов. Записки (1744–1787). СПб.: Имп. Акад. наук, 1888. 225 с.
3. Прием изъятия столбов или появления одного столба вместо нескольких при изображении «нутровых палат» распространен в иконописи и стенописи XVI в. См.: В. Н. Нечаев. Нутровые палаты в русской живописи XVII в. // Русское искусство XVII века. Л.: Изд. «Academia», 1929. С. 26–64.
4. О. И. Подобедова. Миниатюры русских исторических рукописей. — М.: Наука, 1964. — 334 с.
5. ГТГ Инв. № 22048. Икона II половины XVI в. См.: Реформатская М. А. Северные письма. М.: Искусство, 1968. 45 с.
6. Реформатская М. А. Северные письма. С. 26. Очевидно, просеивают не глину, а песок для раствора.
7. Смирнова Э. С. Об одном литературном сюжете в живописи конца XVI века. // Труды отдела древнерусской литературы ИРЛИ. М.-Л.: Академия наук СССР, 1960. Вып. 16. С. 365–373.
8. Журавлева И. А. Образ Александра Свирского с житием и чудесами из Успенского собора Московского Кремля. // Русская художественная культура XV–XVI веков. Материалы и исследования. М.: Гос. ист.-культ. музей-заповедник «Московский Кремль», 1998. С. 118–141.
9. Там же. С. 120.
10. Там же. С. 123.
11. Там же.
12. Там же. С. 122.
13. ГРМ ДР/Ж. 2657. Соловьева И. Д. Икона «Александр Свирский в житии» в собрании Русского музея (к проблеме атрибуции). // Древнерусское искусство. Новые атрибуции. СПб.: ГРМ, 1994. С. 39–46.
14. Пердатовка иконы принадлежит И. Д. Соловьевой [Соловьева И. Д. Икона «Александр Свирский в житии» в собрании Русского музея (к проблеме атрибуции)]. // Древнерусское искусство. Новые атрибуции. СПб, 1994. С. 39–46.
15. Там же. С. 41.
16. Текст жития заимствован из сб. РНБ, Соф. 1434, л. 297

17. *Смирнова Э. С.* Об одном литературном сюжете в живописи конца XVI века. С. 365–373.
18. РНБ, Соф. 1434, Л. 310–313.
19. Там же. Л. 305 об. 307 об.
20. *Смирнова Э. С.* Об одном литературном сюжете в живописи конца XVI века. С. 365–373.
21. Там же.
22. ГРМ инв. № ДР/Ж. 2657, клеймо №23.
23. *Смирнова Э. С.* Об одном литературном сюжете в живописи конца XVI века. С. 365–373.
24. ГТГ Инв. № 14646.
25. *Милорадович А. Н.* Новгородский мастер Игнатий Салка. // Соловецкий сборник. Материалы и исследования. Соловки.: Соловецкий музей-заповедник, 1994. С. 82–94.
26. ГРМ ДР/Ж. 781, (4820) Дерево; живопись, яичные краски; доска, ковчег, борт 1 шпонка. Размер: 39,5x35x2,3. Поступила из собрания Общества любителей Древней Письменности.

## A. V. Kornilova

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design  
191028 Russia, St. Petersburg, Solyanoy lane, 13

### ARCHITECTURAL MOTIVES IN THE XVI-XVIII CENTURY ICONOGRAPHY OF ST. ALEXANDER SVIRSKY

A description and analysis of the monastery architecture images in the context of hagiographic texts is one of the aspects of the study on the XVI–XVIII century iconography of St. Alexander Svirsky as well as their correlation with the real forms of ancient Russian architecture and icon painting traditions of the XVI–XVIII centuries.

One of the examples is the XVI century icon Construction of the Church of the Intercession in the Alexander-Svirsky Monastery located in the collection of the State Russian Museum. The significance of the icon is its depiction of various structural elements of the church.

Another examples are the XVI century hagiographic icon in the Moscow Kremlin Museum, the 1665 hagiographic icon from the collection of the State Russian Museum, and the XVIII century three-wings folding from the State Tretyakov Gallery. The architectural motives, conditionally, but with some peculiarities of reality, conveying the appearance of the monastery ensemble and its individual buildings were considered and analyzed.

**Keywords:** Alexander-Svirsky Monastery, hagiographic icons, architectural motifs in Old Russian painting.

### References

1. GRM, DR/Z. 781, (4820) Wood; painting, egg paints; board, ark, board 1 key. Size: 39.5x35x2.3. Received from the collection of the Society of Lovers of Ancient Writing.
2. V. Mordvinov. Notes (1744-1787). SPb.: Imp. Acad. Sciences, 1888.
3. Reception of the removal of the pillars or the appearance of a single-sided table instead of several when depicting «chamber chambers» in icon painting and spreading of the 16th century. See: V. N. Nechaev. Interior Chambers in Russian Painting of the 17th Century. // Russian art of the 17th century. L.: Academia, 1929. pp. 26–64.
4. O. I. Podobedova. Miniatures of Russian historical manuscripts. M.: Nauka, 1964.
5. Tretyakov Gallery, Inv. №22048. Icon of the 2nd half of the 16th century. See: Reformatskaya M. A. Nordic Letters. M.: Art, 1968.
6. Reformatskaya M. A. Nordic Letters. p. 26. Obviously, it is not clay that is sieved, but sand for the solution.
7. Smirnova E. S About one literary subject in painting of the end of the XVI century. // Proceedings of the Department of Old Russian Literature IRLI. M.-L.: Academy of Sciences of the USSR, 1960. Issue. 16.
8. Zhuravleva I. A. The image of Alexander Svirsky with his life and miracles from the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin. // Russian artistic culture of the 15th-16th centuries. Materials and research. M.: State. historical-cult. Museum-reserve «Moscow Kremlin», 1998. pp.118–141
9. Ib. p. 120.
10. Ib. p. 123.
11. Ib.
12. Ib. p.122.
13. GRM, DR/Z. 2657. Solovyova I. D. Icon «Alexander Svirsky in his life» in the collection of the Russian Museum (to the problem of attribution) // Old Russian art. New attributions. SPb.: GRM, 1994. pp. 39–46.
14. The icon date was changed by I. D. Solovieva. See: I. D. Solovieva. Icon «Alexander Svirsky in his life» in the collection of the Russian Museum (to the problem of attribution) // Old Russian art. New attributions. SPb, 1994. pp. 39–46.
15. Ib. p. 41.
16. The text of the life is borrowed from collection. RNB, Sof. 1434, p. 297
17. Smirnova E. S. About one literary subject in painting at the end of the 16th century. pp. 365–373.
18. RNB, Sof. 1434, pp. 310–313.
19. Ib. pp. 305–307.
20. Smirnova E. S. About one literary subject in painting at the end of the XVI century. pp. 365–373
21. Ib. pp. 365–373.
22. State Russian Museum, inv. № Dr/Z 2657, stamp №23.
23. Smirnova E. S. About one literary subject in painting at the end of the 16th century. pp. 365–374.
24. State Tretyakov Gallery Inv. No.14646.
25. Miloradovich A. N. Novgorod master Ignatius Salka. // Solovetsky collection. Materials and research. Solovki.: Solovetsky Museum-Reserve, 1994. pp. 82–94.
26. GRM, DR/Z. 781, (4820) Wood; painting, egg paints; board, ark, board 1 key. Size: 39.5x35x2.3. Received from the collection of the Society of Lovers of Ancient Writing.

УДК 72.035

DOI 10.464181/2079-8202\_2020\_4\_9

О. В. Мюллер

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

## УБРАНСТВО ИНТЕРЬЕРОВ ВИЛЛЫ БЕРГ: К ВОПРОСУ О РОССИЙСКОМ ВЛИЯНИИ

© О. В. Мюллер, 2020

В статье проводится попытка установить степень влияния петербургского дворцового интерьера на убранство Виллы Берг (г. Штутгарт, Германия) — летней резиденции кронпринца Вюртемберга Карла (будущего короля Карла I) и его супруги — дочери российского императора Николая I великой княгини Ольги Николаевны. Подвергаются анализу архитектурно-конструктивные решения поэтажных планов и художественно-пластическое решение главного парадного зала виллы — Бального зала, определяются предпосылки выбора мотивов его убранства. Осуществляется также поиск интерьеров-прототипов из числа парадных залов императорских дворцов Романовых, выступивших основой для создания художественного образа Бального зала Виллы Берг.

**Ключевые слова:** Бальный зал, Вилла Берг, интерьеры королевства Вюртемберг, интерьер неobarocco, петербургский дворцовый интерьер, дворцовый интерьер российской императорской династии, интерьер эпохи историзма

Вилла Берг (арх. Кристиан Фридрих фон Лайнс (нем. Christian Friedrich von Leins· 1845–1853 гг., г. Штутгарт, Германия, ил. 1, ил. 2) — летняя резиденция кронпринца Вюртемберга Карла, будущего короля Карла I (1823–1891 гг., правление 1864–1891 гг.) [2] и его супруги — дочери российского императора Николая I великой княгини Ольги Николаевны. В российском искусствоведении дворец малоизвестен и не изучен. В германоязычных источниках существуют довольно подробные исследования архитектурного облика дворца, в значительно меньшей степени его интерьерного убранства. Исследованием Виллы Берг занимаются Ul. Gohl [1], С. Höper [3] — [4], M. Eberle [5], С.-W. Schuemann [6], M. Wagner [7] — [8]. В проекте «Projektarchiv: Geschichte trifft Zukunft — Occupy Villa Berg» [9] представлено одно



**Ил. 1.** Вилла Берг. г. Штутгарт. Акварель А. И. Шарлемань, 1857 г. Альбом Ольги», Лист 52с. Инв. номер С 1958/GVL 179,52с Источник: © Staatsgalerie Stuttgart

из наиболее полных собраний обзорной информации о вилле, иллюстративные материалы и последние исследования, касающиеся реставрации здания.

В парадных интерьерах Виллы Берг прослеживается оригинальный характер убранства, который не отражается в существующих исследованиях и требует изучения. Так, можно предположить, что в художественном решении Бального зала виллы (ил. 3) присутствуют мотивы, характерные для петербургского дворцового интерьера.

Цель статьи — определить степень влияния петербургского дворцового интерьера на убранство и планировочные решения Виллы Берг, выявить интерьер, послуживший прототипом для убранства Бального зала.

Материалы: Здание Виллы Берг было почти полностью разрушено во время Второй мировой войны, что осложняет проведение исследований. Об убранстве интерьеров, в том числе и убранстве Бального зала, можно судить по акварелям из «Альбома Ольги» (нем. Olgas Album) [10]. Изображения парадных и жилых интерьеров супружеской пары Ольги Николаевны и Карла I заказывались великой княгиней у различного уровня мастеров художников. Среди них, известный в России Адольф Шарлемань (нем. Adolf Charlemagne, 1826–1901 гг.) и венский художник Franz Heinrich (1802–1890 гг.), штутгартские художники Pieter Francis Peters (1818–1903 гг.), Johann Caspar Obach (1807–1865 гг.), Carl von Kurtz (1817–1887 гг.), Heinrich Friedrich Halmhuber (1852–1908 гг.), Adolf Treidler, 1846–1905 гг.), Albert Kappis (1836–1914 гг.), акварели принадлежат руке Ольги Николаевны, её придворным дамам и членам семьи. Альбом содержит 87 листов акварелей и гуашей интерьеров и охватывает период с 1846 по 1891 года. Предположительно, существует большое число заказанных Ольгой Николаевной акварелей, так как на обороте одной



из работ стоит надпись рукой Н. Фг. Halmhuber: «Такие работы были отправлены королевой Ольгой в Россию ко двору, чтобы показать, что было построено здесь, в Штутгарте». На аукционе Stucker в швейцарском Берне в 1973 году был предложен альбом с ещё 36 листами акварелей из собрания Ольги Николаевны [3, с. 19].

Ценными для исследования интерьеров Виллы Берг представляются фотографии дворца и прилегающих парковых территорий и оранжерей конца XIX — начала XX века, а также фотофиксации разрушенного здания дворца, датированные 1944 годом.

Сохранились некоторые листы архитектурного проекта виллы, среди которых листы с неосуществлённым проектом убранства Бального зала и поэтажным планировочным решением, датированным 1845-м годом. Проектные листы включают чертежи разрезов и развёртки некоторых интерьеров, разработки отдельных художественно-декоративных деталей его убранства, которые хранятся в архивах Германии: в берлинском архитектурном музее (нем. Technische Universitaet Berlin, Architekturmuseum), в архиве земли Бад-Вюртемберг (нем. Landesarchiv Bad-Wuerttemberg), в архиве города Штутгарт (нем. Staatsarchiv, Stuttgart), в архиве государственной галереи г. Штутгарт (нем. Staatsgalerie, Stuttgart)

Особо ценным представляется иллюстрированный поэтажными планами виллы текст авторства главного архитектора Виллы — К. Ф. фон Лайнса [12]. Он содержит описания расположения залов Виллы в плане, некоторых особенностей архитектурного декора, в том числе и убранства Бального Зала. Архитектор Лайнс обучался в ремесленном училище в Штутгарте (1829–1831 гг.) и начинал профессиональную деятельность как проектировщик интерьеров. В начале 1830-х годах участвует в работах под руководством арх. К. Л. В. Цанта (нем. K. L. W. Zanth, 1796–1857 гг.). В последующие годы, продолжает обучение в Мюнхене, Зальцбурге, Париже в ателье А. Лабруста (фр. H. Labrousse, 1811–1875 гг.) возвращается в Штутгарт, в 1843 году выдерживает Государственный экзамен на звание архитектора. Карл сделал К. Ф. фон Лайнсу заказ на проектирование, обратив внимание на один из его ранних проектов — здание посольства русской дипломатической миссии в Штутгарте, которое «было выдержано в классицистическом стиле, и, украшенное рельефами, бюстами и статуями, принадлежало к числу наиболее притягательных строений того времени» [1, с. 25].

Существуют также воспоминания современников о посещении виллы, в которых встречаются страницы, посвящённые интерьеру Бального зала. Довольно подробное описание предметов обстановки зала встречается в книге писателя К. Бюхеле (нем. K. Buechele) [13], изданной по заказу королевского вюртембергского двора.

Источником биографических фактов, в том числе указывающих на значительное участие русской стороны в разработке проекта и возведении виллы, являются личные дневники и опубликованные вос-



**Ил. 2.** Вилла Берг. г. Штутгарт. Акварель А. И. Шарлемань, 1857 г. «Альбом Ольги», Лист 50 с. Инв. номер С 1958/GVL 179,50 с. Источник: © Staatsgalerie Stuttgart

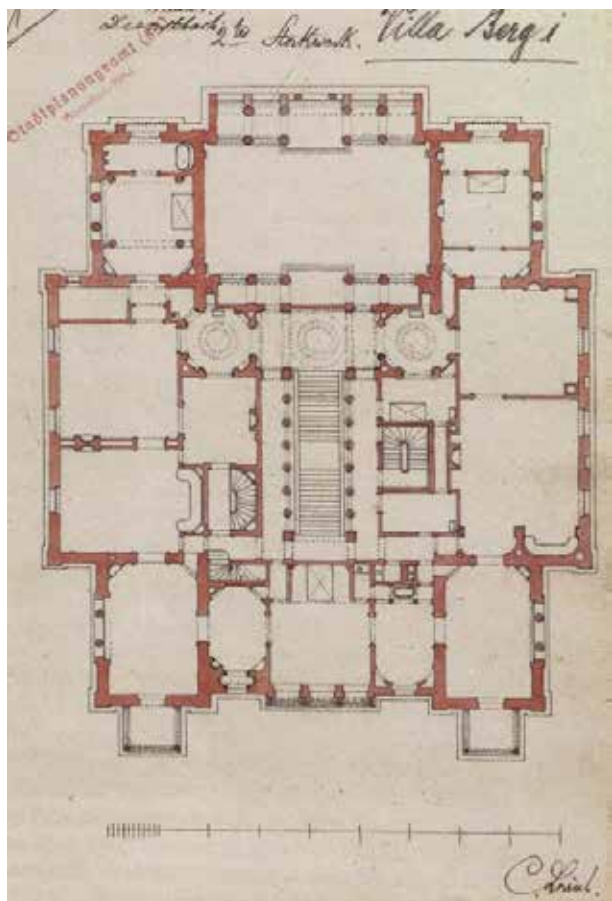


**Ил. 3.** Бальный зал, Вилла Берг. г. Штутгарт Акварель Фр. Хайнрих (нем. Fr. Heinrich), 1855 г. «Альбом Ольги», Лист 58. Инв. номер С 1958/GVL 179,58. Источник: © Staatsgalerie Stuttgart

поминания приближённых к королевской чете Ольги Николаевны и Карла I. Одним из наиболее информативных источников, подтверждающих русские влияния на художественные решения некоторых интерьеров, можно считать воспоминания Фридриха Вильгельма Хаклендера (нем. Friedrich Wilhelm Hacklaender, 1816–1877 гг.) [14] — писателя, личного секретаря и доверенного лица кронпринца Карла.

Ценная информация о русском участии находится в дневниках придворной дамы Ольги Николаевны в Вюртемберге — баронессы Эвелины фон Массенбах (нем. Eveline von Massenbach, 1830–1904 гг.) [15] и в личных дневниках Ольги Николаевны [11], а также в её переписке с членами семьи.

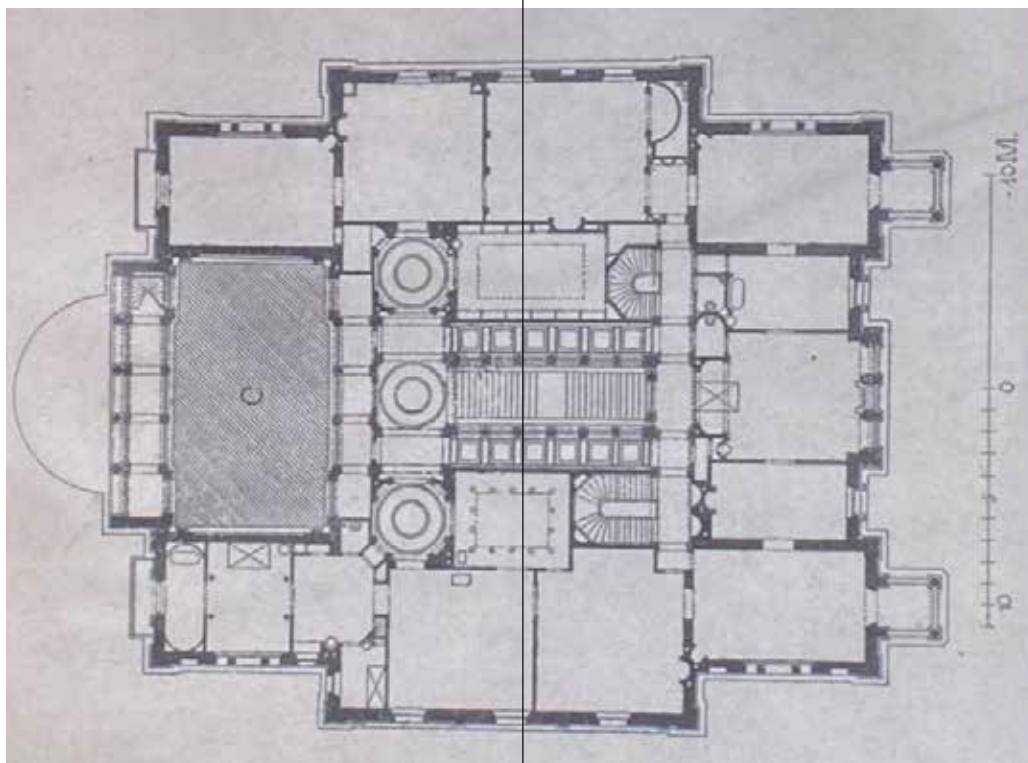
С 1846 года строительство Виллы Берг частично финансируется российской императорской семьёй Романовых. Денежные средства выделяются из приданого Ольги Николаевны, согласно брачному договору (фр. «Contrat de mariage de Son Altesse Imperiale



**Ил. 4.** План. Первый этаж. Вилла Берг, г. Штутгарт. Арх. К. Ф. фон Лайнс, 1845 г. Источник: Ulrich Gohl (Herausgeber): Die Villa Berg und ihr Park. Geschichte und Bilder, Stuttgart 2007, Seite 51 (Baurechtsamt Stuttgart)

Madame la Grand`Duchesse Olga Nicolaewna avec Son Altesse Royale Monseigneur le Prince Royal de Wuettemberg» от 4.07/22.07.1846 в Санкт-Петербурге) [16, с. 34–35]. Ранее кронпринц Карл испытывал трудности в самостоятельной оплате строительства с момента начала возведения виллы в 1844 году и до года венчания с Ольгой Николаевной в 1846 году (13 июля 1846 г., в Петергофе), вюртембергской стороне удалось возвести лишь цоколь [1, с. 8].

Проект виллы корректируется в соответствии с личными вкусами и представлениями российской императорской семьи. В записях личного секретаря Карла, касающихся финансирования строительства Виллы Берг отмечено: «было бы само собой разумеющимся, что наследная принцесса, в соответствии с пожеланиями которой, но особенно в соответствии с пожеланиями императрицы, должно было кое-что измениться, приукраситься и увеличиться, внесла бы свою хорошую часть в расходы на производство» [1, с. 9]. Далее указывается: «теперь, при предстоящей связи с богатым российским императорским домом, мы плавно расширяли наши проекты всё больше и больше, и считали бы лестницу, отличную от белого каррарского мрамора, абсолютно недостойной будущей кронпринцессы» [1, с. 9]. Вероятно, по аналогии с убранством столичных дворцов Романовых, пространство парадных залов увеличивается, их убранство становится роскошнее, в отделке появляются дорогостоящие отделочные материалы. Парадная лестница виллы, например, теперь проектируется из каррарского мрамора [1, с. 9], очевидно, по аналогии с Парадной лестницей Ф. Б. Растрелли



**Ил. 5.** План. Второй этаж. Вилла Берг, г. Штутгарт. Арх. К. Ф. фон Лайнс, после 1846 г. Источник: Leins Chr. Fr. von. Die Hoflager und Landsitze des wuerttembergischen Regentenhauses. Stuttgart: Greiner & Pfeiffer. 1889, С. 88.

в Зимнем дворце (арх. Ф. Б. Растрелли, 1758–1761 гг.; воссоздана арх. В. П. Стасов, 1837–1839 гг.) [17, с. 206–209].

В соответствии с петербургскими представлениями о комфорте проживания того времени, вносятся изменения во внутреннюю планировку виллы: «Я должен был представить Её Величеству (императрице) и великой княгине Ольге [...] планы наследного особняка и самым точным образом объяснить, в то время, как две высочайшие дамы вносили карандашными штрихами небольшие изменения» [1, с. 10]. Ориентировались, вероятно, на применённые несколькими годами ранее в петербургском Мариинском дворце Марии Николаевны — старшей сестры Ольги Николаевны (Санкт-Петербург, арх. А. И. Штакеншнейдер, 1839–1844 гг.) принципы в планировке [18, с. 33]. Действительно, решение интерьеров Мариинского дворца, «отмеченное стремлением к удобствам и комфорту» [18, с. 32–33], применяется и на Вилле Берг. На личной половине Ольги Николаевны анфиладное расположение комнат усложняется: организуются дополнительные малые обходные коридоры между жилыми комнатами, в обход парадных коридоров. Помещения для прислуги переносятся с личной половины на втором этаже на отдельный третий, которые связываются с комнатами Ольги Николаевны лестницей минуя парадные залы [15]. Увеличивается число и размеры вспомогательных помещений: значительно расширяется помещение гардеробной (устраивается на месте внутренней лестницы), холлы второстепенных лестниц принимают более внушительные объёмы, что соответствовало петербургскому размаху российской императорской семьи (ил. 4, ил. 5).

Ольгу Николаевну регулярно информировали о работах по возведению виллы, она часто посещала строительную площадку: «Кронпринцесса очень интересовалась всем процессом строительства виллы, и мне приходилось давать отчёты, как только я узнавал что-то новое», и далее: «она обожала посещать площадку, там наблюдать за работами, помимо прочего, лазать по каменным стенам» [1, с. 10].

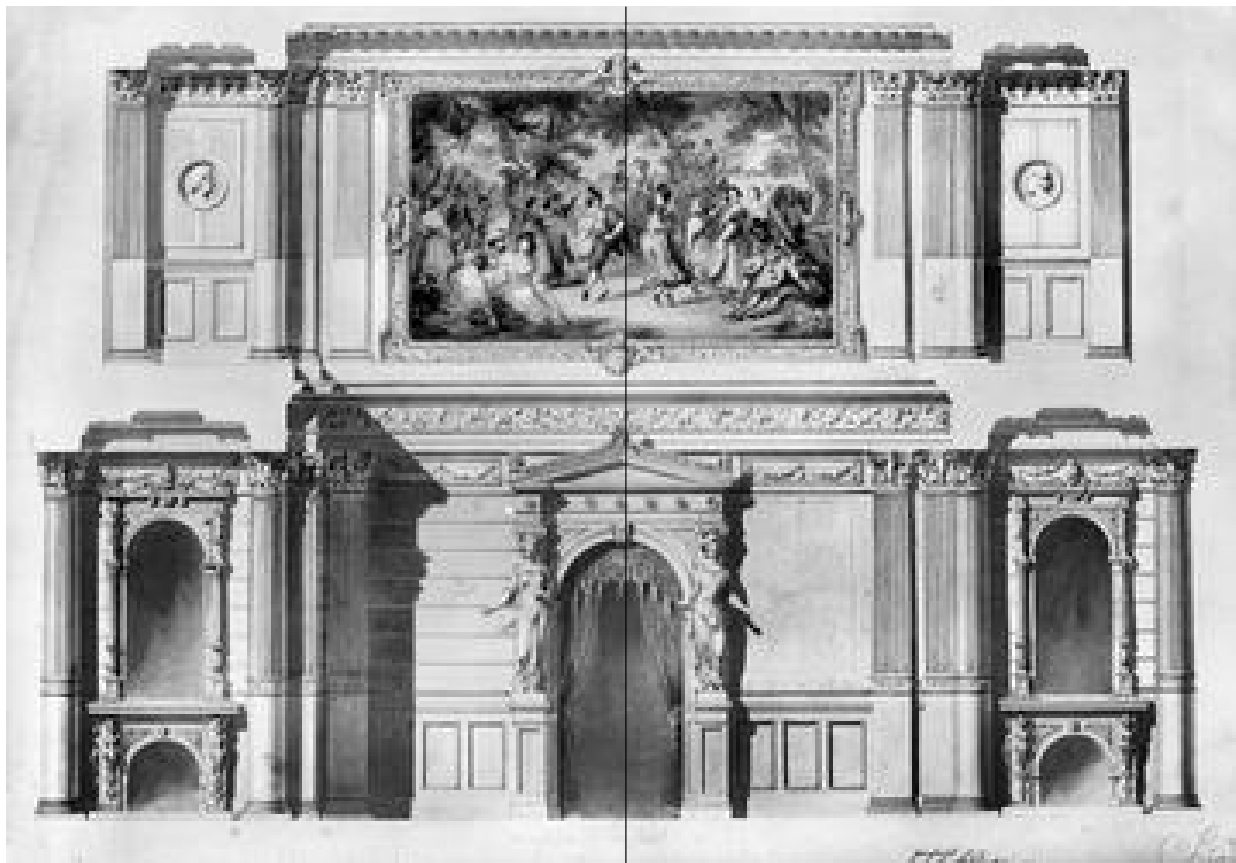
Значительные изменения вносятся в художественное убранство главного парадного интерьера виллы — Бального зала. Осуществлённый интерьер зафиксирован на акварели Франца Хайнриха (нем. Franz Heinrich, 1855 г.) из «Альбома-Ольги» (лист 58, на обороте рукой Ольги Николаевны надпись на французском «salle de bal à la villa», ил. 3).

Двухсветному залу в стиле неоренессанс по первоначальному проекту 1844 года (ил. 6), формами которого Карл впечатляется до знакомства со своей будущей супругой княгиней Ольгой Николаевной во время поездки 1844 года по городам Италии [12, с. 86] придаётся небарочный вид: это камин из каррарского мрамора с обильной бронзовой позолотой, «которые в своих высоких зеркалах удлиняют перспективу до бесконечности» [13]; роспись потолков и огромные сочные живописные полотна К. Ф. Й. фон Мюллера (нем. Karl Friedrich Johann von Mueller, 1813–1881 гг.): «Октоберфест на Вилле Боргезе»,

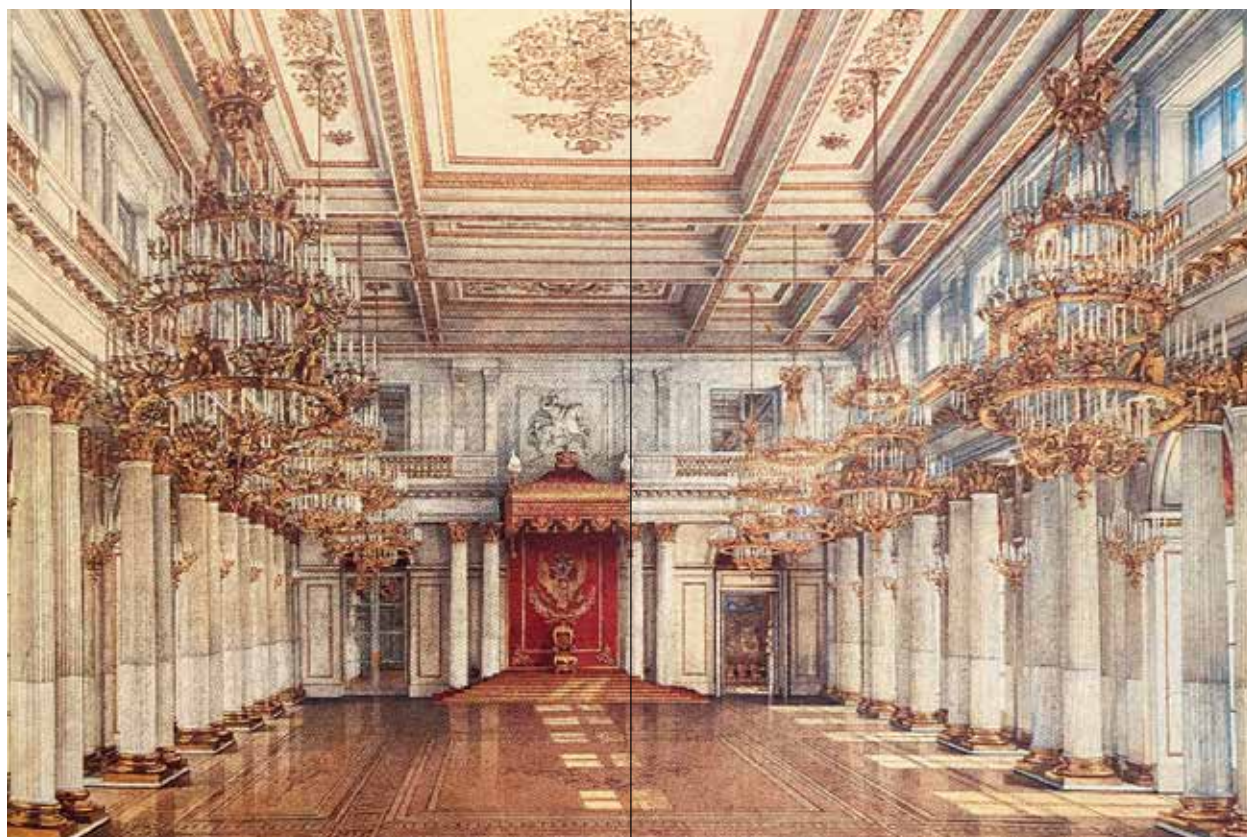
ок. 1847 г. (нем. «Oktoberfest in der Villa Borghese»), и «Римский карнавал», 1850 г. (нем. Roemischer Karneval») [19], обрамлённые вычурными золочёными барочными рамами; паркет, с изысканным рисунком, инкрустированный различными породами дерева, авторства П. Вирфа (нем. P. Wirth, 1821–1870 гг.) [13, с. 306] — талантливого штутгартского зодчего, для которого участие в художественном оформлении виллы стало его наиболее значимым проектом; свисающие на длинных тросах массивные многоярусные бронзовые витиеватые люстры, бронзовые канделябры в виде фигурок гениев [13, с. 306], мебель в стиле неорококо с ярко-красной обивкой и этого же цвета вычурные текстильные драпировки оконных проёмов.

Современники отмечали изысканную отделку зала: «Богатая отделка в среднем большом поле потолка, а также плафоны двух дуг, возвышенные за счёт яркой окраски и многократно позолоченного орнамента, блеск изысканной обивки стен и многочисленные более мелкие композиции на дверях, зеркалах каминов ... сделают этот зал самым роскошным в доме» (живописец Ф. Мюллер) [4], поэт Фёдор Тютчев (1803–1873 гг.) в 1859 году восхищённо выскажется: «И сказочная обитель, в которой она [Ольга] живёт с горизонтом холмов, окружающих её, напоминает средоточие мира, света и благополучия, которые, кажется, струятся из неё» [15, с. 132–133]. Александра Фёдоровна оценит интерьеры виллы в 1856 году. Посетив дочь после окончания строительства резиденции, она даст в телеграмме из Штутгарта в Санкт-Петербург: «Ольга живёт чудесно!» (нем. «Olga wohnt himmlisch!») [6].

В убранстве Бального зала прослеживаются мотивы русского позднего классицизма с элементами русского барокко. Ликующий, строго-торжественный художественный образ зала обращает к парадным интерьерам императорских дворцов Николая I конца 1830-х — начала 1840-х годов. Для выявления предпосылки выбора художественных мотивов для создания художественного образа интерьера главного парадного зала виллы, обратим внимание на размер и содержимое приданого Ольги Николаевны: помимо огромной денежной суммы в один миллион рублей серебром [16, с. 34], в состав приданого входили предметы искусства, домашней обстановки и мебели, производства ведущих мастерских и мануфактур Санкт-Петербурга. Предметы были перечислены в части брачного договора «Inventaire du Trusseau de Son Altesse Imperiale Madame la Grande Duchesse Olga Nicolaievna» и заняли 70 страниц [16, с.35]. В списках значится, например, мебель спального орехового позолоченного гарнитура производства петербургской мебельной фирмы Гамбсов [16, с. 38]. Мебель из приданого Ольги Николаевны, вероятно, составила часть обстановки на Вилле Берг. Отчасти согласимся с мнением западноевропейских исследователей, что таким образом, российская монархия демонстрировала финансовые, политические и художественные превосходства «царской империи» в Европе [5, с. 128]. Можно предположить,



**Ил. 6.** Бальный зал, разрез. Вилла Берг, г. Штутгарт. Арх. К. Ф. фон Лайнс, 1845 г. Собрание Steinhart Schefold Nr. 8761. Источник: © Landesmedienzentrum Baden — Wuerttemberg



**Ил. 7.** Георгиевский зал. Зимний дворец, Санкт-Петербург. Арх. В. П. Стасов, 1839–1841 гг. Акв. К. А. Ухтомский, 1862 г., Государственный Эрмитаж. Источник: Эрмитаж. История и архитектура зданий. Л.: Аврора, 1974. С. 227.



**Ил. 8.** Гербовый зал. Зимний дворец, Санкт-Петербург. Арх. В. П. Стасов, 1839–1841 гг. Акв. Э. П. Гау, 1863 г., Государственный Эрмитаж. Источник: Эрмитаж. История и архитектура зданий. Л.: Аврора, 1974. С. 227.

что именно такие настроения отразились в мотивах убранства зала виллы.

Так, цветовая палитра Бального зала — белый фон с выделенными золотым цветом лепными объёмно-декоративными деталями — традиционное сочетание в интерьерах русского барокко. Согласимся также с мнением немецких исследователей: отказавшись в отделке зала от многоцветности, использовали сдержанную цветовую палитру — аккорд «белый — золото — красный», ориентированную на исторические образцы точнее, чем это было принято в рококо бидермейера [5, с. 132] (оттенке интерьерного стиля, распространённого в конце 40-х годов XIX века в южной Германии). В Петербургском дворцовом интерьере времени правления Николая I, напротив, «обилие позолоты... с типичными «пробелками» было «типичной модой того времени» [20], приём, ассоциировавшийся с архитектурой времени правления Елизаветы Петровны и расцветом российской абсолютной монархии. В этой гамме, например, выдержаны парадные интерьеры Зимнего дворца — главной резиденции Романовых — Георгиевском и Гербовом залах (арх. В. П. Стасов, 1839–1841 гг., ил. 7, ил. 8) [17, с. 221]. Во время восстановительных работ после пожара в Зимнем дворце Николай I указывает: «Георгиевскую залу стараться сделать, ежели возможно, всю из белого мрамора» [17, с. 223] и далее про Гербовый: «делать под матовый мрамор,

вызолота капители, базы, карнизы и главный орнамент (орнамент. — Авт.)» [17, с. 220]. Именно такое цветовое решение можно проследить в Бальном зале на Вилле Берг: «ослепительно белый с богатой позолотой» [13]. У архитектора К. Ф. фон Лайнса находим точное описание: «выдержан полностью в белом с золотым орнаментом» [12, с. 92].

В Бальном зале отмечается композиционное решение русского позднего классицизма, которое придаёт интерьеру особый «торжественный» вид. Так, можно проследить аналогии в композиции интерьеров Георгиевского и Гербового залов Зимнего дворца и Бального зала Виллы Берг: вдоль длинной стороны основного двухсветного пространства проходят колоннады коринфского ордера. Заметим, вероятно, для достижения строгой, обоснованной лишь тектонической структурой, композиции по аналогии с залами Зимнего дворца, в зале на Вилле Берг отказываются от предусмотренных первоначальным проектом выступов в середине галерей колоннад. Одна из галерей второго этажа предполагалась для размещения оркестра во время балов и торжеств. На галерею попадали по винтовой лестнице, ведущей из одного из альковов первого этажа. Противоположная галерея второго этажа соединялась с пространством холла второго этажа виллы [12, с. 88]. Интересно отметить, у антаблемента Бального зала несколько утяжелённый вид в сравнении с классическими античными образцами



**Ил. 9.** Литография «Встреча двух императоров на Вилле Берг», 1857 г. Источник: Ul. Gohl. Die Villa Berg und ihr Park. Geschichte und Bilder. Stuttgart: Verlag im Ziegelhaus Ulrich Gohl, 2014. S. 17 (Stadtarchiv Stuttgart).

колоннад коринфского ордера. Эту же художественную особенность отмечают и в Георгиевском зале [17, с. 226]. Фриз Бального зала, как и фриз Гербового зала, заполнен гротесковым орнаментом.

Обращает внимание повторяющееся в Георгиевском и Бальном залах совмещение коринфского ордера с кессонированным потолком: большие прямоугольные поля-ячейки заполнены деликатной позолоченной орнаментальной росписью, на разделяющих балках рисунок решается более интенсивно. Различие лишь в мотиве орнамента: в Георгиевском зале — он классицистический, в Бальном зале — в ренессансных мотивах. Вероятно, в сюжете орнамента классицистические русские традиции преломились с традиционными вюртембергского региона.

Лепное убранство стен Бального зала, как и в Георгиевском зале, в лаконичном и сдержанном характере. Тяжеловесная отделка «бриллиантовым» рустом, заимствованная в интерьерах итальянских палаццо в первоначальном проекте, заменяется истонченными, подчеркнутыми золотой краской, лепными тягами русского классицизма. Гипсовые тяги повторяют контур оконных проёмов в альковах, и образуют зеркала на фронтальных стенах зала. Отказываются от скульптурного и объёмного барельефного наполнения: медальоны на торцевых стенах убирают, оставляя пустое пространство в центре тяговых рам, кариатиды дверного портала заменяются традиционными для русского классицизма колоннами.

Петербургские влияния можно отметить в мебели обстановке Бального зала. Это роскошная дорогая мебель в формах неорококо с изогнутыми резными ножками и позолоченными остовами с красной тканевой перетяжкой. В конце 1840-х годов, в Вюртемберге была популярна мебель иного характера — в буржуазном стиле бидермейер [21, с. 178–186]. Однако в столичном аристократическом Санкт-Петербурге ориентировались на французскую моду в формах необарокко и неорококо [22], обста-

новка в стиле которой и была утверждена Ольгой Николаевной в Бальном зале. В 1848 году великая княгиня лично отбирает из образцов, среди которых «украшения потолка, обои, мебель и ткани», привезённых из предреволюционного Парижа [1, с. 11]. Отметим, заказанная в Париже роскошная мебельная обстановка подвергалась неоднократной критике в среде граждан Вюртемберга. Чтобы успокоить городское недовольство, была предпринята попытка организовать из предметов мебели обстановки выставку и представить на ней мебель для местных мастерских как образцы для производства. Хотя, народное волнение тем самым было не успокоено, столярные мастерские, однако, переняли французские художественные формы и технологические новинки и запустили их в производство в Вюртемберге. [1, с. 12–13]

О русских влияниях в интерьере Бального зала на вилле может косвенно свидетельствовать литография «Встреча в Штутгарте» (фр. — «Entrevue de Stuttgart») (ил. 9). В интерьере Бального зала изображается историческая встреча двух императоров: российского — Александра II (1818–1881, правление 1855–1881 гг.), и французского императора Наполеона III. Историческое событие состоялась после окончания Крымской войны (1853–1856 гг.) в сентябре 1857 г. Была организована доверенным лицом Ольги Николаевны — министром иностранных дел А. М. Горчаковым (1798–1883) на приеме, который давали на Вилле Берг [23]. По мнению некоторых историков, встреча имела благоприятный для русской стороны характер, что и отразилось на выборе «русского» фона в художественном произведении. Интерьер Бального зала на литографии можно идентифицировать по декору стен (филёночные рамки), оформлению входного портала в зал и форме люстр.

Итак, в убранстве летней резиденции королей Вюртемберга Карла I и его супруги — дочери российского императора Николая I великой княгини Ольги Николаевны — Вилле Берг, прослеживаются художественные влияния парадного интерьера петербургских императорских дворцов Романовых, обусловленные личным вкусом и предпочтениями Ольги Николаевны и Александры Фёдоровны, а также желанием российской монархии продемонстрировать художественные и финансовые превосходства российской абсолютной монархии в Европе. В убранство Виллы Берг привносится пышность, дорогостоящие отделочные материалы, во внутренней планировке отказываются от строгой анфиладной системы, ориентируются на комфорт проживания.

В художественное убранство Бального зала Виллы Берг вносятся мотивы русского позднего классицизма с элементами русского барокко. Создаётся строго-торжественный и ликующий образ зала, при создании которого обращаются к интерьерам-прототипам, предположительно к Георгиевскому и Гербовому парадным залам Зимнего дворца. Наблюдается заимствование строгой классицистической композиции, колористического сочетания и принципа

распределения цветовой палитры, а также характера лепного убранства стен. В выборе необарочных форм мебелиной обстановки и осветительного оборудования прослеживаются мотивы убранства петербургских интерьеров конца 1840-х годов. Таким образом, русская дворцовая традиция оказала заметное влияние на убранство Виллы Берг.

#### Список литературы

1. *Ul. Gohl*. Die Villa Berg und ihr Park. Geschichte und Bilder. Stuttgart: Verlag im Ziegelhaus Ulrich Gohl, 2014.
2. Neue Deutsche Biographie. URL: <https://www.deutschebiographie.de/ppn120210053.html> (дата обращения: 18.10.2020)
3. *Höper C.* Das Olga-Album. Ansichten von Wohn- und Repraesentationsraeumen der koeniglichen Familie von Wuerttemberg. Stuttgart: Staatsgalerie, 2009.
4. *Höper C.* Der feenhafte Wohnsitz. Die Villa Berg in den Alben von Olga Nikolajewna und Eveline von Massenbach. URL: <https://occupyvillaberg.wordpress.com/2014/01/27/corinna-hoepfer/tps://occupyvillaberg.wordpress.com/2014/01/27/corinna-hoepfer/> (дата обращения: 18.10.2020)
5. *Eberle M.* Zur politischen und gesellschaftlichen Bedeutung des Neorokokos am Beispiel hoefischer Ausstattungen in Stuttgart. // Barock als Aufgabe. Wolfenbuetteler Arbeiten zur Barockforschung. 2005. Band 40. S. 125–143.
6. *Schümann C.-W.* Olga wohnt himmlisch. Studien zur Villa Berg in Stuttgart // Jahrbuch der staatlichen Kunstsammlungen. Baden-Württemberg. 1973. S. 49–87.
7. *Wenger M.* Vor 150 Jahren in Stuttgart-Berg vollendet; die Villa fürs Kronprinzenpaar. «Im edelsten Renaissance Stil von Lein erbaut». // Schlösser Baden-Württemberg, 2003. Н. 2, S. 31–35.
8. *M. Wenger.* Von Sankt-Petersburg nach Stuttgart — Prachtentfaltung Königin Olgas in Württemberg. // Olga — russische Großfürstin und württembergische Königin. Ein Leben zwischen höfischer Repräsentation, Politik und Wohltätigkeit. Stuttgart: Haus der Heimat, 2008. S. 42–64.
9. Projektarchiv: Geschichte trifft Zukunft — Occupy Villa Berg. Ideen. Wuensche und Bilder 2013–2015. URL: <https://www.stuttgart-meine-stadt.de/file/5710d129d4f3dbcd26043201/> (дата обращения 18.10.2020)
10. Staatsgalerie, Stuttgart «Olga-Album», электронный каталог. URL: [https://www.staatsgalerie.de/sammlung/sammlung-digital/nc/suche/\\_/\\_/\\_/\\_/werk/auflistung/record.html?tx\\_datamintscatalog\\_pi1%5Bcollection%5D=&cHash=8f2e851725d1c90220e1a749f124d00d](https://www.staatsgalerie.de/sammlung/sammlung-digital/nc/suche/_/_/_/_/werk/auflistung/record.html?tx_datamintscatalog_pi1%5Bcollection%5D=&cHash=8f2e851725d1c90220e1a749f124d00d) (дата обращения: 18.10.2020)
11. *Романова О. Н.* Сон Юности. Записки дочери Николая I Великой княжны Ольги Николаевны, королевы Вюртембергской. Париж: Военная быль, 1963 г. 196 с.
12. *Leins Chr. Fr. von.* Die Hoflager und Landsitze des württembergischen Regentenhauses. Stuttgart: Greiner & Pfeiffer. 1889. S. 86–98.
13. *Buechele K.* Stuttgart und seine Umgebungen für Einheimische und Fremde. Stuttgart: K. Aue, 1858.
14. *Hacklaender F. W., Hieber Ul.* Friedrich Wilhelm Hackländer — ein Preuße in Schwaben. «F. W. von Hackländer: Roman meines Lebens». Heidenheim, 1970.
15. *Massenbach Ev. von.* Das Tagebuch der Baronin Eveline von Massenbach. Hofdame der Königin Olga von Württemberg. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: W. Kohlhammer, 1987.
16. *Steudle A.* Der Brautschatz einer Zarentochter. // Olga — russische Großfürstin und wuerttembergische Koenigin. Ein Leben zwischen höfischer Repräsentation, Politik und Wohltätigkeit. Baden- Württemberg: Annemarie Roeder, 2009. S. 33–41.
17. *Глинка В. М., Денисов Ю. М., Иогансен М. В.* Эрмитаж. История строительства и архитектура зданий. Л.: Стройиздат, 1989. 560 с.
18. *Петрова Т. А.* Андрей Штакеншнейдер. Л.: Лениздат, 1978. 186 с.
19. Государственная Галерея (Германия, г. Штутгарт), электронный каталог. URL: <https://www.staatsgalerie.de/g/sammlung/sammlung-digital/einzelansicht/sgs/werk/einzelansicht/FC33E86B4FA2DС7EBDEAB98EE56FBE03.html> (дата обращения: 18.10.2020)
20. *Бенуа А. Н., Лансере Н.* Дворцовое строительство императора Николая I. СПб.: Тип «Сириус», 1913. 25 с.
21. *Кес Д.* Стили мебели. М.: В. Шевчук, 2016. 304 с.
22. Неостили в русской мебели XIX века. Петербургские мебельные мастерские в эпоху историзма: дис. канд. искусствоведения. — СПб, 2008.
23. *Paul Sauer* Reformer auf dem Koenigsthron. Wilhelm I. von Württemberg. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1997. S. 545–550.

## O. V. Mueller

St. Petersburg Stiglitz State Academy of Art and Design  
191028 Russia, St. Petersburg, Solyanoy line, 13

### VILLA BERG INTERIORS: THE QUESTION OF RUSSIAN INFLUENCE

The article explores the degree of influence of Russian Imperial palace interiors in St. Petersburg on the decoration of the Villa Berg in Stuttgart, Germany. The Villa served as the summer residence of Kronprinz Charles of Württemberg (future King Charles I) and his wife, Grand Duchess Olga Nikolaevna. Architectural, structural, and artistic solutions of floor plans and the grand ballroom are analyzed. Prerequisites for motif choices are also determined. Prototype interiors from the grand halls of Romanov Imperial palaces, which served as the basis for creating an artistic image for the Villa Berg ballroom, are also examined.

**Keywords:** Ballroom, Villa Berg, Kingdom of Württemberg interiors, barock revival interiors, St. Petersburg palace interior, palace interiors of the Russian Imperial dynasty, historicism interiors.

### References

- Ul. Gohl. Die Villa Berg und ihr Park. Geschichte und Bilder. Stuttgart: Verlag im Ziegelhaus Ulrich Gohl, 2014. (in Germ.).
- New German Biography <https://www.deutsche-biographie.de/ppn120210053.html> (accessed: 18.11.2020) (in Germ., in Eng.).
- Höper C. Das Olga-Album. Ansichten von Wohn- und Repraesentationsraeumen der koeniglichen Familie von Wuerttemberg. Stuttgart: Staatsgalerie, 2009. (in Germ.).
- Höper C. Der feenhafte Wohnsitz. Die Villa Berg in den Alben von Olga Nikolajewna und Eveline von Massenbach <https://occupyvillaberg.wordpress.com/2014/01/27/corinna-hoeper/tps://occupyvillaberg.wordpress.com/2014/01/27/corinna-hoeper/> (accessed: 18.11.2020) (in Germ.).
- Eberle M. Zur politischen und gesellschaftlichen Bedeutung des Neorokokos am Beispiel hoefischer Ausstattungen in Stuttgart // Barock als Aufgabe. Wolfenbuetteler Arbeiten zur Barockforschung. 2005. Band 40. S. 125–143. (in Germ.).
- Schümann C.-W. Olga wohnt himmlisch. Studien zur Villa Berg in Stuttgart // Jahrbuch der staatlichen Kunstsammlungen. Baden-Württemberg. 1973. S. 49–87. (in Germ.).
- Wenger M. Vor 150 Jahren in Stuttgart-Berg vollendet; die Villa fürs Kronprinzenpaar. «Im edelsten Renaissance Stil von Lein erbaut» // Schlösser Baden-Württemberg, 2003. H. 2, S. 31–35. (in Germ.).
- M. Wenger. Von Sankt-Petersburg nach Stuttgart — Prachtentfaltung Königin Olgas in Württemberg // Olga — russische Großfürstin und württembergische Königin. Ein Leben zwischen höfischer Repräsentation, Politik und Wohltätigkeit. Stuttgart: Haus der Heimat, 2008. S. 42–64. (in Germ.).
- Projektarchiv: Geschichte trifft Zukunft — Occupy Villa Berg. Ideen. Wuensche und Bilder 2013–2015. URL: <https://www.stuttgart-meine-stadt.de/file/5710d129d4f3dbcd26043201/> (accessed: 18.11.2020) (in Germ.).
- Staatsgalerie, Stuttgart «Olga-Album», digital collection. URL: [https://www.staatsgalerie.de/sammlung/sammlung-digital/nc/suche/\\_/\\_/\\_/\\_/werk/auflistung/record.html?tx\\_datamintscatalog\\_pi1%5Bcollection%5D=&cHash=8f2e851725d1c90220e1a749f124d00d](https://www.staatsgalerie.de/sammlung/sammlung-digital/nc/suche/_/_/_/_/werk/auflistung/record.html?tx_datamintscatalog_pi1%5Bcollection%5D=&cHash=8f2e851725d1c90220e1a749f124d00d) (accessed: 18.11.2020)
- Romanova O. N. The Dream of Youth. Notes of the daughter of Nicholas I, Grand Duchess Olga Nikolaevna, Queen of Württemberg. Paris: Voennaya bil, 1963. 196 p. (in Rus.).
- Leins Chr. Fr. von. Die Hoflager und Landsitze des württembergischen Regentenhauses. Stuttgart: Greiner & Pfeiffer. 1889. S. 86–98. (in Germ.).
- Buechele K. Stuttgart und seine Umgebungen für Einheimische und Fremde. Stuttgart: K. Aue, 1858. (in Germ.).
- Hacklaender F. W., Hieber Ul. Friedrich Wilhelm Hackländer — ein Preuße in Schwaben. «F. W. von Hackländer: Roman meines Lebens». Heidenheim, 1970. (in Germ.).
- Massenbach, Ev. von. Das Tagebuch der Baronin Eveline von Massenbach. Hofdame der Königin Olga von Württemberg. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: W. Kohlhammer, 1987. (in Germ.).
- Studle A. Der Brautschatz einer Zarentochter // Olga — russische Großfürstin und wuerttembergische Koenigin. Ein Leben zwischen höfischer Repräsentation, Politik und Wohltätigkeit. Baden- Württemberg: Annemarie Roeder, 2009. S. 33–41. (in Germ.).
- Glinka V. M., Denisov Y. M., Johansen M. V. Hermitage. History of construction and architecture of buildings. L.: Stroyizdat, 1989. 560 p. (in Rus.).
- Petrova T. A. Andrey Shtakensneider. L.: Lenizdat, 1978. 186 p. (in Rus.).
- Staatsgalerie, digital collection. URL: <https://www.staatsgalerie.de/g/sammlung/sammlung-digital/einzelansicht/sgs/werk/einzelansicht/FC33E86B4FA2DC7EB-DEAB98EE56FBE03.html> (accessed:18.11.2020)
- Benois A. N., Lancere N. Palace construction of Emperor Nicholas I. St. Petersburg: type «Sirius», 1913. 25 p. (in Rus.).
- Kes D. Styles of furniture. M.: V. Shevchuk, 2016. 304 p. (in Rus.).
- Bott I. K. Neostyles in Russian furniture of the nineteenth century. Petersburg furniture manufactories in the era of historicism: PhD Art History. SPb, 2008. (in Rus.).
- Paul Sauer: Reformer auf dem Koenigsthron. Wilhelm I. von Württemberg. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1997. S. 545–550. (in Germ.).



**УДК 7.032 Искусство Древнего мира. Античное искусство DOI 10.464181/2079-8202\_2020\_4\_10**  
**7.032 (31) Искусство Древнего Востока и Древней Азии**  
**7.021.23 Трехмерные проекты: модели, макеты**

**М. С. Назарова**

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

**МАКЕТЫ И ОБЪЕМНЫЕ МОДЕЛИ  
 В ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ ИСКУССТВА ДРЕВНЕГО МИРА**

© М. С. Назарова, 2020

Статья посвящена теме макетов и пространственных моделей памятников Древнего Мира. Они рассматриваются в контексте проблемы реконструкции произведений архитектуры и искусства Древнего Востока и Античности, связанной с изменением облика самого произведения с течением лет. Исследуемый период охватывает эпохи — от Древнего Рима, где имеются упоминания о первых пространственных макетах — до первых двух десятилетий XXI в. включительно. В исследовании проведен анализ макетов XVIII–XIX вв. из коллекций мировых музеев, выполненных в материале и виртуальных трехмерных моделей-реконструкций XX–XXI вв. скульптуры, архитектуры Древнего Востока, Древней Греции и Древнего Рима. На примере масштабных макетов и моделей древних памятников демонстрируется эволюция представлений в научном мире о полихромии произведений скульптуры и архитектуры Древнего Востока и Античности. Выявляются научное, образовательное и просветительское значение масштабных макетов и моделей, а также их художественное значение в качестве произведений искусства — классического и современного. В исследовании макеты-реконструкции памятников Древнего Мира рассмотрены и проанализированы в контексте оформления и дизайна музейных экспозиций, и как самостоятельные произведения архитектуры, скульптуры, дизайна и современного искусства.

**Ключевые слова:** макеты, пространственные модели, Древний Мир, реконструкции, искусство Древнего Востока, искусство Античности, Древний Рим, полихромия, архитектура Древнего Востока, античная скульптура, античная архитектура, современное искусство, дизайн, трехмерные модели.

Старение, разрушение, а также рукотворные изменения культурных объектов остаются одной из основных проблем для изучения истории искусства. Этот тезис одинаково справедлив в отношении произведений скульптуры, живописи и, особенно, архитектуры в различных ее формах: экстерьеров, интерьеров, архитектурных и ландшафтных ансамблей. Целью данной статьи является изучение использования в науке и искусстве архитектурных масштабных макетов и моделей сооружений Древнего мира, их экстерьера, интерьеров, архитектурного и художественного контекста, включавших в себя, в том числе, и скульптуры. Среди поставленных автором задач:

— выявить возможность интерпретации масштабных пространственных макетов прошлого и настоящего как самостоятельных произведения изобразительного искусства, архитектуры и дизайна

— установить какие критерии влияют на возможность рассмотрения масштабных пространственных макетов и моделей в контексте произведений изобразительного искусства

— рассмотреть в каких областях современной науки и образования сегодня используются пространственные макеты-реконструкции

— проанализировать опыт применения масштабных макетов и моделей в материале или виртуальных в истории изучения изобразительного искусства Древнего Мира, практику демонстрации в экспозициях музеев и выставочных проектов

— исследовать историческую роль масштабных макетов и моделей

Мы знаем множество случаев, когда художественное произведение по различным причинам меняло свой первоначальный облик. Можно отметить, что эти вмешательства нередко затрудняют научную реконструкцию такого объекта. Примером может служить древнеримская практика замены голов у почетных портретных статуй. По этой причине колосс Нерона может быть различно интерпретирован и, соответственно, реконструирован разными способами. Для воссоздания облика колосса времен последнего императора из династии Юлиев-Клавдиев необходимым условием является восстановление портретной головы Нерона [22. С. 210]. В то же время, для реконструкции облика этого же монумента в эпоху Антонинов исторически верным решением станет воссоздание головы с идеализированными чертами лица и атрибутами солнечного божества [23. С. 7]. Использование современных цифровых технологий, а именно создание трехмерной реконструкции колосса, позволяет в данном случае не только проанализировать меняющуюся форму и иконографию этой статуи, но и исследовать ее взаимодействие с окружающим пространством, тоже менявшимся с течением лет.

Ярким примером актуальности и научной ценности виртуальных моделей-реконструкций служит история формирования у массового зрителя верных представлений о полихромии в античном искусстве. Традиция коллекционирования древних скульптур —



**Илл. 1.** Ватиканские музеи. Музей Кьярамонти, Новое крыло [фото автора, 2020]



**Илл. 2.** В. Бринкман. Исследовательский проект полихромии. 2018 Фрагмент скульптурной группы западного фронтона храма Афины Афайи (Глиптотека, Мюнхен). Реконструкция античной расцветки [11, б\п]

антиков берет свое начало во времена Возрождения. Эпоха Просвещения сформировала принципы демонстрации коллекций древностей, которые оказали существенное влияние на современные представления об искусстве античного мира. Эти принципы и правила опирались на эстетику созерцания антиков, пред-

ложенную И. И. Винкельманом [15. С. 426]. Многие из них устойчиво сохраняются и сегодня в экспозициях многих мировых музеев, например Галерея Дориа-Памфили, Ватикан, Капитолийские музеи и др. (ил. 1).

Одной из главных идей И. И. Винкельмана была эстетизация белого цвета мрамора античных скульптур. По мнению основателя антиковедения, произведения древних мастеров не обладали полихромией, которая воспринималась им не иначе как «позднейшее варварство» [15. С. 9]. Колоссальный авторитет И. И. Винкельмана, первого исследователя античного искусства, долгое время способствовал не только эстетизации неверных представлений о древнем искусстве, но и тормозил научное осмысление вопросов развития полихромии в античности и способов ее сохранения.

В наши дни развитие технологий, позволяющих проводить все более тщательные исследования древних скульптур и архитектурных деталей, способствует постепенному вытеснению устоявшихся представлений о древней архитектуре и скульптуре, как о «беломраморных», подчеркнуто-строгих, лишенных яркости и многообразия цвета. Так, с 2003 по 2014 г. в разных музеях мира демонстрировалась выставка «Bunte Götter» (нем. – «Цветные\пестрые боги»), первоначально открывшаяся в Мюнхенской Глиптотеке [2. С. 18]. Как показала реакция публики, посетившей выставку, по всему миру многие зрители были не готовы увидеть многоцветие античного искусства. Экспозицию этого проекта составляли подлинные античные скульптуры, полихромия которых была тщательно изучена (ил. 2).

Рядом с ними демонстрировались их гипсовые модели-копии, воспроизводящие перед зрителем в реальном времени и пространстве варианты изначального декора древних статуй. На экспозиции демонстрировались фильмы, рассказывающие о процессе изучения полихромии, создании моделей-макетов. Также в этой выставке использовались обширные виртуальные макеты отдельных скульптур, комплексов статуй и рельефов, архитектурных сооружений, связанных с историей многих экспонатов. Сегодня продолжает работать сайт проекта, который знакомит посетителей и с трехмерными реконструкциями античных скульптур, и с восстановленными вариантами их многоцветной раскраски [11, б\п].

В эпоху Возрождения и Новое Время мода на коллекционирование антиков требовала обязательной реставрации древних скульптур, извлеченных из недр земли. Строгие правила экспонирования произведений изобразительного искусства в XVIII — первой половине XIX вв. не позволяли демонстрировать пластику с утраченными или сильно поврежденными частями [20. С. 38].

Впоследствии, с ростом научных знаний об искусстве Древнего Мира, некоторые дополнения были переработаны или вовсе удалены. В многофигурных композициях был восстановлен первоначальный порядок, существовавший в древности, но нарушенный при реставрации начала XVIII–XIX вв. Одним из самых ярких примеров здесь служит комплекс скульптур из храма Афины Афайи на острове Эгина, находящийся в коллекции Глиптотеки в Мюнхене [13. С. 66]. Эта экспозиция крайне примечательна, так как ее создатели хотели не просто продемонстрировать публике сами мраморные группы, выполненные на сюжет о троянских войнах, но и стремились сохранить и наглядно показать эволюцию научных представлений о храме Афины Афайи.

Ядро экспозиции формировалось в тот период, когда еще не могло идти и речи о виртуальных моделях. Поэтому для демонстрации публике нескольких различных по своему принципу вариантов расстановки фронтонных фигур были задействованы соразмерные оригиналам пространственные копии-макеты (каковыми являются гипсовые слепки). Они в точности воспроизводят композиции и реставрацию классициста Б. Торвальдсена, который работал над скульптурными группами в начале XIX в. Кроме этих гипсовых копий и оригиналов, в нескольких залах общей экспозиции Глиптотеки, посвященной эгинским мраморам, разместились: рельефный план-макет территории святилища, реконструкции костюмов героев и полихромных частей храма. С развитием и усовершенствованием технологий и музейного дизайна были добавлены пространственные 3D модели как храмового комплекса, так и некоторых скульптур. Часть из них можно детально рассмотреть на официальном сайте архитектурных и художественных памятников Баварии [5, б\п].

Макеты отдельных сооружений, участков городской застройки, комплексов общественных или частных зданий, стали появляться в коллекциях и со-

браниях на рубеже XVIII–XIX вв. [18. С. 175]. Цель их использования заключалась в том, чтобы создать у зрителя максимально полное представление об оригинальном произведении.

Графические реконструкции, передающие пространство лишь иллюзорно, ограниченные конкретным ракурсом, вне всяких сомнений, несли куда меньше информации, чем объемная пространственная модель, которую можно рассмотреть со всех сторон, разобрать и заглянуть внутрь. Кроме того, такая модель позволяла показать несколько временных срезов, т. е. продемонстрировать динамику изменений памятника. Примером тут может служить макет Пантеона в Риме, созданный мастером А. Кики [19. С. 9] по заказу Екатерины II (Научно-Исследовательский музей Российской Академии Художеств). Так, известно, что древнеримский «Храм всех богов», ставший в Средние Века церковью, еще сохранял в конце XVIII в. башенки-звонницы, разобранные впоследствии с целью вернуть памятнику его прежний облик. Однако, на модели А. Кики звонниц нет, как если бы перед зрителем был античный памятник, но при этом фронтоны, заполненные в древности скульптурной композицией, остались пустыми. Что касается интерьера, можно также говорить о некой «двоякости» его интерпретации: в этой модели нет бронзовых розеток, украшавших до XVII в. кессоны Пантеона, отсутствуют как античные скульптуры богов, так и позднейший христианский алтарь. Все же, несмотря на незначительные недостатки с исторической точки зрения, такая модель воспринимается не только как памятник материальной культуры своей эпохи или вспомогательный материал и попытка пространственной реконструкции античного памятника в XVIII в., но и как полноценное произведение декоративно-прикладного искусства.

Оригинальность и важность моделей римских руин, выполненных А. Кики, заключается в том, что перед нами один из прототипов пространственных моделей-реконструкций, ставших впоследствии не просто популярными, а практически незаменимыми в XIX–XX вв. в экспозициях мировых музеев. Уже во времена античных Греции и Рима существовала практика создания архитектором масштабной наглядной модели будущего сооружения: например, об этом упоминали Платон, Витрувий, Плутарх [7. С. 48].

В эпоху Ренессанса, в XVII и XVIII вв. эта практика получила широкое распространение по всей Европе, о чем свидетельствуют, например, экспонаты отдела архитектуры Научно-исследовательского музея Российской академии художеств в Санкт-Петербурге, Музея планов и рельефов в Париже [6, б\п]. Однако в большинстве своём это были модели не древних памятников, а будущих сооружений, отражающие замысел их автора. Здесь модели А. Кики как, например, Пантеон выделяются тем, что они, с одной стороны, отображают состояние древней постройки, современное их автору, с другой — несут в себе легкую попытку ее реконструкции.

Но модели отдельных построек (а равно и макеты одной скульптуры или отдельной скульптурной



**Ил. 3.** Порте Маджоре и окрестности. Макет. Музей Римской цивилизации. Из экспозиции выставки «Civis. Civitas. Civitas». Музеи римских форумов. Рынок Траяна [фото автора 2020]



**Ил. 4.** Экспозиция музея Мамертинской тюрьмы в Риме с мультимедийными реконструкциями интерьера разных эпох [фото автора, 2019]

композиции), хотя и дают возможность рассмотреть интерьер и экстерьер здания, доносят до зрителя лишь фрагментарную информацию об оригинале, поскольку не передают контекста, в котором находится произведение. Поэтому следует особо отметить важность и роль панорамных макетов, где реконструируется историческое пространство, окружавшее интересующий памятник. Цель таких обширных масштабных моделей

со множеством объектов — передача особенностей общего взаимодействия всех разнообразных форм и элементов как единой художественной композиции [3. С. 7]. Именно они позволяют проводить пространственный анализ архитектурной композиции, делать выводы о функциональности реконструированного сооружения. Одним из наиболее обширных и подробных макетов такого рода является модель Древнего

Рима (на IV в. н.э.) из Музея Римской Цивилизации (Рим), выполненная И. Джисмонди в 1935–1971 гг. [9, б\п]. Также в коллекции этого музея представлены многочисленные макеты отдельных уголков Рима (ил. 3) и ансамблей из разных городов древней империи, позволяющие проследить особенности развития римской архитектуры от Царского периода до падения Рима в V в.

Первые планы-макеты на рельефе местности появились, как принято считать, еще в период позднего Ренессанса в Венецианской республике. Во Франции расцвету создания планов-макетов способствовал интерес к ним Людовика XIV. Однако в то время такие рельефные трехмерные карты преследовали вовсе не просветительские, а военные цели, и поэтому они долго оставались засекреченными и недоступными для публики [14. С. 9]. Подлинный расцвет создания объемных планов-макетов реконструкций пришелся на XX в. К работе над ними привлекались лучшие специалисты в области архитектуры, археологии, истории искусств и декоративно-прикладного искусства. Задачей макетов-реконструкций архитектурных ансамблей было наглядно продемонстрировать результаты, полученные в ходе исследования памятников, популяризировать полученные знания об исторической эпохе и ее культуре.

Развитие технологий в XX–XXI вв. позволило преодолеть часть проблем, которые по объективным причинам (в силу использования традиционных техник и материалов для создания макетов) сопровождали создание моделей-реконструкций особенно крупных комплексов. Прежде создатели объемной пространственной модели-реконструкции были ограничены размерами места, на котором мог расположиться рельефный план-макет, его фиксированными масштабами, статичностью при демонстрации изменений, происходивших с памятником с течением времени. С приходом виртуальных технологий появилась возможность масштабировать относительно зрителя реконструируемый объект, в буквальном смысле погружая зрителя в исторический контекст, как, например, сейчас это реализовано в экспозиции Мамертинской тюрьмы (ил. 4)

или Золотого дома Нерона в Риме. Более того, на последнем примере наглядно демонстрируется, как комплекс инструментов для создания трехмерной графики позволил анимировать объемный макет, добавив к возможности трехмерного перемещения в пространстве также способность зрителя совершать перемещения и во времени. Еще в недавнем прошлом для такого опыта потребовалось бы несколько архитектурных объемных моделей, каждая из которых демонстрировала бы конкретное состояние произведения в строго определенный исторический период. Это замечательное свойство виртуальных трехмерных моделей сейчас активно используется при создании документальных фильмов, так как позволяет буквально на глазах зрителя «восстановить» разрушенный памятник искусства. Одним из наиболее удачных примеров здесь является научно-просветительский фильм

«Pompei ricostruite» [1, б\п], выпущенный в 2013 г. итальянским издательским проектом «Archeolibri». В двадцатиминутном ролике, сопровождающимся закадровым комментарием, показано современное состояние руин Помпей, которые «обрастают» недостающими деталями, возвращаясь к своему первоначальному облику. Так происходит наглядная демонстрация реконструкции зданий, городского пространства и интерьеров с возможностью для зрителя понять место и функции всех тех элементов, которые сегодня он видит разрушенными и значение которых не всегда ясно для рядового посетителя.

Виртуальная модель, как и классический объемный архитектурный макет, позволяет создавать реконструкции с разной долей условности или подробности. Также как и рельефный архитектурный макет, состоящий из миниатюрных элементов, переданных в заданном масштабе, виртуальный план тоже может быть собран из отдельных проработанных моделей различных объектов. Это обстоятельство дает возможность глубокого погружения в исследуемую среду, позволяет применять различные подходы к анализу исторического, археологического и художественного материала. Появляется возможность подробного знакомства как с совокупностью всех элементов реконструкции (архитектурный и скульптурный декор, ландшафтные элементы, соседние постройки, интерьеры и т. п.), так и с отдельными группами объектов. Среди подобных удачных научных реконструкций, созданных на основе составления теоретических справочников по архитектуре и искусству, многолетних археологических изысканий, большой популярностью и востребованностью пользуются проекты, связанные с культурным наследием Древнего Мира. Среди проектов, посвященных архитектуре и изобразительному искусству Древнего Востока, выделяются интерьеры древнеегипетской гробницы Нефертари Метримут времен XIX династии [17, б\п] и трехмерные подробные рельефные планы Персеполя, древней столицы Ирана [8, б\п].

Результаты исследований ахеменидской столицы и его облика были опубликованы на сайте «Persepolis<sup>3D</sup>». Здесь можно найти трехмерную динамическую модель царской части города. Многие здания доступны для подробного просмотра, также выполнены реконструкции их декора, которые можно подробно рассматривать со всех сторон. Учтены и спорные моменты: так, например посетитель сайта увидит несколько вариантов реконструкции полихромии протом, венчавших колонны дворцов, и главных ворот.

Одним из масштабных отечественных проектов, вышедшим на мировую арену является «History in 3D» [4, б\п]. Авторы успели поработать над реконструкциями российских городов начала XX в., памятников древнегреческого зодчества. В настоящий момент ведутся работы по реконструкции в 3D античного Рима. Римские здания, их скульптурный декор, городская планировка, полихромия древней пластики (ил. 5).

Также важно отметить, что, в отличие от объемных масштабных моделей прошлого, создаваемые



**Ил. 5.** Фрагмент полихромной реконструкции колонны Траяна [9, б\п] и архитектуры восстанавливается благодаря современным компьютерным технологиям коллективом молодых ученых-историков, дизайнеров и технических специалистов.

в XXI в. трехмерные виртуальные планы-реконструкции допускают возможность наполнения их анимированными элементами, создающими эффект «живого пространства». Это могут быть подвижные фигуры людей, животных, транспорта и техники, движение воды, дым и пламя. Здесь отличным примером является трехмерная анимированная модель Древнего Карфагена, созданная французским тележурналом «Des Racines et des ailes» [12, б\п]. Главным элементом этой реконструкции, наиболее привлекательным своим художественным решением, интересным и с исторической точки зрения, и всячески заслуживающим внимания с позиции урбанистического анализа древнего финикийского города, стала карфагенская гавань с круглым суфдетским (адмиральским) островом в центре.

Реконструкция Карфагена связана с еще одним фундаментальным разделом виртуальных моделей — воспроизведением утраченных памятников. Возможность корректирования полученного макета или отдельных его элементов позволяет создавать модели-реконструкции не сохранившихся произведений искусства с опорой на источники, которые не всегда совпадают в нюансах или обладают спорным уровнем точности. С подобными проблемами сталкивались коллективы проектов «Расписные склепы Боспора» [21, б\п] и «Виртуальная реконструкция московского монастыря «Всех скорбящих радости» [16, б\п].

Как и у рельефных планов-макетов реконструкций минувших эпох, у их виртуальных аналогов есть несомненные плюсы и минусы. Среди последних, конечно же, следует отметить зависимость от целого ряда технических аспектов, которые требуются для воспроизведения виртуального макета-реконструкции (это и проекционное оборудование, и высокоуровневое программное обеспечение, немаловажно и наличие электричества для запуска соответствующей техники). К плюсам можно отнести возможность постоянно дорабатывать и совершенствовать пространственную модель (как это, например, постоянно происходит с реконструируемыми объектами на ресурсах «Persepolis3d» и «World3Dhistory»), наполнять ее новыми деталями и корректировать по мере продвижения исследования.

Также использование технологий трехмерного виртуального моделирования позволяет в рамках создания одной модели представить разные этапы эволюции, или, наоборот, деградации (разрушения) памятника, а также разработать и просчитать наиболее удачные и благоприятные для памятника варианты реставрации. Подобный опыт представлен в отдельных моделях-реконструкциях проекта «Hisstory in 3D». В ближайших планах авторов — создание нескольких вариантов реконструкции изменявшегося городского пространства, соответствующего состоянию Рима в разные эпохи.

В завершении исследования роли, места и влияния некоторых наиболее ярких примеров макетов-реконструкций в истории изучения и репрезентации искусства Древнего Мира, можно сделать следующие выводы относительно моделей в материале или в виртуальном формате:

1) современные виртуальные модели-реконструкции, как и традиционные архитектурные объемные макеты прошлого, могут быть рассмотрены и проанализированы в качестве самостоятельных произведений изобразительного искусства, архитектуры и дизайна. Это зависит от тщательности исполнения деталей, которые по своей технике создания являются, по сути, виртуальными объемными скульптурами. Так же, как и в любой художественной работе, здесь важно соблюдение принципов составления композиции, играет важную роль наполнение пространства светом и цветом.

2) сегодня 3D-графика и пространственные рельефные макеты-реконструкции получают все большее распространение в исследованиях в области археологии, а также, хоть и в меньшей степени, — в изучении истории искусств и архитектуры. Тогда как модели-реконструкции, изготовленные в материале в XVIII–XX вв., активно задействованы в экспозициях музеев и наглядно демонстрируют публике первоначальный облик экстерьеров, интерьеров и декоративных элементов памятников Древнего Мира.

3) современные виртуальные объемные реконструкции, по аналогии с моделями, созданными мастерами искусств прошлого, могут быть рассмотрены

как относительно новая развивающаяся сфера современного художественного творчества, совмещающего принципы и приемы изобразительного искусства и дизайна.

4) пространственные макеты-реконструкции становятся не только вспомогательным или наглядным сугубо научным материалом, но и представляют интерес исследователей в качестве развивающейся области обширного мира современного искусства.

5) историческая роль объемных макетов и пространственных моделей, созданных на основе научного изучения памятников архитектуры, скульптуры и живописи Древнего Мира — просветительские цели и использование в качестве наглядного пособия при обучении специалистов, чья будущая деятельность связана с разными областями древней истории, искусства, архитектуры, а также — современных архитектуры и дизайна.

#### Список литературы

1. Archeolibri. Editore. Sito ufficiale. Pompei. URL: <https://www.archeolibri.com/it/video> (дата обращения 01.11.20)
2. Brinkmann V., Scholl A. Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur. München: Hirmer Verlag GmbH, 2010.
3. Civis. Civitas. Civilitas. Rome antica modello di cita. De Luca Editori d'Arte. Catalogo della mostra. Rome: De Luca Editori d'Arte, 2019.
4. History in 3D — Ancient Rome 320 AD. URL: <https://relivehistoryin3d.com> (дата обращения 07.11.20)
5. Kultur und Wiessensschaetze Bayerns. URL: <https://www.bavarikon.de> (дата обращения 29.10.20)
6. Musee des Plans Reliefs. URL: <http://www.museedesplansreliefs.culture.fr/le-musee/visite/plan-interactif-de-la-galerie> (дата обращения 30.08.20)
7. O'Meara Dominic J. Cosmology and Politics in Plato's Later Works. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
8. Persepolis Reconstruction. URL: <http://www.persepolis3d.com> (дата обращения 05.10.20)
9. Plastico di Roma. URL: [imperiale http://www.museociviltaromana.it/collezioni/percorsi\\_per\\_sale/plastico\\_di\\_roma\\_imperiale](http://www.museociviltaromana.it/collezioni/percorsi_per_sale/plastico_di_roma_imperiale) (дата обращения 01.11.20)
10. Reuterswaerd P. Studien zur Polychromie der Plastik Griechenland und Rom. Stockholm: Bonnier, 1960.
11. Stiftung Archäologie. Polychromy Research Project. URL: [http://www.stiftung-archaeologie.de/Agora\\_Capital\\_fullsize.html](http://www.stiftung-archaeologie.de/Agora_Capital_fullsize.html) (дата обращения 01.11.20)
12. UNESCO. Official site. Ancient Carthage-3D UNESCO. URL: <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/underwater-cultural-heritage/the-heritage/did-you-know/carthage/>(дата обращения 01.11.20)
13. Wagner J. M. Report on the Aeginetan Sculptures: With Historical Supplements. New-York: State University of New York Press, 2017.
14. Warmoes I. Les plans en relief des places fortes du nord dans les collections du Palais des beaux-arts de Lille. Lille: Somogy éditions d'art, 2006.
15. Винкельман И. И. История искусства древности. Санкт-Петербург: Алетейя, 2000. С. 770 с.
16. Виртуальная реконструкция московского монастыря «Всех скорбящих радости». URL: <http://www.hist.msu.ru/3D/monastery-auth-1.htm> (дата обращения 01.01.20)
17. Гробница Нефертари. URL: <https://ru.nefertaritomb.com> (дата обращения 01.11.20)
18. Жажда античности. Европейское и русское искусство XVIII–XXI вв. Каталог выставки. М.: Уп Принт, 2018.
19. Маслова Е. Н. Пушнина Л. Т. Отдел слепков с античной и западно-европейской скульптуры. Каталог. Л.: ИЗО-ГИЗ, 1958.
20. Назарова М. С. Из истории формирования музейных экспозиций античной скульптуры в Европе. От Ренессанса к XIX в. //Научные труды СПбГАИЖСА. Проблемы развития зарубежного искусства. 2015. Вып. 33. С. 35–46.
21. Расписные склепы Боспора. URL: <http://www.bosporuscrypt.ru> (дата обращения 01.11.20)
22. Светоний Транквилл Гай. Жизнь двенадцати цезарей. Нерон. 31. 1. М.: Правда, 1988.
23. Элий Спартиан Адриан. XIX.12–13. Властелины Рима. М.: Наука, 1992.

**M. S. Nazarova**

Saint-Petersburg State University of Technology and Design  
191186 Russia, Saint-Petersburg, Bol'schaya Morskaya str., 18

**SCALE MODELS AND THE HISTORY OF THE STUDY OF THE ANCIENT ART**

The author considers layouts and spatial models of monuments of the Ancient World, viewed in the context of reconstruction of evolving appearance of architectural and art objects of the Ancient East and Antiquity. The research covers the period from first references of the spatial models in ancient Rome up to date. The study examined the real models of the 18th and 19th centuries from collections of various world museums (including sculpture, architecture of the Ancient East, Ancient Greece and Ancient Rome) as well as their three-dimensional models-reconstructions of the 20-21st centuries. Through the use of examples of large-scale models and models of ancient monuments the evolution of ideas about polychrome of works of sculpture and architecture of the Ancient East and Antiquity is demonstrated. The article helps to estimate the scientific, educational and enlightening significance of large-scale mock-ups and models along with their artistic value as art objects in the classical and contemporary art. In the study of mock-reconstructions of monuments of the Ancient World, they are considered and analyzed in the context of decoration and design of museum exhibitions as well as individual works of architecture, sculpture, design and modern art.

**Keywords:** layouts, spatial models, Ancient World, reconstructions, art of the Ancient East, art of Antiquity, Ancient Rome, polychrome, architecture of the Ancient East, antique sculpture, antique architecture, modern art, design, 3D models.

**References**

1. Archeolibri. Editore. Sito ufficiale. Pompei. URL: <https://www.archeolibri.com/it/video> (accessed: 01.11.20)
2. Brinkmann V., Scholl A. Bunte Götter. Die Farbigekeit antiker Skulptur. München: Hirmer Verlag GmbH, 2010.
3. Civis. Civitas. Civilitas. Rome antica modello di cita. De Luca Editori d'Arte. Catalogo della mostra. Rome: De Luca Editori d'Arte, 2019.
4. History in 3D — Ancient Rome 320 AD. URL: <https://relihivestoryin3d.com> (accessed: 07.11.20)
5. Kultur und Wiessensschaetze Bayerns. URL: <https://www.bavarikon.de> (accessed: 29.10.20)
6. Musee des Plans Reliefs. URL: <http://www.museedesplansreliefs.culture.fr/le-musee/visite/plan-interactif-de-la-galerie> (accessed: 30.08.20)
7. O'Meara Dominic J. Cosmology and Politics in Plato's Later Works. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
8. Persepolis Reconstruction. URL: <http://www.persepolis3d.com> (accessed: 05.10.20)
9. Plastico di Roma. URL: imperiale [http://www.museociviltaromana.it/collezioni/percorsi\\_per\\_sale/plastico\\_di\\_roma\\_imperiale](http://www.museociviltaromana.it/collezioni/percorsi_per_sale/plastico_di_roma_imperiale) (accessed: 01.11.20)
10. Reuterswaerd P. Studien zur Polychromie der Plastik Griechenland und Rom. Stockholm: Bonnier, 1960.
11. Stiftung Archäologie. Polychromy Research Project. URL: [http://www.stiftung-archaeologie.de/Agora\\_Capital\\_fullsize.html](http://www.stiftung-archaeologie.de/Agora_Capital_fullsize.html) (accessed: 01.11.20)
12. UNESCO. Official site. Ancient Carthage-3D UNESCO. URL: <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/underwater-cultural-heritage/the-heritage/did-you-know/carthage/>(accessed: 01.11.20)
13. Wagner J. M. Report on the Aeginetan Sculptures: With Historical Supplements. New-York: State University of New York Press, 2017.
14. Warmoes I. Les plans en relief des places fortes du nord dans les collections du Palais des beaux-arts de Lille. Lille: Somogy éditions d'art, 2006.
15. Winckelman J. J. The History of Art in Antiquity. St. Petersburg: Aletea, 2000. (in Rus.).
16. Virtual reconstruction of the Moscow monastery «Joy of All Who Sorrow». URL: <http://www.hist.msu.ru/3D/monastery-auth-1.htm> (accessed: 01.11.20)
17. Tomb of Nefertari. URL: <https://ru.nefertaritomb.com> (accessed: 01.11.20)
18. Thirst of antiquity. European and Russian art of the 18th-21th centuries Exhibition catalog. M.: Up Print, 2018. (in Rus.).
19. Maslova E. N. Pushnina L. T. Department of casts from antique and Western European sculpture. Catalog. Leningrad: IZOGIZ, 1958. (in Rus.).
20. Nazarova M. S. From the history of the formation of museum exposition of ancient sculpture in Europe. From the Renaissance to XIX century // Scientific papers'33 of St.Petersburg Repin State Academic Institute of painting, Sculpture and Architecture of the Russian Academy of Arts. Foreign art development issues. 2015. Vol. 33. pp. 35–46. (in Rus.).
21. Painted crypts of the Bosphorus. URL: <http://www.bosphoruscrypt.ru> (accessed: 01.11.20)
22. Suetonius Tranquillus Gaius. The Twelve Caesars. Nero. 31. 1. M.: Pravda, 1988. (in Rus.).
23. Aelius Spartianus. Hadrian. XIX. 12–13. Historia Augusta. M.: Nauka, 1992. (in Rus.).



УДК 7.071.1

DOI 10.464181/2079-8202\_2020\_4\_11

Г. П. Сиволапова

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена  
191186 РФ, Санкт-Петербург, наб. Мойки, 48

## Ф. Р. РАЙЛЯН — ЖИВОПИСЕЦ, ГРАФИК, ИЗДАТЕЛЬ

© Г. П. Сиволапова, 2020

Статья посвящена творчеству художника Фомы Родионовича Райляна (1870-1930), проявившего себя в области монументальной и станковой живописи, книжной и журнальной графике.

Впервые представлены новые сведения о художнике из архивных фондов и прижизненной публицистике, что позволяет по крупицам воссоздать его биографию, которая до сих пор остается мало изученной. Также рассматривается процесс эволюции его творчества в различных видах искусства.

Последовательно разбираются его работы в храмовой живописи (Никольский Морской собор в Кронштадте, роспись в церкви Казанской иконы Божией Матери Новодевичьего монастыря и др.), в создании иллюстраций (повести Гоголя, журнал «Отдых»), издательской деятельности (журнал «Свободным Художествам», газеты «Против течения» и «Доброволец»).

Все это позволяет отразить многообразие его деятельности в истории русской художественной культуры конца XIX — начала XX века.

**Ключевые слова:** художник Ф. Р. Райлян, монументальная и станковая живопись, книжная и журнальная графика, храмовые росписи, издательская деятельность, Петербург.

Цель исследования — воссоздать творческую биографию малоизвестного художника Ф. Р. Райляна и рассмотреть различные стороны его деятельности в области изобразительного искусства конца XIX — начала XX века.

Задачи исследования: выявить и уточнить на основе архивных фондов и прижизненной периодике не известные биографические данные о художнике, проследить отдельные этапы творчества Ф. Р. Райляна, рассмотреть его деятельность в области храмовой живописи, в создании иллюстраций и издательской деятельности.

В конце XIX — начале XX века Петербург был охвачен бурным строительством и реконструкцией храмов, что требовало такой же активности со стороны художников-живописцев. Основными исполнителями заказов на оформление столичных храмов становились художники, чья судьба так или иначе была связана с Академией художеств. Сильная академическая школа и ее воспитанники, с безупречным рисунком и традициями классической живописи, активно включались в процесс реставрации иконостасов, обновление росписей и создание новых произведений, украшающих церкви русско-византийского стиля.

Изучение церковной живописи данного периода сопряжено сегодня с трудностями из-за отсутствия какого-либо полного и систематизированного материала. Храмовое искусство, искалеченное советской эпохой, сохранило лишь отдельные фрагменты некогда пышного убранства северной столицы. Начиная с 90-х годов XIX века и до наших дней газетные и журнальные статьи («Зодчий», «Иконописный сборник», «Изограф»...), труды современников (Н. П. Кондаков, Ф. И. Буслаев, Н. В. Покровский, Д. К. Тренев...) и архивные материалы остаются основной сферой поиска. Труды современных исследователей архитек-

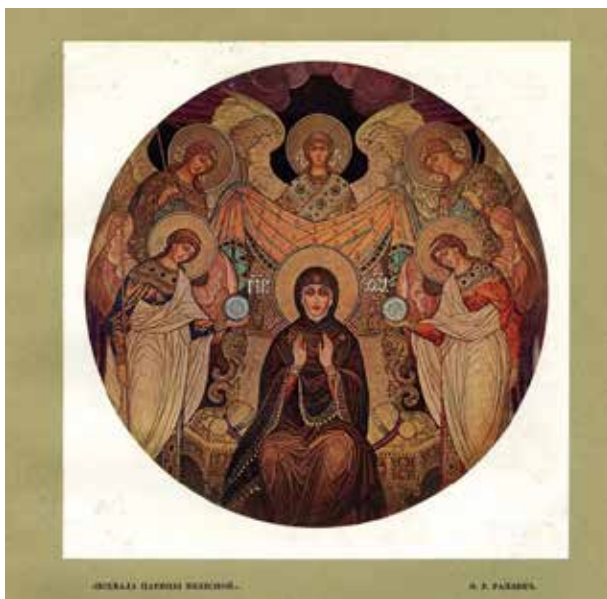
туры русско-византийского стиля (Кириченко Е. И., Лисовский В. Г., Савельев Ю. Р. Кишкинова Е. М....) в некоторой степени затрагивают вопросы оформления храмов.

Благодаря усилиям ученых рубежа XX — XX1 веков, были открыты новые имена религиозных живописцев, которые украшали храмы Петербурга. В этой связи необходимо отметить следующие труды: Семанова М. С. Творчество Беляева В. В. (1867-1928) и русская религиозная монументальная живопись конца XIX — начала XX вв. СПб., 1996., Кутейникова Н. С. Мозаика. (К истории художественной жизни России 2-й пол. XIX — нач. XX вв). СПб., 1997., Гусакова В. О. Церковная живопись конца XIX — начала XX вв. Виктора Васнецова и его последователей. СПб., 2004., священник Иоанн Рейпольский. Церковная тематика в академической живописи конца XIX — начала XX вв. на примере творчества А. Н. Новоскольцева. СПб., 2007., Пудова В. А. Религиозная живопись Н. А. Кошелева: 1840–1918. СПб., 2008.

И, наконец, самым большим подспорьем для исследователя, является обширный материал по храмам Петербурга, который в виде публикаций, справочников и энциклопедий не перестает обновляться в печатном и электронном виде.

Данная работа — это попытка рассказать о церковном живописце Фоме Родионовиче Райляне, который жил и работал в Петербурге в конце XIX — начале XX века. Эта работа не отвечает на вопросы, а скорее их ставит, заставляя очередной раз задуматься о том, как мало еще известно, как много еще предстоит исследовать в области храмового искусства Петербурга рубежа XIX–XX веков.

Так сложилось, что первым, кто заинтересовался творчеством художника Ф. Р. Райляна стал Т. А. Шу-



**Ил. 1.** Райлян Ф. Р. «Похвала Царице Небесной». Фрагмент фрески в апсиде главного алтаря церкви-усыпальницы Казанской иконы Божией Матери в Новодевичьем Воскресенском женском монастыре. Петербург. 1914 г.

мовский — молодой ученый, студент Ленинградского вуза, отбывавший срок в одном из лагерей ГУЛАГа.

В 2006 году вышла в свет книга воспоминаний ныне известного петербургского востоковеда-арабиста, доктор исторических наук Т. А. Шумовского «Свет с Востока», где в одной из глав, «Повенец — миру конец», он описал свою встречу с братом художника в 1938 году в ГУЛАГе, в Медвежьегорске.

«... Меня зовут Дмитрий Родионович Райлян. Не «Райлянд», как назвал меня бригадир. Фамилия у меня молдавская, она принята предками, бежавшими в Молдавию, Бессарабию, Румынию, куда глаза глядят, от крепостного гнета...

— Погодите, вы сказали «Райлян». А у знаменитого издателя Сойкина, действовавшего до революции и целых двенадцать лет после нее... у него был великолепный художник Фома Райлян, который иллюстрировал все его издания...

Дмитрий Родионович просиял.

— Это мой брат, — в голосе его прозвучала гордость. — Фома был академиком церковной живописи. Он расписывал соборы, его кисть высоко ценилась... Я слушал не перебивая.

— Сейчас Фомы уже нет, — голос моего собеседника дрогнул, — его не стало в 1930 год. Фрески его, картины — не знаю где. В Ленинграде живет его сын, Владимир Фомич, если выйдете на волю, он расскажет больше...» [1, с. 97–98].

Эта знаковая встреча побудила ученого, спустя тридцать лет, встретиться с сыном художника и первым обратится к архивным материалам. Приведенный выше текст писателя и ученого актуален сегодня, как очень емкий, немногословный портрет художника. С одной стороны перед нами предстает известный церковный живописец, с другой — «великолепный художник» —

иллюстратор. Думается, у Д. Р. Райляна были все основания гордиться братом. Несмотря на то, что он ошибочно назвал художника академиком, а таких официальных данных у нас нет, его свидетельство, как очевидца событий, очень ценно. Словами «его кисть высоко ценилась» скорее отражает, общепринятое мнение.

Примечательно, что фамилия Райлян была знакома студенту Ленинградского историко-лингвистического института Т. А. Шумовскому по многочисленным печатным иллюстрациям. Этот факт говорит о известности художника читающей аудитории того времени. Таким образом, молодым ученым, с самого начала были зафиксированы два направления творчества художника Ф. Р. Райляна, религиозного живописца, мастера книжной и журнальной графики.

Результаты своих поисков Т. А. Шумовский включил в вышедшую в свет в 1999 году книгу «Последний «лев арабских морей». Поэтично рассуждая о цветовой символике, он первым попытался описать работы «забытого русского художника Фомы Райляна» в разрушенном соборе Александра Невского в Варшаве. Используя свой уникальный опыт арабиста и воспоминания сына художника, ученый изучил черно-белые фотографии росписи и единственный сохранившийся цветной снимок «Похвала Царице Небесной» (рис. 1) из храма во имя Казанской иконы Божией Матери Воскресенского Новодевичьего монастыря в Петербурге.

По его мнению, живопись Райляна была яркой, жизнеутверждающей. «В радостной обители золотисто-пурпурного те, кому поклонялись верующие, представлены такими, какими они только и могли быть, если бы существовали, — живыми сынами и дочерьми земли...» [2, с. 156–160].

Этот своеобразный отзыв, как единственный в своем роде, является важным для дальнейшего изучения церковной живописи художника.

На сегодняшний день, наиболее полная информация о нем содержится в работах искусствоведа В. О. Гусаковой. В 2004 году она защитила кандидатскую диссертацию по теме «Церковная живопись конца XIX — начала XX вв. Виктора Васнецова и его последователей». Рассматривая в своем исследовании творчество отдельных мастеров, которые работали в храмах Петербурга, автор уделила внимание религиозной живописи Ф. Р. Райляна, собрав и изучив архивные материалы. В 2014 году, в одной из глав книги В. О. Гусаковой «Русское православное искусство XIX — начала XX века. Православие. Самодержавие. Народность.» снова появляется имя художника. Автор продолжает рассматривать художника как последователя В. М. Васнецова: «Как религиозный художник Райлян сформировался под влиянием Виктора Васнецова и благодаря ему смог обратиться к лучшим образцам древнерусского искусства...» [3, с. 553] Знакомство художника с Васнецовым она относит к периоду их совместной работы в соборе Святого Александра Невского в Варшаве, подчеркивая особенность соборных росписей Райляна, как «желание художника работать в одной манере

с Васнецовым» [4, с. 556]. В статье дана биография художника, перечислены его основные живописные работы. Особое место уделено сотрудничеству с архитектором В. А. Косяковым, выдающимся мастером русско-византийского стиля. В. О. Гусакова отмечает знание Райляным иконографии, особо выделяя его образы Богоматери в варшавском соборе и Никольском Морском соборе в Кронштадте.

Данное исследование основано на новых архивных документах. По сути, работу В. О. Гусаковой можно рассматривать как некий план для более глубокого и всестороннего изучения творчества Ф. Р. Райляна.

В конце прошлого столетия, когда храмы возрождались из небытия, и встал вопрос о реставрации утраченных святынь, в сборнике «Памятники истории и культуры Петербурга» была опубликована статья специалиста по петербургской архитектуре, Кормильцевой О. М. «Воскресенский Новодевичий монастырь» (СПб., 1994). Описывая историю создания церкви Казанской иконы Божией Матери, она уделила внимание внутреннему убранству храма и впервые рассказала об авторе живописных композиций, художнике Ф. Р. Райляне.

Хочется отметить статью Кольцовой Т. М. «Церковная живопись Архангельской губернии синодального периода: связи с Санкт-Петербургом», опубликованную в вестнике «Альянс-Архео» [5, с. 102]. В своем исследовании доктор искусствоведения, знаток древних памятников искусства и культуры Русского Севера, прослеживает взаимосвязь двух регионов в области церковной живописи. Ей удалось выявить имена петербургских живописцев и иконостасных мастеров, работавших в Архангельской губернии. Ссылаясь на документы местного архива (ГААО) она пишет о том, что будучи учителем рисования в Архангельской губернской гимназии (1891-1896), Ф. Р. Райлян написал икону «Благословение детей» для гимназической церкви. Это вносит дополнительные коррективы в творческую биографию художника. До сих пор, первой работой Райляна на поприще храмовой живописи считались его роспись и иконы для иконостаса в приделе Святого Иоанна Богослова в Смоленской церкви на Смоленском кладбище в Петербурге в 1899 году (Гусакова В. О., Сиволапова Г. П.).

Находка Кольцовой Т. М. позволяет предположить, что интерес к религиозной живописи возник у художника задолго до возвращения в Петербург, после знакомства с историческим наследием северного края. Это дает новое направление в исследовательской работе, которое, хочется надеяться, поможет глубже понять и оценить церковную живопись художника.

Родился Фома Родионович Райлян 7 июля 1870 года в городе Кишиневе в семье маляра — «алфрейщика», так в те годы назывались маляры, умеющие писать орнаменты. (Пояснение Ф. Р. Райляна) [6]. Очень рано, с семи лет он стал помогать отцу в работе, который сумел привить будущему художнику любовь к рисованию.

Жизнь и творчество художника Фомы Родионовича Райляна тесным образом связано с Петербургом. Сюда он приехал четырнадцатилетним подростком с огромным желанием учиться в Академии художеств.

Год усиленной подготовки (он посещал школу при Академии художеств и школу Общества поощрения художеств) дал свои результаты. В 1885 году Фому Райляна зачисляют вольнослушателем в Академию по особому разрешению президента Академии художеств великого князя Владимира Александровича. Будущему живописцу на тот момент не было еще и 15 лет.

Юного Фому сначала поддерживал купец Тарасов, на средства которого обучался молодой художник, но денег все равно не хватало. Райлян начинает зарабатывать тем, что после занятий красит уличные тумбы города. О его тяжелом материальном положении свидетельствуют сохранившиеся в архиве прошения о бесплатном посещении рисовальных классов [7].

Несмотря на крайнюю нужду, молодой целеустремленный Райлян достигает значительных результатов в учебе и получает за работы в натурном и батальном классах малые и большие поощрительные медали. Так, в 1887 году, он получил большую серебряную медаль за рисунок с натуры и живописное изображение лошадей. Являясь вольнослушателем, он не был допущен к конкурсу на золотые медали.

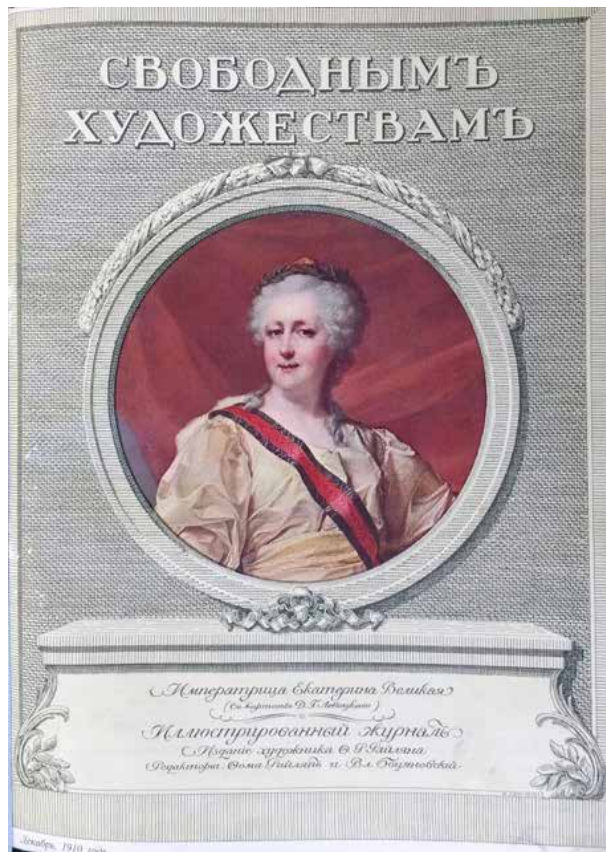
Интересен тот факт, что в 1889 году в Академии не нашлось желающих ехать в Якутск, где предоставлялась вакансия учителя рисования в мужской прогимназии. Фома Райлян согласился, и ему было присвоено звание неклассного художника, так как иначе он не имел права преподавать. Райлян надолго покидает город и поселяется в Якутске, а позже в Архангельске, где работает преподавателем чистописания и рисования в Архангельской губернской гимназии. «Он быстро расширил сферу своей деятельности и за шесть лет пребывания в Архангельске успел побывать преподавателем пения, секретарем педагогического совета и помощником письмоводителя, а после назначения в Архангельское низшее механико-техническое училище вел курсы рисования, черчения и проекционного черчения, а также состоял членом хозяйственного комитета.» [8, с. 554] Но жизнь в провинции и преподавательская деятельность не удовлетворяли Райляна. В архивных документах хранятся письма Ф. Р. Райляна на имя президента Академии художеств с просьбой устроить его на любую работу в Петербурге. В одном из них художник сетует, что «... живописью заниматься не возможно, только одно жалованье...» [9]

В 1893 году в семье художника родился сын Владимир. Стремление заниматься любимым делом с одной стороны и события в личной жизни с другой, подготовили переезд художника в столицу. В 1897 году Райлян возвращается в Петербург в чине надворного советника. Художнику двадцать семь лет. Начинается новый, самый плодотворный и насыщенный событиями период в его жизни.

Еще в годы учебы Райлян принимал активное участие в академических выставках («В поле», 1887, «У заветной калитки», 1889, «Охота на уток», 1890, «Цыгане», 1890). Теперь, получив долгожданную возможность работать в столице, он активно включился в художественную жизнь города. С 1898 года он постоянный участник выставок, где наряду с портретами,



Ил. 2. Райлян Ф. Р. Обложка художественно-литературного журнала «Отдых». Петербург, 1901. Декабрь № 2



Ил. 3. Райлян Ф. Р. Обложка иллюстрированного журнала «Свободнымъ художествамъ». Петербург, 1910. Декабрь.

пейзажами и иллюстрациями показывает работы религиозного содержания. Вот перечень его выставочных произведений: «Пасека», 1898, «К вечеру», «Элегия», портрет Есаула Скакуна, 1891, «Эскиз Страшного суда», 1901, «Два берега», «В лучах», 1902, «Не рыдай Мене Мати» (Положение во гроб), 1904, «Богородице Дево», 1905, «Усадьба Лариных», 1906, «Серебряная ночь», 1908, «Дни нашей жизни», 1909.

В этот период он активно сотрудничает с издательскими коллективами Петербурга. Так, его многочисленные рисунки украсили номера художественно-литературного журнала «Отдых» (рис. 2), а молодое издательство Сойкина П. П. надолго приняло в свои ряды талантливого иллюстратора<sup>1</sup>. Впоследствии опыт работы в издательствах пригодится Райляну для собственной издательской деятельности. С 1911 года он издает иллюстрированный журнал «Свободным художествам» (рис. 3) с приложением газеты «Против течения», а в годы Первой мировой войны, газету-журнал «Доброволец» (рис. 4)

Не перестает удивлять настойчивость, целеустремленность и удивительная работоспособность, с которой художник брался за новые проекты. Он был молод. Ему все было под силу. Почти сразу по возвращении в любимый город, Райлян начинает оформлять его соборы.

Первая работа Ф. Р. Райляна по оформлению храмов относится к 1899 году, когда он выполняет иконы для иконостаса и стенопись в приделе Святого Иоанна Богослова церкви на Смоленском кладбище. В последующие годы Райлян много работает в этом направлении и к середине 90-х годов складывается как интересный, своеобразный мастер религиозной живописи. В период с 1899 по 1914 годы он создал росписи и написал иконы более чем в десяти храмах.

Среди них такие значимые церкви Петербурга, как церковь Святителя Николая Чудотворца и Святой Мученицы царицы Александры при Путиловском заводе (1901-1906) и Никольский Морской собор в Кронштадте (1903-1911). Путиловская церковь была закрыта в 1925 году и приспособлена под заводской клуб, а впоследствии там размещалась фабрика «Север». Только в 2005 году здание было передано Санкт-Петербургской епархии. Кронштадтский собор тоже сильно пострадал за годы советской власти. После закрытия в 1929 году, храм был переоборудован в кинотеатр, в 1954 году превратился в клуб с концертным залом и театральной сценой, а в 1974 году там располагался филиал Центрального военно-морского музея. В годы войны под куполом храма располагался наблюдательный артиллерийский пост. За все время существования храма, его фасады чудом сохранили майолики и мозаики с образами святых, выполненные по эскизам Райляна (рис. 5–6). В 2013 году в храме были завершены реставрационные работы, и он предстал во всей своей красоте и величии.

<sup>1</sup>Редактором и издателем художественно — литературного журнала «Отдых» в 1900 году была драматург и переводчица Е. Ф. Яковлева-Карич, с 1901 года издателем становится Ф. В. Кранкенгаген. Издательство Сойкина П. П. было основано в 1885 году и просуществовало вплоть до 1930 года.



Ил. 4. Райлян Ф. Р. Обложка газеты-журнала «Доброволец». Петербург, 1915. №2

Разрушительная участь постигла все, без исключения храмы, в которых работал художник, а три из них были снесены: церковь Пресвятой Троицы и собор Введения во Храм Пресвятой Богородицы лейб-гвардии Семеновского полка в Петербурге, собор Святого Александра Невского в Варшаве.

Фома Родионович Райлян был в числе немногих, кому доверили расписывать новый православный храм Александра Невского в Варшаве (1894-1912), где он расписал северную и южную стены и всю соборную галерею (рис. 7–8).

За живопись в Варшавском соборе художник был удостоен ордена Св. Анны 2-й степени. Высказываясь о трудностях издания, в одном из номеров журнала «Свободным художествам», он невольно дает оценку своему творчеству: «У меня, благодарение Богу, одного судьба не отняла в жизни, меня ценят и мне доверяют люди, у меня есть постоянно крупные заказы по религиозной живописи», и дальше: «Я буду работать, как работал всю жизнь.» [10, с. 3]

Ф. Р. Райлян обладал удивительной работоспособностью и мог одновременно работать над несколькими проектами. Например, в 1912 году он расписывает стены и купола церкви Казанской иконы Божией Матери в Новодевичьем монастыре и одновременно работает для Кронштадтского собора. Параллельное ведение проектов отличали и создателя этих храмов, В. А. Косякова, архитектора Синода, профессора Института гражданских инженеров, крупнейшего



Ил. 5. Райлян Ф. Р. «Апостолы Петр и Павел». Мозаичная икона западного фасада. Никольского Морского собора в Кронштадте. 1903–1911. Фото автора. 2013.



Ил. 6. Райлян Ф. Р. Рельефные майоликовые вставки на оконных кокошниках южного фасада Никольского Морского собора в Кронштадте. 1903–1911. Фото автора. 2013.



Ил. 7. Райлян Ф. Р. Роспись галереи собора святого Александра Невского в Варшаве. 1912.



**Ил. 8.** Райлян Ф. Р. «Самарянка». Роспись собора святого Александра Невского в Варшаве. 1912.

мастера «византийского стиля» в церковном зодчестве. Архитектор был очень требователен в своем творчестве и приглашал к сотрудничеству «...мастеров или ему уже хорошо знакомых, зарекомендовавших себя ранее по совместной работе, или имеющих репутацию высоких профессионалов. Он вообще в строительстве и декорировке признавал только высокий технический и художественный уровень» [11, с. 15] Возможно, архитектор и художник познакомились в конце 80-х годов, когда Ф. Р. Райлян начал работать в храмах Петербурга. Сотрудничество двух мастеров продлилось вплоть до Первой мировой войны.

Первой их совместной работой стала церковь Успения пресвятой Богородицы при подворье Киево-Печерской Успенской лавры, где Райлян выполнил картоны для наружных мозаик (рис.9). Тот факт, что впоследствии художник неоднократно выполнял росписи алтарей в храмах, созданных по проектам Косякова, говорит о высоком профессиональном уровне художника. Ведь только самым искусным доверяли расписывать наиболее значимые части храмового интерьера. Райляном были исполнены росписи главного и южного алтарей морского собора Императора Александра III (1903) и роспись трех алтарей в церкви Святого Николая Чудотворца и Св. мученицы царицы Александры при Путиловском заводе (1905-1906).

Он становится автором всей системы живописных композиций для храма-усыпальницы во имя Казанской иконы Божией Матери и берется выполнить 105 икон для трех иконостасов (1911-1914). Эта работа стала последним, завершающим этапом религиозной живописи мастера. Все работы по отделке церкви были прекращены весной 1914 года, когда началась война с Германией. Храм остался неосвященным. За годы атеизма весь великолепный комплекс Воскресенского Новодевичьего монастыря подвергся варварскому разрушению. Начиная с 1920-х годов в стенах церкви находилась мастерская «Электромаша». Сильно пострадал интерьер. Лишь частично

сохранилась первоначальная отделка: орнаментальная роспись с золочением в сводах обходной галереи, в сводах и перекрытиях южного и северного приделов, а также живопись купола и центральной апсиды. После передачи храма в 1996 году вновь возрожденному Воскресенскому Новодевичьему монастырю, там начались восстановительные работы. В храме, совместно с сестрами монастыря работали бригады специалистов-реставраторов. Благодаря их усердию были преодолены трудности реконструкции, и храм на глазах преобразился.

Живопись храма созвучна фрескам церкви Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Так изначально было задумано архитектором В. А. Косяковым и игуменьей Новодевичьего монастыря Антонией. По словам В. О. Гусаковой «Росписи Райляна в Казанской церкви по манере письма сильно отличаются от всех его предыдущих церковных работ. Формально они максимально приближены к периоду расцвета иконописи кон. XV — 1-й пол. XVI в...» [12, с. 559] Это читается в плавно-удлиненных силуэтах фигур, в трактовке условных пейзажей и архитектуры, в подборке цветовой палитры. Но прежде всего, их роднит тема прославления Божией Матери и поклонения Христу. Вся залитая светом, радостная и торжественная в своем стремлении прославить Царя царей и Первосвященника будущих благ, роспись, органично влившись в интерьер храма, звучит сегодня единым, мощным аккордом утверждая назначение земной церкви: «Хвалите Господа, все народы, прославляйте Его, все племена; Ибо велика милость Его к нам, и истина Господня вовек» [13, Псалом 116]. Такой роспись предстает сегодня, позволяя сделать вывод, что Ф. Р. Райлян был незаурядным мастером композиции. Но говорить о живописных особенностях авторской работы в храме достаточно сложно. Живопись была не закончена и сильно пострадала, приобретя после реставрации иной вид.

Хочется отметить одну черту, которая прослеживается в данной росписи. Работы художника отличаются четкой линией силуэтного контура. Будь то многофигурная процессия, движущаяся за согбенным под тяжестью креста Христом, или отдельно стоящая фигура самарянки у колодца, группа ангелов в клубящихся облаках или кроны пышных деревьев, или четкий ритм волн на глади Иордана. Художник, словно следует какому-то одному ему понятному закону, заключая весь окружающий мир в оковы линий. У Райляна контур фиксирует изображение. Его композиции слагаются из отдельных силуэтов, которые подобно мозаике заполняют собой все пространство. Образы Райляна словно застыли в неторопливых движениях, погрузившись в диковинные пейзажи.

Что касается ликов святых, то это почти всегда условное повторение отрешенности (лик Богородицы и четырех ангелов в композиции «Похвала Царицы Небесной») или нарочитой суровости, как в образе ангела, возвышающегося над головой Богородицы в той же композиции. Суровость образов — это, возможно, подчеркнутое стремление работать в стиле византийских традиций, что требовал от художника его



**Ил. 9.** Райлян Ф. Р. Мозаика закомары южного фасада церкви Успения Пресвятой Богородицы при подворье Киево-Печерской Успенской лавры. 1900. Фото автора. 2020.

союз с архитектором В. А. Косяковым, приверженцем византийских форм. В своем стремлении к синтезу архитектуры с другими видами искусства, В. А. Косяков всегда стремился и внутреннее убранство храма подчинить единому выбранному стилю [14, с. 143].

Религиозная живопись Райляна была разнообразной. От его первой архангельской иконы до композиций Варшавского собора и росписей Казанской церкви лежит сложный путь становления художника монументалиста, знатока древней живописи и церковных традиций. Его первые работы были проникнуты духом прерафаэлитов, идеями которых увлекались художники модерна. Об этом свидетельствует, сохранившееся описание церкви Святителя Николая Чудотворца и Св. мученицы царицы Александры при Путиловском заводе. «Интерьер новой церкви был выдержан в древнерусском духе. Большинство образов «в стиле прерафаэлитов» написал Ф. Р. Райлян...» [15, с. 108]

Живопись художника этого периода получила высокую оценку. За работы в усыпальнице нижних чинов л.-гв. Семеновского полка и генерала Мина в Введенском соборе лейб-гвардии Семёновского полка художник был награжден орденом Св. Станислава 2-й степени.

Ф. Р. Райлян был в числе многих художников, увлеченных живописными достижениями В. М. Васнецова во Владимирском соборе в Киеве. Сохранились письма художника, где он с восхищением отзывается о любимых храмовых росписях: Храма Христа Спасителя в Москве и Киевского Владимирского собора. «Боже мой! Да ведь это же само небо, мысленно не дерзнешь перенестись сюда» [16]. Очень уж похожи его седобородые старцы в узорных одеждах из росписи Варшавского собора на сказочные образы Васнецова (рис. 7). Росписи сопровождаются надписями, выполненными в стиле древнерусских рукописей, подобно надписям Владимирского собора. Но если живопись Васнецова проникновенна и одухотворенна, то росписи Райляна — это, скорее, ковровое начало, где все подчинено единому, спокойному и, одновременно, причудливо-экспрессивному ритму, свойственному живописи эпохи модерна.

Совсем не изучены станковые произведения художника. Конечно, многое потеряно навсегда, но сохра-

нились журнальные репродукции его картин. В фондах Русского музея есть некоторые произведения Райляна, которые способны многое рассказать о своем творце.

Портрет художника, мастера религиозной живописи остается не полным без его книжно-журнального творчества, без его многочисленных иллюстраций. Иллюстративное наследие мастера в библиотеках Петербурга и его рисунки, которые все чаще можно встретить на аукционных страницах в интернете, предоставляют возможность для глубокого изучения.

И, наконец, издательская деятельность Фомы Родионовича остается мало изученной. А ведь сам издатель уделял очень большое значение этой работе. В первом номере газеты «Против течения», обращаясь к читателям, он писал: «Сегодня я осуществляю давнее, задушевное свое желание издавать иллюстрированный журнал с газетой, посвященные нашей художественной жизни... Художества народа — это вся действительная, подлинная его жизнь, в которой и бездонное горе и беспредельная радость так неразрывно связаны. Жизнь — душа и искусства — ее волшебные зеркала...» [17, с. 1].

Он старался знакомить читателей с яркими событиями культуры, искусства и литературы на страницах своего детища «Свободным художествам». В годы войны его «Доброволец» вел честный и живой рассказ о событиях с фронта.

Сведений о послереволюционной деятельности художника очень мало. Известно только, что он продолжал рисовать иллюстрации и печататься в местных изданиях.

В. О. Гусакова в своей книге приводит выдержку из письма М. Я. Поляка к художнику П. А. Шиллинговскому. В феврале 1940 он писал: «Может быть, Вам известно, где находится художник Фома Райлян?» [18, с. 560]. Тридцатые годы XX века для многих связанных с церковью, были трагическими. Не только они, но и вся жизнь и творчество художника, его религиозная живопись, журнальная и книжная графика, его гражданская позиция в 1914 году, отразившаяся в издаваемом им журнале «Доброволец», остаются не изученной. Но, хочется верить, что архивные материалы, старые снимки и новые современные реставрационные работы в храмах Петербурга дадут

свои результаты, и имя Ф. Р. Райляна зазвучит с новой силой, как когда-то звучали его росписи.

#### Список литературы

1. Шумовский Т. А. Свет с Востока. СПб.: Изд-во Дилы, 2009. 349 с.
2. Шумовский Т. А. Последний «лев арабских морей». СПб.: Изд-во СПбГУ, 1999. 211 с.
3. Гусакова В. О. Русское православно-национальное искусство XIX — начала XX века. Православие. Самодержавие. Народность. М.: Институт русской цивилизации, 2014. с.
4. Гусакова В. О. Русское православно-национальное искусство XIX — начала XX века. С. 556
5. Кольцова Т. М. Церковная живопись Архангельской губернии синодального периода: связи с Санкт-Петербургом. // Вестник «Альянс-Архео». 2018. №25. С. 79–106. <https://cyberleninka.ru/article/n/tserkovnaya-zhivopis-arhangel'skoy-gubernii-sinodal'nogo-perioda-svyazi-s-sankt-peterburgom> (дата обращения: 27.10.2020)
6. Личное дело Райляна Фомы Родионовича // РГИА. Ф. 789. Оп. 11. Д. 133. Л. 80.
7. РГИА. Ф. 789. Оп. 11. Д. 133. Л. 8, 10.
8. РГИА. Ф. 789. Оп. 11. Д. 133. Л. 81.
9. РГИА. Ф. 789. Оп. 11. Д. 133. Л. 68.
10. Свободным художествам. СПб., 1912. февраль-март. С.3
11. Кутейникова Н. С. Мозаика. К истории художественной жизни России 2-ой пол. XIX — начала XX в. СПб.: Институт им. И. Е. Репина, 1997. 128 с.
12. Гусакова В. О. Русское православно-национальное искусство XIX — начала XX века. С. 559
13. Библия. Новый Завет и Псалтирь. СПб.: Христиан. о-во «Библия для всех», 1994. 362 с.
14. Кутейникова Н. С. В. А. Косяков — выдающийся храмостроитель России рубежа XIX–XX столетий/Шумский А. П. Морской собор в Кронштадте. М.: Воентехиздат, 1998. С. 127–177
15. Антонов В. В., Кобак А. В. Святые Санкт-Петербурга. Энциклопедия христианских храмов. СПб.: Лики России, 2010. 511 с.
16. ОР ГРМ. Ф. 112. Ед. хр. 332. (Копии писем к П. П. Чистякову).
17. Против течения (газета). СПб., 1910. октябрь. №1. С.1
18. Гусакова В. О. Русское православно-национальное искусство XIX — начала XX века. С. 560

#### G. P. Sivolapova

Russian State Pedagogical University. A. I. Herzen  
191186 Russia, St. Petersburg, Moika emb., 48

#### F. R. Raylyan — Painter, Graphic Artist, Publisher

The article is devoted to Foma R. Raylyan (1870-1930), an artist known for his monumental and easel paintings as well as book and magazine graphics.

For the first time, the new information found in the archives and publications of his time period is analyzed, allowing the re-creation of his poorly researched biography and review of the evolution process of his work in different types of art.

His church painting creations (Nikolsky Naval Cathedral in Kronstadt, painting in the church of the Kazan Icon of the Mother of God of the Novodevichy Convent, etc.), illustrations (Gogol's stories, magazine Relaxation), and publishing activity (magazine To Free Arts, newspapers Against the Current and Volunteer) are methodically reviewed to reflect the diversity of his artistic activities during the late 19th-early 20th centuries Russia.

**Keywords:** artist F. R. Ryalyan, monumental and easel painting, book and magazine graphics, church paintings, publishing activity, St. Petersburg.

#### References

1. Shumovsky T. A. Light from the East. SPb.: Publishing House Dilya, 2009 (in Rus.).
2. Shumovsky T. A. The Last «Lion of the Arab Seas». SPb.: Publishing House of SPbGU, 1999 (in Rus.).
3. Gusakova V. O. Russian Orthodox-National Art of the XIX — Early XX Century. Orthodoxy. Autocracy. Nationality. M.: Institute of Russian Civilization, 2014 (in Rus.).
4. Gusakova V. O. Russian Orthodox-National Art of the XIX — Early XX Century. p. 556 (in Rus.).
5. Koltsova T. M. Church Painting of the Arkhangelsk Province of the Synodal Period: Connections with St. Petersburg. // Bulletin «Alliance-Archeo». 2018. No. 25 (in Rus.). URL:<https://cyberleninka.ru/article/n/tserkovnaya-zhivopis-arhangel'skoy-gubernii-sinodal'nogo-perioda-svyazi-s-sankt-peterburgom> (accessed: 27.10.2020) (in Rus.).
6. RGIA. F. 789. Op. 11. D. 133. p. 80 Russian State Historical Archive. Stock 789. Inventory 11. Record. 133 (in Rus.).
7. RGIA. F. 789. Op. 11. D. 133. p. 8, 10 (in Rus.).
8. RGIA. F. 789. Op. 11. D. 133. p. 81 (in Rus.).
9. RGIA. F. 789. Op. 11. D. 133. p. 68 (in Rus.).
10. To Free Arts. — SPb., 1912. February-March. p. 3 (in Rus.).
11. Kuteynikova N. S. Mosaic. To the History of the Art Life of Russia 2nd half. XIX — early XX century. SPb.: I. E. Repin Academy of Art, 1997 (in Rus.).
12. Gusakova V. O. Russian Orthodox-National Art of the XIX — Early XX Century. p. 559.
13. Bible. New Testament and the Psalter. SPb.: Bible for All, 1994 (in Rus.).
14. Kuteinikova N. S. V. A. Kosyakov — an Outstanding Church Builder in Russia at the Turn of the XIX–XX Centuries/Shumsky A. P. Naval Cathedral in Kronstadt. M.: Voentekhinizdat, 1998. pp. 127–177 (in Rus.).
15. Antonov V. V., Kobak A. V. Shrines of St. Petersburg. Encyclopedia of Christian Churches. SPb.: Faces of Russia, 2010 (in Rus.).
16. OR GRM. F. 112. Ed. Hr. 332. Department of Manuscripts. State Russian Museum. Stock. 112. Storage Units. 332. (The Copies of Letters to P. P. Chistyakov) (in Rus.).
17. Against the Current. SPb., 1910. October. V.1. p. 1 (in Rus.).
18. Gusakova V. O. Russian Orthodox-National Art of the XIX — Early XX Century. p. 560 (in Rus.).



## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 82–532.2: 82–31: 82–1

DOI 10.464181/2079-8202\_2020\_4\_12

Л. Н. Рягузова

Кубанский государственный университет  
350040 РФ, Краснодар, Ставропольская, 149**«ПРОИЗВОДЯЩЕЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ» (OPERA OPERANS):  
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТОПОГРАФИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА  
В «ЛЕКЦИЯХ О ПРУСТЕ» М. МАМАРДАШВИЛИ**

© Л. Н. Рягузова, 2020

В статье обозначена постановка проблем художественного сознания (топологии пути познания) у М. Пруста в творческой интерпретации М. Мамардашвили и В. Набокова. Акцентируется мысль М. Мамардашвили о жанре романа как «производящем произведении» — *opera operans*, когда само произведение является формой жизни или живым, «организованным существом», посредством чего читатель и автор начинает двигаться, понимать, видеть в себе. Проводятся литературные параллели теории «романа пути» с концепцией «открытого произведения» У. Эко, который также вводит понятие «производящее произведение», «произведение в движении», имея в виду открытость финала, множественность интерпретаций эстетического смысла текста. В их стиле теоретического мышления можно отметить сходные приемы анализа, структурные аналогии (игру «структурной витальности»), с помощью которых М. Мамардашвили, У. Эко, В. Набоков связывают оперативные программы искусства с областью современного научного исследования, его терминологией и методами. Статья позволяет реконструировать теоретические воззрения на проблемы художественной онтологии М. Пруста и В. Набокова, на поэтику модернистского романа в историко-генетическом и типологическом аспектах, что важно для его дальнейшего системного описания. Теоретико-литературные характеристики романа «пути» раскрывают иной смысл его жанровой формы: это сложный «культурный комплекс», текст — палимпсест. Произведение является формой жизни или живым существом, его цель — проникновение в «я» и коммуницирование с действительностью. Утверждается новая методологическая позиция по отношению к вероятной структуре сущего и его художественного образа, опыт испытания и воспроизведения мира в открытом произведении искусства как трансцендентальной схеме постижения неких зон, аспектов мира. Вводимые операциональные теоретико-литературные понятия служат для того, чтобы произвести новый сознательный опыт и разрешить проблему художественного существования. Через соотношение категорий «возможное», «неопределенное», «вероятное», «поливалентное» формируется представление о художественном произведении как «эпистемологической метафоре» для эстетических и философских построений.

**Ключевые слова:** художественная онтология, психологическая топология (топологическая психология), текст-палимпсест, «подвижная» реальность, произвольная/непроизвольная (негативная) память, нулевая точка, множественность «я», «роман пути», «точечно-топологическое мышление», «культурный комплекс», М. Мамардашвили, М. Пруст, В. Набоков, У. Эко.

Лекции М. Мамардашвили — записные книжки самого себя, в которых он читает с помощью Пруста, дает изложение теории мышления и истины в «психоаналитическом просторечии», которым, возможно, овладеть труднее, чем философской терминологией, так как оно включает окказиональную, индивидуально-авторскую систему понятий и прочтений [1, с. 101]. Философу приходится бороться с готовыми значениями языка для адекватной интерпретации непосредственного содержания текста. Одним словом, его концепция — это «философия в Прусте», а не философия в смысле структурных или общих философских рассуждений о литературном тексте [1, с. 11]. Философ изучает топологию пути познания у Пруста, «истинного писателя», пространство мысли в творчестве которого служит материалом для его теории сознания [2, с. 135].

Согласно метафизическому закону сознательной жизни, по Прусту, сверхчувственная, невидимая, или божественная жизнь отделена от ежедневной реальности: «есть какие-то предметы, существа, имеющие другой режим жизни, чем та, которая вокруг нас

и в которой мы живем» [4, с. 108]. Тема «перекрестков», схождения взглядов Пруста и Набокова позволяет выстроить некоторые литературные параллели в интерпретации идеи потусторонности, поэтики зазеркалья, восприятия и одновременного воспроизведения, запечатления реальности, в сходстве стиливых приемов. Не случайно текучесть сознания героев, «интуицию разъятого мира», «открытые шлюзы подсознания» и поэтику символизма Н. Берберова относил к родовым чертам прозы XX именно в статье о Набокове («Набоков и его «Лолита»») [3].

Цель прочтения романа «В поисках утраченного времени» в лекциях М. Мамардашвили — это определение понятия «реальности психологической», «подвижной», той, что открывается нашему сознанию, полному присутствию субъекта, реальности, которая предстает из «кусков тебя самого», предполагает поиск в себе самого себя (при этом бессознательное определяется как предельная точка сознательного). Этот метод согласуется с приемами изображения и моделирования художественной реальности у Пруста, стремившегося

«не себя увидеть в эмпирическом смысле слова, а мир узнать, нырнув в себя» [1, с. 17]. Только находясь на поверхности себя, по мысли писателя, в определенной точке совпадения внешнего и внутреннего состояния, можно прозреть реальность, прочувствовать ее. М. М. Бахтин уподобляет это состояние узнаванию своего образа в зеркале, совпадению *unus et alter*. Эта мысль близка идеи Набокова о соприкосновении миров, о сверхчувственном познании, прозрении, или явлении эпифании как «истине в непосредственной, собственной форме» [2, с. 300].

По характеристике М. Мамардашвили, тема множественности «я» и многомерного времени рассматривается в романе Пруста разносторонне, в том числе в аспекте зеркального отражения образа «я». Мы пребываем в системе зеркал, по логике рассуждения лектора, тысячи глаз падают на нас, существует тысячи наших отражений, есть еще один чужестранец — мы сами, в нас самих есть кто-то чужой, ему мы лжем больше всего [1, с. 100]. Это образ «другого», взгляд мира извне. «Человеком правит образ самого себя», удовлетворение чувством «я» всех желаний; актами лжи мы, по Прусту, «сохраняем равновесие в подвижной реальности» [1, с. 101]. Непонятность (почему это я?) выступает механизмом литературного движения. Тема интерсубъективности в прочтении М. Мамардашвили включена в философский контекст идей М. М. Бахтина, М. Бубера, М. Хайдеггера. В художественном мышлении В. Набокова, наделенного метафизическим чувством, тема двойничества соотносится с идеями послесмертия, потусторонности. Метафизика (проблемы бытия, сознания, познания, онтологии), этики и эстетики, как известно, переплетены в художественном мышлении писателя (В. Е. Александров, Б. В. Аверин, Д. Б. Джонсон).

По Прусту, реальность существует для нас лишь в той мере, какой она воссоздана мыслью [1, с. 97]. Но следует оговориться, что воссоздать — не значит повторить увиденное: «Реальность есть то, что сотворено заново» (или наоборот: то, что сотворено заново — реально) [1, с. 97]. Это важное уточнение для понимания эстетической реальности, или «реальности литературного существования», по выражению А. Битова («Пушкинский дом»). Пробуждение героя ото сна (начало романа Пруста) олицетворяет метафору воссоздания привычного мира заново, поскольку сон есть измененное состояние сознания, просыпание героя обозначает некое пограничное состояние, затем его преодоление [4, с. 103]. Метафора просыпающегося человека, постепенно связывающего себя с окружающим миром, воспроизводит процесс сцепления/расцепления тождества с самим собой (воссоздание оппозиции «я/мир»). М. Мамардашвили называет это *identity* («тождество»), тождественное пребывание индивида равным самому себе в потоке времени [1, с. 100]. Пруста волнуют проблемы сознания: как мы можем понимать и знать, — Мамардашвили: чем и как мы слышим и видим, как отражается и преломляется мир в художественном сознании автора (эта идея эстети-

ческого восприятия декларируется им как важнейшая в искусстве XX века).

К традиционным метафорическим определениям романа (*-зеркало, — дом, — держава, — книга*) добавляются метаописательные, воспроизводящие семантику рождения, создания самого художественного мира. По характеристике М. Мамардашвили, роман — своего рода машина, которая производит эффекты, и читатель ее может использовать, чтобы в себе самом произвести какие-то эффекты: «литературный текст у Пруста представляет собой *машину*, рождающую лицо по фамилии Пруст и нас, читателей. Автор рождается с романом, самим романом и внутри него» [1, с. 338]. Мы встречаемся с собственными переживаниями, поднявшимися из глубин книги, возникает мотив знания как реминисценции. «Не читатель должен интерпретировать произведение, для автора оно также таинственно, как для читателя. Это специфическая точка зрения XX века, но она возрождает ту позицию поэтов и мыслителей, которая возникла в эпоху Возрождения» [1, с. 73]. В романе «В поисках утраченного времени» обозначена «внутренняя география» символического путешествия героя, отсюда метафорические определения его жанровой формы в лекциях: «роман обмана», «роман пути». Форма и поэтика производящего произведения отлична от непосредственного хронотопа пути в интерпретации М. М. Бахтина. Теоретико-литературные характеристики романа «пути» раскрывают иной смысл его жанровой формы: это сложный «культурный комплекс», текст-палимпсест. Рукопись, на которую нанесено много слоев, а в каждом слое всегда есть какой-то оттенок, который связан со всеми другими слоями, и его читатели «должны вкушать одним куском» [1, с. 114]. Это также *роман мысли, роман сознания*. Речь идет о деятельном состоянии мысли, а не готовой теории. Поскольку в романе Пруста запечатлен опыт испытания и воспроизведения мира, в нем нет итоговых истин, в романе они рождаются непосредственно. Пруст говорил о Гюго, что он часто мыслит вместо того, чтобы давать мыслить, то есть структурой своего произведения создавать такую структуру («сбитую конструкцию»), которая внутри себя порождала бы мысль, лежащую, однако, внутри формы, внутри типа жизни. Важно не вспомнить что-то, а создать акт мысли, такую роль у Пруста играет произвольная память: «эманация — продукт созданного акта мысли» (движение смысла) [1, с. 542]. «Произвольная память» оказывается вне времени: она определяется как «непроизвольные воспоминания или видения у Пруста». Парадигма понятий «произвольная/непроизвольная» память дополняется понятием «негативная память» (память о чем-то, что вспоминается невольно, без личного усилия и присутствия).

Роман Пруста, как известно, строится «клочками», в нем нет единой временной линии, его форма позволяет осуществлять переход из одного времени в другое, нет единого сюжетного повествования, сцепляющего все в некоторый понятный ход событий. Эта методология предопределена свободным течением (потоком сознания) «художественной реальности»

у Пруста, для чего была изобретена особая форма романа «пути» («записи пути»). Пруст сравнивает такое необычное построение (сочинение) романа с шитьем платья (автор приспособливает для платья, если ему чего-то не хватает, кусок материи по своему вкусу). Читательское восприятие избирательно, эту мысль иллюстрирует другая метафора: роман-собор, в который вы вошли, где что-то привлекло ваше внимание, мимо чего-то прошли равнодушно. В качестве определений не случайно выбраны метафоры с семантикой «созидания»: роман — машина рождения, роман-платье, роман-собор, — акцентирующие идею строительства книги. В ней именно благодаря этим качествам, по характеристике М. Мамардашвили, есть нечто такое, «посредством чего мы начинаем двигаться, понимать, видеть» [1, с. 23]. Двигаться «внутри произведения», «путем произведения». Парадоксальным образом акт появления человека на свет по аналогии трактуется философом как наше непосредственное соучастие, действие, которое мы тоже совершаем, активно участвуя в своем рождении. Поскольку произведение является формой жизни, его цель — проникновение в «я» и коммуницирование с действительностью. Роман уподобляется живому существу! В. Набоков говорил в одном из интервью: «Лолита и есть книга». Художественная онтология Набокова стала существенным направлением изучения его романов. Не описание жизни привлекает писателя, а ее устройство, воссоздание ее аналогов и механизмов, соперничество в сотворении, а не воспроизведении мира: «жизненный материал у него служит лишь сырьем для эстетической игры и конструирования», знаменуя «победу художника над хаосом косной жизненной материи» [4, с. 286]. Новый тип произведения является некоей художественной формой жизни или живым существом, оппозиция *жизнь/текст*, обозначая перетекание одного в другое, читается палиндромически. Роман, в понимании Набокова, — не «разноцветное лоскутное одеяло» (еще одна «вещная» метафора!). Это «логическая цепь психологически оправданных событий» [5, с. 19]. «Отчаяние» — психологический роман, достоинства которого следует искать не в сюжете, а на совсем другом уровне. Писатель, как известно, затруднялся к шедеврам Пруста и Флобера применять традиционное определение жанровой формы романа в виду исключительности их художественной онтологии.

Все то, что существует в пространстве и времени, искусство в широком смысле слова, — это и есть то, для чего создается произведение. М. Мамардашвили определяет этот тип сотворчества как «производящее произведение» — *opera operans*, когда само произведение является формой жизни или живым существом, великой мыслью природы или бытия, «организованным существом» [1, с. 541]. «Произведение, то есть спиритуализированный, одухотворенный продукт, в то же время есть материя — не ты мыслишь, а материя, как природа, дает мыслить» [1, с. 542]. В «гениальном художественном опыте» Пруста, по характеристике М. Мамардашвили, отразился один из элементов общего изменения художественного восприятия мира, вос-

производящего картину психической жизни человека и «отпечатка его смертного пути». «В романе Пруста мы имеем дело с тем, что в философии называется онтологическим или экзистенциальным опытом. Это экзистенциальный опыт, и все понятия, которые использовал Пруст, имеют смысл лишь в той мере, в какой мы можем дать им живое экзистенциальное содержание — содержание некоторого живого переживания. Весь роман усеян символами переживания: лени и труда, страха и мужества, жизни и смерти; и весь он, и ритмом своим и текстурой, похож на какой-то отчаянный *смертный путь человека (курсив мой — Л. Р.)*; излагаемые в романе события и переживания несут на себе отблеск света, излучаемого обликом смерти» [1, с. 13]. В лекциях философа рассматриваются экзистенции лени, страха, надежды: надежда «губительна», «мужество — отсутствие надежды», лень трактуется как «удвоение времени» [1, с. 21–22].

М. Мамардашвили формулирует тезис о «точечно-топологическом», «пространственном мышлении» Пруста: писатель все время отмечает, из какой точки наблюдает, в какой точке рядом с ним находится предмет. «Когда вы будете читать Пруста, — пишет он, — обращайтесь внимание на это *точечно-топологическое, или пространственное, мышление*» [1, с. 77]. И можно добавить: на проблему «нулевой точки», точки глубины, где уравниваются или сходятся вещи, которые в обычном психологическом рассуждении видятся различными. М. Мамардашвили иллюстрирует понятие «нулевая точка», точка равноденствия («движение внутрь себя») примером из Данте [1, с. 42]. Данте и Вергилий, нисходя вниз по кратеру, проходят разные круги, а потом в какой-то из моментов начинает подъем по странной кривой и оказывается в той же точке, откуда они начали путь, но головой вниз, — над ними другое небо [1, с. 42]. Некоторые математики пытались истолковать этот эффект в терминах мнимых геометрических поверхностей, говоря, что нельзя иначе, как двинуться вглубь, перевернувшись, нырнуть в себя. Путь (путешествие души) идет вглубь, он туннелен. Для постижения истины автору и читателю нужно пройти глубины, чтобы достигнуть глубины тьмы [1, с. 69]. Поскольку тьма и тень могут быть только наши, смерть и понимание трактуются также как личные вещи. У Пруста метафора света и тьмы переворачивается (метафора света выступает как метафора темноты, слова «темнота»/«свет» взаимозаменяемы).

Использование терминов из инаучных сфер в эстетической функции закономерно в границах изменяющегося мира. Художник (или критик, интерпретатор), по мысли М. Мамардашвили, вправе говорить на языке геометрических абстракций (топология, парабола, «нулевая точка»). В частности, сам философ широко использует понятие «топология», наука о местах, наиболее общих свойствах фигур в геометрии. Он приводит в качестве примера геометрический образ «точки на линии»: искомая «нулевая точка» по одну сторону — «минус-состояние», по другую — состояние [1, с. 105]. Движение по кратеру, парабола,

замыкающая путь, охватывает роман Пруста и поэму Данте, для поэтики которого характерны образы дуги, параболы, радуги. Символика геометрических фигур (круга, треугольника, квадрата) в эстетической функции в художественной системе авторов является привлекательной областью исследования. В качестве терминологической метафоры можно по ассоциации вспомнить определение: «параболические» романы В. Набокова. М. Медарач разделяет романы Набокова на «параболические» и «традиционные» в зависимости от большей или меньшей установки на миметизм, деперсонализацию персонажей, усиление роли автора-творца обнаженной литературной конструкции. Тематико-фабульный уровень параболических романов («Король, дама, валет», «Камера обскура», «Отчаяние») говорит о персонажах и ситуациях как подчеркнута условных. Персонаж не характер, а тип, основанный на литературных образцах или культурных архетипах (герои подобны игральным картам или шахматным фигурам). Фабулы занимательны и эстетизированы, реалистические мотивировки приводятся наряду с ложными и художественными (ср.: эффект игры с сублитературным происхождением этих фабул), поэтому параболические романы можно читать на нескольких уровнях, элитарном и массовом [6, с. 457]. К роману пути возможно отнести книгу воспоминаний «Другие берега», где говорится о чувственном зарождении жизни, переплетении родовой памяти и личного сознания, онтогенеза и филогенеза.

Можно продолжить литературные параллели. В «Лекциях о Прусте» Набоков выделяет семантику движения в романе: «переход впечатлений в чувства», «приливы и отливы памяти, волны страстей (вожделение, ревность, творческий восторг)» — как предмет огромной и при этом прозрачной («мерцающей») книги Пруста. Концепция времени у Пруста связывается им с эволюцией личности, богатством бессознательного, интуицией, памятью, произвольными ассоциациями. И объясняется взглядом на искусство как единственную реальность мира и как на маску: Пруст «не дробит личность, а показывает, как она отзывается в сознании других персонажей», изображение таких призм и теней объединяется в художественную реальность [7, с. 284]. Реальность трактуется Прустом как определенное соотношение ощущений и воспоминаний, одновременно обступивших нас. Набоков отмечает тесную связь (перетекание одного в другое) видимого и слышимого, отблесков и отголосков, зрения и слуха в стилевой манере Пруста [7, с. 289]. Аналогии ощущений героя возрождают в его воображении картины прошлого (например, в сцене чаепития). Впечатление детства у Марселя, по словам критика, «всплывает из чашки чая», этот момент сопричастности связан со вкусом чая и пирожного. Пруст осознает художественную важность своего опыта, соединение в нем прошлого с настоящим (где время — клад, прошлое — тайник). Любопытно замечание Набокова о манере Пруста: это скорее магия, заклинание, не описание прошлого. Набокову импонирует сложившееся в критике мнение о том, что книга Пруста — огромное сравнение, вра-

щающееся вокруг слов «если бы». Роман-сравнение (еще одно метафорическое определение модернистского романа). К слову сказать, термин «модернизм» М. Мамардашвили употребляет не в оценочном смысле, а в качестве термина классификации. В. Набоков также рассматривает модернизм как одну из форм консерватизма, в *истинном искусстве* он ценит «*прикус вечности*», который есть в каждой эпохе. Именно это качество отличает роман Пруста, его совершенную художественность, глубину и его «божественное косноязычие».

Можно обнаружить связь идеи «романа пути» с концепцией «открытого произведения» У. Эко, который вводит понятие «производящее произведение» [8, с. 39], «произведение в движении» [8, с. 48], «движущаяся форма» [8, с. 174], имея в виду открытость финала или множественность интерпретаций эстетического смысла текста в соответствии с личной перспективой, вкусом, исполнением. Причем, открытость не наделяет произведение аксиологическим свойством (это условие всякого эстетического восприятия), а говорит о «поле» его различных интерпретационных возможностей, ряда прочтений и чередования моделей и схем внутри одного произведения, «конфигурации» неопределенных стимулов. Открытость трактуется У. Эко как фундаментальная возможность, культурный комплекс. Но, вероятнее всего, не всякий модернистский роман является производящим текстом. Семантика «пути» в трактовке открытого текста У. Эко почти дословно напоминает тезисы М. Мамардашвили: «Текст стремится к тому, чтобы стимулировать личностный мир истолкователя, заставляя его отыскивать в глубине себя самого сокровенный ответ, родившийся из таинственных смысловых созвучий» [8, с. 37].

Для нас важна теоретико-методологическая подоснова определения романа пути. Философская категория «возможности» знаменует отказ от статического и силлогистического восприятия миропорядка [8, с. 51]. У. Эко трактует произведение искусства как «открытое», принципиально неоднозначное сообщение, как множественность означаемых, которые сосуществуют в одном означающем, и структурные свойства которого допускают, но в то же время координируют чередование толкований и смещение перспектив. Как и М. Мамардашвили, У. Эко связывает оперативные программы искусства с областью современного научного исследования, научными методами (особенно в психологии и логике), их соотношением с категориями «неопределенное», «вероятное», «поливалентное» и др. Поэтика понимается им не как система ограничивающих правил, а как оперативная программа. Категории, разработанные наукой, по наблюдению У. Эко, также довольно свободно переносятся в другие контексты (эстетический, метафизический, нравственный). Открытость и динамичность произведения напоминают о понятиях неопределенности и дискретности, собственных квантовой физике и также близких пространственно-временному универсуму Эйнштейна [8, с. 56]. У. Эко усматривает между этим универсумом и миром «произведения в движении» наводящую

на размышления аналогю. На его взгляд, в «Поминках по Финнегану» мы оказываемся в космосе Эйнштейна, искривленном, замкнутом на себе (начальное слово совпадает с последним) и, следовательно, конечном, но как раз поэтому беспредельном. В этой связи понятие «открытое произведение» представляет собой гипотетическую модель (в качестве общей формы в различных феноменах), гибкую и подвижную формулу, некий «оперативный рабочий прием» [8, с. 11]. Такого рода текст актуализирует отношение понятий: «производство/произведение/пользование». Произведение искусства, предстающее как форма, завершенная и замкнутая, также является «открытым, предоставляя возможность толковать себя на тысячи ладов и не утрачивая при этом своего неповторимого своеобразия», а его художественное восприятие является истолкованием и исполнением, оживающим в своей неповторимой перспективе [8, с. 28]. Структура, в представлении У. Эко, рассматривается как система отношений на разных уровнях (семантическом, синтаксическом, физическом, эмотивном) [8, с. 13]. Подвижность читательского восприятия иллюстрируется У. Эко на примере текстов Кафки. Различные истолкования кафкианских символов (процесс, замок, ожидание, приговор, превращение, попытка) остаются неисчерпанными, так как на смену упорядоченному миру приходит мир, «основанный на неоднозначности, на отрицательном смысле отсутствия каких-либо ориентиров, так и в положительном смысле постоянного пересмотра имеющихся ценностей и непреложных истин» [8, с. 38]. В качестве примера, дающего картину экзистенциального и онтологического состояния мира, Эко приводит роман Джойса, который «проявил изобретательность, чтобы внедрить нас в свое повествование, причем так, чтобы мы сами прокладывали себе пути» [8, с. 38]. В романе изменено представление об однонаправленном течении времени в однородном пространстве. Перечитывать его можно с любого места, «как если бы перед нами был город», в который можно войти с любой стороны [8, с. 40]. Это «роман пути», «роман-город» Джойса. По признанию Джойса, он работал над несколькими кусками книги одновременно. Писатель дает «ключи» для понимания замысла читателю.

Помимо формально-психоаналитических тем обнаруживается стилистическое сродство «произведений в движении»: роман как запись не имеет самодовлеющего значения, его незавершенность и неотделимость вариантов принципиальны. Фрагментарность, вариативность, незавершенность декларируются как особенности новой романической формы [2, с. 243]. Музиль («Человек без свойств») «писал один роман всю жизнь, посредством романа производил акты жизни самого себя как понимающего, чувствующего, видящего существа: он любил посредством романа реальных людей, понимал посредством него реальный мир» [2, с. 244]. Опыт Музиля, по мнению М. Мамардашвили, эквивалентен или родственен опыту Пруста и Пастернака (с его романом-рассуждением). Пастернак по существу всю жизнь писал один роман, формально куски романа назывались по-разному. В этом «пространстве

изображения» Пастернак пытался «собрать и воссоздать свою жизнь как целое и что-то пережить, узнать, то есть пребыть, совершить какие-то акты жизни через роман» [2, с. 245]. Роман становится жанровой формой познания самого себя. При этом роман как запись не имеет самодовлеющего значения: его незавершенность и неотделимость вариантов принципиальны. «Фрагментарность, вариативность, незавершенность» декларируются как принципиальные особенности новой романической формы [2, с. 243].

Феномен «произведения в движении», возникшего в определенной культурной ситуации, подвижен, наделен способностью «калейдоскопически» изменяться [8, с. 43], стать неким «подвижным памятником» [8, с. 46]. Современный роман стремится к обновлению перед взором читателей, установлению живых, конкретных отношений с нашими чувствами и воображением. Одним словом, стремится уловить мир в «его первозданной возможности» [8, с. 53]. Существующее нельзя свести к конечному ряду явлений, потому что каждое из них связано с субъектом, который находится в постоянном изменении [8, с. 54]. У. Эко формулирует функцию открытого искусства как эпистемологической метафоры: «в мире, где прерывность явлений ставит под вопрос существование единого и завершенного образа, оно намекает на то, как следует видеть все, в чем мы живем, и, видя, принимать его и включать в свое восприятие» [8, с. 182]. Открытое произведение дает нам образ этой прерывности сущего, оно не рассказывает о нем, а является им. Роман не столько отражает внешне текущую жизнь, сколько синтезирует ее [8, с. 182]. Это чрезвычайно важный вывод. У. Эко формулирует функцию открытого искусства как эпистемологической метафоры, трансцендентальной схемы постижения неких зон, аспектов мира. Однако, дискретность непредсказуемости выбора и вариантов развязок ограничено областью определенного поля отношений. «Произведение в движении», несмотря на множественность личного вмешательства, не является аморфным и неразборчивым, хаотичным по отношению к авторскому миру. Творческие дополнения и привнесения а priori включены в игру «структурной витальности», которой произведение обладает по авторской воле.

Таким образом, поэтика произведения в движении создает новый тип отношений между художником и публикой, новый механизм эстетического восприятия, устанавливает новые отношения между созерцанием и использованием произведения искусства. Писать, читать и воспринимать произведение по-новому учит новая форма «производящего романа», являющегося «эпистемологической метафорой» подвижной реальности, отражением в художественном сознании его первозданной возможности через особую структуру и приемы. Современные произведения в движении стремятся установить живые, конкретные, гармоничные отношения с чувствами и воображением читателей. Посредством романического построения производится некий опыт в себе, индуцируется опыт понимания, переживания, и, следовательно, сами изо-

бразительные, романические средства — сюжет, единство и целостность изложения — не имеют самодовлеющего значения и в этом смысле не являются текстом, а текстом является тот опыт, который индуцированно произведен художественной формой. Мы также способны двигаться вглубь филологического познания вслед за М. Мамардашвили, который движется вслед за Прустом, по тому самому колодцу, который через какие-то глубины соединяет нас с самим собою в той точке, где, по Данте, «сходится всех тяжестей поток».

#### Список литературы

1. *Мамардашвили М.* Лекции о Прусте (психологическая топология пути). М.: Ad Marginem. 1995. 547с.
2. *Мамардашвили М.* Возможный человек. М.: Группа компании «РИПОЛ классика». 2019. 495 с.
3. *Берберова Н.* Набоков и «Лолита». // Набоков В. В.: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных исследователей: антология. Т. 1. СПб.: РХГИ, 1997. С. 284–308.
4. *Левин Ю. И.* Вл. Набоков // Ю. И. Левин. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки славянской культуры, 1998. 279–323 с.
5. «Свою душу я вам не раскрою...». Из эпистолярного наследия Владимира Набокова. // Иностранная литература. 2017. № 6. С. 14–129.
6. *Медарач М.* Владимир Набоков и роман XX столетия. // Набоков В. В.: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных исследователей: Антология. Т. 1. СПб.: РХГИ, 1997. С. 454–475.
7. *Набоков В. В.* Лекции по зарубежной литературе. М.: Изд-во Независимая Газета. 1998. 512 с.
8. *Эко У.* Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб.: Академический проект. 2004. 384 с.

#### L. N. Ryaguzova

Kuban State University  
350040 Russia, Krasnodar, Stavropolskaya str., 149

#### «PRODUCTIVE WORK» (OPERA OPERANS): AN INTERPRETATION TOPOGRAPHY OF THE ARTISTIC WORLD IN «LECTURES ON PROUST» BY M. MAMARDASHVILI

The author describes the statement of problems of artistic consciousness (topology of the path of cognition) by M. Proust in the creative interpretation by M. Mamardashvili and V. Nabokov. The emphasis is on M. Mamardashvili's thought about the genre of the novel as a «producing work» — opera operans, when the work itself is a form of life or a living, «organized being», whereby the reader and author begins to move, understand, see themselves. The author draws literary parallels between the «novel of the way» theory and the concept of «open work» by U. Eco, who also introduces the concept of «producing work», «work in motion», meaning the openness of the ending, the multiplicity of interpretations of the aesthetic meaning of the text. In their style of theoretical thinking, one can note similar methods of analysis, structural analogies (the game of «structural vitality»), with the help of which M. Mamardashvili, U. Eco, V. Nabokov connect the operational programs of art with the field of modern scientific research, its terminology and methods. The article helps to reconstruct theoretical views on the problems of artistic ontology of M. Proust and V. Nabokov, on the poetics of the modernist novel in the historical, genetic and typological aspects, which is important for its further systematic description. The theoretical and literary characteristics of the novel «way» reveal a different meaning of its genre form: it is a complex «cultural complex», a palimpsest text. The work is a form of life or a living being, its purpose is to penetrate into the «I» and communicate with the reality. A new methodological position is affirmed in relation to the probable structure of existence and its artistic image, the experience of testing and reproducing the world in an open work of art as a transcendental scheme for comprehending certain zones, aspects of the world. The introduced operational literary-theoretical concepts serve to produce a new conscious experience and to solve the problem of artistic existence. Through the ratio of the categories «possible», «indefinite», «probable», «polyvalent», the idea of a work of art as an «epistemological metaphor» for aesthetic and philosophical constructions is formed.

**Keywords:** artistic ontology, psychological topology (topological psychology), text-palimpsest, «mobile» reality, arbitrary/involuntary (negative) memory, zero point, plurality of «I», «novel of the path», «point-topological thinking», cultural complex, M. Mamardashvili, M. Proust, V. Nabokov, U. Eco.

#### References

1. Mamardashvili M. Lectures on Proust (psychological topology of the path). M.: Ad Marginem. 1995. 547p. (in Rus.).
2. Mamardashvili M. Possible person. M.: Group of companies «RIPOЛ classic». 2019. 495 p. (in Rus.).
3. Berberova N. Nabokov and «Lolita». // Nabokov V. V.: pro et contra. The personality and creativity of Vladimir Nabokov assessed by Russian and foreign researchers: anthology. V. 1. St. Petersburg: RKhGI, 1997. pp. 284–308 (in Rus.).
4. Levin Yu. I. Vl. Nabokov. // Yu. I. Levin. Selected Works. Poetics. Semiotics. M.: Languages of Slavic culture, 1998. 279–323 p. (in Rus.).
5. «I will not reveal my soul to you». From the epistolary heritage of Vladimir Nabokov. // Foreign literature. 2017. No. 6. 14–129 p. (in Rus.).
6. Medarach M. Vladimir Nabokov and the novel of the twentieth century. // Nabokov V. V.: pro et contra. The personality and creativity of Vladimir Nabokov assessed by Russian and foreign researchers: anthology. V. 1. St. Petersburg: RKhGI, 1997. pp. 454–475 (in Rus.).
7. Nabokov V. V. Lectures on foreign literature. M.: Publishing house Nezavisimaya Gazeta. 1998. 512 p. (in Rus.).
8. Eco U. Open Work: Form and Uncertainty in Contemporary Poetics. SPb.: Academic project. 2004. 384 p. (in Rus.).

УДК 82.1751

DOI 10.464181/2079-8202\_2020\_4\_13

Д. Г. Алилова

Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ)  
199034 РФ, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

## АПОЛОГИЯ СТИХА ЧОСЕРА В «METRUM» Т. ГРЕЯ

© Д. Г. Алилова, 2020

В статье рассматривается новый подход Грея к английской средневековой поэзии, представленной сочинениями Чосера. В «Исследованиях английского стихотворного метра», «Заметках о поэзии Джона Лидгейта», письмах, «Дневнике для заметок» Грей отмечает высокую художественную ценность поэзии Средних веков; впоследствии эта точка зрения была поддержана Томасом Уортоном. Исследование наследия Чосера, проведенное Греем, внесло существенный вклад в литературную критику благодаря его глубоким знаниям в области истории языка и стихотворных размеров, использованных средневековыми поэтами, что выделяло Грея среди современников и предшественников.

При исследовании стихотворного метра Грей подчеркивает, что большинство критиков (Д. Патнэм, Д. Драйден) не понимали принципы стихосложения Чосера и ошибочно объясняли «недостатки» его стиха погрешностями художественного стиля поэта, хотя истинная причина заключалась в неумении потомков правильно прочитать чосеровские сочинения. Выводы Грея по средневековой поэзии во многом предвосхитили результаты анализа чосероведов XX в., способствуя дальнейшим научным изысканиям наследия Чосера, в особенности, в областях, которые до настоящего времени в значительной степени остаются неизученными.

**Ключевые слова:** средневековая поэзия, стихосложение, Чосер, Джон Лидгейт, Томас Грей, чосеровед.

Три столетия отделяют литературный «век Чосера» (1340–1400) [11, с. 16] от эпохи английского Просвещения, отличающейся крайней неоднородностью идейных и литературных течений. Эти три века привнесли на литературное поле Британии новые образы, ассоциации, ритмы, своеобразные сцепления звуков и мыслей, что привело к радикальным изменениям в композиционной технике и поэтике стиха, к смещению поэтических смыслов. Эволюция поэтического процесса в Новое время находит своеобразное преломление в художественном сознании и литературно-критической рецепции филологов и поэтов-исследователей. В различные периоды эпохи Просвещения отношение к художественному наследию поэтов Средневековья было диаметрально противоположным. И в этом наиболее отчетливо проявилась полярность литературно-эстетических воззрений ранних и поздних просветителей как на сам процесс творчества, так и на определяющие категории оценки художественных достоинств поэтических сочинений.

Томас Грей едва ли не первый из английских поэтов и ученых, кто аргументировано указал на величие и глубину средневековой поэзии, и одним из первых определил масштаб творческой личности Джеффри Чосера. Еще в юности, будучи воспитанником Итона, Грей обратился к наследию Чосера и его младшего современника Джона Лидгейта, творчество которых в период раннего английского Просвещения (1680–1730), вызывало большей частью резкое неприятие литературной элиты страны. Подобная рецепция средневековой поэзии в значительной степени сохранилась и в период зрелого Просвещения (1740–1750), и Грей оказался в числе очень немногих просветителей, отстаивающих высокое мастерство поэтов Средневековья. Именно

благодаря высокой литературной репутации Грея, его исследовательским разработкам, впоследствии объединенных под общим названием «Metrum» [17, с. 387], с поэтами Средневековья стали связывать стихотворные традиции, а их рукописные списки — освобождать от искажений. Так, Грей оказал решающее влияние на Томаса Уортона, известного филолога, составителя трехтомной «Истории английской поэзии» (1774–1781), первого литературоведческого исследования такого масштаба, который с благодарностью использовал в своем издании критические заметки, переданные ему Греем по просьбе Р. Хёрда, автора «Писем о рыцарстве и рыцарском романе» (1762). К Грею, как большому знатоку истории литературы, нередко обращался и Х. Уолпол, один из первых влиятельных пропагандистов «Готического возрождения», которое можно было наблюдать в архитектуре и литературе Англии во второй половине XVIII в. [7, с. 112].

Как известно, средневековая поэзия Англии, как и подавляющего числа европейских стран, находилась под доминирующим влиянием латинской литературы, имеющей тысячелетнюю историю. Именно в скрипториях Италии и Франции эпохи Каролингов переписывались сочинения римских поэтов и прозаиков, благодаря чему их труды сохранились до Нового времени. Новый период неолатинской литературы — ренессансный начинается с XIV в.; при этом латинский язык в сознании европейского общества продолжает занимать первое место до XVI в., когда ему решительно стал противостоять итальянский [4, с. 9]. В Англии, где ренессансные тенденции стали проявляться значительно позже, чем в Италии, поворотным столетием в формировании английского литературного языка и литературы становится XIV век, на который приходится жизненный и творческий путь Чосера.

Критические заметки Грея о творчестве Чосера и его современниках появляются в «Дневнике для заметок» в конце 1740 — х — начале 50 — х гг. Анализ авторских комментариев Грея ко второму изданию (1768) пиндарических од «Путь Поэзии» («The Progress of Poesy») и «Бард» («The Bard», обе опубл. в 1757 г.) показал, что Грей на протяжении всего творческого пути, обращаясь к наследию средневековых авторов, отчетливо представляя их значение для всемирной литературы. Приводя цитаты из произведений выдающихся писателей различных эпох, Грей последовательно излагает свое представление о путях эволюции национальной поэзии, основных этапах развития просодических форм, где весьма важную роль, по убеждению Грея, сыграли поэты Средневековья, прежде всего Чосер и Джон Лидгейт. Подобный взгляд на эволюцию английской поэзии, совершенно нетрадиционный для литературной критики эпохи Просвещения [15, с. 474–475] (как, впрочем, и для предшествующих эпох) вызывал неприятие не только критиков, но и признанных поэтов, которые, как правило, находили немало изъянов в стихосложении средневековых авторов (нарушение музыкальности стиха, неумелое использование стихотворного размера и др.).

В 1750–60-х гг., когда Грей разработал и частично осуществил беспрецедентный план по созданию «Истории английской поэзии», были созданы статьи, которые увидели свет лишь спустя полвека после написания: «Исследование английского стихотворного метра» («Observations on English Metre»), «Исследование псевдоритма» («Observations on the Pseudo-rhythmus»), «Дополнительные исследования и конъектуры по рифме» («Additional Observations and Conjectures on Rhyme»), «Заметки о сочинениях Джона Лидгейта» («Some Remarks on the Poems of John Lydgate», опубл. в 1814 г.) и др. Благодаря этим и другим очеркам по литературной истории страны и национальному стихосложению («Сэмюэл Дэниэл», опубл. в 1814 г.) Грей получил признание как уникальный поэт — исследователь, однако произошло это лишь в XX в.

По мнению У. П. Джоунза, автора книги «Томас Грей, ученый» (1965), уже к 1755 г. поэт достаточно глубоко изучил романскую, германскую и кельтскую поэтики, которые послужили основой для становления английской просодии. Судя по записям в его «Дневнике для заметок», к 1758 г. Грей завершил статьи по старинной английской поэзии, древним валлийским памятникам, эддическим песенным сказаниям [12, с. 84–85].

Действительно, в 1759 г. вскоре после открытия для публики Британского музея, Грей в течение двух с половиной лет практически ежедневно изучает архивный материал, редкие книги и манускрипты, переписывает необходимые для составления «Истории английской поэзии» сведения и поэтические фрагменты. Он дорабатывает статьи об особенностях стиховой организации речи и ее составляющих: рифмы, ритма (псевдоритма) и стихотворного размера. Поэт также продолжает работу над «Дополнительными исследованиями и конъектурами по рифме», дополняет и вносит коррективы в ранее написанные эссе о Д. Лидгейте

и С. Дэниэле. Научные работы Грея свидетельствуют также о его повышенном интересе к литературно-критическому наследию Ф. Сидни, Д. Драйдена, А. Поупа и других выдающихся поэтов, внесших свою лепту в изучение национального стиха.

Исследовательские работы Грея по английской поэтике отличает полемический характер. Главный оппонент Грея в его «Исследовании английского стихотворного метра» — Джордж Патнэм, автор одной из первых работ по национальному стихосложению «Искусство английской поэзии» (The Arte of English Poesie, 1589), состоящей из трех книг: первая «Поэты и поэзия»; вторая: «О пропорциях», третья: «Об украшениях». Разумеется, до Дж. Патнэма в литературной истории Англии предпринимались попытки — и неоднократно — проследить историю английской просодии, в частности, в работах, принадлежащих перу Джорджа Гаскойна «Заметки и наставления, касающихся сложения стихов английских, написанных по просьбе м — ра Эдуардо Донати» (1575), драматурга Томаса Лоджа «Защита поэзии, музыки и театральных пьес» (1579 г. или 1580 г.), У. Уэбба «Рассуждение об английской поэзии» (1586) и др. В этом ряду особое место занимает написанный около 1580 г. труд Филипа Сидни, вышедший под синонимичными названиями: «Защита Поэзии» («The Defence of Poesie») и «Апология Поэзии» («An Apologie for Poetrie») в двух издательствах в 1595 г. Труд Ф. Сидни современные исследователи справедливо считают «первой английской поэтикой» [3, с. 292]. На исходе эпохи Возрождения различное представление о развитии национальной просодии отражается в полемике Т. Кэмпiona, приверженца классических образцов («Наблюдения над искусством английской поэзии», 1602) и С. Дэниэла («В защиту рифмы», 1602), указывающего на национальные истоки стихосложения [6, с. 114].

Многие положения, изложенные Греем в «Исследовании английского стихотворного метра», были намечены им в ранее написанных «Заметках о сочинениях Джона Лидгейта», импульсом к созданию которых, скорее всего, послужила обнаруженная в публичной университетской библиотеке Кембриджа неопубликованная баллада Д. Лидгейта «Подобно розе посреди лета» (Like A Midsomer Rose). По убеждению Грея, Лидгейт более чем кто-либо из средневековых поэтов приблизился к уровню поэтического мастерства Чосера, основателя первой национальной поэтической школы. Согласно Грею, выразительность стиля Лидгейта, его легкость изложения значительно превосходят стиль средневековых поэтов, в том числе Дж. Гауэра и Т. Окклива [9, с. 98]. Анализ стилистического своеобразия поэм Лидгейта, проведенный Греем, показал, что, при недостаточном владении латынью, поэт хорошо знал итальянский и французский, много путешествуя по этим странам (что, в частности, подтверждает и Т. Тэннер). Сочинения Чосера были ему хорошо известны — Лидгейт называет Чосера своим учителем [9, с. 90].

Что же привлекло Грея в стиле поэтов Средневековья, в частности, и в средневековой национальной поэзии в целом, отношение к которой в Англии ран-



него Просвещения «при всеобщей приверженности к эпиграмме, игре ума, изошренной словесности» [1, с. 34–35] не могло не быть лишено оттенка презрительного снисхождения?

Во — первых, в эпоху средневековья, как пишет Грей, несмотря на варварские времена, несмотря на то, что неустойчивая орфография английского языка и противоречивые правила создания речевых единиц делали стихотворный метр крайне уязвимым и зависимым от переписчиков рукописей (из-за различных вариантов орфографии стихотворный метр воспринимался исключительно на слух), поэтический язык Чосера, Лидгейта и других средневековых поэтов обладал мощной энергетикой и прежде всего благодаря тому разнообразию слов, заимствованных в середине XIV в. из французского, провансальского и итальянского языков. Многие из тех заимствований вышли из употребления в эпоху Просвещения, и их можно было встретить лишь на самых окраинах страны [10, с. 95]. Во — вторых, огромное количество заимствований, в особенности из французского, предоставило поэтам английского средневековья большую свободу в выборе поэтических средств. Этот фактор, по убеждению Грея, сказался и на необыкновенной творческой плодовитости средневековых поэтов: перу Лидгейта принадлежит 145 198 строк, большей частью стихотворных; число сохранившихся стихов Чосера — 55 150 [10, с. 96, 324]. Двусложные и трехсложные заимствованные слова в то время сохраняли оригинальное произношение и, поскольку большей частью это были слова французского происхождения и ударение в них падало на последний слог — этот фактор оказался весьма благоприятным для развития английской прозоидии [10, с. 96]. Как тонко подметил Грей, во времена Э. Уоллера в национальной поэзии ударение в заимствованных словах все еще падало на последний слог (например, *commérce*, *tríumph*). В дальнейшем, все вернулось на круги своя, и в английском языке, в том числе и в поэзии, ударение в соответствии с национальной традицией «переместилось» на начальный слог. (Этого не произошло в шотландском языке, где ударным оставался последний слог: *envy*, *practice*, *pensive*, *positive*). А это означает, подчеркивает Грей, что в организации национального стиха важнейшая роль стала принадлежать рифме в односложных словах, которыми так изобилует английский, что, несомненно, сказалось на музыкальности стиха и остается немалым препятствием для достижения звучности и гармонии в английском стихосложении [10, с. 96–97].

В «Заметках о сочинениях Джона Лидгейта», а затем и в «Исследовании английского стихотворного метра» Грей обращает внимание и на то, что в эпоху Чосера было распространено использование немого «е» в словах, заимствованных из французского языка. В это же время аналогичный процесс происходит и со многими словами английского происхождения, которые датчане в свое время сократили путем усе- чения конечного согласного: например, *bifora* вместо саксонского *biforan* (before), *gebringe* вместо *gebringan* (to bring), *doeme* вместо *deman* (to deem). Здесь, как за-

мечает Грей, хотя буква «n» была редуцирована, буква «е» все еще произносилась, хотя и слабо, но с течением времени в разговорной речи она также была редуцирована, а в стихе ее сохраняли, если она способствовала сохранению ритма [17, с. 329].

Как справедливо отмечает У. П. Джоунз в книге «Томас Грей, ученый», практически к этим же выводам, сделанным Греем в середине XVIII в., придут чосероведы XX в. [17, с. 87]. Кроме того, эти изыскания Грея были проведены им почти за двадцать лет до того, как под редакцией Т. Теруита выходят «Кентерберийские рассказы» («The Canterbury Tales of Chaucer, with an Essay on his Language, Versification», 1775–1778), трехтомное издание, которое, как считается, положило начало научному подходу к изучению Чосера.

В «Исследовании английского стихотворного метра» Грей останавливается на принципах национального стихосложения начиная со времен Чосера. Поэт-исследователь выражает свое несогласие и с тем «осовремененным» представлением Чосера, предложенным Джоном Урри, редактором издания «Кентерберийских рассказов» (1721), который счел своим долгом «дополнить» и «улучшить» оригинальные чосеровские стихи вместо, как подчеркивает Грей, их правильного прочтения [17, с. 325–326]. Незадачливый редактор придал «благозвучие» тем стихам, которые, по его представлению, казались несовершенными, «отредактировал» и использованные Чосером стихотворные размеры. Вместе с тем, ссылаясь на *Thesaurus* и «Англо-саксонскую грамматику» (Anglo-Saxon and Mæso-Gothic Grammar, 1689) д-ра Джорджа Хикса, а также саксоно-латино-английский словарь (*Dictionarium Saxonico-Latino-Anglicum*, 1659), составленный Уильямом Сомнером, Грей исследует ряд образцов средневековой поэзии, подтверждающих, что в Средние века правила национальной орфографии еще не были закреплены. Именно поэтому так нередки были случаи несоответствия стихотворных размеров внутри отдельного сочинения, зачастую имевшее место как из-за небрежности переписчиков рукописей, так и (что, скорее всего) из-за их недостаточных знаний и неспособности правильно прочесть манускрипт. Так, буква «у», которая встречается в начале причастия страдательного залога: *usleped*, *yhewe* и др. — не просто добавление слога для соблюдения стихотворного размера в стихе, а старое англо-саксонское приращение (*augment*), прежде всегда имевшее место в таких причастиях, как *gelufod* (loved) от *lufian* (to love), *geræd* от *rædan* (to read). Этот аугмент, как замечает Грей, начиная со времен Эдуарда Исповедника (середина XI в.) претерпевал изменения на у или *i*: *ylufod*, *iseld* для *gelufod*, *geseld* (loved, sold). По мнению Грея, хотя в разговорной речи это приращение и вышло из употребления, тем не менее оно использовалось национальными поэтами наряду с окончанием глаголов также саксонского происхождения на *-nin*, — *tin*, — *kin*: *brennin*, *correctin*, *dronkin* (to burn, to correct, to drink), а также формами инфинитива, оканчивающимися на *-an* или *-eon*, например, *bebyrigean* (to bury), *magan* (to be able), *gefeon* (to rejoice).

Аналогичный процесс происходил еще во времена, когда Англией управляла датская династия. Скандинавское завоевание Англии, начавшееся в конце VIII в. и в дальнейшем относительно мирное сосуществование двух культур на Альбионе, разумеется, не прошло бесследно и для языка. Данелаг (Danelagh — «область датского права») — такое название получила часть территории, отданная скандинавам на северо-восточном побережье Англии. В языке под влиянием скандинавов редуциция претерпели и формы множественного числа глаголов, также оканчивающихся на *-on*: *we mihton* (we might), *we woldon* (we would), *we sceoldon* (we should), *we aron* (we are).

На основе сравнительного анализа средневековых сочинений Грей приходит к выводу, что во времена Чосера и его младшего современника Лидгейта, поэты либо следовали старой традиции, т. е. сохраняли конечный слог, либо редуцировали или вообще сокращали его в зависимости от используемого стихотворного размера. К примеру, слово *violettes* могло произноситься как четырехсложное или как трехсложное; так же как и *bankis* или *banks*; *triumphys* или *triumphs*. Это суждение Грея прослеживается и в его «Заметках о поэзии Джона Лидгейта». «Я склонен к мысли, — пишет Грей, — (что бы ни заявлял в предисловии к своим поэмам Драйден), что их (древних поэтов. — Д. А.) стихотворный размер, во всяком случае, в серьезных и героических стансах был универсален, но не зрительно (орфографически. — Д. А.), а на слух *при их правильном произнесении*. Мы, несомненно, нарушили музыкальность их стихосложения, сместив акценты при произнесении слов там, где *в то время* этого никто не делал» [9, 94]. Грей приходит к убеждению, что Чосер в полной мере осознавал, что могут сделать с его стихом переписчики рукописей при таких значительных расхождениях в английской орфографии того времени и как при этом может пострадать его стих:

As for ther is so greet diversitee,  
In English, and in wryting of our tonge;  
So preye I god that noon miswryte thee,  
Ne thee mismetre for defaute of tonge.  
And red wher-so thou be, or elles songe,  
That thou be understonde I god beseche!  
(«Troilus and Cresseyde», Book V. ll. 1793–1798)  
[16, с. 324].

И потому, что так велики расхождения,/В английском и при написании слов;/Молю Господа я, дабы не было ошибок,/В стихотворном метре из-за различий в языке,/Да прочтите их так, как следовало бы, или напойте,/Чтобы вам было понятно — молю о том я Господа!

(«Троил и Крессида». Книга 5.  
Перевод мой. — Д. А.)

В приведенной строфе из «Троила и Крессида», поэмы над которой Чосер работал параллельно с «Кентерберийскими рассказами» в 1385–1386 гг., выражена, пожалуй, самая серьезная тревога автора по поводу

литературной судьбы своих произведений. Эта тревога Чосера тем более очевидна, поскольку в своих поздних сочинениях он перешел к созданию произведений, содержащих воплощение непосредственного жизненного опыта, отраженного в историях персонажей. И этот сдвиг в творчестве Чосера «особенно ярко проявился в «Кентерберийских рассказах», а переход от условности к передаче естественных жизненных чувств и ситуаций нашел отражение и в поэме «Троил и Крессида»» [5, с. 272]. В «Кентерберийских рассказах» в уста одного из паломников автор вкладывает довольно ироничное замечание о собственной поэзии, которое излагает явно не без горечи:

Навряд ли сыщется на свете тот рассказ,  
Которым мог бы я увлечь собранье,  
Чтоб Чосер с ним меня не обогнал,  
Не записал бы в книжицу его,  
Снабдив хромыми рифмами и уснадив  
Приметами поэзии негодной.

(Перевод И. Кашкина).

Примечательно, что из тридцати двух паломников именно поэт — единственный, кто иронично представлен автором как человек, абсолютно не разбирающийся в поэзии. И эта чосеровская ирония зачастую настолько всеобъемлющая, что, по справедливому замечанию Д. Г. Честертона, ее сложно определить [8, с. 20]. Этот тип иронии, который, как правило, осложняет пародию, становится одним из ключевых принципов поэтики средневекового автора.

В «Исследовании английского стихотворного метра» Грей также указывает на ошибочность ряда положений, выдвинутых Дж. Патнэмом в трактате «Искусство английской поэзии», касающихся прежде всего «перешагивающего куплета». Как замечает Грей, в «Кентерберийских рассказах», представленных Патнэмом как образец «перешагивающего куплета», на самом деле стихотворный размер и цезура соблюдены так же, как и в «Троиле и Крессида», «героический куплет» которого, по Патнэму, «необыкновенно отточен и величествен» (Book 1, ch. 31) [13, с. 61]. Такое заблуждение Патнэма Грей объясняет орфографическими изменениями, происшедшими в языке за те полтора века, что отделяют Чосера и Патнэма. Не будучи абсолютно уверенным в том, что имели в виду средневековые поэты под «перешагивающим куплетом», Грей высказывает предположение, что, возможно, этот стихотворный размер использован Чосером в «Рассказе о сэре Топасе» [10, с. 336].

Sir Thopas was | a doughty swaine,  
White was his face, | as pain de maine,  
His lippis red as rose, |  
His rudd is like | scarlet in graine,  
And I you tell | in gode certaine  
He had a seemly nose. |

И быстро сэра Топас подрос.  
Был рот его алее роз,

Белей пшена — ланиты.  
 А спросите, какой был нос —  
 Отвечу смело на вопрос:  
 Красною знаменитый.

(Перевод О. Румера)

В этой строфе, подчеркивает Грей, все на редкость отточено: интонационная пауза приходится точно на середину восьмисложника и на конечный слог шестисложника.

Грей указывает и на ошибочное представление Патнэма использования средневековыми национальными поэтами цезуры, которой в античности называли всякий словораздел, разрезающий стопу, а в новое время — всякий словораздел в стихе. Поскольку в силлабо-тонике цезура, как правило, совпадает с границей стопы, то в средневековую эпоху она более подвижна в сравнении с античной, которая, как правило, приходилась на середину стопы (отсюда ее название). В главе «О цезуре» трактата «Искусство английской поэзии» (кн. 2, гл. 4) Патнэм, в частности, пишет: «Однако наши древние поэты Чосер, Лидгейт и другие использовали цезуру либо крайне редко, либо совсем не использовали, либо использовали, не считаясь с правилами; часто применяя стихотворный размер, называемый ими «перешагивающий куплет», они употребляли настолько неотточенные слова, что это затрудняло соблюдение цезуры» [10, с. 336]. По Грею, наиболее жесткие ограничения, которые Патнэм применил по отношению к национальному стиху, касались именно цезуры, в частности ее использования на четвертом слоге десятисложника, заимствованного, по мнению Грея, у итальянцев [10, с. 333]. Однако, как замечает Грей, несмотря на то что, к примеру, Т. Уайетт и граф Сарри, в целом, следуют этому правилу, но и у них можно обнаружить нарушение этого принципа версификации, хотя и нечасто [10, с. 334]. Однако такие поэты, как Спенсер и Мильтон, не следовали этому принципу стихосложения: «Спенсер рассудительно избавился от них», а Мильтон то и дело варьировал интонационными паузами в «Потерянном рае», тем самым не придерживаясь указанного Патнэмом словораздела в стихе. Их примеру в дальнейшем последовали крупные писатели и избавились от того, что Патнэм считал правилом совершенного стихосложения, как резюмирует Грей [10, с. 335].

Грей указывает также на ошибочность ряда положений, выдвинутых Патнэмом в главе под названием «О соответствии долгих и кратких стихотворных размеров и какие из них наиболее достойны похвалы» (кн. 2, гл. 9), касающихся догрелла, который, согласно Грею, отнюдь «не свободен от всяческих правил», как считает Патнэм, а напротив — «отличается строгостью соблюдения цезуры и стихотворного размера» [10, с. 337].

По Грею, догрелл благодаря частому использованию рифмы и сходного сочетания звуков легко запечатлевался в памяти простого народа и поэтому он не пришелся по вкусу более утонченным ценителям поэзии. В «перешагивающем куплете» прослеживается тенденция к соблюдению единого стихотворного размера (неважно какого), но не единого ритма. В этих

стихах возможно разное число слогов и интонационная пауза едва различима, как, например, в прологе «Кентерберийских рассказов» Чосера, а также в «Рассказе о Берине» и в «Рассказе о Гамелине», которые написаны двенадцатисложником, тринадцатисложником и четырнадцатисложником, а цезура приходится на 6-ю, 7-ю и 8-ю стопу соответственно. Данный словораздел в стихе, как считает Грей, создает атмосферу безыскусственности; его мастерски использовал Спенсер в пасторальной поэзии, мастерски создав восхитительный художественный эффект и в эклоге «Март», которая, как замечает Грей [10, с. 339], написана тем же размером, что и чосеровский «Рассказ о сэре Топасе», а также в эклогах «Февраль» и «Май» [2, с. 10–21].

Таким образом, Томас Грей оказался в числе первых литературных критиков Англии, предпринявшим попытку показать совершенство средневековых текстов на основе анализа сочинений Чосера и его младшего современника Лидгейта. В процессе скрупулезного исследования эволюции английской просодии Грей указал на фундаментальный вклад средневековых авторов в историю английской поэзии. Поэт-исследователь впервые четко и аргументировано указал на интонационную точность стиха Чосера, отметив, что выявленные критиками «недостатки» чосеровского стиха, — есть не следствие погрешностей художественного стиля поэта, а неумения потомков правильно прочесть его сочинения. Это признание поэтического мастерства Чосера совершенно не соответствовало положениям, высказанным в труде Дж. Патнэма «Искусство английской поэзии», так и представлениям ранних просветителей, в том числе и такого выдающегося поэта как Д. Драйден. В научных изысканиях Грея наследие средневековых авторов впервые представлено в совершенно ином ракурсе — а именно как продолжение развитой поэтической традиции. Новаторские выводы Грея по истории национальной поэзии, ее истокам и путям развития на многие десятилетия опередили результаты анализа специалистов по средневековой поэзии и, в первую очередь, чосероведов.

В последние два столетия вклад Чосера в становление английского языка и литературы общепризнан. Его считают выразителем английского духа, о чем с глубокой признательностью пишет Д. Г. Честертон во вступлении в книгу «Чосер» [8, с. 9–10]. Чосер, по определению Честертона, «не только отец всех наших поэтов, но и прародитель всех наших сотен миллионов писателей» [8, с. 34]. Именно Чосер, «живший в самый сложный в европейской истории переходный период, совместил в своём творчестве традиции четырех европейских литератур (латинской, французской, итальянской и английской — Д. А.), вместо следования одной» [8, с. 28]. Переплетение литературных традиций ведущих европейских стран в творчестве Чосера представляет собой уникальный феномен во всем многообразии и органичности и остается в фокусе изысканий современных ученых (А. Баттерфилд [14, с. 20–35], Д. Уоллес [14, с. 36–57], К. Кэннон [14, с. 233–250] и др.), спустя шесть столетий открывающих новые грани творчества великого средневекового поэта.

### Список литературы

1. *Аддисон Д.* О вкусе: что это такое и как его можно улучшить, о необходимости избегать готического вкуса. // *Зарубежные писатели о литературе и искусстве: Английская литература XVIII века.* / Сост. и комментарии М. Б. Ладыгина, И. В. Вершинина, А. Н. Макарова. Под общ. ред. проф. Н. П. Михальской. М.: МГПИ, 1980. 157 с.
2. *Бурова И. И.* О строфике «Пастушеского календаря» Э. Спенсера. // *Вестник С.-Петербург. ун-та.* 2007. Сер. 9. Вып. 4. Ч. II. С. 10–21.
3. *Володарская Л. И.* Первая английская поэтика. // *Астрофил и Стелла. Защита Поэзии.* М., 1982. С. 292–304. 368 с.
4. *Голенищев-Кутузов И. Н.* Средневековая латинская литература Италии. М.: Наука, 1972. 308 с.
5. *Никола М. И.* «Троил и Крессида» Дж. Чосера и «Троил и Крессида» У. Шекспира: Опыт сравнительного анализа. // *Проблемы филологии и искусствознания.* 2015. № 4. С. 271–283.
6. *Сидорченко Л. В.* Александр Поуп и художественные искания в английской литературе первой четверти XVIII века. СПб., 1992. 152 с.
7. *Тесцов С. В.* Развитие эпистолярного жанра в английской литературе эпохи Просвещения. // *Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М. К. Амосова.* 2018. № 5 (67). С. 107–115.
8. *Chesterton G. K.* Chaucer. London: Faber and Faber, 1932. 302 p.
9. *Essays and Criticisms by Thomas Gray.* // Ed. C. S. Northup. Boston-London, 1911. URL: [http://www.thomasgray.org/cgi-bin/view.cgi?collection=primary &edition=NoC\\_1911&thumbspp=&page=](http://www.thomasgray.org/cgi-bin/view.cgi?collection=primary &edition=NoC_1911&thumbspp=&page=) (дата обращения: 20.02.2010).
10. *Gray T.* Observations of the Pseudo-Rhythmus, Observations on the Use of Rhyme, Observations on English Metre. // *The Works of Thomas Gray in Prose and Verse: in 4 vols/Ed. E. Gosse. Vol. 1.* London-New York: Ams Press, 1884. 434 p.
11. *Hudson W. H.* An Outline History of English Literature. Delhi: Nice Printing Press, 2008. 263 p.
12. *Jones W. P.* Thomas Gray, Scholar. The True Tragedy of an Eighteenth-Century Gentleman. New York, 1965. 191 p.
13. *Puttenham G.* The Arte of English Poesie/Ed. G. D. Willcock, A. Walker. Cambridge University Press, 1936. 360 p.
14. *The Cambridge Companion to Chaucer.* Ed. P. Boitani, J. Mann. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 336 p.
15. *The Cambridge History of Literary Criticism: In 9 vols. The Eighteenth Century.* Vol. 4/Ed. H. B. Hisbet, C. Rawson. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 970 p.
16. *The Complete Works of Geoffrey Chaucer/Ed. W. W. Skeat.* Oxford: Oxford et al, 1915. 732 p. + 148 p. (Glossary).
17. *The Works of Thomas Gray in Prose and Verse: In 4 vols/Ed. E. Gosse. Vol. 1.* London- New York, 1884. 434 p.

### J. G. Alilova

Saint Petersburg State University  
199034 Russia, St. Petersburg, University emb., 7–9

### AN APOLOGY FOR CHAUCER'S POETRY IN GRAY'S METRUM

The article considers Thomas Gray's new approach to English medieval poetry best represented by Chaucer's works. In his «Observations on English Metre», «Some Remarks on the Poems of John Lydgate», letters, and his Commonplace Book Gray expresses his recognition of high artistic value of medieval poetry; subsequently, a similar approach has been employed by Thomas Warton. Gray's study of Chaucer has become a lasting contribution to literary criticism as he gained a more profound knowledge of the language and metre of the medieval poets than his contemporaries and predecessors.

In his research on metre Gray emphasizes that most critics (G. Puttenham, J. Dryden) didn't understand Chaucer's principles of versification and failed to realise that many inequalities in the metre were owing to the neglect of transcribers. Gray's conclusions on medieval poetry are practically the same as those of the Chaucerians of the XXth century promoting further scientific research, particularly in areas largely unexplored.

**Keywords:** medieval poetry, versification, Chaucer, John Lydgate, Thomas Gray, chaucerian.

### References

1. Addison D. About taste: what it is and how it can be improved, about the need to avoid gothic taste. // *Foreign writers about literature and art: English literature of the 18th century.* / Comp. and comments by M. B. Ladygin, I. V. Vershinin, A. N. Makarov. Under total. ed. prof. N. P. Mikhalskaya. M.: MGPI, 1980. 157 p. (in Rus.).
2. Burova II About the stanza of the «Shepherd's calendar» by E. Spencer. // *Bulletin of St. Petersburg. university.* 2007. Ser. 9. Issue. 4. Part II. pp. 10–21 (in Rus.).
3. Volodarskaya LI The first English poetics. // *Astrophile and Stella. Defense of Poetry.* M., 1982. pp. 292–304. 368 p. (in Rus.).
4. Golenishchev-Kutuzov I. N. Medieval Latin Literature of Italy. M.: Nauka, 1972. 308 p.
5. Nicola M. I. «Troilus and Cressida» by J. Chaucer and «Troilus and Cressida» by W. Shakespeare: A Comparative Analysis Experience. // *Problems of Philology and Art Studies.* 2015. No. 4. pp. 271–283 (in Rus.).
6. Sidorchenko L. V. Alexander Pope and artistic quest in English literature of the first quarter of the 18th century. SPb., 1992. 152 p. (in Rus.).
7. Testsov S. V. Development of the epistolary genre in English literature of the Age of Enlightenment. // *Bulletin of M. K. Amosova North-Eastern Federal University.* 2018. No. 5 (67). pp. 107–115 (in Rus.).
8. Chesterton G. K. Chaucer. London: Faber and Faber, 1932. 302 p.

9. Essays and Criticisms by Thomas Gray.// Ed. C. S. Northup. Boston-London, 1911. URL: [http://www.thomasgray.org/cgi-bin/view.cgi?collection=primary & edition = NoC\\_1911 & thumbspp = & page =](http://www.thomasgray.org/cgi-bin/view.cgi?collection=primary & edition = NoC_1911 & thumbspp = & page =) (accessed: 20.02.2010).
10. Gray T. Observations of the Pseudo-Rhythmus, Observations on the Use of Rhyme, Observations on English Meter. // The Works of Thomas Gray in Prose and Verse: in 4 vols/Ed. E. Gosse. Vol. 1. London-New York: Ams Press, 1884. 434 p.
11. Hudson W. H. An Outline History of English Literature. Delhi: Nice Printing Press, 2008. 263 p.
12. Jones W. P. Thomas Gray, Scholar. The True Tragedy of an Eighteenth-Century Gentleman. New York, 1965. 191 p.
13. Puttenham G. The Arte of English Poesie/Ed. G. D. Willcock, A. Walker. Cambridge University Press, 1936. 360 p.
14. The Cambridge Companion to Chaucer. Ed. P. Boitani, J. Mann. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 336 p.
15. The Cambridge History of Literary Criticism. In 9 vols. The Eighteenth Century. Vol. 4/Ed. H. B. Hisbet, C. Rawson. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 970 p.
16. The Complete Works of Geoffrey Chaucer/Ed. W. W. Skeat. Oxford: Oxford et al, 1915. 732 p. + 148 p. (Glossary).
17. The Works of Thomas Gray in Prose and Verse: In 4 vols/Ed. E. Gosse. Vol. 1. London-New York, 1884. 434 p.

С. Г. Горбовская

Санкт-Петербургский государственный университет  
199034 РФ, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9**ФОРМИРОВАНИЕ НОВОЙ ПАРАДИГМЫ РАСТИТЕЛЬНЫХ ОБРАЗОВ  
В ЭЛЕГИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ АЛЬФОНСА ДЕ ЛАМАРТИНА:  
ОТ КЛАССИЦИЗМА К РОМАНТИЗМУ**

© С. Г. Горбовская, 2020

В статье, на примере поэзии А. де Ламартина, рассмотрено формирование новой парадигмы образа растения во французской литературе эпохи раннего романтизма. Применив метод сопоставительного анализа, автор статьи находит примеры как старой традиции флорообразов, так и новых, основанных на личных ассоциациях и фантазии автора, и приходит к выводу, что образы в творчестве Ламартина находятся на стадии переходного периода — от классицизма к романтизму. Поэзия Ламартина является одним из самых ранних свидетельств формирования новой парадигмы образа растения, подразумевающей крайне субъективный подход к его созданию, основанный на личных переживаниях, индивидуальном восприятии вечных символов и тем в литературе, мифологии, религии, искусстве и других сферах, воздействующих на воображение творческой личности.

**Ключевые слова:** А. де Ламартин, Ф. Р. Шатобриан, романтизм, растительные образы, элегия, пантеизм, трансцендентность.

В поэзии А. де Ламартина (Alphonse de Lamartine, 1790–1869) Природа — это особый мир. Она — не декорации, не фон, а нечто наиважнейшее, в чем поэт находит убежище, где раскрывается его душа, становятся слышными самые сокровенные мысли, переживания, философские раздумья [1]. Любовь Ламартина к природе, к загородному пейзажу, к уединению напоминает порыв древнеримского поэта на рубеже двух эр воспевать природу, жизнь в деревне в тесном кругу семьи или наедине с возлюбленной, вдали от ослабевшей Республики, «общее дело» которой приносит лишь разочарование и усталость. Жанровым выражением подобного стремления к личной свободе у римлян была элегия, объединяющая любовный мотив, философские размышления с описанием красоты природы [2. С. 15].

Общая атмосфера поэзии Ламартина минорная, пронизанная религиозным мистицизмом, глубокими переживаниями веры на фоне сложного постреволюционного времени. Лирическая поэзия была тем миром, в который Ламартин-политик, сожалеющий о падении монархии, о свержении старых религиозных ценностей, проникал, забывая обо всем, что кипело в парижском Парламенте [3]. В мире «Медитаций» и «Созвучий» он был путником, влюбленным в далекий, недостижимый идеал, созерцающим природу и горячо верующим в Бога.

Современники назовут Ламартина «самым природным поэтом романтизма» [4. Р. 71]. Действительно, образы мира природы — одни из наиболее устойчивых в его творчестве. Это насекомые, животные, птицы: («Бабочка» («Le Papillon»), «Ящерица» («Le Lézard»), «Арабский скакун» («Sultan, le cheval arabe»), («Птицы» («Les Oiseaux»), «Соловью» («Au rossignol»), это образы водоемов («Озеро» («Le Lac»), «Ракушка с берега моря» («Le Coquillage au bord de la mer»). Особое значение Ламартин придавал цветам и растениям. Подобных образов десятки в его поэтических

сборниках: «Души цветов» («Les âmes des fleurs»), «Цветы на алтаре» («Les fleurs sur l'Autel»), «Цветок» («Une fleur»), «Барвинок» («La pervenche»), «Маки» («Les Pavots»), «Ветка миндального дерева» («La Branche d'amandier»), «Водяной цветок» («La Fleur des eaux»), «О розах под снегом» («Sur des roses sous la neige»). И в каждом таком образе зашифровано то, что невозможно высказать открыто, запечатана невыразимая эмоция.

В поэзии Ламартина очень гармонично соединяются глубинная религиозность (от традиционного взгляда на христианство до погружения в пантеистические идеи, но неотделимые от христианства) и отголоски разных тенденций литературы прежних столетий — сюжеты и мотивы, унаследованные из поэзии античного мира, позднего Возрождения, а также явное влияние французского (Руссо) и английского сентиментализма (прежде всего английской элегии Т. Грея).

Также на творчество поэта (и в частности на ряд образов растений) оказали серьезное воздействие два события из его частной жизни: смерть Жюли Шарль в 1817 г. и смерть пятилетней дочери Юлии во время путешествия на Восток (в Бейруте) в 1833 г.

Есть мнение, что в первых сборниках «Медитаций» у Ламартина, убежденного католика, природа рассматривается как «этот мир» в противовес «миру иному», т. е. божественному, к которому устремлена душа христианина, что пейзаж создается лишь для фона грустным размышлениям [5. С. 52]. Однако очевидно, что уже в сборнике «Поэтические медитации» 1820 г. введение растительных, а также иных природных образов становится обдуманной концепцией. Появляются образы осенней опавшей листвы, увядших цветов, сухой травы, то есть связанные со смертью, с увяданием, со сменой времен года, а также иносказательно указывающие на перемены в жизни Франции — на смену режимов, на события

революции, на изменения в восприятии французами религии и в самом устройстве церкви после революции и после восстановления католицизма в эпоху Наполеона. Таким образом, природа — не просто фон, это система скрытых сигналов, символов, передающих общий пессимистический настрой человека, для которого все эти перемены — личная трагедия. Яркими иносказаниями в подобном описании природы (страны, в которой все переменялось, все прежнее ушло в небытие) стали «скоротечные цветы жизни» («*courtes fleurs de la vie*»), «увядший луг» («*la prairie fanée*»), плоды, травы, колосья, которые уносят в своих корзинах сборщики урожая, «леса, коронованные остатком зеленой листвы» («*bois couronnés d'un reste de verdure*»), поздняя осень ассоциируется с идеей траура («*Le deuil de la nature*»).

Подобные зарисовки природы у Ламартина вписываются скорее в старую модель образов растений. Образы, передающие идею смены времен года и являющиеся системой аффективных картинок-символов, можно встретить и в поэзии сентиментализма, и на картинках иконологий и эмблем эпохи Возрождения и барокко, и в античной литературе («*Метаморфозы*» Овидия, «*Буколики*», «*Георгики*» Вергилия). Они легко воздействуют на чувства читателя. Картины осени и зимы вызывают грусть, весны и лета — радость.

Но Ламартин, как и Шатобриан, находится на распутье. Он — один из поэтов романтизма, творчество которых представляет собой переходный период от классицизма к романтизму, к новому взгляду на литературу, прежде всего личному, субъективному взгляду, в чем прочитываются новые тенденции, новая парадигма. Безусловно, в элегии Ламартина присутствуют и размышления над личной трагедией. Смерть Жюли Шарль послужила сигналом к созданию образа Эльвиры, мертвой возлюбленной, по которой тоскует молодой поэт. С госпожой Шарль, женой известного ученого-физика, поэт познакомился в 1816 г. в Экс-ле-Бэн, и уже через год она умирает, оставив глубокий след в душе поэта.

Эльвира сопровождается рядом образов растений: цветок, брошенный в воду, растоптанная, умирающая роза, водяная лилия, розы под снегом. Ламартин, воспевая Эльвиру, передает свою печаль через мотив умирающей природы. Все оплакивают уход возлюбленной: холодные дожди, голые деревья посреди пустынных и холодных лесов. Образы растений усиливают минорный дух стихотворений «*К Эльвире*» («*À Elvire*»), «*Осень*» («*L'Automne*»). Мысли о смерти тоскующего поэта (в духе гётевского Вертера), высказываются в стихотворениях «*Озеро*» («*Le Lac*»), «*Ложбина*» («*Le Vallon*»).

Тем не менее, образ мертвой возлюбленной у Ламартина, на наш взгляд, не стоит соединять с кем-то реальным, даже с Жюли Шарль. Ее смерть стала лишь отправной точкой, первым импульсом. Ламартин как последователь трансцендентального идеализма обращается в течение всей своей творческой жизни к некоему возвышенному идеалу, к музе, которая обитает где-то очень далеко, за пределами грубой действитель-

ности. Она — источник творческой энергии, буквально наполняет его поэзией. Многие писатели-романтики опирались на подобные источники творчества и ассоциировали их с музами прошлых веков — с Лаурой Петрарки или Беатриче Данте. Кроме того, Эльвира может символизировать и старый исчезнувший мир Франции, периода до революции.

Один из самых ярких флорообразов, иллюстрирующих тему смерти молодой женщины в поэзии Ламартина 1820-х гг., — роза. В стихотворении «*Увядшая роза*» («*La rose fanée*») из сборника «*Послания и разные стихи*» («*Épîtres et Poésies diverses*», 1825) поэт, вальсируя с умирающей, оброненной кем-то и раздавленной во время бала розой («*Rose qui mourut sous ses pas*») [6. Р. 329], словно бы клянется вечно любить и помнить цветок, который умер в самом расцвете своей красоты. Для Ламартина «*увядающая роза*» — не метафора женской старости, распространенная в поэзии классицизма (Корнель «*Stances à Marquise*» «*Стансы Маркизе*» («*Stances à Marquise*») [7. Р. 104]), а — напротив — рано оборвавшейся молодости: «*Они топтали едва родившийся цветок*» («*Ils foulèrent aux pieds la fleur venant de naître*») [6. Р. 328]. (Перевод мой. — С. Г.)

Образ умирающей розы, на первый взгляд, перекликается с тем же мотивом из произведения П. Ронсара «*Как роза ранняя, цветок душистый мая...*» («*Comme on voit sur la branche au mois de Mai la rose*») («*На смерть Мари*» — «*Sur la mort de Marie*», 1578). Но меняется метод демонстрации образа. Ламартин не сопоставляет розу с девушкой буквально, он лишь намекает на это сопоставление через сцену танца с розой, ее увяданием, падением на пол и гибелью под ногами танцующих. Ламартин показывает розу, а не рассказывает о ней. А также опирается не на чистую фантазию и не на перечень клише, а на переосмысление реальных событий. Образ мог возникнуть под воздействием реальных обстоятельств. Ламартин познакомился с Жюли Шарль именно на балу. О себе (молча) говорит сам цветок, он похож на новый тип метаморфозы. Ламартин сам ни на что не намекает. Но читатель тут же вспоминает свойства розы, традицию украшать розами дом, дарить сорванную или срезанную розу, которая затем быстро увядает, вспоминает «*Роман о Розе*», сопоставление розы с Прекрасной дамой. Поэт как бы подводит читателя близко к розе со сломанными стеблями и потухшими лепестками, все эти подробности важны для него. Он, в отличие от поэтов Возрождения и классицизма, не сопоставляет розу с женщиной. Он показывает розу, читатель представляет ее себе, и ассоциации рождаются тут же, сами собой.

Та же тема развивается у Ламартина в стихотворении более позднего периода «*О розах под снегом*» («*Sur des roses sous la neige*», 1847) («*Pièces ajoutées aux Harmonies*» («*Произведения, добавленные к «Религиозным созвучиям»*»)), где розы, побитые снегом, выступают метафорой рано схороненной юности: «*Зачем, Господь, ты заставляешь цвести эти бледные розы, / Когда все дрожит и умирает в нашем клима-*

те?/Увы! Почему не расцвели вы полгода назад,/Белые цветы, закройте лепестки! Пришли холода!» [8] (Перевод наш. — С. Г.) Этот образ еще более мрачный. Ламартин наблюдает за процессом замерзания цветов, за тем, как они медленно гибнут под снегом, едва распустившись. Это символическое сравнение увядающего цветка со смертью молодой женщины или ребенка (стихотворение написано уже после смерти дочери). Выбор фитонима, по всей видимости, связан с тем, что Ламартин подразумевает под розой тайную возлюбленную (или вообще тайну, нечто личное), именно роза связана в древнегреческой и древнеримской мифологии с тайной (*sub rosa dictum*). Представление о розе-тайне связано с латинской поговоркой, основанной на мифе о посвящении Амуром розы богу молчания Гарпократу [9. С. 65]. Со времен Римской империи в различных учреждениях стран Европы (судах, парламентах, церквях) рисовали, лепили из гипса, дабы показать, что все услышанное в данном месте является тайной. Также роза символизировала в европейской христианской традиции Богоматерь. Шипы розы ассоциируются с терновым венцом Христа. Образ Эльвиры связан со всеми тремя коннотациями — и тайной, и Богоматерью, и страданиями. Это женский идеал для верующего христианина, для рыцаря-крестоносца, который был для Ламартина (как и для Шатобриана) главным примером для подражания. Он считает, что послереволюционные времена — смутные времена, особенно для христиан-католиков. Многие религиозные ценности приходилось снова защищать.

Мотив увядшего цветка, сорванного цветка, плывущего по воде, символизирующего мертвую возлюбленную или связь с ней, проходит практически сквозь все творчество поэта, от 1820-х вплоть до 1840-х гг. Клятве, которую он дает в стихотворении «Увядшая роза», Ламартин будет верен до конца своих дней. К примеру, тема цветка, передающего идею смерти, разлучившую два любящих сердца, развивается Ламартином в стихотворении 1840-х гг. «Цветок» («*Une fleur*») («Поэтические и религиозные созвучия», дополнения) («*Harmonies poétiques et religieuses*», *Pièces ajoutées*). Поэт вспоминает, как возлюбленная держала в руках полевой цветок, который после ее смерти «двадцать раз распустился и завял», символизируя жизнь после ее ухода и напоминая поэту о ней, ждущей его на небесах: «Двадцать раз цветок расцвел и увял/Но я мечтаю о ней до сих пор» («*Vingt fois la même fleur s'est ouverte et fanée/Depuis... Mais celle-là me fait rêver toujours*») [10. P.530]. (Перевод наш. — С. Г.) В стихотворении повторяется мотив бросания цветов или лепестков на воду, символизирующий в данном случае переправу тайного знака чувств поэта и его возлюбленной по реке из царства живых в царство мертвых: «Мы бросим в волну, в волну времени, этот день и этот цветок!» («*Nous jetons à la vague/A la vague du temps, ce jour et cette fleur!*») [10. P. 531]. (Перевод наш. — С. Г.) Цветок — это знак, по которому они узнают друг друга в иных мирах. В отличие от основной палитры флорообразов-гипонимов в поэзии Ламартина, здесь на первый план выходит субъектив-

но-ассоциативный флорообраз, обозначенный гиперонимом, объединяющим в восприятии читателя любые полевые цветы, а также цветы, растущие у водоема. Собирательный образ символизирует тайну общения Ламартина с мертвой возлюбленной, он, как тайный знак, недоступен никому извне, поэт не выдает его точного названия, предоставляя возможность читателю догадываться или представлять на месте этого флорообраза тот цветок, который является символическим только для конкретного читателя.

В 1840-х гг. образ цветка, связанный с мотивом мертвой возлюбленной, перерастает в образ *водяной лилии*, которую Ламартин сопоставлял с утопленницей в стихотворениях «Лилия залива Санта-Реститута» («*Le lis du golfe de Santa Restituta*», 1842) («Поэтические медитации») и «Водяной цветок» («*La Fleur des eaux*», 1846) из сборника «Поэтические и религиозные созвучия», то есть образ конкретизируется, становится более тесно связанным с мотивом водоема, у которого влюбленный вспоминает о былой любви. Возможно, здесь есть связь с образом утопленницы Офелии в «Гамлете» Шекспира, а также с образом юного Вертера у Гёте.

Белая морская лилия с пляжа Санта-Реститута сравнима в поэзии Ламартина с фигурой мертвой девушки, которую приносят волны и выбрасывают на берег, из легенды X в., переданной Пьетро Суддиакано (*Pietro Suddiacono*). В честь нее на итальянском острове Искья, где Ламартин провел несколько лет, была построена базилика у подножья Монте-Вико. Образ утопленницы ассоциировался с белыми лилиями, которые растут на пляже Санта-Реститута. Обращение к средневековому сюжету, из старинной легенды, характерно для романтизма. Ламартин же старается соединить нечто вечное, легендарное, сказочное с фактами из личной биографии, с чем-то живым, реально пережитым.

Этот образ продолжает более ранний, когда Ламартин сопоставлял цветок у воды с девушкой, которую влюбленный оплакивает, сидя у озера («*Le Lac*» («Озеро», 1820)). Образ «озера» также связан с местом, где Ламартин проводил много времени и с которым связаны личные воспоминания: Озеро дю Бурже (*Le lac du Bourget*) и Грот, который сегодня называют Гротом Ламартина (*Grotte de Lamartine*) в Экс-ле-Бен. В этих местах он познакомится с Юлией Шарль, а позднее — с будущей супругой, художницей Марианной-Элизой Берч. Близость этих двух образов говорит о том, что и в этих стихотворениях 1840-х гг., в фигуре Святой Реституты, Ламартин продолжает развивать образ Эльвиры, юной девы, безвременно покинувшей этот мир. Но все же ее образ намного глубже и шире, чем непосредственно воспоминание о Жюли Шарль. Эльвира — бесконечна, софиологична, трансцендентна. Она есть творческая энергия. Она жила и в супруге Ламартина и, возможно, в ком-то еще. Ее образ был дополнен переживаниями об утрате дочери, которая тоже ушла в иной мир, соединившись с этим прозрачным демиургом. Она тоже обратилась в непрерывный источник творчества.



Еще одна группа образов растений у Ламартина может быть отнесена к новой парадигме. Это образы, связанные с восприятием Бога и вообще с религией. Если в 1820-е гг. природа была в поэзии Ламартина лишь прекрасным фоном размышлений о «мире ином», то с 1830-х гг. (точнее, в промежутки 1829 и 1833 гг., в короткий оптимистичный период вступления в Академию и путешествия на Восток) он создает титанические образы природы. В этот период Ламартин проникается идеями пантеизма. Но, в отличие от Гюго, у которого пантеизм приближается к античным, даже порой языческим идеалам, у Ламартина это христианский пантеизм. Природа неразрывно соединена с Господом, она — его прекрасное отражение на земле, его Творение. Она возвышается над человеком, ибо она — лик Бога, его воплощение на земле. «Природа для многих поэтов начала XIX в. самое осязаемое воплощение Бога. Через нее Бог демонстрирует свое величие. У Ламартина, как и у Шатобриана, величие природы символизирует могущество Бога» [11. Р. 8].

Т. В. Соколова отмечает, что этот период совпадает с расцветом политической карьеры Ламартина [5. С. 54]. Он принимал этот недолгий период с большим оптимизмом и стал воспринимать религию в этот момент немного иначе, чем раньше, не так консервативно. В Республике, в революции он стал видеть воплощение христианской идеи — жизни ради общества, ради всеобщего счастья. В этом чувствовался идеализм, попытка осуществить нечто до тех пор недостижимое. Природа именно в этот период приобретает облик единого колоссального Бога, организующего, постоянно творящего этот мир.

Ламартин первым из французских романтиков приближается к немецкому мистическому пантеизму (к софиологии, к идее творящего Демиурга), но сохраняет его французскую особенность, тесно связанную с христианством. Как и Шатобриан, Ламартин был убежденным католиком, также ощущал в себе потребность в паломничестве, в миссионерской деятельности. Со всей семьей он совершил сложнейшее паломничество на Ближний Восток, стоивший ему жизни малолетней дочери. Католицизм прививался Ламартину с юных лет матерью и аббатом Сурри, а затем иезуитским образованием в Беллейском коллеже. В его поэзии колоссальная природа стоит над человеком, она слита с образом Господа. Человек в пантеизме Ламартина находится внизу, у стоп колосса Мирового Духа. Человек слаб, смертен, его век скоротечен.

В стихотворении «Бесконечность природы, короткий век человека» («Éternité de la nature, brièveté de l'homme», 1830) Ламартин рисует широкомасштабную, гиперболизированную, почти фантастическую картину Вселенной. Кометы, звезды, планеты, океаны, флора и фауна возвышаются над человеком колоссальной клокочущей массой, величественной и всемогущей. Этот синтез космоса и земной природы есть Бог, который смотрит на хрупкого, едва заметного человека. Все, что ожидает человека, — это могила, вокруг которой, улыбаясь и сверкая, соберутся деревья, горы, облака и яркое солнце:

Vivez donc vos jours sans mesure!  
Terre et ciel! céleste flambeau!  
Montagnes, mers, et toi, nature,  
Souris longtemps sur mon tombeau! [12. Р. 527]  
«Éternité de la nature, brièveté de l'homme»

(Живите вечно! Земля и небо! Факел небес! Горы, моря, и ты, природа, улыбайся вечно над моей могилой!) (Перевод наш. — С. Г.)

Образом колоссальности природы, ее обожествления, становится дуб из одноименного стихотворения 1830 г. из сборника «Поэтические и религиозные созвучия». Дуб входил в перечень допустимых поэтических фигур в классицизме (это один из древнейших образов, встречающийся еще в «Метаморфозах» Овидия и в более ранней литературе), он ассоциировался с долголетием, мощью, здоровьем, но Ламартин передает индивидуальное восприятие этого мотива, создает свой образ дуба. Огромный дуб, символически связывающий мир земной своими корнями и широким стволом, и мир космический своей кроной, олицетворяет здесь всеобъемлющий Мировой Дух, Господа, заключенного в каждой травинке, дереве, земле, дуновении воздуха. У Ламартина он связан именно с Богом, объединяет стихии, растения, животных, насекомых и птиц. Ламартин, обращаясь к дубу, восклицает: «Господь! Это ты сам, это твоя сила, твоя мудрость и твоя воля, Твоя жизнь и твое плодородие, Твоя предусмотрительность и твоя доброта!» («Seigneur! c'est toi seul, c'est ta force, Ta sagesse et ta volonté, Ta vie et ta fécondité, Ta prévoyance et ta bonté!») [12. Р. 520] (Перевод наш. — С. Г.) Подобный титанический образ дерева Ламартин мог почерпнуть в описании деревьев Кларана в «Новой Элоизе» Руссо, в описаниях колоссальных деревьев американских джунглей в «Атала» Шатобриана, которые сопоставлялись со зданием первородной, априорной Церкви. Кроме того, дуб или высокое дерево — один из вариантов развиваемого в романтизме мотива горы или лестницы, соединяющей мир земной и космический [13. С. 17–29].

Не обойдена вниманием Ламартина традиция украшать живыми цветами алтарь церкви. Эта тема тоже связана у Ламартина с образом Бога, как Мирового Духа, только передана через мотив аромата цветов («души цветов»). «Цветы на алтаре» («Les fleurs sur l'Autel», 1846) («Поэтические медитации») — одно из центральных стихотворений, связанных с религиозной флорообразностью, в котором воспеваются христианские символы-атрибуты — *лилия* и *роза*. Эти гипонимы так же, как и дуб, являются центральными флористическими клише в классицизме, более того, они проделали долгий, многовековой путь как в символизме изобразительного искусства, иконографии, геральдики, так и литературы. У Ламартина эти флорообразы тоже становятся субъективными, отражают его личные мысли о христианской религии, о потере у людей религиозных ориентиров в сложный для Франции исторический период. Если человек в смутные постреволюционные годы разучился верить, то цветы

-иэти «цветущие молитвы» («ces prières écloses»), хранители памяти — не разучились, и они могут учить человека истинной вере, так как глубинное символическое содержание, которое Ламартин сопоставляет с «венчиками, которые Бог наполнил медом» (Перевод мой. — С. Г.) («les fleurs <...> Dont Dieu lui-même emplit les corolles de miel») [14. P. 265] (Перевод наш. — С. Г.), не растратилось ни на йоту — цветы-молитвы по-прежнему «чисты, как лилии, и целомудренны, как розы» («Pures comme ces lis, chastes comme ces roses») (Перевод наш. — С. Г.). Лилии и розы, культовые христианские цветы, которыми украшены алтари храма, — метафора молящихся, просящих Бога за людей. Человек изображен слабым, возлагающим надежду на цветок, стоящий в вазе на алтаре. Содержание цветка (мед в венчиках) — суть пантеистической природы романтизма, нечто мистическое, неуловимое. Аромат цветка традиционно подразумевает у Ламартина дух растения, который, отделяясь от чашечки цветка, летит к Богу и просит за людей. Здесь дух растения близок понятию Провидения или посредника между людьми и Провидением:

Il regarde la fleur dans l'urne déposée  
Exhaler lentement son âme au pied des dieux,  
Et la brise qui boit ses gouttes de rosée  
Lui paraît une main qui vient secher ses yeux. [14. P. 265]  
«Les fleurs sur l'Autel»

(Он смотрит, как цветок, стоящий в вазе, медленно возносит свою душу к стопам богов, и ветер, что пьет утреннюю росу, кажется ему рукой, способной осушить его слезы). (Перевод наш. — С. Г.)

Образ чаши цветка, наполненной росой, мог быть и аллюзией на сцену трапезы Шактаса и Атала у Шатобриана, где едой для беглецов были майские яблоки, вкус которых напоминал персик и клубнику, и сладкая кора березы; вином — сок черного ореха, клена и сушаха, а водой — чистейшая утренняя роса, которую индеец находил в чашечке неизвестного растения. Эту чашу, наполненную росой, герой Шатобриана сравнивал со святой водой, с чудом, посланным Провидением, которое вселяло надежду в души несчастных беглецов: «Мы благословляли Провидение, которое на тонкий стебель цветка поместило чистый источник среди гиблых болот, так же как вселило надежду в сердца, разъедаемые печалью» («Nous benissons la Providence qui, sur la faible tige d'une fleur, avait placé cette source limpide au milieu des marais corrompus, comme elle a mis l'esperance au fond des coeurs urcérés par le chagrin») [15. P. 96] (Перевод мой. — С. Г.)

Потеря маленькой дочери Юлии в 1833 г. во время паломничества в Бейруте поколебала веру Ламартина в справедливость Провидения и послужила сигналом для создания мрачных флорообразов, тесно связанных с мотивом смерти. После 1833 г. поэзия Ламартина, в которой до поездки на Восток еще теплился оптимизм, прославлялся образ природы-титана, окончательно погрузилась в атмосферу грустной внутренней ме-

дитации. Символом романтического пантеизма в этот период у Ламартина становится барвинок<sup>1</sup> — цветок дикой природы, который украшает путь человека к смерти (образ природы-савана, расшитого цветам). Пантеистическая атмосфера меняется, становится напряженной, пронизанной ощущением обреченности.

В 1847 г. Ламартин пишет стихотворение «Маки» («Les Pavots») («Поэтические медитации»), атмосфера которого уже вплотную приближается к пессимизму второй половины столетия, к теме ароматов, искусственного рая, поднятой Бодлером, а также к критике романтического идеализма и «голубых цветочков». Хотя Ламартин прожил 79 лет, в 59 он чувствовал приближение если не смерти, то другой стадии бытия, связанной с конечным этапом жизни. Поэт почувствовал приближение смерти его лирической поэзии, невозможности писать как раньше. Символом этого этапа становятся дикие маки, которые приходят на смену лилиям и розам, о которых он писал в молодости. Поэт просит собрать эти маки с полей и набить ими подушку гроба, на которой он будет спать, уставший от долгого жизненного пути, и будет видеть сны, навеянные этими цветами:

Cueillez-moi ce pavot sauvage  
Qui croît à l'ombre de ces blés:  
On dit qu'il en coule un breuvage  
Qui ferme les yeux accablés.  
J'ai trop veillé; mon âme est lasse  
De ces rêves qu'un rêve chasse.  
Que me veux-tu, printemps vermeil?  
Loin de moi ces lis et ces roses!  
Que faut-il aux paupières closes?  
La fleur qui garde le sommeil! [14.128]

«Les Pavots»

(Сорвите мне этот дикий мак,/Что растет в тени пшеницы:/Говорят, из него льется нектар,/Способный сомкнуть усталые глаза./Я так давно не спал; моя душа устала/От этих мыслей, что гонят сон./Что ты ждешь от меня, красная весна?/Далеки от меня эти лилии и розы!/Что нужно, чтобы закрылись веки?/Цветок, что охраняет сон!) (Перевод наш. — С. Г.)

Этим стихотворением Ламартин подводит итог своему лирическому творчеству, осознавая, что возраст для стихов любви, роз и лилий уже прошел. Возможно, пессимизм был вызван предчувствием угасания и его политической карьеры, в 1849 г., после яркого, но недолгого успеха (три месяца после 24 февраля 1848 г.), он не был избран в законодательное собрание. Это период, когда обедневшая семья Ламартинов погружается в тяготы, связанные с недостатком денег. С 1850-х гг. он не напишет больше стихов о пантеизме и любви к женщине, чей век оказался таким недолгим. Чтобы

<sup>1</sup> Образ барвинка (как цветка грусти, голубого цвета глаз умерших возлюбленной и дочери Юлии) анализировался автором в монографии «Флорообраз во французской литературе XIX века» (СПб: Издательство СПбГУ, 2017) в главе о творчестве Ламартина.

хоть как-то восстановить материальное положение, Ламартин посвящает себя журналу «Сивилизатер» («Civilisateur») и обращается к истории. В последние два десятилетия своей жизни он издаст «Историю Февральской революции» (1849), «Историю Реставрации» (1851), «Историю Турции» (1853–1854), «Историю России» (1855) и т. д.

Итак, творчество Ламартина продолжает развивать традицию субъективных флорообразов, начатую Шатобрианом. В случае Ламартина, субъективное связано с эмоционально-психологическими переживаниями, с личными трагедиями поэта, с особым взглядом на христианство, на веру в Бога (от миссионерского, рыцарского восхищения до глубоких сомнений, граничащих с разочарованием, болью, выпавших на его долю испытаний).

В поэзии Ламартина выделяются три типа субъективных флорообразов: 1) связанные с образом Эльвиры (или Жюли Шарль) и скорбью поэта, хранящего память о первой любви: увядшие осенние растения, расцветшая и тут же увядающая роза, сорванный цветок, брошенный на воду, морская лилия; 2) деревья и цветы, связанные с образом Господа, возвышающегося над человеком: дуб, цветы на алтаре, аромат или души цветов; 3) цветы, связанные с идеей приближающейся смерти, пессимистического взгляда на природу, объединенную с образом Господа: барвинки, жизненный путь как «саван расшитый цветами», маки.

Поэзия Ламартина является одним из самых ранних свидетельств формирования новой парадигмы образа растения, подразумевающей крайне субъективный подход к его созданию, основанный на личных переживаниях, индивидуальном восприятии вечных символов и тем в литературе, мифологии, религии, искусстве и других сферах, воздействующих на воображение творческой личности.

#### Список литературы

1. Богомолова Е. С. Философско-эстетическое своеобразие элегий Альфонса де Ламартина в контексте художественных исканий романтизма. дис... канд. филол. наук. — М., 2006. — 219 с.
2. Ошеров С. Поэзия «Метаморфоз»//Овидий Метаморфозы. М.: Изд-во «Художественная литература», 1977. С.15–27.
3. Unger G. Lamartine: Poète et l'homme d'état. Paris: Flammarion, 1998. 538 p.
4. Barat E. Le style poétique et la révolution romantique. P.: Hachette, 1904. XVI. 334 p.
5. Соколова Т. В. Альфонс де Ламартин//История западной литературы XIX в. СПб: Из-во Филологический ф-т СПбГУ; М.: Академия, 2003. С. 51–60.
6. Lamartine A. Recueillement poétique/A. Lamartine. P.: Hachette, 1884. 456 p.
7. Corneille P. Oeuvres complètes. P.: Hachette, 1885. V. 5. 235 p.
8. Lamartine A. Sur des roses sous la neige. URL: <http://www.poesies.net/lamartineharmoniespoetiquesetreligieuses.txt> (дата обращения: 22.03.2010).
9. Цыбульник Ю. С. Крылатые латинские выражения. М.: Издательство АСТ, 2003. 352 с.
10. Lamartine A. Harmonies poétiques et religieuses// Œuvres poétiques complètes. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1963. p. 530.
11. Zâerân N. La nature chez les romantiques français et persans// Revue de Téhéran (Mensuel culturel iranien en langue française), 2007. № 14. pp. 6–12.
12. Lamartine A. Harmonies poétiques et religieuses/A. Lamartine // Œuvres poétiques complètes: Édition de Marius-François Guyard. P.: Bibliothèque de la Pléiade, 1963. № 165. 2112 p.
13. Соколова Т. В. Высота и восхождение как эстетические концепты поэзии XIX в.//От романтизма к символизму. СПб: Изд-во СПбГУ, 2005. С. 17–29.
14. Lamartine A. Méditations. Paris: Garnier Frères, 1968. 994 p.
15. Chateaubriant R. Atala. René/R. Chateaubriant. P.: Garnier-Flammarion, 1964. 176 p.

**S. G. Gorbovskaya**

St. Petersburg State University,  
199034 Russia, St. Petersburg, University emb. 7–9

**FORMATION OF A NEW PARADIGM OF PLANT IMAGES IN THE ELEGIC POETRY OF ALFONSE DE LAMARTINE: FROM CLASSICISM TO ROMANTICISM**

The article, using the poetry of A. de Lamartine as an example, examines the formation of a new paradigm of the image of a plant in French literature of the era of early romanticism. Applying the method of comparative analysis, the author of the article finds examples of both the old tradition of flora images, and new ones based on personal associations and the author's imagination, and comes to the conclusion that the images in the work of Lamartine are at the stage of a transitional period — from classicism to romanticism. The poetry of Lamartine is one of the earliest evidence of the formation of a new paradigm of the image of a plant, which implies an extremely subjective approach to its creation, based on personal experiences, individual perception of eternal symbols and themes in literature, mythology, religion, art and other spheres that affect the imagination of a creative person.

**Keywords:** Lamartine, Chateaubriand, romanticism, plant image, elegy, pantheism, transcendence.

**References**

1. Bogomolova E. S. *Filosofsko-esteticheskoe svoeobrazie elegij Al'fonsa de Lamartina v kontekste hudozhestvennyh iskanij romantizma*. Dis. kand. filol. nauk. [Philosophical and aesthetic originality of the elegies of Alphonse de Lamartine in the context of the artistic quest of romanticism]. Dis... Candidate of Philological Sciences. — M., 2006. — 219 p. (in Rus.).
2. Oshero S. *Poeziya «Metamorfoz» Ovidij Metamorfozy*. [Poetry «Metamorphoses»/Ovid Metamorphoses]. M.: Publishing house «Art liter», 1977. pp.15–27 (in Rus.).
3. Unger G. *Lamartine: Poète et l'homme d'état*. Paris: Flammarion, 1998. 538 p.
4. Barat E. *Le style poétique et la révolution romantique*. P.: Hachette, 1904. XVI — 334 p.
5. Sokolova T. V. *Al'fons de Lamartin//Istoriya zapadnoj literatury XIX v.* [Alphonse de Lamartine // History of Western Literature in the 19th century]. M.: Academy, 2003. pp. 51–60 (in Rus.).
6. Lamartine A. *Recueillement poétique*. P.: Hachette, 1884. 456 p.
7. Corneille P. *Oeuvres complètes*. P.: Hachette, 1885. V. 5. 235 p.
8. Lamartine A. *Sur des roses sous la neige*. URL: <http://www.poesies.net/lamartineharmoniespoetiquesetreligieuses.txt> — (accessed: 22.03.2010).
9. Cybul'nik YU.S. *Krylatye latinskie vyrazheniya*. [Winged Latin expressions]. M.: Publishing house AST, 2003. p. 265 (in Rus.).
10. Lamartine A. *Harmonies poétiques et religieuses*. // *Œuvres poétiques complètes*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1963. p. 530.
11. Zâerân N. *La nature chez les romantiques français et persans*// *Revue de Téhéran (Mensuel culturel iranien en langue française)*. 2007. № 14. pp. 6–12.
12. Lamartine A. *Harmonies poétiques et religieuses*. // *Œuvres poétiques complètes: Édition de Marius-François Guyard*. P.: Bibliothèque de la Pléiade, 1963. № 165. 2112 p.
13. Sokolova T. V. *Vysota i voskhozhdenie kak esteticheskie koncepty poezii XIX v./Ot romantizma k simbolizmu*. [Height and Ascent as Aesthetic Concepts of 19th Century Poetry/From Romanticism to Symbolism]. St. Petersburg: Publishing house of St. Petersburg State University, 2005. pp. 17–29 (in Rus.).
14. Lamartine A. *Méditations*. Paris: Garnier Frères, 1968. 994 p.
15. Chateaubriand R. *Atala*. René. P.: Garnier-Flammarion, 1964. 176 p.

# ИСТОРИЧЕСКИЕ НАУКИ

УДК 327.7

DOI 10.464181/2079-8202\_2020\_4\_15

Ива Блажевич<sup>1</sup>, Е. Каткова<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Международный университет Либертас  
10000 Республика Хорватия, Загреб Трг. John F. Kennedy 6B

<sup>2</sup> Санкт-Петербургский государственный электротехнический университет «ЛЭТИ» им. В. И. Ульянова-Ленина  
197376 РФ, Санкт-Петербург, Профессора Попова, 5

## ОТНОШЕНИЯ МЕЖДУ ЮГОСЛАВИЕЙ И СОВЕТСКИМ СОЮЗОМ В КОНТЕКСТЕ ДВИЖЕНИЯ НЕПРИСОЕДИНЕНИЯ

© И. Блажевич, Е. Каткова, 2020

Движение неприсоединения на протяжении своей истории выступало против участия в военных блоках и выражало стремление своих членов к установлению мирного сосуществования. Первая конференция Движения неприсоединения состоялась в Белграде в сентябре 1961 года, что повлияло на положение Югославии в самом Движении, как и тот факт, что президент Югославии Йосиф Броз Тито был одним из основателей Движения и его первым председателем. В своей политике против участия в военных блоках, Движение неприсоединения не стремилось создать третий военный союз, но выступало противовесом уже существующим. Когда речь заходит об отношениях между Югославией и Советским Союзом, стоит отметить, что разногласия между двумя государствами начались ещё задолго до создания самого Движения неприсоединения, и поначалу носили чисто идеологический характер, однако уже в 1948 году они переросли в межгосударственный конфликт. Политика неприсоединения решительно отвергла сталинское видение послевоенного устройства мира и распространение социализма через противостояние с капиталистическими государствами и созданными ими объединениями. Неприсоединение и политика против участия в военных блоках, в соответствии с югославской точкой зрения, должна была противостоять как советскому тоталитаризму, так и западноевропейскому обществу потребления.

**Ключевые слова:** движение неприсоединения, Югославия, Советский Союз, военные блоки, политика неприсоединения.

### Введение

Движение неприсоединения, безусловно, является одним из наиболее важных феноменов в истории послевоенного времени. Особое значение в рамках этой темы приобретает вопрос о роли и месте Югославии, оказавшейся своеобразным буфером между двумя враждующими военно-политическими блоками, в новой системе международных отношений. Серьёзно пострадавшая в ходе Второй мировой войны Югославия в 1948 г. решением Информбюро была исключена из организации и принудительно лишена «объятий братских социалистических государств». В то же самое время её отношения с Западом также оставляли желать лучшего.

Возникновение Движения неприсоединения стало следствием тех международных и общественно-политических изменений, которые произошли в годы Второй мировой войны и после её окончания, и представляло собой процесс отмежевания отдельных стран, в числе которых была и Югославия, от политики противостояния, навязываемой миру США и СССР. В Движении неприсоединения государства искали возможности для проведения самостоятельной внешней и внутренней политики, а также мирного сосуществования и борьбы против колониализма и империализма крупных блоков.

Первая конференция Движения неприсоединения состоялась в сентябре 1961 года в Белграде, хотя ещё в 1956 году подписание *Брионской декларации*

предвосхитило появление нового направления в международной политике, ставившего иные, по сравнению с устремлениями НАТО и ОВД, цели. В основу политики Движения неприсоединения были положены идеи о гуманизме, справедливости, равенстве и единстве, а не о политическом, экономическом или идеологическом соперничестве.

В рамках Движения неприсоединения югославские коммунисты отвергали сталинский изоляционизм и стремились к открытому сотрудничеству со всеми демократическими государствами и движениями, приложили усилия для легитимации нового типа сотрудничества на мировой политической арене, основанного на равенстве всех субъектов международного права вне зависимости от их принадлежности к доминирующим военно-политическим блокам.

### Формирование Движения неприсоединения

Движение неприсоединения было создано в Белграде в 1961 г., когда состоялась первая конференция «неприсоединившихся», продолжавшаяся с 1 по 6 сентября [12, с. 39–40]. В конференции приняли участие 25 стран, а в качестве наблюдателей присутствовали представители около сорока освободительных и антиколониальных движений со всего мира [5, с. 220]. Основным документом конференции стала декларация, тезисы которой легли в основу дальнейшей деятельности

Движения неприсоединения. Движение было создано с целью борьбы за независимость, сопротивления колониализму, расизму и империализму и противодействия bipolarизации мира и идеологическим конфликтам в отношениях между Востоком и Западом [1].

Несмотря на то, что первая конференция Движения неприсоединения была проведена только в 1961 г., историческая встреча, на которой были согласованы основные принципы будущего Движения, состоялась в Бриони, где 18 и 19 июля 1956 г. встретились лидеры Югославии, Индии и Египта — Иосип Броз Тито, Джавахарлал Неру и Гамаль Абдель Насер соответственно [12, с. 39]. Впервые о своём несогласии с политикой военно-политических блоков и сущностью идеологического конфликта между Востоком и Западом неприсоединившиеся страны заявили ещё ранее — в 1955 г. на конференции в индонезийском Бандунге. Бандунгская встреча также осудила колониализм и империализм и поддержала борьбу за создание собственной государственности недавно освобождённых народов, сделав при этом упор на необходимости мирного сосуществования.

Разработке политики неприсоединения в значительной степени способствовала пришедшаяся на это время деколонизация Африки, Индийского субконтинента и Индонезии. [18, с. 121]. Молодые государства, желающие избежать участия в назревающих конфликтах, начали искать новые пути для внеблокового сотрудничества, что совпало с целями, заявленными в *Брионской декларации*.

Движение неприсоединения вобрало в себя две трети государств-членов Организации Объединённых Наций. По мере роста авторитета Движения, кроме признанных государств, в его конференциях стали принимать участие и различные освободительные движения, в том числе Африканский национальный конгресс, Освободительное движение Юго-Западной Африки, Социалистическая партия Пуэрто-Рико, Патриотическое движение Зимбабве, Движение за освобождение Джибути и многие другие.

Движение неприсоединения от блочной реальности того времени отличало то, что оно основывалось на неприятии bipolarного разделения мира и отстаивало идею равенства и суверенитета всех народов [2]. Движение в своей антиблочной политике боролось против империализма и колониализма, а его основной целью стало обеспечение государствам-членам условий для защиты национальной независимости и поддержания территориальной целостности. Таким образом, Движение показало, что послевоенный мир может функционировать на противоположных bipolarности и блоковому мышлению принципах, а мировые проблемы могут решаться мирными способами. Помимо прочего, Движение боролось против бедности и за создание условий для экономического развития государств-членов и углубление культурного и научного сотрудничества между ними.

Неприсоединение решительно отвергало любое участие в «блоковой игре». Это не означало нейтралитета или пассивного отношения к глобальным со-

бытиям и неопределённости выражаемой позиции, но подразумевало динамичный и прогрессивный процесс преодоления bipolarности, установления практики международного доверия и мирного разрешения споров. Движение неприсоединения выступало против статичности и сохранения статуса-кво, но поощряло расширение прав народов путём увеличения числа своих членов и обеспечения равного представительства всех уголков мира.

Конференции неприсоединения были лучшим барометром успехов самого Движения [16]. После первой конференции, состоявшейся в Белграде в 1961 г., совместные встречи проводились в Каире, Лусаке, Алжире, Коломбо и Гаване, где в 1979 г. состоялась последняя крупная конференция Движения неприсоединения. В Гаване *речь зашла* о создании альянса между Движением и Советским Союзом. С этого момента Движение постепенно начало терять авторитет, поскольку подобная риторика не соответствовала заявленным изначально ценностям самого союза «неприсоединившихся». После конференции в Гаване Движение продолжило функционировать номинально, оказывая весьма посредственное влияние на международные события.

Роль Югославии в Движении неприсоединения

Движение неприсоединения, безусловно, представляет собой важную составляющую послевоенной истории. Интересно изучать не только то, как складывалась внешнеполитическая ситуация и отношения между двумя противоборствующими блоками в этот период, но и то, какую роль Югославия, как неприсоединившееся государство, играла в мировой политике. В послевоенные десятилетия СФРЮ последовательно развивала отношения с разными странами мира, благодаря чему в начале 1960-х гг. и была сформулирована политика неприсоединения.

В условиях bipolarного мира Югославия представляла собой страну, балансирующую между двумя военно-политическими блоками. Именно политика неприсоединения сделала СФРЮ авторитетным в политическом, экономическом и идеологическом смыслах государством [2]. В связи с тем, что внешняя политика бывшей Югославии изначально основывалась на принципе равноудалённости как от капиталистического Запада, так и от советского Востока, она была вынуждена выработать собственную независимую политику, из которой в конечном выросло Движение неприсоединения.

Роль Югославии в Движении неприсоединения была особенно акцентирована тем, что именно Белград был выбран в качестве места первой конференции Движения. Бессменный лидер Югославии Иосип Броз Тито пользовался особым признанием и влиянием в Движении, поскольку был одним из его основателей и первым председателем.

Движение неприсоединения возникло как инициатива сотрудничества, в первую очередь, азиатских и африканских стран, но тот факт, что Югославия, наряду с Кипром, была единственным европейским государством-членом и в то же самое время одним

из основателей объединения, сделало её важным игроком внутри Движения. Благодаря сотрудничеству со странами, из-за которых часто сталкивались интересы великих держав, СФРЮ часто становилась посредником в разрешении конфликтов, заключении мирных соглашений и установлении более доброжелательных отношений между государствами.

Отношения между Югославией и Движением неприсоединения носили не только политический характер, но также сопровождались экономическим и культурным сотрудничеством [17, с. 50]. Югославия, как одна из наиболее развитых стран Движения, кредитовала «неприсоединившиеся» страны и инвестировала в них немалые суммы. В качестве примеров могут выступить построенные на югославские деньги заводы в Судане, Алжире, Йемене, Камбодже и многих других государствах «третьего мира». В это время около двадцати стран получали кредиты от Югославии на закупку машин и оборудования. Не менее активным было сотрудничество с СФРЮ в области науки [7]. Многие специалисты из бывшей Югославии отправлялись работать в азиатские и африканские страны, где обучали местный персонал. В свою очередь, в Югославию для обучения в местных вузах приезжало множество студентов из «неприсоединившихся» стран [2].

Своей внешней политикой Югославия стремилась внести личный вклад в развитие демократических и социалистических отношений в международном сообществе, что, в конечном итоге, нашло отражение в Движении неприсоединения, которое не стремилось перерасти в третий блок. Члены Движения были связаны между собой общими интересами и постоянными совместными действиями. Неприсоединение возникло как отражение новой международной реальности и не могло быть сведено к одному измерению — политическому, экономическому или региональному, — потому что его измерение беспрестанно расширялось.

Движение неприсоединения не позволило ограничить свою деятельность решением исключительно узкого круга экономических и технических проблем. Как антитеза делению мира на блоки, Движение неприсоединения боролось за мир, новые политические отношения в мировом сообществе и новый экономический порядок. Благодаря такому сложному политическому подходу оно стало символом стратегической ориентации на обеспечение неделимости мира, сохранение независимости государств и демократизацию международных отношений.

Хотя Югославия продолжала принимать участие в работе Движения неприсоединения вплоть до своего распада в 1991 г. [7], со смертью Иосипа Броз Тито в 1980 г. её значение в организации начало постепенно нивелироваться. После распада СФРЮ её бывшие республики присоединились к другим альянсам, таким как НАТО, членами которого уже являются Хорватия, Словения, Черногория и Северная Македония. Сегодня из стран бывшей Югославии лишь Сербия поддерживает более и менее тесные отношения с Движением неприсоединения. Хорватия же имеет статус наблюдателя [1].

Неприсоединение и отношения Югославии и Советского Союза

В первое время после окончания Второй мировой войны отношения между СССР и Югославией складывались вполне благополучно. Об идиллическом характере двусторонних отношений свидетельствовал *Договор о дружбе и взаимной помощи и сотрудничестве*, подписанным между двумя странами 11 апреля 1945 г., за месяц до официального окончания войны в Европе. Тот факт, что другие государства подписали этот договор чуть позже — Болгария в 1946 г., а Румыния в 1947 г. — ещё раз доказывает, что Югославия была вторым после Советского Союза государством в коммунистическом мире [6, с. 210; 13, с. 42].

Хотя Югославия в первые годы после Второй мировой войны пыталась создать общество по образцу советского, т. е. выстроить такую социалистическую систему, при которой именно государство управляет и направляет социально-экономическое развитие [6, с. 209], в 1947 г. президент Йосип Броз Тито обвинил Советский Союз в колониальном поведении в международной экономике и свернул с пути просоветской «изоляционистской» политики.

Политическая связь и сотрудничество между Югославией и Советским Союзом были наиболее интенсивны в период с 1945 по 1947 г. [3, с. 19]. Сталинская модель управления была принята в югославской послевоенной политике и во всем международном коммунистическом движении [20, с. 92; 3, с. 19]. Она послужила примером для югославской государственной системы с учётом того факта, что две страны придерживались одной идеологии и управлялись сходными политическими, социальными и экономическими механизмами.

Югославия входила в число стран, с которыми Советский Союз намеревался создать союз социалистических государств [13, с. 42]. Цель состояла в том, чтобы объединить эти страны культурными, экономическими и политическими связями. Первым шагом на пути к реализации этого плана стало создание нового объединения коммунистических стран - Информбюро (бывший Коминформ), полное название которого звучало как Информационное бюро коммунистических и рабочих партий [3, с. 38]. Цель организации состояла в осуществлении сталинского плана по созданию трёх новых федераций европейских социалистических стран, которые впоследствии были бы включены в состав Советского Союза.

В 1948 г. потенциальные члены Балканской федерации отказались от участия в проекте, что стало большим разочарованием для Советского Союза [13, с. 42]. Москва на подобный демарш отреагировала принятием особой резолюции Информбюро. В резолюции Тито обвинялся в антисоветских высказываниях, отступлении от ленинизма и марксизма, а также в дискредитации Красной Армии и полулегальных действиях Коммунистической партии Югославии. Тито ответил на эти обвинения историческим «нет», что привело к изменениям в мировой политике и международных отношениях. 28 июня 1948 г. была опубликована Ре-

золюция о положении в Коммунистической партии Югославии, которая положила конец связям между Югославией и Информбюро [3, с. 126, 127].

После этих событий в Югославии начинается массовое преследование сторонников Сталина и Информбюро, а так же тех югославских граждан, которые по каким-либо причинам считались врагами режима [19, с. 329]. После выхода Коммунистической партии Югославии из Информбюро страна оказалась в изоляции, что заставило Тито искать третий путь, который в дальнейшем привёл к созданию Движения неприсоединения [10, с. 23].

Югославские коммунисты отвергли сталинский изоляционизм и стали открыто сотрудничать со всеми демократическими государствами и движениями, таким образом предлагая новый тип сотрудничества на международной арене, основанный на равенстве всех акторов международных отношений, независимо от их силы и влияния в мировом сообществе. Этот принцип ведения внешней политики станет основой неприсоединения.

Отношения между СФРЮ и СССР, как и тот, факт что после 1948 г. Советский Союз представлял для Югославии определённую опасность, являлись важной составляющей идеологической компоненты СКЮ [11]. С одной стороны, по аналогии с СССР Югославия являла собой однопартийное социалистическое государство, а, с другой стороны, испытывала вечный страх по поводу политики Москвы. Двусторонние отношения между странами находились в постоянном напряжении даже тогда, когда не было прямых конфликтов, продолжая развиваться в русле противостояния, взаимного недоверия, расторжения экономических договоров. Причиной этого было стремление Югославии продолжать свою политику неприсоединения, несмотря на попытки Советского Союза вернуть страну «восточный» лагерь, призвать её руководство к более высокой степени централизации власти.

После разрыва связей с Советским Союзом Югославия поставила себе задачу сделать прорыв во внешней политике, и Движение неприсоединения стало идеальной площадкой для её исполнения. До конфликта с СССР, Югославия не развивала сколько-нибудь интенсивных отношений и контактов со странами, не входящими в состав восточного блока, поэтому Тито принял решение преодолеть подобную издержку внешней политики [19, с. 334]. После разрыва с Востоком Белград оказался в очень невыгодном положении. Однако Югославия имела довольно удачное геополитическое положение, которое в дальнейшем Тито использовал для упрочения роли страны в Движении неприсоединения и в отношениях с государствами третьего мира.

Хотя Холодная война и послевоенное биполярное разделение мира способствовали рождению заданной блоковой модели международных отношений, некоторые государства, включая Югославию, нашли возможности к выработке особого, третьего пути и политики неприсоединения [21, с. 161]. В рамках Движения югославские государственные деятели и политики

выступили против разделения мира на два блока, идеологической дискриминации в международном праве и гегемонии крупных государств. Позиция Югославии в годы Холодной войны была специфичной [15, с. 11]. Хотя в самом начале Холодной войны страна и являлась составной частью восточного блока, после кризиса в отношениях с Советским Союзом 1948 г. она нашла своё место среди государств «третьего мира».

Отношения между Югославией и Советским Союзом отмечались динамичностью, сменяющимися друг друга периодами взлётов и падений. После разрыва 1948 г. сближение двух стран началось только после смерти Сталина, когда к власти пришёл Никита Хрущев.

Н. С. Хрущев посетил Югославию в 1955 г., где обе стороны подписали *Белградскую декларацию*, стабилизировавшую ситуацию между двумя странами [8, с. 58]. *Белградская декларация* регулировала отношения исключительно между государствами и их правительствами [4, с. 727], что обозначало лишь формальную нормализацию межгосударственных отношений без разрешения накопившихся идеологических проблем [16]. В декларации были изложены базовые принципы взаимоотношений между Югославией и Советским Союзом, основанные на взаимном уважении к внутренней и внешней политике друг друга. Таким образом, оба государства обязались придерживаться в двусторонних отношениях принципа невмешательства [9, с. 228].

Отдельное внимание стоит уделить тому, какое значение для своего времени имела *Белградская декларация* [16]. *Белградская декларация* в 1950-х гг. представляла собой невообразимый прогресс в международных отношениях, когда такой важный глобальный игрок, как Советский Союз, официально отказался от своего превосходства в отношении Югославии.

Партийные отношения между Югославией и Советским Союзом были нормализованы *Московской декларацией*, подписанной через год после белградской встречи. В *Московской декларации* особым образом подчёркивалось разнообразие избранных государствами путей построения социализма. Не менее важным событием в установлении и развитии межпартийных контактов между Югославией и Советским Союзом, безусловно, стал XX Съезд КПСС, состоявшийся в феврале 1956 г. в Москве [8, с. 59], на котором Никита Хрущев подверг критике Сталина и его режим. Объявление Сталина ответственным в массовых репрессиях и депортациях поспособствовало скорому визиту Тито в Москву [9, с. 560].

В 1955 и 1956 гг. Никита Хрущев попытался вернуть Югославию в так называемый «восточный лагерь», в следствие чего наступило новое охлаждение отношений между государствами. В нарушении принципов, изложенных в Белградской и Московской декларациях, Советский Союз подошёл к Югославии с точки зрения удовлетворения своих личных интересов, не принимая во внимание её стремление к самостоятельности и сохранению независимости. Югославия, настаивая на необходимости соблюдения



принципа невмешательства, отвергла такой подход, что не могло в очередной раз отрицательно не отразиться на двусторонних отношениях.

1956 г. стал решающим для внешней политики Югославии. В этом году были подписаны *Московская и Брионская декларации*, которые сформулировали новый подход к международным отношениям, лёгший в основу Движения неприсоединения [8, с. 60]. Хотя Югославия и Советский Союз имели солидарное мнение по множеству вопросов международной повестки, когда речь заходила о возможности независимо и самостоятельно принимать решения, становилось очевидно, что подходы двух стран отличались.

Развитие югославо-советских отношений вновь замедлилось после 1957 г., когда в Москве была подписана *Декларация двенадцати коммунистических и рабочих партий социалистических стран*, к подписанию которой югославская делегация отказалась присоединиться. В мае 1958 г. Москва сообщила югославному правительству, что она разрывает все инвестиционные соглашения 1956 г., в результате чего объем торговли между двумя странами резко сократился [14, с. 106–107].

Югославо-советские отношения проходили в своём развитии различные этапы — от потепления и вновь до нового похолодания. Одновременно с улучшением отношений с Советским Союзом, Югославия старалась развивать международные контакты со странами «третьего мира» в рамках Движения неприсоединения. Таким образом, Югославия пыталась адаптироваться к мировым политическим изменениям, преодолеть разделения мира на два блока. Несмотря на скорую нормализацию отношений с СССР, с 1960-х гг. именно Движение неприсоединения стало основным направлением внешней политики Югославии.

Отношения между Югославией и Советским Союзом были окончательно восстановлены после приезда в Белград 22 сентября 1971 г. Леонида Брежнева. Дипломатические отношения стали улучшаться, следствием чего стало повторное открытие консульства Советского Союза в Югославии, закрытого в результате событий 1948 г. [11]. Поездка Брежнева стала первой в череде взаимных визитов лидеров СССР и СФРЮ. Иосип Броз Тито посещал Москву в 1973, 1977 и 1979 гг. Леонид Брежнев нанёс повторный визит в Югославию в 1976 г., а в 1980 г. присутствовал на похоронах Тито

### Заключение

В своей внешней политике после Второй мировой войны Югославия была последовательна в том, чтобы не допустить абсолютного преобладания Запада или Востока. «Югославский путь» был основан на отказе как от советских, так и от западных политических ценностей, а участие в Движении неприсоединения, в свою очередь, стало единственным возможным решением дилемм югославской внешней и внутренней политики.

Отношения Югославии с Советским Союзом испортились ещё в первые годы после Второй мировой войны, но в итоге Советский Союз был вынужден признать значимость Югославии и Движения неприсо-

единения. СФРЮ, в отличие от других стран Восточной Европы, избрала свой особый путь, с которым Москве приходилось считаться, что приводит к заключению о том, что между двумя странами всё-таки был найден так называемый *modus vivendi*.

Югославское руководство было убеждено в том, что в двусторонних отношениях с Советским Союзом имеется слишком много неразрешимых противоречий и что Советский Союз никогда не признает равенства других государств в коммунистическом блоке и не откажется от планов по возвращению Югославии в «восточный лагерь». По этой причине Белград повернул в другом направлении, выступив одним из основателей Движения неприсоединения, которое впоследствии стало главной составляющей его внешней политики, а также основой для возрастания международного влияния Югославии.

### Список литературы. References

1. *Adorić R.* 57 godina Pokreta nesvrstanih zemalja iskre nade. URL: <http://www.srp.hr/57-godina-pokreta-nesvrstanih-zemalja-iskre-nade/2018>.
2. *Agić J.* Pokret nesvrstanih, genijalni Titov politički izum. URL: <http://balkans.aljazeera.net/vijesti/pokret-nesvrstanih-genijalni-titov-politicki-izum>, 2016
3. *Banac I.* Staljinom protiv Tita. Zagreb: Globus, 1990
4. *Bekić D.* Jugoslavija u Hladnom ratu. Zagreb: Globus, 1988
5. *Bilandžić D.* Historija Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije — glavni procesi 1918–1985. Zagreb: Školska knjiga, 1985.
6. *Bilandžić D.* Hrvatska moderna povijesti. Zagreb: Golden marketing, 1999.
7. *Dretar M.* Položaj Jugoslavije u Pokretu nesvrstanih. URL: <https://povijest.net/polozaj-jugoslavije-u-pokretu-nesvrstanih/2010>.
8. *Gajski B. K.* 'Ključni momenti jugoslavenske i hrvatske diplomacije od 1941. do 1956.', *Međunarodne studije*, XV (4), 2015. pp. 43–64.
9. *Goldstein I. & Goldstein S.* Tito. Zagreb: Profil, 2015
10. *Jakovina T.* Socijalizam na američkoj pšenici. Zagreb: Matica hrvatska, 2002.
11. *Jakovina T.* Jugoslavija, Hrvatsko proljeće i Sovjeti u detantu. URL: <http://www.matica.hr/kolo/298/jugoslavija-hrvatsko-proljece-i-sovjeti-u-detantu-20304/2005>.
12. *Jakovina T.* Treća strana Hladnog rata. Zaprješić: Fraktura, 2011.
13. *Kezić V.* 'Tito u raljama Krokodila'. // *Pro tempore*. 2019. (14). pp. 40–53.
14. *Matković H.* Povijest Jugoslavije — 1918. — 1991. — 2003. Zagreb: Naklada Pavičić, 2003.
15. *Painter D.* Hladni rat: povijest međunarodnih odnosa. Zagreb, 2002.
16. *Perišić V.* Jugoslavija između Istoka i Zapada. URL: <https://www.xxzmagazin.com/jugoslavija-između-istoka-i-zapada>, 2018.
17. *Petrović R.* Nesvrstana Jugoslavija i suvremeni svijet. Zagreb: Školska knjiga, 1985.
18. *Šabanić E.* 'Povijest indijsko-pakistanskog sukoba', *Polemos*, XIX (37), 2016. pp. 121–136.
19. *Simčić M.* Tito bez maske. Zagreb: Mozaik knjiga, 2008.
20. *Tucker R.* Stalinism: Essays in Historical Interpretation. New York, 1977.
21. *Vukadinović R.* Međunarodni odnosi od hladnog rata do globalnog poretka. Zagreb: Agencija za komercijalnu djelatnost, 2001.

**Iva Blazevic<sup>1</sup>, E. Katkova<sup>2</sup>**

<sup>1</sup> Libertas International University  
Republic of Croatia, Zagreb

<sup>2</sup> Saint-Petersburg State Electrotechnical University «LETI»  
Russia, Saint-Petersburg

## **THE RELATIONSHIP OF YUGOSLAVIA AND THE SOVIET UNION WITHIN THE NON-ALIGNED MOVEMENT**

The Non-Aligned Movement refers to a movement whose policy opposed the blockading and the desire of states to establish peaceful coexistence. The first Non-Aligned Movement conference was held in Belgrade in September 1961, which influenced in particular the role of Yugoslavia in the Movement itself, as well as the fact that its president, Josip Broz Tito, was one of the founders of the Movement and its first chairman. In its anti-block policy, the Non-Aligned Movement did not seek to create a third bloc, but to abolish the existing ones, which disagreed with such a non-alignment policy. When it comes to relations between Yugoslavia and the Soviet Union in that period, it should be noted that the conflict between the two states begins long before the establishment of the Movement itself, first as an ideological dispute among the Communists, and later as an inter-state conflict in 1948. The non-alignment decisively rejected the Stalinist world division, as well as the spread of socialism through conflicts between socialist and capitalist states and their block formations. Non-alignment corresponded to the regime of Yugoslavia, which rejected both — Soviet totalitarianism and Western consumerist civilization.

**Keywords:** Non-Aligned Movement, Yugoslavia, Soviet Union, block division of the world, anti-block politics, non-alignment.

УДК 342

DOI 10.464181/2079-8202\_2020\_4\_16

С. И. Бугашев<sup>1</sup>, Я. К. Чепенко<sup>2</sup><sup>1</sup> Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 191186, РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18<sup>2</sup> Санкт-Петербургский юридический институт (филиал) Университета прокуратуры РФ, 191014, РФ, Санкт-Петербург, Литейный пр., 44**К ВОПРОСУ О СТАНОВЛЕНИИ ПРАВА НА ОБРАЗОВАНИЕ  
В РОССИИ НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВВ.**

© С. И. Бугашев, Я. К. Чепенко, 2020

В статье предпринято исследование основных этапов становления права на образование в России на рубеже XX–XXI вв., проанализирована система современного правового регулирования образования, а также роль государства в обеспечении права на образование.

**Ключевые слова:** право на образование, конституция РСФСР 1918 г., конституция СССР 1936 г., конституция СССР 1977 г., конституция Российской Федерации.

События 1917 года кардинально изменили жизнь России, но отнюдь не в самую положительную сторону. Приход к власти большевиков стал началом коренной перестройки всей государственной и общественной жизни России, что непосредственно повлияло на становление права на образование в России. На тот момент страна, разоренная войной, хозяйничанием царского и Временного правительств, не имела материальных средств для развертывания широкой работы по просвещению. Еще труднее было найти необходимое количество преподавательских кадров, так как на тот период был невысокий процент интеллигенции, а «старые» преподаватели не хотели сотрудничать с Советской властью. [10, с. 46–65]. В свою очередь, Советское государство порой и не доверяло воспитание нового поколения старым интеллигентам, носителям буржуазной идеологии. Все эти обстоятельства легли в основу Конституции РСФСР 1918 года [1]. Конституция не провозглашала право на образование, она лишь ставила «задачу РСФСР предоставить рабочим и беднейшим крестьянам полное, всестороннее и бесплатное образование» (ст. 17). Следует отметить, что постановка даже такой задачи перед РСФСР принципиально отличалась от дореволюционной России. В период царской России приблизительно 80% населения были неграмотными. Царское правительство препятствовало просвещению женщин, в большинстве высших учебных заведений доступ им был закрыт. Советская власть с самого начала сломала все эти порядки и отдала все богатства культуры в руки трудящихся [6].

Советская власть провела полную перестройку школьного образования [5]. Все учебные заведения были переданы в ведение государства, школа отделена от церкви. Вводилось совместное обучение мальчиков и девочек. Россия перешла на новое русское правописание, облегчившее усвоение грамоты. Огромная работа проводилась по ликвидации неграмотности [9, с. 247–312] и политическому просвещению взрослого населения. По всей стране открывались новые библиотеки, ючи-

тальни. Частные учебные заведения были запрещены, образование стало бессловным и общедоступным.

Таким образом, проанализировав Конституцию РСФСР 1918 года можно прийти к выводу, что это была реальная Конституция (предписания были воплощены в действительность), но она не провозглашала право на образование. Предоставляя гражданину то или иное конституционное право, государство связывает себя соответствующей обязанностью обеспечить реализацию этого права, в данном случае право на образование. Обеспечить гражданам получение полного и всестороннего образования — Советское государство взять на себя не могло. Именно поэтому Конституция РСФСР 1918 года и не провозглашала право на образование. По той же причине в Конституции 1918 г. не закреплены права на труд, на отдых и др.

В 1930-е годы наступил второй этап в создании советской системы образования. Право на образование с указанием на обязательства государства было впервые закреплено в Конституции СССР 1936 года в Главе X (ст. 121) [2]. Право на образование обеспечивалось всеобщим обязательным начальным образованием, т. е. вводилась обязательная программа (8 классов), бесплатно образование, включая высшее образование, системой государственных стипендий подавляющему большинству учащихся в высшей школе, обучением в школах на родном языке, организацией на заводах, в совхозах, машинотракторных станциях и колхозах бесплатного производственного, технического и агрономического обучения трудящихся. Таким образом, Сталинская конституция не только формально фиксировала право на образование, но и поясняла гарантии этого права. Конституция 1936 г. объявила любое образование в стране бесплатным.

Согласно Конституции СССР 1977 года [3], всем гражданам СССР было гарантировано право на получение бесплатного высшего и средне специального образования. Всем отличникам учебы, обучавшихся на очных отделениях вузов, а также в средних специ-

альных учебных заведениях было гарантировано право на получение стипендии от государства. Государство также через систему распределения гарантировало трудоустройство по специальности каждому выпускнику вуза и среднего специального учебного заведения.

Необходимо отметить, что в советское время наряду с большими возможностями на получение образования в разное время существовали нормы, связанные с ограничением доступа к образованию для тех или иных категорий граждан. Если в послереволюционный период эти ограничения касались в основном «нетрудовых» классов, то в последующем ряд постоянных или временных ограничений касался так же и трудящихся. Так, например, при поступлении в вузы отдавалось предпочтение абитуриентам, имевшим двухлетний стаж работы на производстве или отслужившим в рядах Вооруженных сил [8, с. 30–31].

Особенностям развития права на образование в современное время являются существенные изменения, сложившиеся после распада СССР и принятия нового основного закона страны — Конституции Российской Федерации 1993 года, которая признает и защищает права и свободы человека и гражданина.

Система правового регулирования образования сегодня включает в себя значительное число нормативных актов различного уровня и направленности. Как известно, основной из них — Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации» [7] (далее — Закон об образовании). В данном законе нашли свое отражение такие социально и политически значимые явления как содержание права на образование и его государственные гарантии реализации, а также полномочия федеральных, региональных и муниципальных органов управления в сфере образования.

Право на образование — сложно образованный правовой институт, включающий в себя как субъективное право человека на доступное и бесплатное образование в установленных Законом об образовании объемах, так и корреспондирующие ему обязанности органов публичной власти по созданию условий реализации права на образование, без осуществления которых право на образование останется только провозглашенным, но не достижимым социальным благом. Кроме этого Конституция РФ адресует гражданину в сфере образования и обязанность по получению основного общего образования (часть 4 статьи 43 Конституции РФ), возлагая на родителей и лиц их заменяющих необходимость обеспечения получения детьми основного общего образования, получение которого составляет необходимое условие для полноценного существования в обществе и дальнейшего развития личности.

Конституционное происхождение права на образование предопределяет существенную роль государства в его обеспечении. В реализации права на образование от государственных органов требуется материальное, финансовое, кадровое и иное обеспечение, без участия публичного субъекта право на образование не может состояться, вместе с тем, оно не может состояться также и без действия самого владельца этого права. Бездействием невозможно реализовать это право, требуются

не только активные действия, но и усилия физического лица в освоении образовательной программой, не случайно периоды обучения приравняются к трудовой деятельности. При этом активные действия гражданина (выбор образовательной программы, подача документов и др.) нужны, прежде всего, на начальном этапе реализации права на образование — этап доступа к образованию, а усилия, вложения физических и интеллектуальных ресурсов — на всем этапе реализации права. Можно утверждать о том, что реализации права на образование представляет собой согласованные действия обоих участников образовательных отношений. Право на образование имманентно присуще каждому индивиду, физическое лицо рождается с этим правом, оно не требует какой-либо регистрации или активизации, но его реализации приводит в движение целый комплекс прав и обязанностей как со стороны гражданина, так и публичного субъекта.

Важнейшей государственной гарантией права на образование является его общедоступность и бесплатность. При этом общедоступность образования, прежде всего, обеспечивается сетью образовательных организаций, реализующих дошкольное, начальное общее, основное общее и среднее общее образование, среднее профессиональное образование, а бесплатность образования опирается, прежде всего, на требования образовательных стандартов. При получении высшего образования бесплатность обеспечивается конкурсной основой его получения.

До 2007 года в России не была обеспечена всеобщность и обязательность полного общего образования (до этого обязательными были 9 классов, но при желании можно было получить и 11-классное бесплатное образование). По действующему законодательству установлено 11-летнее обязательное образование.

По данным экспертов ООН по уровню образования Россия занимает 33 место. Индекс уровня образования в странах мира рассчитываемый как индекс грамотности взрослого населения и индекс совокупной доли учащихся, получающих образование.

Процентное соотношение статьи расходов на образование составляет 4% к общему бюджету России на 2020 год, что представляет собой 0,886 трлн. руб. Более существенные расходные статьи выделены на национальную оборону, социальную политику, правоохранительную деятельность, государственный аппарат и прочее.

Важнейшей гарантией права на образование выступает императивный запрет на дискриминацию по любому основанию — пола, расы, национальности, языка, а также других обстоятельств, которые могли бы повлиять на реализацию права на образование. Обязанность публичных органов по созданию социально-экономических условий получения гражданами образования, расширения образовательных возможностей и непрерывности образовательного процесса образует организационную гарантию реализации права на образование.

Для характеристики системы образования любой страны существенным является разделение единого явления образования на самостоятельные виды, каждый из которых признается завершённым этапом и порождает определенные юридические последствия. В российской

системе образования выделяются общее образование, профессиональное образование, дополнительное образование, профессиональное обучение, обеспечивающие в целом возможность реализации права на образование в течение всей жизни — непрерывное образование.

В заключение, характеризуя современное состояние права на образование в России, можно отметить, что в нём во многом преодолены недостатки советской системы образования. Между тем на современном этапе возникают не менее сложные проблемы, связанные с отсутствием достаточного финансирования, высоким уровнем коррупции и бюрократии, неполной разработанности законодательных норм и наличием пробелов в системе регулирования права на образование для отдельных категорий граждан.

#### Список литературы

1. Конституция (Основной Закон) Российской Социалистической Федеративной Советской Республики (принята V Всероссийским съездом Советов 10.07.1918). // СПС «Консультант Плюс».
2. Конституция (Основной Закон) Союза Советских Социалистических Республик (утв. Постановлением Чрезвычайного VIII Съезда Советов СССР от 05.12.1936). // СПС «Консультант Плюс».
3. Конституция (Основной Закон) Союза Советских Социалистических Республик (принята ВС СССР 07.10.1977). // СПС «Консультант Плюс».
4. Конституция Российской Федерации (принята всенародным голосованием 12.12.1993 с изменениями, одобренными в ходе общероссийского голосования 01.07.2020). // СПС «Консультант Плюс».
5. Декрет ВЦИК от 16 октября 1918 г. «Об Единой Трудовой Школе Российской Социалистической Федеративной Советской Республики (Положение)». // СПС «Консультант Плюс».
6. Декрет Совета Народных Комиссаров от 26 декабря 1919 г. «О ликвидации безграмотности среди населения РСФСР». URL: <https://www.prlib.ru/history/619846>.
7. Федеральный закон от 29.12.2012 № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации». // СПС «Консультант Плюс».
8. Волохова Е. Д. Законодательное обеспечение права на образование в Российской Федерации: Монография. М.: Готика, 2004. С. 30–31.
9. Высшее образование в России: Очерк истории до 1917 г./Савельев А. Я., Момот А. И., Хотеевков В. Ф. и др./Под ред. В. Г. Кинелева. М.: НИИВО, 1995. 342.
10. Чистяков О. И. Конституция РСФСР 1918 года. Изд. 2-е, перераб. М.: ИКД «Зерцало-М», 2003. С. 46–65.

#### S. I. Bugashev<sup>1</sup>, Ya. K. Chepenko<sup>2</sup>

<sup>1</sup>St. Petersburg state University of industrial technologies and design  
191186 Russia, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

<sup>2</sup>St. Petersburg Law Institute (branch) of the University of Prosecutor's Office of Russia  
191014 Russia, St. Petersburg, Liteyny ave., 44

#### ON THE FORMATION OF THE RIGHT TO EDUCATION IN RUSSIA AT THE TURN OF THE XX–XXI CENTURIES

The article examines the main stages of the formation of the right to education in Russia at the turn of the XX–XXI centuries, analyzes the system of modern legal regulation of education, as well as the role of the state in ensuring the right to education.

**Keywords:** the right to education, the Constitution of RSFSR of 1918, Constitution of the USSR 1936, Constitution of the USSR 1977, Constitution of the Russian Federation.

#### References

1. The Constitution (Basic Law) Of the Russian Socialist Federative Soviet Republic (adopted by the V all-Russian Congress of Soviets on 10.07.1918). // SPS «Consultant Plus» (in Rus.).
2. The Constitution (Basic Law) Of the Union of Soviet Socialist Republics. (UTV. Resolution of the Extraordinary VIII Congress of Soviets of the USSR of 05.12.1936) // SPS «Consultant Plus» (in Rus.).
3. Constitution (Basic Law) Union of Soviet Socialist Republics (adopted by the Supreme Soviet of the USSR 07.10.1977). // SPS «Consultant Plus» (in Rus.).
4. The Constitution of the Russian Federation (adopted by popular vote on 12.12.1993 with amendments approved during the all-Russian vote on 01.07.2020). // SPS «Consultant Plus» (in Rus.).
5. Decree of the Central Executive Committee of October 16, 1918 «On the Unified Labor School of the Russian Socialist Federative Soviet Republic (Regulations). // SPS»Consultant Plus» (in Rus.).
6. Decree of the Council of people's Commissars of December 26, 1919 «On the elimination of illiteracy among the population of the RSFSR». URL: <https://www.prlib.ru/history/619846> (in Rus.).
7. Federal law No. 273-FZ of 29.12.2012 «On education in the Russian Federation». // SPS»Consultant plus» (in Rus.).
8. Volokhova E. D. Legislative support of the right to education in the Russian Federation: monograph. M.: Gothic, 2004. pp. 30–31 (in Rus.).
9. Higher education in Russia: an Essay on the history before 1917./Savelyev A. Ya., Momot A. I., Khoteevov V. F., etc./ed. V. G. Kinelev; research Institute of higher education. M.: NIIVO, 1995. 342 p. (in Rus.).
10. Chistyakov O. I. Constitution of the RSFSR in 1918–2nd ed., reprint. M.: ICD «Zertsalo-M», 2003. pp. 46–65 (in Rus.).

**О. Б. Вахромеева**Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна  
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18**CURRICULUM VITAE ФЁДОРА РОМАНОВИЧА  
ДУНАЕВСКОГО (1887–1960). «ПО СУЩЕСТВУ»**

© О. Б. Вахромеева, 2020

Статья представляет собой биографическое исследование о жизни и деятельности Федора Романовича Дунаевского (1887–1960), полностью созданное на основе архивных материалов (фонды РГИА, СПбФ АРАН, РГАЭ, Отдел рукописей РНБ и др.), что позволило впервые осветить основные направления творческой деятельности и судьбы талантливого и требовательного к себе человека. Ф. Р. Дунаевский был выпускником юридического факультета Харьковского университета, помощником присяжного поверенного Харьковской Судебной палаты, автором теории автанагентного общества, опытным практиком туристского движения на Кавказе, пионером авиационного дела в России (в годы Первой мировой войны преподавал «Моторное дело» в крымской авиашколе, после работал консультантом в Главкоавио в Москве), основоположником науки менеджмент. Ф. Р. Дунаевский признавался современниками эрудитом и человеком энциклопедических знаний. Он был сподвижником ученого-физиолога Л. А. Орбели, трудился в ленинградском Физиологическом институте им. И. М. Павлова, писал труды по физиологии нервной деятельности, редактировал научные труды академика и много лет состоял ученым секретарем института. Ф. Р. Дунаевский был автором антивоенных воззваний, писал рассказы, повести, романы, сказки, много переводил.

**Ключевые слова:** Ф. Р. Дунаевский, юриспруденция, социология, менеджмент, физиология, Е. Н. Верейская.

Биография эрудита, юриста, альпиниста, авиатора, литератора, социолога, экономиста, физиолога Ф. Р. Дунаевского (1887–1960) [1, с. 70] – пример того, сколь много может успеть совершить человек за свой короткий век, и, сколь он остается беззащитным перед забвением. О Федоре Романовиче Дунаевском, прожившем яркую и во многом неповторимую жизнь, биографические данные разбросаны по нескольким архивохранилищам: РГИА. Фонд 1102 (Коллекция документов разных лиц, изъятых из сейфов честных банков и кредитных учреждений, находившихся в Петрограде); СПбФ АРАН. Фонд № 1071 (Личный фонд Ф. Р. Дунаевского); РГАЭ. Фонд 2097 (Учреждения по руководству военной промышленности); Отдел рукописей РНБ. Фонд 1129 (Личные документы Г. С. Верейского) и в ряде других архивов, в том числе Украины. Причем авторы, освещавшие его жизненный путь, не ввели в научный оборот и половины имеющихся архивных документов, не ответили на множество загадок судьбы героя. Немногочисленные исследования объединяет фрагментарный взгляд на Ф. Р. Дунаевского (в них отмечались отдельные грани личности), в то время как его «жизненная история» на много сложнее [2, с. 114–115]. Настоящая публикация представляет собой первое подробное исследование биографии Федора Романовича Дунаевского на основе архивных источников.

28 февраля (12 марта по новому стилю<sup>1</sup>) 1887 г. в Харькове в семье счетовода Южной железной дороги кременчугского мещанина Авраама Ивановича Дунаевского и его жены, Раисы Ивановны, занимав-

шейся домашним хозяйством, родился сын Федор<sup>2</sup>. Когда мальчику исполнилось семь лет, 3 июня 1894 г. он был крещен по православному обряду в недавно возведенной харьковской церкви Рождества Пресвятой Богородицы<sup>3</sup> (храм был снесен в 1920 г.). Упомянув о своей семье и родственниках в автобиографических и эпистолярных материалах, Дунаевский ограничивался общими фразами, но при каждом удобном случае стремился навестить родных.

В течении восьми лет Федор был гимназистом Второй Харьковской гимназии, которую окончил с отличием 6 июня 1906 г. Директорами гимназии в то время были кандидат наук, действительный статский советник В. П. Тиханович (1898–1900 гг.) и профессор П. Т. Степанов (1900–1906 гг.), которые подбирали квалифицированный педагогический состав. Вторую классическую гимназию в разное время, а она была основана в 1841 г., окончили известные педагоги, художники, музыканты, государственные и общественные деятели Российской империи.

В Аттестате (№ 839) Дунаевского говорится об его отличном поведении, исправности в посещении и приготовлении уроков, отмечается его прилежание в исполнении письменных работ, обращается внимание на любознательность юноши, особенно в изучении русского языка и математики<sup>4</sup>. В автобиографии 1938 г. Дунаевский сообщал, что с ученической скамьи зарабатывал уроками, а также о своем пристальном инте-

<sup>1</sup> СПбФ АРАН. Ф. 1071. Оп. 1. Д. 48. Личный опросный лист Управления кадров АН СССР и краткая автобиография Ф. Р. Дунаевского. Л. 2.

<sup>2</sup> Там же. Д. 44. Автобиография. Л. 1.

<sup>3</sup> РГИА. Ф. 1102. Оп. 2. Д. 136. Личные документы и фотография Ф. Р. Дунаевского. Л. 1.

<sup>4</sup> Там же. Л. 2–2 об.

ресе к психологии и естественным наукам, «которым и уделял свободное время самоучкой»<sup>5</sup>.

В 19 лет Федор Дунаевский поступил на юридический факультет Харьковского университета, который окончил 22 июня 1910 г. с дипломом первой степени. Подлинник его диплома (№ 12528) хранится в РГИА<sup>6</sup>. Примечательно, что по гимназическим и университетским документам он проходил как Федор Авраамович Дунаевский (решение о смене отчества было принято позже). Об университетском периоде Дунаевского сохранилось несколько интересных источников.

В краткой автобиографии 1946 г. Фёдор Романович отмечал, что в университете написал первую научную работу<sup>7</sup>. Так он называл дипломное сочинение на тему «Позитивизм и позитивный метод исследования общественных явлений»<sup>8</sup>, за которую был удостоен престижной в университетских кругах премии имени А. И. Паломбецкого<sup>9</sup>. Обращаясь к научному наследию одного из основателей социологии, автор сочинения останавливался на методах, позволявших изучать реальные факты общественной жизни. Он детально описал «социальную статику» (состояние общества и его основные структуры), «социальную динамику» (важные общественные изменения), в целом отмечая те социальные явления, которые способствовали духовному росту общества. Дунаевский писал, по его выражению, «наездами в Санкт-Петербург», занимаясь в залах Публичной библиотеки в 1908 и 1909 гг.<sup>10</sup>.

Позже Дунаевский признавался, что не имел никакой склонности к юриспруденции, «за всю жизнь не прочел по юридическим наукам ни одной книги»<sup>11</sup>, «заняться адвокатурой не имел ни материальной возможности, ни охоты»<sup>12</sup>. Хотя после окончания университета молодой человек, находясь в поиске своего места в жизни, продолжал приезжать в столицу для «случайных заработков». Так, одно время он работал младшим сотрудником юридического отдела при Совете Съезда представителей промышленности и торговли.

Основной его заработок в течении нескольких лет по-прежнему составляли частные уроки<sup>13</sup>, несмотря на то, что с 24 августа 1910 г. Дунаевский служил помощником присяжного поверенного Харьковского

округа Судебной Палаты<sup>14</sup>. Его патроном был присяжный поверенный Николай Сергеевич Каринский (1873–1948), с которым у него не сложились взаимоотношения. Адвокат Каринский занимался как гражданской, так и уголовной практикой, выступая защитником во многих крупных процессах. Ф. Р. Дунаевский же предпочитал браться за дела малоимущих слоев населения, которые не приносили ему ни имени, ни прибыли. Так, одним из его успешных дел было разбирательство по выплате компенсации за увечье бывшему рабочему Луганского патронного завода Н. Н. Сазонову<sup>15</sup>. Кроме того, молодой человек часто покидал Харьков. 28 апреля 1912 г. Н. С. Каринский разорвал с ним отношения, указав на то, что в течении года он не нашел нужным ознакомить его как патрона с обязанностями. Адвокат писал: «считаю такие отношения между патроном и помощником недопустимыми, прошу Вас найти себе другого патрона, уведомив меня, когда патрон Вами будет найден и подаст в Сенат заявление о принятии Вас к себе помощником»<sup>16</sup>. Нового патрона Ф. М. Дунаевский нашел в лице присяжного поверенного Якова Львовича Рубинштейна (1879–1963), о чем сообщалось председателем Совета присяжных поверенных Козловым 1 мая 1912 г. Рубинштейн был в то время известным харьковским правозащитником, правоведом, общественным и политическим деятелем. В удостоверении, выданном на имя Дунаевского 12 мая 1912 г., он впервые назван по отчеству «Романовичем»<sup>17</sup>. Но молодой человек порывает окончательно с юриспруденцией, уезжает в Петербург, где с 1912 по 1914 гг. создает свою первую «теоретическую схему» в виде «попытки дать структуру интеллектуальной функции»<sup>18</sup>.

На университетский период Ф. Р. Дунаевского приходится его участие в харьковском студенческом кружке, который носил нетипичное для среды учащейся молодежи название «Холуйтаг». В коллекции РГИА «Документы разных лиц, изъятые из сейфов и частных банков и кредитных обществ, находившихся в Петрограде» сохранились «Протоколы первого холуйтага» (встреча нового 1910 г.) и «Протоколы второго холуйтага» (встреча нового 1912 г.).

Члены кружка, молодые люди выстроили систему понятий: «холуй», «холуйство» и другие, дав им базовые определения. Основными формальными признаками «холуйства» считались: «1) стремление гармонизировать опыт в целом и 2) связь опыта и практики». К материальным признакам относились: «1) коллегиальность; 2) определенный жизненный идеал; 3) нормы поведения, не навязанные, а идущие изнутри». Юноши пытались создать психологическую среду, «между интеллектуализмом и практицизмом», в которой им было бы интересно общаться,

<sup>5</sup> СПбФ АРАН. Ф. 1071. Оп. 1. Д. 44. Автобиография. Л. 1.

<sup>6</sup> РГИА. Ф. 1102. Оп. 2. Д. 136. Личные документы и фотография Ф. Р. Дунаевского. Л. 3.

<sup>7</sup> СПбФ АРАН. Ф. 1071. Оп. 1. Д. 48. Личный опросный лист Управления кадров АН СССР и краткая автобиография Ф. Р. Дунаевского. Л. 1.

<sup>8</sup> РГИА. Ф. 1102. Оп. 2. Д. 136. Личные документы и фотография Ф. Р. Дунаевского. Л. 3.

<sup>9</sup> СПбФ АРАН. Ф. 1071. Оп. 1. Д. 48. Личный опросный лист Управления кадров АН СССР и краткая автобиография Ф. Р. Дунаевского. Л. 3.

<sup>10</sup> Там же. Д. 44. Автобиография. Л. 4.

<sup>11</sup> Там же. Д. 48. Личный опросный лист Управления кадров АН СССР и краткая автобиография Ф. Р. Дунаевского. Л. 1.

<sup>12</sup> Там же. Д. 44. Автобиография. Л. 1.

<sup>13</sup> Там же. Д. 48. Личный опросный лист Управления кадров АН СССР и краткая автобиография Ф. Р. Дунаевского. Л. 1.

<sup>14</sup> РГИА. Ф. 1102. Оп. 2. Д. 136. Личные документы и фотография Ф. Р. Дунаевского. Л. 4.

<sup>15</sup> Там же. Д. 137. Переписка Ф. Р. Дунаевского с разными лицами. Л. 7.

<sup>16</sup> Там же. Л. 30.

<sup>17</sup> Там же. Д. 136. Личные документы и фотография Ф. Р. Дунаевского. Л. 4 об.

<sup>18</sup> СПбФ АРАН. Ф. 1071. Оп. 1. Д. 44. Автобиография. Л. 4.

обсуждать планы на будущее<sup>19</sup>. Подобные тенденции были распространены среди молодого поколения культуры Серебряного века, но его идеалы разрушила начавшаяся война. 28 июля 1916 г., уже находясь на фронте, Ф. Р. Дунаевский отмечал в своем неизменном блокноте: «Холуи относятся как раз к людям переменчивого запала. Тот запал, который являлся для них специфичным, как для холуев, далеко не был для них органическим. Это был запал высокомерной пренебрежительности к миру, весьма ограниченному и узкому, т. е. запал дурной во всех смыслах. И если он прощался холуям весьма часто и прощался также и ими самими, то лишь потому, что сквозь него всегда слышался все же их органический запал, достаточно сильный, чтобы не исчезнуть окончательно даже в минуты полного торжества другого»<sup>20</sup>.

Главным увлечением Федора Романовича, которому он всецело отдавался во второй половине 1900–х гг., был альпинизм. Восхождение в горы Кавказа с группой студентов Санкт-Петербургского и Харьковского университетов Ф. Р. Дунаевский совершал не единожды. У него сохранилось два подробных отчета. Первый был опубликован, второй хранится в архиве. В ходе изучения двух исторических источников было выяснено, что Дунаевский детальным образом описал восхождение в горы, состоявшееся в июле 1909 г., и что второй источник продолжает первый.

Первый отчет был написан специально для «Кавказского горного общества в городе Пятигорске», после опубликован в «Ежегоднике» в 1910 г. (не сохранилось авторской рукописи, возможно, она была отправлена в редакцию или утеряна). Вторым фрагмент писался автором исключительно для себя («для человеческой души»), спустя пять лет, в мае 1914 г. Он носит название «Кавказ 1909. Конец», а начинается со слова «Продолжение»<sup>21</sup>. Дунаевскому было важно восстановить свое неформальное отношение к произошедшему.

Официальное издание позволило детально осветить туристические маршруты, состояние «Приюта 11-ти» (являвшегося детищем альпиниста швейцарского происхождения Рудольфа Лейцингера (1843–1910), которому был посвящен упомянутый выпуск «Ежегодника»), манеру поведения самого Лейцингера, принимавшего участие в восхождении на Эльбрус, а также важные вехи пути: ледник Шехильды (Чатынтау), Юзеньгийский (Бечосский) перевал, Сванетию, Твиберский перевал и др. Указывая свое авторство, Дунаевский не поставил рядом с фамилией собственного инициала имени, он указал букву «Э.» [3, с. 2, 5] (предположительно это был один из его псевдонимов).

Рукопись начинается словами: «Я не довел описание до конца не потому, чтоб конец этот не представлял интереса, но, наоборот, потому, что он являлся субъективно для меня слишком значительным, и мне было бы не приятно писать о нем в том же внешнем тоне бродячего наблюдателя, в котором я вел описание

до этого пункта»<sup>22</sup>. Спустя пять лет, автор полагал, что «уже не представляется трудной откровенность»<sup>23</sup>, изложив то каким испытаниям подвергся он и его товарищи в горах Кавказа.

Проверку прошла мужская дружба. Человеческая воля, характеры преодолевали природную стихию, встречу с дикими животными, столкновение с бездной, ощущение полного отчаяния. В товарищеском коллективе все решения принимались голосованием или в безвыходных ситуациях тем, кого посещало «стихийное несознательное чутье»<sup>24</sup>. Многие перетерпели и во многом превозмогая себя, альпинисты, кроме Ф. Р. Дунаевского, решили завершить восхождение. Федор Романович, написав «прощальное письмо родным», имея серьезную травму ноги, отважился продолжить путь в одиночку. По началу все складывалось для него благополучно, кроме того, что проводник привел его не к условленному ранее перевалу. Так Дунаевский оказался на другой, «нехоженой», по его выражению, стороне Кавказского хребта, из которой ему помог выбраться исключительно случай, которому он не единожды доверял свою жизнь.

Иллюстрацией рукописи, раскрывающей характер ее автора выступает пример, когда Дунаевского, заблудившегося ночью в лесу в сильную грозу, настигают жизнеутверждающие мысли: «В жизни человека бывают минуты, когда душа его требует освобождения, и тогда победа в одной какой-нибудь сфере, даже не столь значительной, создает светлый очаг, который приносит освещение и подъем во всех областях. И если такая победа не переживается в форме яркой и сколько-нибудь необычной и поражающей, то действие ее может оказаться подобным внезапному взрыву катастрофической революции. В такую минуту мимо человека проходит самое Бесконечное, не имеющее вида и имени, и одним отблеском своего сияния переплавляет его душу, навеки оставляя в нем след. В такую минуту душа получает больше, чем за целые десятилетия жизни, и в такую минуту душа дает себе самой обещание, которое не сломят уже никакие трудности и никакое отчаяние»<sup>25</sup>.

Петербургский период жизни (1912–1914 гг.) Федор Романович описывает кратко, хотя он был очень насыщен событиями и трудами. Известно, что присяжный поверенный Дунаевский много времени уделял психологии (так, с апреля по ноябрь 1912 г. составил несколько томов стенографических записок, которые не дошли в полном объеме до наших дней, на тему «Опыты экспериментальной психологии, психопатологии, аутоаналитики и др.», продолжая данную тему, в первую половину 1914 г. написал «Заметки об общей и автогностической дзетогрфии»); занимался теоретическими разработками (создал теорию автанагентного общества об общении индивидов) и литературной рабо-

<sup>19</sup> РГИА. Ф. 1102. Оп. 2. Д. 138. Рукописи Ф. Р. Дунаевского. Л. 1–4, 8–9.

<sup>20</sup> Там же. Л. 45.

<sup>21</sup> Там же. Л. 25.

<sup>22</sup> РГИА. Ф. 1102. Оп. 2. Д. 138. Рукописи Ф. Р. Дунаевского. Л. 25.

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Там же. Л. 28 об.

<sup>25</sup> Там же. Л. 39–39 об.



той (например, сочинил повесть «Ирина», также писал сказки, стихи и переводил с иностранных языков).

В своей «*Fantastica personalia*» Федор Романович замечал, что при всей его склонности «к фантазиям разного рода», труднее всего ему было «фантазировать на тему собственного быта». «Никогда дальше отдельных обрывков я не шел, и самая мысль о какой-то стабилизированной, устроенной жизни, рассчитанной на годы в однородных условиях, была мне чужда и неприемлема»<sup>26</sup>.

В первой половине 1910-х гг. общим направлением его занятий было изучение интеллекта человека. Позже он писал: «В биологии являюсь самоучкой. Научные интересы склонялись к биологии интеллекта с раннего возраста <...>, не имея по своему образованию базы для работы экспериментальной, долгое время вынужден был ограничиваться литературными источниками для работы, носившей поэтому характер теоретический»<sup>27</sup>. Им было написано сочинение «Об эксперименте церебральной функции», утраченное в годы Первой мировой войны.

Ф. Р. Дунаевский принадлежал к редкой категории людей воли, которые воспитывают себя на протяжении всей жизни, сознательно ставя в те ситуации, которые позволят укрепиться своей «самости». Ему было свойственно придумывать и объяснять различные термины. В начале своих записок, которые относятся к апрелю – октябрю 1915 г., отточенным карандашом он написал «Заповедь»: «Никогда не смешивать «самость» и «я», ни у себя, ни у других, ни в одно мгновение жизни. Во всем, что случается, никогда не винить никого и ничто, кроме собственного «я». От бремени этой вины ни в чем не искать облегчения, кроме как в абсолютной решимости – поднять «я» до «самости»»<sup>28</sup>.

Он много размышлял, оторванный от библиотечной и кабинетной работы, но испытывал потребность в анализе происходивших событий, поэтому доверял блокноту свои мысли. Исповедными можно назвать «Материалы (Т.1. № 7)», в которых он писал: «Крайний вывод из принципа равноценности личностей: не только рождение или дарования, но даже самая высокая задача, к которой стремится человек, не может служить оправданием для предоставления ему преимуществ перед другими, тем более, если речь идет о жизни и смерти (16 мая 1915 года)»<sup>29</sup>.

С началом Первой мировой войны осенью 1914 г. Федор Романович был мобилизован. Он оказался в авиационной школе, «выполнял функции технического, учебного и организационного характера»<sup>30</sup>. В качестве

преподавателя моторного дела был демобилизован в начале 1918 г., получив чин прапорщика запаса<sup>31</sup>.

К этому периоду жизни героя относится фотография, которая хранится в РГИА с указанием, что на ней изображен «Федор Романович Дунаевский»<sup>32</sup>, но персоналия не имеет ничего общего с Дунаевским. Можно предположить, что она наводила на ложный след, т. к. сделана была во Владивостоке, а Фёдор Романович в это время был уже в Харькове.

Никогда Ф. Р. Дунаевский не чувствовал себя столь одиноким, как в начальный период Первой мировой войны. Его рукописи пестрят размышлениями об одиночестве, которое он именует «неизбежной тенью чести»<sup>33</sup>. Он полюбил, без ответа и без надежды, поскольку та, что обладала его сердцем, была счастливо замужем за художником Г. С. Верейским (1886–1962). С последним Дунаевский встретился в 1915 г., когда тот писал его портрет. Георгий Семенович тоже был призван на военную службу и был откомандирован в «Трофейную комиссию», собиравшую материал по истории войны. На его долю пришлось рисунки, изображения и разные эпизоды, множество портретов Георгиевских кавалеров; работа в комиссии сопровождалась командировками на фронт<sup>34</sup>. Елена Николаевна Верейская, в девичестве Кареева (1886–1966), была матерью двух прекрасных сыновей, с рождением которых она уехала в период лихих лет из Петрограда к родственникам матери в деревню в Смоленской губернии<sup>35</sup>. В 1922 г. Е. Н. Верейская с детьми вернулась в город на Неве, где мальчики пошли в школу № 217 Василеостровского района (бывшую гимназию и реальное училище К. И. Мая на 14-й линии, д. 39). В 1924 г. Елена Николаевна случайно попала на занятия «Кружка детской литературы» к С. Я. Маршаку и посещала их во все время его существования. Эти занятия определили дальнейший литературный путь Верейской – детской писательницы. С 1925 г. она начала печатать произведения для детей, и была принята в Союз писателей, а в 1934 г. — в Союз Советских писателей<sup>36</sup>. В личной карточке Союза писателей 1950 г. Е. Н. Верейская указала, что она «проживает в Дунаевском Федором Романовичем, родился в Харькове в 1887 году, русский, беспартийный, работает в Академии наук»<sup>37</sup>. Прекрасная история любви имела счастливый конец, хотя официальный развод с Г. С. Верейским Елена Николаевна оформила лишь в 1957 г., и только потому, что Георгий Семенович решил сочетаться браком

<sup>26</sup> СПбФ АРАН. Ф. 1071. Оп. 1. Д. 44. Автобиография. Л. 3.

<sup>27</sup> Там же. Д. 48. Личный опросный лист Управления кадров АН СССР и краткая автобиография Ф. Р. Дунаевского. Л. 1 об.

<sup>28</sup> РГИА. Ф. 1102. Оп. 2. Д. 140. Заметки Ф. Р. Дунаевского. Л. 1 об.

<sup>29</sup> Там же.

<sup>30</sup> РГАЭ. Ф. 2097. Оп. 8. Д. 1002. Личное дело Ф. Р. Дунаевского. Л. 1.

<sup>31</sup> СПбФ АРАН. Ф. 1071. Оп. 1. Д. 44. Автобиография. Л. 1.

<sup>32</sup> РГИА. Ф. 1102. Оп. 2. Д. 136. Личные документы и фотография Ф. Р. Дунаевского. Л. 1.

<sup>33</sup> Там же. Д. 140. Заметки Ф. Р. Дунаевского. Л. 80; СПбФ АРАН. Ф. 1071. Оп. 1. Д. 1. Об одиночестве. Л. 1.

<sup>34</sup> Отдел рукописей РНБ. Ф. 1129. Д. 420. Автобиография Г. С. Верейского. Л. 4 об.

<sup>35</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 371. Оп. 3. Д. 36. Елена Николаевна Верейская. Л. 8.

<sup>36</sup> РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 39. Д. 1110. Личное дело Е. Н. Верейской. Л. 9–10.

<sup>37</sup> Там же. Л. 7 об.

второй раз<sup>38</sup>. Елена Николаевна всю жизнь трогательно заботилась и о Г. С. Верейском и о Ф. Р. Дунаевском, а высокие отношения между последними позволили сохранить дружбу. В 1930-е гг. Георгий Семенович написал еще один портрет Федора Романовича, который был выполнен маслом на холсте.

Другой темой, которую затрагивал в «Материалах» Дунаевский были напрасные кровопролития XX в. «Последний испытал на людях механическую силу, разворачивающую перед одними сказочные перспективы, слепит взор, манит гордость, заставляет трепетать душу, но приносит разрушение, испепеление и тотальное уничтожение другим» [4, с. 10]. Федор Романович писал в 1916 г.: «Техника дает нищей душе признак могущества. Она не дарует ей, но продает, и продает обманом за чудовищную цену — полное рабство. Никогда еще человек не был «занят», как теперь. Чтобы властвовать в мире машин, надо не отставать от них. И чем быстрее вращаются валы машины, тем напряженнее должен работать человек. Времени на раздумья нет. Инженер, банкир, рабочий — все равно. Вся жизнь стала одной большой машиной, и тот, кто не поспевает за ее бегом, выбрасывается. Все происходит как будто автоматически, люди прекращаются в шпонки и зубчики, превращаются незаметно, но выхода назад уже нет. И также автоматически приходит война и все, что за ней. Современное человечество обречено своей культурой прогресса, переменить ее ему не позволит ни время, ни гордость. И если все будет продолжаться так же, как шло до сих пор, — современное человечество погибнет вместе со своей культурой, как гибли Египте и Рим»<sup>39</sup>.

Спасение для человечества философ видел в осознании большинством людей «абсолютной решимости». Человеческая воля — это единственное, что не останавливается перед препятствиями. Решимость же является основным свойством воли. Поэтому, когда человеку уже не на что надеяться, опорой для его стремлений выступает «абсолютная решимость». «Если решимость станет абсолютной, — она останется убедительной даже при собственном исчезновении. Потеряв все силы и все надежды, человек все же может продолжать ползти вперед, истекая кровью своей души, но не задаваясь. Когда в такой момент он узнает, как теоретическое требование решимости, преодолевающей свое исчезновение, претворяется в живую реальность, — тогда он узнает, что он обрел абсолютную решимость»<sup>40</sup>. «Абсолютная решимость требует от человека абсолютной честности — совершенной покорности... перед истиной (ключом благодати)». Он справедливо полагал, что истину действеннее показать людям, чем долго разъяснять о ней. Но поиск истины не в том, чтобы где-то ее найти, а в том, чтобы «сохранить ее и постоянно иметь находимой»<sup>41</sup>.

<sup>38</sup> Отдел рукописей РНБ. Ф. 1129. Д. 421. Личные документы Г. С. Верейского. Л. 29.

<sup>39</sup> РГИА. Ф. 1102. Оп. 2. Д. 140. Заметки Ф. Р. Дунаевского. Л. 58–58 об.

<sup>40</sup> Там же. Д. 139. Рукописи Ф. Р. Дунаевского. Л. 51.

<sup>41</sup> Там же. Л. 59.

Ф. Р. Дунаевский был противником войны. С октября 1915 г. по март 1916 г. он работал над документами—воззваниями — «Основы политики» и «Проект статута международного союза мира». В первом он заявлял, что «государственная политика должна быть выше каких бы ни было индивидуальных, групповых классовых или национальных предрассудков, привычек, вожделий и домогательств, поскольку они не совмещаются с положительными требованиями государственной политики. Главнейшими и опаснейшими из таких предрассудков является предрассудок «старинности» (инерция), в силу которого все должно происходить не так, как лучше, а так, как было раньше, и предрассудок «демократичности», в силу которого все должно происходить так, как удобно большинству. Ничей произвол не должен лежать в основе политики — не исключая произвола господствующих партий»<sup>42</sup>. Во второй документ Федор Романович включил положения об обеспеченности человечества уверенностью в нерушимости мира<sup>43</sup>.

После демобилизации Дунаевский вернулся в Харьков к родителям. Он писал, что их здоровье сильно пошатнулось. Вскоре похоронил отца. «При частой смене правительств делал безуспешные попытки возобновить службу. С установлением Советской власти в начале 1919 г. поступил на службу в отдел народного образования консультантом научного подотдела»<sup>44</sup>. Но уже летом в Харьков вошли белые, поэтому Ф. Р. Дунаевский был мобилизован и отправлен в Крым, где вернулся к преподаванию моторного дела в Севастопольском Авиационном парке<sup>45</sup>. Когда в 1920 г. в Крыму установилась Советская власть, он был назначен помощником начальника авиапарка, а вскоре переведен в качестве консультанта в Москву в Главкомавиа<sup>46</sup>, где служил заведующим организационного отдела<sup>47</sup>. Сохранился его домашний московский адрес — ул. Долгоруковская, 29, кв. 11<sup>48</sup>.

В середине июня 1921 г. Дунаевский был повторно демобилизован и откомандирован в Харьков<sup>49</sup>, где был назначен директором Института труда, каковым оставался до 1931 г. В одной из автобиографий он уточнял, что он непосредственно занимался организацией психологического отдела, которым и руководил<sup>50</sup>.

Харьковский Институт труда «мыслился как организационная площадка», куда привлекались научные силы. Его работа строилась «вокруг программы обследования промышленных предприятий Харькова» [5, с. 101]. В первой половине 1920-х гг. Советская власть поддерживала междисциплинарное изучение вопросов труда с целью достижения его максимальной эффектив-

<sup>42</sup> Там же. Л. 2.

<sup>43</sup> Там же. Л. 4.

<sup>44</sup> СПбФ АРАН. Ф. 1071. Оп. 1. Д. 44. Автобиография. Л. 1 об.

<sup>45</sup> РГАЭ. Ф. 2097. Оп. 8. Д. 1002. Личное дело Ф. Р. Дунаевского. Л. 4.

<sup>46</sup> СПбФ АРАН. Ф. 1071. Оп. 1. Д. 52. Траурная газета. Л. 1.

<sup>47</sup> РГАЭ. Ф. 2097. Оп. 8. Д. 1002. Личное дело Ф. Р. Дунаевского. Л. 11.

<sup>48</sup> Там же. Л. 6.

<sup>49</sup> Там же. Л. 12.

<sup>50</sup> СПбФ АРАН. Ф. 1071. Оп. 1. Д. 44. Автобиография. Л. 4.

ности, чтобы применить опыт отдельных предприятий по всей стране. Аналогичными проблемами занимались ученые, общественные деятели и представители культуры Москвы, Петрограда–Ленинграда и других крупных городов. В сочинении «Задачи просвещения», изданном в 1922 г., но написанном ранее, Дунаевский затронул тему культурной и технической отсталости народа. Он полагал, что радикально условия хозяйственной жизни общества могут измениться, в частности, может повыситься производительность труда в 10 раз «против довоенной» и в 30 раз «против нынешней», если будут использованы достижения науки [5, с. 101].

На Дунаевского легло руководство новым научно-практическим исследовательским институтом, работа по его отчетности, но самым главным направлением его деятельности стали эксперименты в различных областях. Так, Ф. Р. Дунаевский и психологи института предложили Наркомпросу проект «учебного выдвижения», по которому предлагалось ввести интеллектуальное тестирование учеников начальной школы с целью введения квот в учебных заведениях более высокой ступеней [5, с. 102]. Другой пример касается зарождения в институте науки менеджмента (основателем которой по праву считается Федор Романович Дунаевский) – управления в советских учреждениях, где производились подсчеты оптимизации труда: сначала на примере Биржи труда, затем налогов в губфинотделе и различных кооперативах Харькова [5, с. 102–103]. Специальная институтская лаборатория, которой руководил Е. Г. Либерман (1897–1981), выполняла перспективный план Госплана УССР, проводила изыскания в области рационализации учета и управления. К 1925–1926 гг. в институте была сосредоточена вся мировая литературы по механизированному учету [5, с. 103]. В статье 1927 г. «Предпосылки механизации учетного дела» в «Технике управления» Дунаевский писал, что использование механизированного учета открывало широкие возможности для статистического анализа процессов производства и управления: «Эти электрические машины означают дешевую энергию для просвечивания хозяйственных процессов на той глубине, на которой становятся видимыми их корни и причины. В известном смысле, они могли бы сыграть такую же роль для изучения сложнейших организационных процессов, какую Тейлоровский хронометр сыграл для изучения простейших операций» [5, с. 103].

С 1924 г. Ф. Р. Дунаевский руководил проектом индустриального полеводства, который мог стать удачной альтернативой политике коллективизации 1927 – начала 1930-х гг. Предусматривалось значительно поднять показатели зернового сельскохозяйственного производства при его переходе на новую техническую базу. Исследователем были рассмотрены три модели крупного сельскохозяйственного предприятия (полностью тракторное хозяйство, хозяйство на смешанное конно-тракторной тяге и традиционное конное хозяйство). Проанализировав группу вопросов рентабельности, общего народнохозяйственного эффекта, социальных последствий «насаждений», он предложил в своих расчетах тип рентабельного хозяйства, где предпола-

лось использовать пять тракторных отрядов по десять упряжек, обрабатывавших 7500 десятин земли силами ста квалифицированных рабочих. Проект требовал капиталовложений на сумму 500 тыс. рублей. Объем товарного хлеба на Украине предполагалось увеличить на 270 млн. пудов в год. Высвобождавшиеся трудовые ресурсы могли быть задействованы в скотоводстве и огородничестве, как самых трудоемких отраслях. Полное переоснащение сельского хозяйства степной Украины автор проекта предполагал за семь лет. Таким образом, Ф. Р. Дунаевский предложил практику американского политика Т. М. Кэмпбела (1856–1923), который в 1922 г. создал аналогичное хозяйство в штате Монтана. В период НЭПа практическая реализация проекта затянулась; опытное хозяйство было создано Институтом труда в период сплошной коллективизации, но оно быстро переродилось в обыкновенный совхоз [5, с. 104–105].

В 1928 г. в третьем томе «Трудов Института труда» Дунаевский опубликовал работу объемом в десять печатных листов, над которой трудился в течение семи лет. В рукописном варианте она имела название «Измерение интеллекта»<sup>51</sup>, а в опубликованном виде – «Интеллектуальная мощность и ее измерения». Сам автор называл материал «итогами экспериментальной работы»<sup>52</sup>, хотя и в более поздний период своей жизни он продолжал исследовать влияние и роль интеллекта. В заметке от 10 ноября 1942 г., когда он находился в эвакуации в Казани вместе с сотрудниками Физиологического института имени И. П. Павлова, он упомянул о трех информационных пластах: «а) попытке дать схему интеллектуальной функции, способную стать базой для измерений функций и для физиологического исследования; в) сводке экспериментальной проверки результатов существующих методов измерения интеллекта и критику их пригодности; с) формулировке задач дальнейших исследований»<sup>53</sup>.

В 1929 г. Институт труда был реорганизован: психологические научные группы и лаборатории были переданы Харьковскому Институту гигиены труда и профзаболеваний, а на базе самого института создавался Всеукраинский Институт рационализации управления. В начале 1931 г. Ф. Р. Дунаевский и ряд руководителей Института труда были обвинены в меньшевистских и эсеровских «уклонах» и отстранены от работы [5, с. 105].

Фёдор Романович, создавший первую научную концепцию менеджмента, «выделив идею системы наук об управлении и идею самостоятельной науки с собственными проблемами» [6, с. 148], не оставил в своих автобиографических материалах каких-либо письменных сведений о произошедшем. Он лишь отмечал, что в 1931 г. перевелся в Москву, где кратковременно служил в наркомате тяжелой промышленности в качестве консультанта по вопросам технического

<sup>51</sup> СПбФ АРАН. Ф. 1071. Оп. 1. Д. 44. Автобиография. Л. 2.

<sup>52</sup> Там же. Д. 48. Личный опросный лист Управления кадров АН СССР и краткая автобиография Ф. Р. Дунаевского. Л. 2 об.

<sup>53</sup> Там же. Д. 44. Автобиография. Л. 4.

массового образования, а также имел литературный заработок, для чего писал научно-популярные статьи и делал переводы для различных изданий<sup>54</sup>. Он продолжал свою исследовательскую работу в научных библиотеках Москвы и Ленинграда<sup>55</sup>.

Дунаевский писал: «Работу в библиотеке было трудно совмещать со службой в наркомате; после годичных настояний добился отставки <...>, нигде на службе не состоял [до 1939 г. – О. В.]. Это сосредоточение на новой теоретической работе позволило в 1933 г. сформулировать основные предположения о биологической роли находимого в разных отделах мозга железа, и наметить экспериментальные пути для проверки этих предположений после консультации с рядом виднейших советских физиологов, в частности, Л. А. Орбели, которые подтвердили убедительность предположения и осуществимость экспериментов»<sup>56</sup>.

Академик Леон Абгарович Орбели (1882–1958) – ученик, единомышленник и последователь лауреата Нобелевской премии по физиологии и медицине 1904 г., выдающегося физиолога И. П. Павлова (1849–1936), с 1933 г. руководил Отделом эволюционной физиологии и специальной лабораторией во Всесоюзном Институте экспериментальной медицины, а после смерти И. П. Павлова возглавил Физиологический институт. Ф. Р. Дунаевский начал проводить отдельные опыты сначала в Физиологической лаборатории Естественно-научного института имени П. Ф. Лесгафта, которой долгие годы руководил Л. А. Орбели, а с 1936 г. при Физиологическом институте имени И. П. Павлова, где в 1938 г. его научная тема была включена в план работ института, а со следующего года он был зачислен в штат младшим научным сотрудником<sup>57</sup>. В ленинградском Физиологическом институте Ф. Р. Дунаевский работал до своего ухода из жизни в 1960 г. Он был сподвижником академика Л. А. Орбели, писал труды по физиологии нервной деятельности, с 1950 г. редактировал труды академика, нес большую общественную нагрузку и много лет состоял ученым секретарем института<sup>58</sup>.

7 февраля 1959 г. Федор Романович произнес речь на вечере памяти Л. А. Орбели, который проходил в стенах Физиологического института. Он отметил: «Если Павлов провозгласил психику человека тоже объектом естествознания, то Орбели распространил позицию естествоиспытателя и на повседневное отношение к людям и к себе самому. С этим как-то сочетался у него особый тип человеческого достоинства. Его не привлекало проявление своего превосходства над другими или изобличение слабостей и недостатков у других. Наоборот, делом своей чести он считал пристальнейшее различие в каждом человеке его действительной ценности и его внутренних возможностей, под какой бы неказистой внешностью поведения они ни были скрыты. И внешнее удовольствие он получал, когда

мог способствовать развитию этих возможностей. Его интересовало не только каков человек, но и как он стал таким и каким он стать мог бы. Его ум был слишком светел и слишком ясен, чтобы ставить себе в заслугу то, что он стал велик, и чтобы ставить в вину другим, что они недостаточно велики»<sup>59</sup>.

В 1933 г. Ф. Р. Дунаевский сделал предварительное сообщение о возможной роли отложений железа в мозгу<sup>60</sup>. В 1930-е – 1940-х гг. им были написаны и частью опубликованы в специализированных биологических журналах на эту тему несколько статей: «О биологической роли железа» (1933), «Об изучении биологической роли железа» (1935), «Электрические явления в мозгу» (1938), «Всеобщая адаптационная реакция» (1939), «Кора надпочечников и ее физиологическая роль» (1940), «Соображения (на базе исследований о биологической роли железа) о возможной роли печени в сопротивлении организма развитию злокачественных новообразований» (1941), «Электроэнцефалография и локализация функций» (1943), «Сидероз и эволюция» (1943), «Проблема физиологической резистентности» (1943), «Тканевые отложения железа» (1944) (за эту работу автор был удостоен институтской премии<sup>61</sup>), «Динамика органоструктур» (1944), «О предпосылках изучения церебральной функции» (1944), «О меланотропином гормоне гипофиза и его биологической проблематике» (1945), «Об инертных образованиях в организмах» (1945), «Динамика тканевых отложений железа» (1946) и др.<sup>62</sup>

Находясь в течение жизни несколько раз на грани между жизнью и смертью, Ф. Р. Дунаевский имел привычку составлять «научные завещания». Один из таких документов он составил 9 марта 1944 г., когда находился в эвакуации вместе с сотрудниками института в Казани. В нем он назвал изучение церебральной функции самой большой задачей в жизни. «Сколько раз уже писал я завещания, но умирали те, кому я оставлял их, изменялась ситуация. Сейчас ситуация изменилась в корне и может быть изменится еще. Написано основное, что подлежит опубликованию в случае моей смерти во что бы то ни стало <...>. Я не знаю кому завещать. Одна надежда, – кто-нибудь найдется»<sup>63</sup>.

По словам коллег Дунаевского по Физиологическому институту, Фёдор Романович отличался незаурядной индивидуальностью, большой эрудицией, знанием литературы, критическим подходом ко всем фактам, «целеустремленностью с перспективами далекого прицела». Его особыми качествами была требовательность к себе и деловая скромность, которые незаменимы в научных исследованиях<sup>64</sup>.

<sup>54</sup> Там же. Автобиография. Л. 2.

<sup>55</sup> Там же. Л. 4 об.

<sup>56</sup> Там же. Л. 2.

<sup>57</sup> Там же. Л. 2 об.

<sup>58</sup> Там же. Д. 52. Траурная газета. Л. 1.

<sup>59</sup> Там же. Д. 35. Текст выступления на вечере памяти Л. А. Орбели. Л. 7–8.

<sup>60</sup> Там же. Д. 44. Автобиография. Л. 4 об.

<sup>61</sup> Там же. Д. 48. Личный опросный лист Управления кадров АН СССР и краткая автобиография Ф. Р. Дунаевского. Л. 2 об. –3.

<sup>62</sup> Там же. Д. 53. Список научных трудов (основных) Ф. Р. Дунаевского. Л. 2–2 об.

<sup>63</sup> Там же. Д. 8. Научное завещание. Л. 11.

<sup>64</sup> Там же. Д. 52. Траурная газета. Л. 4.

Ученый–физиолог, эндокринолог Л. Г. Лейбсон (1900–1994) отмечал «страстное отношение» Дунаевского ко всему, что волновало коллектив, «исключительную широту его знаний, прямоту и принципиальность во всех проявлениях его многогранной деятельности». Он проявлял себя не только как эрудированный экспериментатор. Ф. Р. Дунаевский «овладел тонкими гистохимическими методами, необходимыми для разрешения стоящих перед ним задач»<sup>65</sup>.

Последние годы жизни Ф. Р. Дунаевского были согреты теплом домашнего очага в доме Верейских–Дунаевских. Он напряженно работал в Физиологическом институте, а в летние месяцы вместе с супругой много путешествовал. Смерть Федора Романовича была потрясением для Елены Николаевны Верейской, от которого она так и не оправилась. 2 июня 1960 г. она писала Г. С. Верейскому: «<...> Знаешь, я только сейчас поняла, как я все последние годы дрожала за него. Как я подсознательно изо дня в день ждала того, что произошло. Еще в Свердловске в 1942 году врачи сказали мне, что сердце у него «совершенно изношенное» и, конечно, сыпного тифа не переживет. И вот 18 лет он силой воли, страстной волей к жизни заставлял это изношенное сердце биться более-менее нормально. И я всегда боялась за него. А после той его болезни в 1956 году, я боялась покинуть его хоть ненадолго. <...> И вот только сейчас поняла, что все эти годы жила в состоянии непрерывного нервного напряжения, в непрерывном ожидании катастрофы. И сама тогда не сознавала этого, а осознала только сейчас – наряду с неизбывным горем – чувство какого-то душевного успокоения: больше бояться нечего... Надо доживать свой век одной. И надо работать. Держаться, держаться, как он велел и себе и мне. <...> он один из тех людей, кто умирает на посту, не переходя на положение дряхлеющего старика <...>. Я никогда не мыслила Феде на пенсии и никогда бы не уго-

ворила его бросить работу, зная: он умрет от тоски на другой же день. Таков он был, и таким я его любила и уважала. И горжусь тем, что этот удивительный, «неповторимый» (как о нем говорили на панихиде) человек любил меня такой глубокой и высокой любовью <...>. Да, держаться, держаться! И работать до последнего дня, как он!»<sup>66</sup>.

#### Список литературы

1. Вахромеева О. Б. Творчество военных лет детской писательницы Елены Николаевны Верейской. / Война и мир в Отечественной и мировой истории: в 2 т. Т. 1. СПб.: СПбГУПТД, 2020. С. 75–84.
2. Застрожнова Е. Г., Онощенко В. В. Дунаевский Федор Романович (1887–1960). / Ученые–фондообразователи Санкт-Петербургского филиала архива Российской академии наук: Краткий биографический справочник. Г – И/Научн. ред и сост. Е. Ю. Басаргина, И. В. Тункина. СПб.: Изд-во «Реноме», 2019. С. 114–115.
3. Дунаевский Э. [Ф. Р.] Пешком по Главному хребту. // Ежегодник Кавказского горного общества в городе Пятигорске. 1907–1908. №3. С. 5–47. Пятигорск: Электротпечатня «Сукиасянца и Лысенко», 1910. С. 5–47.
4. Вахромеева О. Б. Ориентир во времени, или природа понимания времени в эпоху информационных технологий. // Genius excurs. 2020. Вып. 3. С. 6–10.
5. Михайличенко Д. Ю. Всеукраинский институт труда и становление харьковской школы научного менеджмента (1921–1930 гг.). // Гілея: науковий вісник. 2012. Вып.60 (№5). С. 100–106.
6. Лазаренко В. Е. Научное наследие Ф. Р. Дунаевского и формирование отечественной школы менеджмента. // Материалы Всероссийской научно-практической конф. с межд. участием. Белгород: БГТУ им. В. Г. Шухова, 2019. С. 146–156.

<sup>65</sup> Там же. Л. 3.

<sup>66</sup> Отдел рукописей РНБ. Ф. 1129. Д. 473. Письма Е. Н. Верейской Г. С. Верейскому, 1947–1962. Л.22–22 об.

## O. B. Vakhromeeva

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

### CURRICULUM VITAE FEDOR ROMANOVYCH DUNAYEVSKY (1887–1960). «SUBSTANTIALLY»

The article is a biographical study of the life and work of Fyodor Romanovich Dunaevsky (1887–1960), completely created on the basis of archival materials, which made it possible for the first time to highlight the main directions of creative activity and the fate of a talented and demanding person. F. R. Dunaevsky was a graduate of the law faculty of Kharkiv University, assistant to the attorney at the Kharkiv Court of Justice, author of the theory of the auto-agent society, an experienced practitioner of the tourist movement in the Caucasus, a pioneer of aviation in Russia (during the First World War he taught «Motor business» at the Crimean aviation school, after that he worked as a consultant in Glavkoavio in Moscow), the founder of management science. F. R. Dunaevsky was recognized by his contemporaries as an erudite and a man of encyclopedic knowledge. He was an associate of the scientist – physiologist L. A. Orbeli, worked at the Leningrad Physiological Institute, wrote works on the physiology of nervous activity, edited the scientific works of the academician and for many years was the scientific secretary of the institute. F. R. Dunaevsky was the author of anti-war proclamations, wrote stories, novellas, novels, fairy tales, translations.

**Keywords:** F. R. Dunaevsky, jurisprudence, sociology, management, physiology, E. N. Vereiskaya.

### References

1. Vakhromeeva O. B. *Tvorchestvo voennykh let detskoj pisatel'nicy Eleny Nikolaevny Verejskoj* [War years creativity of the children's writer Elena Nikolaevna Vereiskaya], in War and Peace in Patriotic and World History: in 2 vol. Vol. 1. St. Petersburg: SPbGUPTD, 2020. pp. 75–84 (in Rus.).
2. Zastrozhnova E. G., Onoschenko V. V. *Dunaevskij Fedor Romanovich (1887–1960)* [Dunaevsky Fyodor Romanovich (1887–1960)]. /Scientists – fund-makers of the St. Petersburg branch of the archive of the Russian Academy of Sciences: A Brief Biographical Reference. G – I. St. Petersburg: Renome Publishing House, 2019. pp. 114–115 (in Rus.).
3. Dunaevsky E. [F. R.] *Peshkom po Glavnomu hrebtu* [On foot along the Main ridge] // Yearbook of the Caucasian Mining Society. № 3 (1907 и 1908). Pyatigorsk: Sukiasyantsa and Lysenko electro-printing house, 1910. pp. 5–47 (in Rus.).
4. Vakhromeeva O. B. *Orientir vo vremeni, ili priroda ponimaniya vremeni v epohu informacionnykh tekhnologij* [Reference point in time, or the nature of the understanding of time in the age of information technology]. // Genius excurs. 2020. Is. 3. pp. 6–10 (in Rus.).
5. Mikhailichenko D. Yu. *Vseukrainskij institut truda i stanovlenie har'kovskoj shkoly nauchnogo menedzhmenta (1921–1930 gg.)* [All-Ukrainian Institute of Labor and the formation of the Kharkiv School of Scientific Management (1921–1930)]. // Gilea: scientific list. Is. 60 (No. 5). Kiev: BIP UAN, 2012. pp. 100–106 (in Rus.).
6. Lazarenko V. E. *Nauchnoe nasledie F. R. Dunaevskogo i formirovanie otechestvennoj shkoly menedzhmenta* [Scientific heritage of F. R. Dunaevsky and the formation of the national school of management]: Materials of the All-Russian scientific-practical conference with international participation. Belgorod: V. G. Shukhov BSTU, 2019. pp. 146–156 (in Rus.).

УДК 908

DOI 10.464181/2079-8202\_2020\_4\_18

Э. М. Каримулаева

Дагестанский государственный педагогический университет  
367003 РФ, Республика Дагестан, г. Махачкала, М. Ярагского, 57**ИЗ ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ СВЕТСКОГО ЖЕНСКОГО  
ОБРАЗОВАНИЯ В ДАГЕСТАНЕ (КОНЕЦ XIX- НАЧАЛА XX вв.)**

© Э. М. Каримулаева, 2020

В статье рассматриваются актуальные вопросы истории Дагестана, вопросы, которые повлияли на культурную жизнь народов Дагестана, в частности, на развитие сети светских и специальных школ. Данные процессы способствовали формированию национальной светской интеллигенции. В области издаются первые газеты, появляются культурно-просветительские учреждения и как следствие намечаются процессы зарождения женского светского образования. История Дагестана последней четверти XIX и начала XX вв. была переломной в политическом, социально-экономическом и культурном отношении для народов, населяющих его. Именно в данный период в общеобразовательных и специальных учебных заведениях идет формирование дагестанской национальной интеллигенции, которая находилась под влиянием прогрессивных идей русского просвещения.

**Ключевые слова:** история Дагестана, просвещение, дореволюционный Дагестан, система образования, женское светское образование, женщина-горянка, женские прогимназии.

На современном этапе развития общества происходят кардинальные изменения в судьбах народов и поколений, меняются направления духовного прогресса. Сегодня крайне важно правильно понять, оценить прошлое и извлечь из него уроки, восстановить справедливое отношение к опыту и деятельности старшего поколения. Без этого невозможно делать научно-обоснованные прогнозы развития общества.

В обществе все больше возрастает интерес к проблемам развития культуры. Особый интерес вызывают вопросы формирования системы школьного образования, и воспитания подрастающего поколения. Государство, в целом, уделяет большое внимание развитию системы образования, подготовки и переподготовки современного учителя. Только с учетом традиционного опыта становления и развития национально-региональной высшей школы может быть создана современная модель высшей школы.

15 января 2020 года, в Послании Федеральному Собранию РФ, Президент РФ Владимир Путин поручил российскому правительству реализовать комплекс мер по модернизации высшего образования в регионах России и эффективно использовать средства, которые будут на это выделяться. Все намеченные меры позволят России догнать по качеству образования развитые страны, и обеспечить движения страны по инновационному пути развития. Признав проблемы в сфере образования, президент заявил, что «слабость образовательной системы — это угроза конкурентоспособности страны в целом». Глава государства выразил убежденность, что в России следует перенастроить всю систему профессионального образования. В качестве приоритетной задачей определяется идея светского полиэтничного и поликонфессионального государства. В решении вопросов гармонизации международных отношений президент страны первоочередную роль отводит образованию [8. С. 23].

Образование является, прежде всего, процессом приобретения знаний, а затем есть результат этого процесса. Образование рассматривается еще и как совокупность систематизированных знаний и связанных с ними навыков и умений оно функционально направлено на формирование личности. В широком смысле слова, под образованием можно понимать весь процесс физического и духовного формирования личности, сознательно ориентированный на некоторые «идеальные образы», исторически обусловленные, зафиксированные в общественном сознании социальные эталоны. С этой стороны образование выступает как неотъемлемая сторона жизни всех обществ и индивидов.

Передача и получение знаний является важнейшим компонентом образования. Все эти свойства, образование приобретает с того момента, когда государство берёт на себя ответственность за устройства образовательного процесса [8. С.17].

Северный Кавказ, являясь самым многонациональным и многоконфессиональным краем России, испытывало определенные трудности в формировании системы образования. Анализ ситуации на Северном Кавказе в XX и XXI веках обнаруживает ее идентичность по различным направлениям. Многие позитивные и негативные причины сложившейся ситуации лежат в конкретной практике имперских и советских преобразований первой трети XX века и в результатах их интерпретации исторической наукой.

XIX век в судьбах Российской империи сыграл качественно иную роль. В управлении страной Россия перешла от коллегий к министерствам, в частности, среди восьми министерств было образовано и Министерство Народного Просвещения. Данный орган власти узаконил государственную систему образования в России. 24 января 1803 г. были утверждены «Предварительные правила народного просвещения». В дан-

ном документе устанавливалась структура и система управления образования и определялась суть «учебной части», а также источники финансирования. Исключительно важными и для той поры смелыми, новаторскими были сформулированные в этом документе принципы организации бессловных учебных заведений: бесплатное обучение на низших его ступенях, преемственности учебных программ [10. С. 160].

В 90-е гг. XIX в. с ростом крупной промышленности в России растет количество рабочих, а среди них увеличивается число занятых работой женщин. Данное обстоятельство сильно повлияло на социально-экономическое и культурно-бытовое положение женщин. В обществе все чаще возникает вопрос об уравнивании женщин в правах с мужчинами. Важную остроту приобретает проблема доступа женщин к светскому образованию. Все больше в обществе поднимаются вопросы о том, что надо улучшить жизнь женщин в обществе, в семье, необходимость о ее «духовном освобождении». Последнюю четверть XVIII века принято считать началом зарождения женского светского образования в России. В России появились Смольный институт благородных девиц и несколько частных пансионов для девушек [1. С. 34].

В начале XIX века начали открываться женские пансионы, закрытые институты и школы. Но заметного изменения в состоянии женского образования они не внесли. Пансионы и школы были делом частной инициативы. Ни сословные, ни государственные, ни общественные учреждения не участвовали в их открытии. Обучение стоило не малых денег. В пансионах учились дети состоятельных родителей.

В дореволюционной историографии проблема женского образования народов Дагестана, к сожалению, не получила особого серьезного освещения. Недостаточная изученность проблемы становления и развития светского женского образования в Дагестане в дореволюционный период объясняется отсутствием единодушия и нигилизма в оценке ряда важных вопросов и явлений женского образования указанного периода [4. С. 28]. Некоторые ученые отмечали, что русские школы создавались царизмом исключительно в колониально-русификаторских целях, отрицали какую-либо позитивную значимость этих школ в образовании женщин. Мы с этим в корне не согласны так, как нельзя упускать из внимания ту прогрессивную роль, которую сыграли светские образовательные учреждения в жизни народов Дагестана.

В нашем распоряжении многочисленны исследования дореволюционных историков, военных, писателей, которые проявляли большой интерес к истории Дагестана. Данные работы были посвящены описанию политических событий, природы и географического положения Дагестана, а также оценке общего стратегического значения области. Ценные факты по исследуемой проблеме можно найти в работах российских ученых, историков, исследователей П. Услара, П. Загурского, Е. Козубского, С. Фарфоровского. Многочисленные работы дагестанских авторов А. Омарова, Г. Э. Алкадари, Д. Бутаева, также посвящены вопросам дагестанской истории, языкознанию и этнографии. В этих и других

работах, содержится ценный фактический материал для характеристики состояния народного образования, в целом, и светской женской системы образования, в частности. В трудах ученых можно найти данные о русских школах и оценку роли конфессиональных школ в духовной жизни народов Дагестана. В целом эти работы сыграли важную роль в распространении идей о равноправном образовании и воспитании женщин и мужчин.

Исследования Е. И. Козубского, С. Фарфоровского, Е. Маркова, П. Загурского Р. Фадеева — это труды великодержавно-монархического, тенденциозного направления. Авторы этих и других трудов изображали горцев «хищниками», «грабителями», оправдывая тем самым жестокость царской политики [4. С. 31]. Восхваляя «цивилизаторскую» политику царизма, они пытались преподнести Дагестан как край без особой национальной культуры, где проживают т. н. «дикие племена».

Исследование исторического прошлого народов Дагестана пошло ускоренными темпами после Октябрьских событий. В 20-30х гг. оно шло от ученых центральных академических центров. Но работы были посвящены в основном изучению материальной культуры, языков народностей Дагестана. Изучению вопросов истории народного просвещения дореволюционного Дагестана посвящены исследования А. К. Селимханова «К истории народного образования в Дагестане», М. А. Абдулаева «Из истории научной и педагогической мысли досоветского Дагестана» [1. С. 56]. В этих и других трудах, на богатом фактическом материале, рассматриваются проблемы становления образования в области. Особый интерес для нас представляют работы Г. Ш. Каймаразова «Прогрессивное влияние России на развитие культуры и просвещения дореволюционного Дагестана», «Просвещение в дореволюционном Дагестане», где показан процесс становления государственной системы школьного образования. Г. Ш. Каймаразов описывает роль и место конфессиональной школы в системе просвещения на различных этапах истории дореволюционного Дагестана. Несмотря на гигантский труд, который проделали исследователи, ученые, в представленных работах доминирует статистический подход. Нам же, необходимо, для полного анализа ситуации, содержательный и процессуальный аспекты становления светского образования [6. С. 74].

В организации женских гимназий России большой вклад внес профессор педагогики Санкт-Петербургского педагогического института Н. А. Вышнеградский. Н. А. Вышнеградский стал основателем педагогических курсов, которыми завершался учебно-воспитательный процесс почти во многих гимназиях Российской империи, в том числе и на окраинах страны, например, в гимназиях Дагестана, в частности женских. Эти курсы готовили гимназисток к педагогической работе. Например, на педагогических курсах при Темир-Хан-Шуринской, Порт-Петровской и Дербентской женских гимназиях прошли переподготовку многие дагестанские учителя [4. С. 35].

В первой половине XX в. появляются фундаментальные работы выдающихся востоковедов В. В. Бар-



тольда, А. Н. Генко, И. Ю. Крачковского. Эти исследования посвящены исследованию исторического прошлого края. В этих трудах содержатся ценные факты по вопросам образования, а именно материалы о конфессиональной школе [7. С. 34]. В Дагестане в изучаемый период зарождавшаяся система светского образования медленно и плавно входила в общее русло всеобщей российской системы образования. Чтобы вовлечь массовым образом горянку в светскую систему образования, которое зарождалось, нужно было усилие всего государства и общества.

Но вопросы развития светского образования в них не получили достаточно полного отражения. Из архивных данных, в Темир-Хан-Шуринской женской прогимназии (1879–1880 гг.) находим решение Педагогического совета. В данном решении имеется признание всей пользы, какая приносится ученицам, если следит за ними классная наставница на основании данных инструкций. Преподавательский состав Темир-Хан-Шуринской женской гимназии решались взять на себя один из классов без особого на то вознаграждения.

В библиотеке Темир-Хан-Шуринской женской прогимназии пользовался общим признанием «Краткий учебник русской грамматики» Л. Поливанова (1-е издание, 1871). Учебник давал учителю и ученикам соответствующий материал для разъяснения и усвоения законов языка и то, что наиболее соответствует действительности, и наиболее доступно пониманию детей. Например, отличались научностью, строгостью теоретических выводов, вполне соответствовали требованиям педагогики и методики, книги К. Говорова «Опыт элементарного руководства при изучении русского языка практическим способом. Элементарная грамматика» (М., 1884, 16-е издание) и «Синтаксис» (М., 1884, 16-е издание). Учебник К. Говорова одинаково мог быть полезен и для учителя и для ученика. Довольно таки, долго держались в школе учебники по математике Малинина и Евтушевского [11. С.12].

В течение вышеуказанного учебного года педагогический совет женской прогимназии обсудил прошение попечительскому совету о предоставлении льгот по уплате за учебу ученицам. Одновременно, обсуждались уставы и поведение классов за каждую истекающую четверть по докладу наставницы училища. Попечительский совет рассматривал и обсуждал возможные варианты домашней письменной работы учениц наперед по полугодиям. Так же обсуждался порядок внеклассного чтения, списки книг для свободного чтения и способ обсуждения уже прочитанных книг ученицами.

В гимназии большое внимание уделялось и воспитательной стороне образования. Интеллектуальное воспитание в гимназии достигалось надлежащим подбором предметов обучения. На особом счету, изучение иностранных и русскому языков, а также естественным наукам. Гимназия стремилась к тому, чтобы была «создана и поддерживалась атмосфера правильно поставленной семьи». В целом, все это способствовало совершенствованию развития учениц.

В гимназии было образовано 20 внеклассных комиссий. На этих заседаниях обсуждались успехи и поведение учениц за каждую четверть. Комиссии рассматривали и сравнивали письменные работы учениц, поскольку ошибок было больше нормы. В начале учебного года комиссии выработали программы рукоделия для всех классов. В женской гимназии на обучение рукоделию обращалось наибольшее внимание. По этой дисциплине ученицы получали побочную, вторую специальность. На дом ученицам давалось не более трех заданий, из которых одно письменное. Если ученицы получали отрицательную оценку, отрабатывали, оставаясь в классе, но не позднее пятого урока. Особо ленивых учениц приглашали на отработки в течение недели после обедни [3. С. 91].

В 1910 году в 54 светских школах обучалось 1473 девочки, и расходы на это составляли 17145 рублей. Отсюда можно считать с уверенностью, что:

- дагестанское женское образование уверенно приобретало полноценное программное обеспечение, по своему уровню равное мужским учебным заведениям;
- создавались условия для того, чтобы женское светское образование развивалось уверенно и без перерывов;
- учебный процесс в этих женских гимназиях и народных училищах приобретали соответствующее времени содержание;
- в эти заведения проникали передовые методы обучения Ушинского, Пирогова и других ученых, педагогов того периода [12. С. 25].

Под влиянием общественно-педагогического движения в конце XIX – начале XX века в Дагестане создается движение за реформу в образовании. Это движение возглавило «Общество просвещения туземцев — мусульман Дагестанской области». Члены этого общества проявляли заботу и поддержку Темир-Хан-Шуринской женской гимназии. Многие из них, оказывали материальную и финансовую помощь этой гимназии. Кроме этого они состояли членами Попечительского Совета этой же гимназии. Попечительский Совет брал на себя материальную поддержку гимназии, находил помещения, заботился о ремонте, а также в его круг забот входило обеспечение гимназии педагогическими кадрами. В школе занятия проходили на русском языке [11. С. 8].

Дагестанский просветитель Гасан Алкадарский ставил вопрос о том, чтобы увязать обучение с потребностями жизни местного населения. В статьях, опубликованных в газете «Экинчи» («Пахарь»), видным азербайджанским просветителем Г. Меликовым, Г. Алкадарский и другие педагоги из Дагестана выдвигали идею открытия светских школ с помощью сбора средств с населения. В особенности приветствовались пожертвований состоятельных людей. Конечно же, были и противники распространения светских наук — это, в-первую очередь духовенство, которое мешало распространению светских наук и их введению в школах. Просвещенные умы из местной интеллигенции считали, что для того, чтобы догнать Европу, нужно открывать в городах и деревнях

общеобразовательные, промышленно-технические, сельскохозяйственные и другие профессиональные учебные заведения [2. С. 104]. Основная забота об обеспечении педагогическими кадрами дагестанских светских школ легла на плечи администрации Дагестанской области. Педагоги в Дагестан шли из Ставропольской гимназии, Горийской учительской семинарии, из университетов России, гимназий Дагестана, Темир-Хан — Шуринского реального училища и др.

Одна из важнейших трудностей — это обеспеченность ученическими помещениями. Из 40 учебных заведений только 31 имело собственное здание для занятий, но сельские училища получали поддержку в строительстве собственных помещений. В конце XIX — начале XX века вопрос о значении светских школ становится предметом специального обсуждения на крестьянских сходах. Желание дагестанцев учить детей светским наукам было велико, и они даже соглашались строить школы на свои средства, заработанные в отходничестве [13. С. 36]. В 1903 году в трех городах Дагестана функционировало 5 таких школ, где обучалось 106 девочек и 144 мальчиков. Эта цифра могла быть намного выше, если бы учебные заведения имели возможность принять всех желающих [9. С. 73].

К началу XX века женское светское образование набрало неплохие темпы развития. Тяга к светскому образованию постоянно возрастала.

Росло количество начальных училищ, в том числе женских и росла потребность в педагогических кадрах. С периода 1900–09 гг. открылись годичные и двухгодичные педагогические курсы педагогические курсы. На курсы принимали всех окончивших городские высшие начальные училища и сельские двухклассные училища. Курсы готовили учителей и для Закавказья и Северного Кавказа. К 1912 году учителями начальных училищ в основном работали окончившие педагогические курсы [3. С. 45].

Изучение истории народного образования России и конкретно её региона Дагестана дает возможность исследователю проследить процесс духовного прогресса общества. Исследовательский интерес привлекает к себе история светского образования женщин в Дагестане, как важный фактор их раскрепощения. Состояние женского образования — это показатель не только уровня духовного развития народа, это уровень зрелости общества, интенсивность его регуляций [5. С. 19]. Исследование данной проблемы выводит нас на нахождение закономерностей роста, смены форм, методов и содержания, как самого образования, так и прочности, упругости общества в целом.

В 1920–1930-х гг. СССР при реализации курса индустриализации страны, преодоления отставания удалось мобилизовать все ресурсы, главным из которых был образовательный. В стране были построены тысячи новых школ, сотни новых вузов, позволившие обеспечить

опережающее развитие народного образования, особенно в национальных регионах.

Реформы в систему образования могут быть проведены только с учетом традиционного опыта становления и развития национально-региональной школы.

В условиях постсоветской модернизации Дагестан оказался в эпицентре сложнейших событий, процессов и обстоятельств, наиболее тревожными из которых являются религиозный экстремизм и терроризм. Наилучшей «прививкой» от данных социальных недугов является качественное образование молодежи, воспитание ее в духе толерантности.

В нынешних, современных условиях создается впечатление, что властные структуры относятся к имперскому и коммунистическому прошлому как недостойному внимания. Изучение и соотнесение регионального опыта с мировыми процессами глобализации, ответы различных народов на модернизационные вызовы, учет позитивных и негативных уроков прошлого и на этом основании — минимизация издержек в связях между этническим, региональным и унификационным являются актуальными задачами. Светское образование, имея тенденцию к расширению, создавала предпосылки к выравниванию социального положения женщины с мужчиной в обществе.

#### Список литературы

1. *Абдуллаев М. А.* Из истории научной и педагогической мысли досоветского Дагестана. Махачкала, 1986. 174с.
2. *Алкадари Г.* Асари — Дагестан. Махачкала, 1994. 173 с.
3. *Гасанова А. И.* Раскрепощение женщины-горянки в Дагестане (1920–1940 гг.). Махачкала, 1963. 157 с.
4. *Гаджиева А. С.* Влияние присоединения Дагестана к России на развитие просвещения и культуры. Махачкала, 1966. 62 с.
5. Женщины Дагестанской АССР. Махачкала, 1975. 35 с.
6. *Каймаразов Г. Ш.* Очерки истории культуры народов Дагестана. М., 1971. 475 с.
7. *Каймаразова Л. Г.* К вопросу о подготовке учителей в Дагестане (1900-1917 гг.). //Тезисы докладов научной конференции ученых Дагестана. Махачкала, 1993. С. 34–35
8. *Каримулаева Э. М., Аюбова Ш. И.* Исторические предпосылки развития светского образования в Дагестане (кон. XIX — нач. XX вв.). Махачкала, 2017. 165 с.
9. *Каримулаева Э. М.* Особенности зарождения женского светского образования в Дагестане (конец 19- начало 20 вв.). // Наука и молодежь. 2003. Выпуск 6. С. 70–75.
10. *Каримулаева Э. М.* Становление и развитие женского светского образования в Дагестане в конце XIX — начале XX века. // Успехи современной науки. 2017. Т. 8, №3. С. 156–160
11. *Козубский Е. И.* Темир-Хан-Шуринская женская гимназия. // Кавказ. 1901. №271. С. 8–12.
12. *Омаров С. М.* Из истории женского образования в Дагестане. УЗ. ДГУ, т. 4. Махачкала, 1960. С. 22–36.
13. *Шигабудинов М. Ш.* Отходничество в Дагестане в конце XIX — начале XX вв. Махачкала, 2000. 87с.

**E. M. Karimulaeva**

Dagestan State Pedagogical University  
367003 Russia, Republic of Dagestan, Makhachkala, M. Yaragskogo, 57

**FROM THE HISTORY OF THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF SECULAR WOMEN'S EDUCATION IN DAGESTAN (LATE XIX-EARLY XX CENTURIES)**

The article deals with issues that have influenced the cultural life of the peoples of Dagestan, in particular, the development of a network of secular and special schools. These processes contribute to the formation of a national secular intelligentsia. In the province, the first Newspapers are published, cultural and educational institutions appear, and as a result, the processes of the birth of women's secular education are outlined. The history of Dagestan in the last quarter of the XIX and early XX centuries was a turning point in political, socio-economic and cultural relations for the peoples who inhabit it. It was during this period that the Dagestani national intelligentsia was being formed in General education and special educational institutions, which were influenced by the progressive ideas of the Russian enlightenment.

**Keywords:** history of Dagestan, enlightenment, pre-revolutionary Dagestan, education system, women's secular education, mountain woman, pre-revolutionary historiography.

**References**

1. Abdullaev M. A. From the history of scientific and pedagogical thought of pre-Soviet Dagestan. Makhachkala, 1986. 174 p. (in Rus.)
2. Alkadari Asari-Dagestan. Makhachkala, 1994. 173 p. (in Rus.)
3. Hasanova A. I. Emancipation of mountain women in Dagestan (1920-1940). Makhachkala, 1963. 157 p. (in Rus.)
4. Gadzhieva A. S. influencing the accession of Dagestan to Russia on the development of education and culture. Makhachkala, 1966. 62 p. (in Rus.)
5. Women of the Dagestan ASSR. Makhachkala, 1975. 35 p. (in Rus.)
6. Kaimarazov G. Sh. Essays on the history of culture of the peoples of Dagestan. M., 1971. 475 p.
7. Kaimarazova L. G. On the issue of teacher training in Dagestan (1900-1917). // Abstracts of the scientific conference of Dagestan scientists. Makhachkala, 1993. pp. 34–35 (in Rus.)
8. Karimulayeva E. M., Ayubova Sh. I. Historical prerequisites for the development of world education in Dagestan at the end of the XIX — beginning of the XX century. Makhachkala, 2017. 165 p. (in Rus.)
9. Karimulayeva E. M. Features of the revival of female secular education in Dagestan (late 19 — early 20 centuries). // Science and youth. 2003. Issue 6. pp. 70–75 (in Rus.)
10. Karimulayeva E. M. Formation and development of women's world education in Dagestan at the end of the XIX — beginning of the XX century. // Advances in modern science. 2017. V. 8. No. 3. pp. 156–160 (in Rus.)
11. Kozubskiy E. I. Temir-Khan-Kurinskaya women's gymnasium. // the Caucasus. 1901. No. 271. pp. 8–12 (in Rus.)
12. Omarov S. M. From the history of women's education in Dagestan. // With the help of DGU. 1960. vol. 4. pp. 22–36 (in Rus.)
13. Shigabudinov M. Sh. Otkhodnichestvo in Dagestan in the late XIX-early XX century. Makhachkala, 2000. 87 p. (in Rus.)

Г. Ю. Ниязова

Санкт-Петербургский государственный университет,  
199034 РФ, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

## ИЗУЧЕНИЕ ЯЗЫКОВ МИРОВЫХ РЕЛИГИЙ В КОНТЕКСТЕ МЕЖДУНАРОДНЫХ ОТНОШЕНИЙ

© Г. Ю. Ниязова, 2020

В статье рассматриваются особенности преподавания курса «Языки мировых религий в контексте мировой политики» обучающимся по специальности «Английский язык в сфере международных отношений».

Автору статьи указанный курс представляется сложным, поскольку он объединяет разные науки и плохо поддается структурированию, и по той причине, что сама тема религии остается деликатной и личной для каждого человека.

Центральное место в статье занимает взаимосвязь религии и языка. Выделяя коммуникативную функцию языка, автор особенно подчеркивает взаимодействие и взаимозависимость языка и власти.

Следующей важной темой, к которой обратятся преподаватель и обучающиеся в процессе изучения курса будет религиозная идентичность. Являясь важнейшей составляющей социальной идентичности человека, религиозная идентичность подведет к понятию религиозной картины мира.

В заключительной части этой работы мы сосредоточим внимание именно на том, как говорить об исламе и, собственно, арабском языке как языке Корана с обучающимися по программе магистратуры, для кого важна не столько религия как предмет теологии, а именно связь религии и языка.

**Ключевые слова:** международные отношения, языки религий, религиозная идентичность, религиозная картина мира, язык и мышление, глоссология.

Создание нового учебного курса — творческий процесс, требующий навыков менеджера и академических знаний учёного. Немаловажной составляющей этого процесса является и знание целевой аудитории курса: студенты гуманитарных факультетов воспринимают и перерабатывают информацию иначе, чем обучающиеся естественно-научных факультетов и институтов.

Необходимо проводить различия между работой со студентами бакалавриата и преподаванием обучающимся по программе магистратуры — в последнем случае мы неизбежно используем в качестве фундамента те знания, которые студенты получили, обучаясь в бакалавриате.

В этой работе мы рассмотрим особенности работы со студентами-филологами, поступившими в магистратуру по специальности «Английский язык в сфере международных отношений». В данном случае речь идет о магистрантах с базовым филологическим образованием, которые продолжают получать образование в рамках специальности «Международные отношения».

В рамках освоения программы магистрантам предлагается курс «Языки мировых религий в контексте мировой политики». Этот сложный, но увлекательный, междисциплинарный курс объединяет разные науки — политологию, историю, теологию, лингвистику.

С нашей точки зрения, курс является сложным не только из-за объема нового материала и сложности его структурирования, но и по той причине, что вопрос религии всегда был и остаётся слишком личным для каждого человека, это вопрос деликатный и подчас конфиденциальный. Н. Б. Мечковская выводит этот тезис в своей книге «Язык и религия»: «В Европе

и Америке сейчас нет государств, которые определяли бы себя по конфессиональному признаку... Нет и межгосударственных объединений по религиозному признаку... Вероисповедание все более становится частным делом человека, как и конфессии — независимыми от государства объединениями верующих. Поэтому вероисповедная принадлежность перестает быть внешней, формальной приметой определенного статуса государства или лица. В новое время процессы образования государств направляются преимущественно национальным, а не религиозным фактором» [1, с. 22].

В целом, работу Н. Б. Мечковской, специалиста по теории языка и славянскому языкознанию, теории коммуникации, социолингвистики, психолингвистики, истории литературных языков, можно с уверенностью рекомендовать обучающимся как одну из основных книг по курсу.

Очевидно, что обсуждение языков мировых религий нужно начинать с разговора о связи языка и религии. С момента, когда ученые обратились к изучению собственно языка, к связи мышления и языка, к соотношению мысли (образа) и его словесного эквивалента, стало очевидно, что слово не равняется образу и наша способность точнее описать свою мысль связана, в первую очередь, с хорошим владением языком и ораторским мастерством. Д. С. Лихачев описывал это явление следующим образом: «Ни одна метафора и ни один образ в силу своей первоначальной многозначности не может быть совершенно точным, не может полностью выражать явление... Лишь тогда, когда за метафорой, образом закрепится одно точное значение — исследователи к нему «привыкнут», образ, лежащий в основе нового термина, потеряет свою

остроту, — термин войдет в употребление и даже, может статься, будет казаться удачным» [2].

Основой религиозной жизни является символическая и знаковая реальность, что усложняет её облечение в слова. Это означает, что за знаковой системой языка религии стоят высшие идеи и понятия, а не материальный мир.

Немецкий филолог и философ XVIII века В. Гумбольдт, один из основоположников лингвистики как науки, невероятно красиво и поэтично описывал связь языка и мышления. В частности, он писал: «Язык не просто переносит какую-то неопределенную массу материальных элементов из природы в нашу душу; он несет в себе еще и то, что предстает нам во всей совокупности бытия как форма... когда мы вступаем в мир звучаний, реально окружающий нас мир не покидает нас; закономерностям природы сродни закономерность языкового строя, и с помощью последнего пробуждая к деятельности высшие и человечнейшие (*menschlichsten*) силы человека, язык приближает его к пониманию запечатленной в природе всеобщей формы, в которой тоже ведь можно видеть развертывание... духовных сил» [3].

Поскольку обучающиеся по программе магистратуры — это выпускники бакалавриата по специальности «Филология», то эта информация для них будет понятна и, её освоение не вызовет никаких сложностей. Также можно напомнить обучающимся о других известных филологах, которые после В. Гумбольдта разрабатывали тему взаимосвязи и взаимообусловленности языка и мышления.

Более того, представляется необходимым (любопытным, провокационным) вернуться в IV век до Н. Э., когда древнегреческий философ Аристотель, не занимавшийся лингвистикой как таковой и не считавший язык сам по себе достойным внимания, тем не менее, говорил о том, что язык — это средство выражения мыслей и средство достижения целей. Аристотель и признавал, что мысль и речь связаны достаточно прочно и мысль является связующим звеном между структурой языка и структурой мира, и отмечал количественное расхождение слов и предметов. Так, Аристотель писал: «В самом деле, так как нельзя при рассуждениях приносить самые вещи, а вместо вещей мы пользуемся как их знаками именами, то мы полагаем, что то, что происходит с именами, происходит и с вещами, как это происходит со счетными камешками для тех, кто ведет счет... Поэтому одно и то же слово и одно имя неизбежно обозначают многое» [4].

Эти слова Аристотеля перекликаются с упомянутым утверждением Д. С. Лихачева о невозможности закрепить образ точным значением. В нашем представлении, это расширяет и усложняет понятие языка религии как такового и способствует тому, чтобы обучающиеся предпринимали попытки самостоятельно разобраться в вопросе, обращаясь к дополнительным источникам. И главным дискуссионным вопросом здесь будет: всё ли можно выразить языком?

Немецкий философ второй половины XX века Ч-Г Гадамер в своей работе «Язык и понимание» писал: «Именно язык есть то, что несет в себе и обеспечивает эту общность мироориентации. Общение — это отнюдь

не взаимное размежевание... Разговор — это не два протекающих рядом друг с другом монолога... Реальность человеческой коммуникации в том, собственно, и состоит, что диалог — это не утверждение одного мнения в противовес другому или простое сложение мнений. В разговоре оба они преобразуются. Диалог только тогда можно считать состоявшимся, когда вступившие в него уже не могут остановиться на разногласии, с которого их разговор начался. Нравственная и социальная солидарность оказывается возможной только благодаря общности, которая перестает служить выражением моего или твоего мнения, будучи общим способом мироистолкования» [5].

Коммуникативная функция языка, которая выражается в том, что язык служит в качестве средства общения, остается предметом пристального внимания не только лингвистов. Таким образом, мы подходим к теме манипулирования массовым сознанием и взаимозависимости аспектов языка и власти, которой тоже следует уделить внимание в рамках курса «Языки мировых религий».

В процессе чтения курса мы приходим к тому, что религия, несомненно, используя коммуникативную функцию языка, повествуя о сакральном, при этом в отдельных случаях стремится лишить язык этой функции, создавая атмосферу разобщенности и непонимания. Доктор философских наук Д. В. Пивоваров пишет: «Нередко непонимание иностранной речи и неприятные ощущения от ее звучания порождают языковой шовинизм. Напротив, во многом непонятный большинству рядовых верующих устный и письменный язык литургии воспринимается ими как язык тайны и святости, и к нему они, как правило, относятся с большим пиететом. Чем больше он препятствует рассудочному пониманию, тем более он содействует литургическим целям. Малопонятная богослужебная речь священника странным образом помогает простому верующему отстраняться от «мира сего» и настраиваться на духовный лад. Например, богослужение в русских православных храмах повсеместно ведется на церковнославянском. Священники изучали этот язык, простые же прихожане в своей массе ему не обучены, но внимают звучащей в храме непонятной речи с глубоким почтением» [6].

О том же непонимании прихожанами языка литургии писала и Н. Б. Мечковская: «Вопрос о богослужении на русском языке горячо обсуждается и в Русской Православной Церкви. О нем говорили еще в конце XIX в. На церковном Соборе в 1917–1918 гг. 80% иерархов высказались за русификацию богослужения — иначе (повторялись слова апостола Павла) «люди не назидаются». Дискуссия продолжалась до 1943 г., пока ее не оборвало государство, запретив всякие попытки ввести русский язык в богослужение. Атеистическую власть вполне устраивало, что народ ничего не понимает в храме. После 1943 г. разговоры о богослужении на русском языке сразу воспринимались как церковное диссидентство, протестантизм и даже политическая неблагонадежность... После 1989 г. дискуссии возобновились. Появились и священники, которые в своих приходах пробуют в какой-то мере русифицировать цер-

ковнославянский язык, звучащий в храме... Московский священник о. Георгий Кочетков вспоминал, что когда он служил в церкви чтецом, то пробовал переводить некоторые места. И вот какую он видел реакцию верующих: «И народ с радостью принимал, хотя и не совсем понимал, что происходит и как, воспринимая это как я с н о е ч т е н и е» (Кочетков, 1993)» [1, с. 241].

Существует иное явление в языке, которое также приводит к недопониманию и отчуждению — это глоссолалия. Такое определение глоссолалии дает Н. В. Порублев: «Термин глоссолалия обычно обозначает необыкновенное, непонятное сочетание звуков, произносимых людьми в результате религиозного вдохновения или экстаза. В исключительных случаях глоссолалия может оказаться понятной речью тем слушателям, которые либо с детства знают слышимый язык, либо выучили его после, даже несмотря на то, что сам говорящий не понимает ни одного из произносимых им слов» [7].

Следующей темой, которая связывает понятия языка и религии и поэтому непременно будет поднята на занятиях — это религиозная идентичность. Религиозная идентичность, как и языковая, является важнейшей составляющей социальной идентичности человека и, поскольку религия — это сложное многоуровневое явление, то и религиозная идентичность — это объект изучения различных наук: социология, психология, теология, культурология, политологии и т. д. Вопрос о степени влияния религии на идентичность современного человека рассматривается в книге А. Н. Крылова «Религиозная идентичность. Индивидуальное и коллективное самосознание в постиндустриальном пространстве» [8], входящей в список рекомендованной литературы по курсу.

Также актуальное понятие, на которое следует обратить внимание обучающихся — это религиозная картина мира. Будучи сформированной в сознании индивида, религиозная картина мира выполняет ряд функций, которые «можно рассматривать как универсальные, однако все они проявляются в пропорции и форме, свойственной только религиозной картине мира. По нашему мнению, одной из основных функций религиозной картины мира является аксиологическая» [9, с. 71]. Как отмечает И. В. Рогозина: «у реципиента складывается сложная и многомерная картина мира, обеспечивающая его социализацию и включающая информацию о том, какими социально-психологическими качествами должен обладать индивид, выполняя ту или иную социальную роль в соответствии с социально принятыми ценностями, нормами и правилами» [10, с. 141]. Именно так происходит воздействие религиозного текста на сознание индивида.

Основная часть программы курса «Языки мировых религий» предполагает изучение лингвистического фактора в формировании политического ландшафта. Таким образом, в центре внимания оказываются христианство, ислам и буддизм. В этой работе мы сосредоточим внимание именно на том, как говорить об исламе и, собственно, арабском языке как языке Корана с обучающимися по программе магистратуры,

для кого важна не столько религия как предмет теологии, а именно связь религии и языка.

Известный российский и советский востоковед, арабист, филолог, академик Санкт-Петербургской Академии наук Василий Владимирович Бартольд писал об исключительности и самобытности арабского языка, который принимали и перенимали покоренные арабами народы во времена завоеваний VII–VIII веков. По его словам, арабский язык не только не растворился в языке и культуре народов «стоявших в культурном отношении несравненно выше самих арабов» [11, с. 24], но и распространение арабского языка было достигнуто скорее даже вопреки воле арабского правительства. «Распространение ислама среди покоренного населения разрушало всю финансовую систему халифата; еще менее желательно было для правительства распространение государственного языка среди не-мусульман; христианам даже запрещалось говорить по-арабски и учить своих детей в мусульманских школах. Тем не менее ислам сделался религией огромного большинства населения, и даже та часть населения, которая не приняла ислама, приняла арабский язык... Арабский народ уже достиг к VII веку некоторой духовной культуры, выработал литературный язык и высоко ставил красноречие и поэзию» [11, с. 24–25].

Классический арабский язык, язык Корана, отличается от обиходно-разговорного языка, причем настолько сильно, что любая попытка заменить литературный арабский язык на диалекты не только приведет к лингвистической, а потом и политической фрагментации, усиливая сепаратистские настроения, но и лишит арабскую классическую литературу роли объединяющего для всех арабских народов фактора, сделав лучшие произведения прозы и поэзии не востребуемыми.

Но и сам богословский арабский язык неоднороден. Кандидат наук, доцент кафедры восточных языков и культур Института международных отношений истории и востоковедения Казанского (Приволжского) федерального университета Р. Р. Эль сабрути пишет об этом следующее: «В сфере арабо-мусульманской религиозной коммуникации арабский язык на сегодняшний день можно разделить на следующие уровни: 1. Классический (средневековый) язык, на котором ведется богослужение, читаются молитвы; 2. Современный региональный литературный язык, применяемый в официально-религиозных выступлениях; 3. Региональные и местные диалекты, используемые в пятничной проповеди» [12, с. 55–56].

Священная книга мусульман Коран «представляет собой не только историко-культурный памятник, но и источник, который обогащает языковую жизнь современного арабского мира и способствует устойчивости языковых норм и культурных традиций» [13, с. 172]. В самом тексте Корана достаточно четко определена связь религии и языка. Это Сура 12 «Йусуф», аят 2: «Мы ниспослали его [Писание] в виде Корана на арабском языке, что вы могли понять *его*» [14, с. 214].

В связи с этим в рамках курса следует уделить внимание тому, что одной из устойчивых форм культурной коммуникации являются слова и выражения,

вошедшие в обыденную жизнь носителей арабского языка из религии: мусульманское приветствие и ответ на это приветствие, фраза, которую следует произносить перед любым важным делом: «Во имя Аллаха, милостивого и милосердного», фразы, выражающие покорность воле Аллаха: «Если на то будет воля Аллаха», «Так пожелал Аллах», «Так решил Аллах».

Особого внимания требует такое явление в арабской речи как клятва. «Клятвы Аллахом активно представлены в религиозно-экспрессивной речи арабов. Главной коммуникативной установкой клятв является прекращение начатого спора, воздействием на партнера ссылкой на весомый аргумент Аллаха или священной книги Корана. Реплика, следующая за клятвой, становится выражением твердого убеждения говорящего или выводом, к которому он пришел благодаря своему жизненному опыту» [12, с. 58].

Другая характеристика влияния религиозной речи на обыденную разговорную речь — это архаически-возвышенная тональность речи. «Богословская речь, накладывая на нейтральную стилистическую основу территориального диалекта большое количество архаизмов, придает ей особый стилистический колорит» [12, с. 56].

Следующее любопытное явление, которое может заинтересовать магистрантов-филологов — это арабизмы (заимствования из арабского языка). Особого внимания требует пласт безэквивалентной лексики и особенности её описания в русских толковых словарях.

Арабская речь изобилует метафорами и иносказательными выражениями, которые зачастую усложняют понимание текста, особенно, иностранцами. Эвфемизмы — это часть красноречия и риторического искусства, которое является неотъемлемой характеристикой арабского языка. Особенно это касается разговоров о здоровье и о смерти. В. Э. Шагаль пишет по этому поводу следующее: «Арабы всячески избегают произносить такие слова, как «сердечный приступ», «инфаркт»... В этом случае они прибегают к выражениям типа: «Да, у него что-то есть» или «Ему нездоровится» [13, с. 260].

Понятно, что метафора — явление, присущее не только бытовому, но и богословскому языку. Подтверждение этому мы находим в Коране (Сура 2 «Аль Имран», аят 7): «Он — Тот, Кто ниспослал тебе Писание, в котором есть ясно изложенные аяты, составляющие мать Писания, а также другие аяты, являющиеся иносказательными. Те, чьи сердца уклоняются в сторону, следуют за иносказательными аятами, желая посеять смуту и добиться толкования, хотя толкования этого не знают никто, кроме Аллаха. А обладающие основательными знаниями говорят: «Мы уверовали в него (Коран). Все это — от нашего Господа». Но поминают назидание только обладающие разумом» [14, с. 67].

Помимо научной литературы, которая поможет студентам в освоении курса «Языки мировых религий в контексте мировой политики» нам представляется необходимым обращаться и к другим источникам и видам информации для более широкого взгляда на изучаемое явление. Так, например, с нашей точки зрения, в рамках курса необходимо сразу упомянуть о художнике ориенталисте австрийского происхожде-

ния Тони Биндере. Получивший образование в Вене и Мюнхене, но, в основном, самоучка Т. Биндер поехал в Египет навестить своего брата и остался в Каире. Он служил придворным художником при хедиве Аббасе II, праправнуке Мухаммеда Али, создавая прекрасные картины [15], отражавшие быт арабов.

Также, с нашей точки зрения, заслуживают внимания два курса арабского языка для начинающих и для продолжающих изучение, разработанные кафедрой арабской филологии СПбГУ под руководством заведующего кафедрой, доктора филологических наук О. И. Редькина и проводимые на портале «Открытое образование» [16].

Таким образом, мы можем констатировать, что содержание дисциплины «Языки мировых религий в контексте мировой политики» дает обучающимся важные знания о том, как языки мировых религий формируют поле международных отношений, о том как происходит формирование восприятия религиозного текста у тех, кто слышит эту речь, но не обладает специальными знаниями.

#### Список литературы

1. Мечковская Н. Б. Язык и религия. М.: Агентство «ФАИР», 1998. 352 с.
2. Лихачев Д. С. Письма о добром и прекрасном. URL: <https://b1.culture.ru/c/102019/> (дата обращения: 17.06.2020)
3. Гумбольдт В. Природа и свойства языка вообще. URL: [https://royallib.com/read/gumboldt\\_vilgelm/94\\_izbrannie\\_trudi\\_po\\_yazikoznaniyu.html#350417](https://royallib.com/read/gumboldt_vilgelm/94_izbrannie_trudi_po_yazikoznaniyu.html#350417) (дата обращения: 17.06.2020)
4. Аристотель. О софистических опровержениях. URL: <https://poisk-ru.ru/s29762t7.html> (дата обращения 17.06.2020)
5. Гадамер Х. Г. Язык и понимание. URL: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000035/> (дата обращения: 17.06.2020)
6. Пивоваров Д. В. Особенности языка религии. URL: [http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/3618/2/prof\\_uieup\\_3\\_pivovarov.pdf](http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/3618/2/prof_uieup_3_pivovarov.pdf) (дата обращения: 17.06.2020)
7. Порублев Н. В. Феномен глоссолалии. URL: <https://azbyka.ru/fenomen-glossolalii> (дата обращения: 17.06.2020)
8. Крылова А. Н. Религиозная идентичность. Индивидуальное и коллективное самосознание в постиндустриальном пространстве. М.: 2012. 306 с.
9. Маркина Ю. А. Религиозная картина мира. Психолингвистический аспект // Мир науки, культуры, образования. 2009. №4 (16). С. 69–72
10. Рогозина И. В. Медиа-картина мира: когнитивно-семиотический аспект. Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2003. 290 с.
11. Бартольд В. В. Культура мусульманства. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2018. 120 с.
12. Эль сабрути Р. Р. Введение в стилистику арабского языка. М.: Флинта, 2017. 166 с.
13. Шагаль В. Э. Арабский мир: пути познания. Межкультурная коммуникация и арабский язык. М.: ИВ РАН, 2001. 287 с.
14. Кулиев Э. Коран. Перевод смыслов и комментарии. М.: Эксмо, 2012. 808 с.
15. Tony Binder (Austrian, 1868–1944). Artworks. URL: <http://www.artnet.com/artists/tony-binder/> (дата обращения 17.06.2020)
16. Арабский язык. Вводный курс. URL: <https://openedu.ru/course/spbu/ARBLNG/> (дата обращения: 17.06.2020)

**G. Yu. Niyazova**

Saint Petersburg State University  
199034 Russia, Saint Petersburg, University emb., 7–9

**STUDY OF WORLD RELIGIONS' LANGUAGES IN INTERNATIONAL RELATIONS CONTEXT**

The article touches upon peculiarities of teaching the course «The world religions' languages in the world politics context» to graduate students of the program «English language in the sphere of international relations»

The author of the article views this academic course as a complicated one because it combines different branches of science, it is difficult to structuralize and for the reason that the religion is a vulnerable and private sphere for discussion for most people.

In the article the attention is placed on the interaction of religion and language. Focusing on communicative function of language the author underlines interconnection and interdependence of language and power.

The next essential idea that inevitably attracts in the course of Religions' Languages is religious identity. Playing the important role in forming social identity of a person religious identity leads to religious worldview.

Finally, the author draws attention to Islam and peculiarities of Islam and Arab language studies. Namely, the article reveals the interconnection of religion and language but not religion as an object of theology.

**Keywords:** international relations, religion's language, religious identity, religious worldview, language and thought, glossolalia.

**References**

1. Mechkovskaya N. B. *Yazyk i religiya* [Language and religion]. M.: Agentstvo «FAIR», 1998. 352 p. (in Rus.).
2. Likhachev D. S. *Pis'ma o dobrom i prekrasnom* [Letters about the good and beautiful]. URL: <https://b1.culture.ru/c/102019/> (accessed: 17.06.2020) (in Rus.).
3. Gumboldt V. *Priroda i svoystva yazyka voobshche* [The nature and characteristics of language in General]. URL: [https://royallib.com/read/gumboldt\\_vilgelm/94\\_izbrannie\\_trudi\\_po\\_yazikoznaniyu.html#350417](https://royallib.com/read/gumboldt_vilgelm/94_izbrannie_trudi_po_yazikoznaniyu.html#350417) (accessed: 17.06.2020) (in Rus.).
4. Aristotel'. *O sofisticheskikh oproverzheniyah* [On sophistical elenchi]. URL: <https://poisk-ru.ru/s29762t7.html> (accessed: 17.06.2020) (in Rus.).
5. Gadamer H. G. *Yazyk i ponimanie* [Language and understanding]. URL: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000035/> (accessed: 17.06.2020) (in Rus.).
6. Pivovarov D. V. *Osobennosti yazyka religii* [Features of the language of religion]. URL: [http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/3618/2/prof\\_uieup\\_3\\_pivovarov.pdf](http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/3618/2/prof_uieup_3_pivovarov.pdf) (accessed: 17.06.2020) (in Rus.).
7. Porubev N. V. *Fenomen glossolalii* [The phenomenon of glossolalia]. URL: <https://azbyka.ru/fenomen-glossolalii> (accessed: 17.06.2020) (in Rus.).
8. Krylova A. N. *Religioznaya identichnost'. Individual'noe i kollektivnoe samosoznanie v postindustrial'nom prostranstve* [Religious identity. Individual and collective self-awareness in the post-industrial space]. M., 2012. 306 p. (in Rus.).
9. Markina Yu. A. *Religioznaya kartina mira. Psiholingvističeskij aspekt* [Religious worldview. Psycholinguistic aspect]. // *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya*. 2009. № 4 (16). pp. 69–72 (in Rus.).
10. Rogozina I. V. *Media-kartina mira: kognitivno-semiotičeskij aspekt* [Media worldview: cognitive-semiotic aspect]. Barnaul: Izd-vo AltGTU, 2003. 290 p. (in Rus.).
11. Bartol'd V. V. *Kul'tura musul'manstva* [The culture of Islam]. M.: Knizhnyj dom «LIBROKOM», 2018. 120 p. (in Rus.).
12. El' sabruti R. R. *Vvedenie v stilistiku arabskogo yazyka* [Introduction the Arabic stylistics]. M.: Flinta, 2017. 166 p. (in Rus.).
13. Shagal' V. E. *Arabskij mir: puti poznaniya. Mezhkul'turnaya kommunikaciya i arabskij yazyk* [The Arab world: ways of learning. Intercultural communication and the Arabic language]. M.: IV RAN, 2001. 287 p. (in Rus.).
14. Kuliev E. *Koran. Perevod smyslov i kommentarii* [Koran. Translation of meanings and comments]. M.: Eksmo, 2012. 808 p. (in Rus.).
15. Tony Binder (Austrian, 1868–1944). Artworks. URL: <http://www.artnet.com/artists/tony-binder/> (accessed: 17.06.2020)
16. *Arabskij yazyk. Vvodnyj kurs* [Arabic. Introductory course]. URL: <https://openedu.ru/course/spbu/ARBLNG/> (accessed: 17.06.2020) (in Rus.).



**З. К. Раджабова<sup>1</sup>, И. А. Суздальцева<sup>2</sup>**

<sup>1</sup>Дагестанский государственный медицинский университет  
367000 РФ, Республика Дагестан, г. Махачкала, пл. Ленина, 1

<sup>2</sup>Дагестанский государственный педагогический университет  
367003 РФ, Республика Дагестан, г. Махачкала, М. Ярагского, 57

## ЖЕНЩИНЫ ДАГЕСТАНА НА СТРОИТЕЛЬСТВЕ ОБОРОНИТЕЛЬНЫХ СООРУЖЕНИЙ В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

© З. К. Раджабова, И. А. Суздальцева, 2020

В статье представлен вклад дагестанок в укрепление обороноспособности южных рубежей страны в первые годы Великой Отечественной войны. В 1941–1942 гг. усилиями всего взрослого населения Дагестана на территории республики было построено 8 оборонительных рубежей, общей протяженностью 700 км. Активное участие в оборонительном строительстве приняли женщины — представительницы разных национальностей и разных профессий. Источники сохранили свидетельства об участии дагестанок из разных городов и районов республики в проведении земляных работ, строительстве противотанковых укреплений, дзотов и других огневых точек. Они выполняли и перевыполняли трудовые нормы, руководили трудовыми отрядами, работали политруками, агитаторами и лекторами. В целом, на строительстве оборонительных сооружений в Дагестане ударно трудились более 7 тысяч женщин, многие из которых были отмечены правительственными наградами.

**Ключевые слова:** Терек, Махачкала, Дербент, мобилизация, рабочие батальоны, противотанковые рвы, огневые точки, землянки, норма выработки, «стахановский день», правительственные награды.

В 2020 г. Россия и все мировое сообщество отмечают знаменательную дату — 75-ю годовщину победы советского народа в Великой Отечественной войне и окончания Второй мировой войны.

Война стала огромным бедствием и суровым испытанием для нашей страны и её народа, который с оружием поднялся на защиту независимости своей Родины и проделал гигантскую работу по переводу всей экономики на военные рельсы. Победа над фашизмом была завоевана на полях сражений и в тылу — на фабриках и заводах, на колхозных полях и за рулём паровоза, в госпиталях и т. д. Неоценимый вклад в дело победы внесли советские женщины, которые наравне с мужчинами встали на защиту своей страны и вынесли основную тяжесть труда в тылу. Среди них были дагестанки — женщины разных национальностей, которых объединило чувство патриотизма и стремление внести свой вклад в защиту родной страны. С первых дней войны уроженки Дагестана осваивали военные специальности (связистки автоматчицы, медицинские сестры и т. д.) и записывались добровольцами в действующую армию, обеспечивали обороноспособность страны в тылу и заменяли ушедших на фронт мужчин. Через женсоветы горянки вовлекались в производственную и общественно-политическую жизнь республики [10. С. 20].

К осени 1941 г. немецко-фашистским захватчикам удалось приблизиться к Северному Кавказу. Приближение фронта к Дагестану обусловило необходимость строительства оборонительных рубежей, которые должны были встать на пути фашистских войск, рвавшихся к побережью Каспия и нефтяным месторождениям Азербайджана.

Оборонительные работы начались на основе постановления ГКО СССР от 13 октября 1941 г. и приказа НКВД СССР от 15 октября 1941 г., которыми было намечено создание рубежа от Каспийского моря по реке Терек до Минеральных Вод.

На территории Дагестана строительство оборонительных сооружений было проведено в два этапа. Первый этап начался осенью 1941 г. (с 15 октября 1941 г. по 15 января 1942 г.), а второй летом 1942 г. (с 15 июля 1942 г.) [1. С. 15].

На первом этапе было запланировано построить на севере Дагестана оборонительный рубеж, протяженностью около 200 км., и создать обширную зону затопления вдоль р. Терек. Для этого было необходимо построить канал длиной 6 км, шириной 50 м., глубиной до 3–4 м., с общим объемом земляных работ около 500 тыс. кубометров. Кроме того, планировалось соорудить противотанкового рва от сел Азаматюрт и Акбулатюрт до Аграханского залива.

24 октября 1941 г. на совместном заседании Бюро обкома ВКП (б) и Совнаркома Дагестана было принято постановление об организации оборонительных работ в пределах республики. Они потребовали привлечения значительного числа трудоспособного населения. С этой целью было решено мобилизовать в порядке платной трудовой и гужевой повинности сроком на 40 дней 45 тыс. человек местного населения: мужчины в возрасте от 16 до 55 лет, женщины в возрасте от 18 до 40 лет [18. Л. 107].

Мобилизуемое население обязано было при себе иметь лопату, топор и кирку, теплую одежду, белье и крепкую обувь, кружку, миску и продовольствие на 10–15 дней. Мобилизованные обязаны были выполнить по 100 кубометров земляных работ или соот-

ветствующее количество других заданий. Решено было также мобилизовать для проведения оборонительных работ автомобильный и гужевой транспорт численностью 5 940 подвод, 15 автомашин и 170 тракторов [18. Л. 109].

21 ноября 1941 г. Совнарком ДАССР и Областной комитет партии рассмотрели вопрос о продолжительности рабочего дня на оборонных работах и установили 10-часовой рабочий день с обязательным проведением работ в любую погоду.

На строительстве оборонительных сооружений было задействовано все взрослое население республики. Ежедневно здесь работало до 30 тыс. человек из сельских районов Дагестана и около 15 тыс. — из городов республики. Значительную часть их составляли женщины.

В реализации «Терской трудовой эпопеи» приняли активное участие представительницы всех национальностей. Здесь трудились колхозницы и работницы промышленных предприятий, домохозяйки и представители интеллигенции. С киркой, лопатой или ломом осенью и зимой, в ветер и дождь, по колено в воде и в грязи они долбили землю, «грызли» каменистый грунт. Во время сильных морозов женщины собирали хворост и по ночам разводили костры, оттаивая мерзлую землю.

Многие горянки были командирами отделений и взводов, политруками и т. д. Так, по данным источников, почти восемь месяцев на строительстве оборонительных сооружений проработала политруком роты Кистаман Гаджиева из селения Нижний Дженгутай Буйнакского района. Оставив двух малолетних дочерей дома одних, она от зари до зари, в любую погоду трудилась со своей бригадой на стройке. В ноябре 1941 г. за активную работу на трудовом фронте К. Гаджиева была награждена Почетной Грамотой Народного Комиссариата Оборонной СССР [4. С. 366]. Рядом с Кистаман была ее односельчанка Зайнаб Рамазанова, которая выполняла нормы выработки на 150–180% [17. Л. 9].

За активное участие в оборонительном строительстве была награждена орденом «Знак Почета» солистка Дагестанского радиокомитета Рагимат Гаджиева. Оставив дома троих малолетних детей, она днем копала противотанковые рвы, а вечером выступала с концертами перед ранеными в госпиталях [4. С. 436].

По данным исследователей, на строительстве оборонительных сооружений в Дагестане было задействовано 1 008 человек из Касумкентского района, 70% из них составляли женщины-горянки; из Ахтынского района приехало 1 500 женщин и т. д. [8. С. 317]. Документы сохранили имена женщин из Левашинского района, которые ударно трудились на строительстве оборонительных сооружений: колхозницы Патимат Гаджиева и Рукият Нурудинова, которые выполняли по три нормы [17. Л. 10]. На строительстве противотанковых рвов работало много женщин из Рутульского района. Среди них отличились горянки: Патая Гаджиева из сел. Рутул, Шахназ Ханбабаева и Хадижат Агамирзаева из сел. Хлют. Благодарностью за самоотверженный труд были отмечены Инджихан Эскендерова,

Кизил Айвазова, Марият Ибрагимова и многие другие женщины из Рутульского района [9. С. 90].

Коммунистка Урайнат Исаева из сел. Маджалис Кайтагского района взяла на себя обязательство выполнять по две-три нормы и слово свое сдержала. Она выходила на работу раньше всех, а возвращалась уже ночью. Ее назначили командиром отстающего отделения, работники которого последовали примеру своего бригадира и также начали выполнять и перевыполнять нормы труда.

Добровольно на оборонные работы поехала Зухра Мамачалаева из сел. Кума Лакского района. Полтора месяца она работала на сооружении противотанковых рвов, стала командиром отделения, а позже — политруком роты. Как сообщала газета Дагестанская правда, под ее руководством женщины «в трудных условиях работали самоотверженно и перевыполняли нормы» [5].

Для усиления темпов строительных работ на трассах практиковалась организация «стахановских дней». Первый «стахановский день», проведенный 15 ноября 1941 г., дал 150% выполнения задания. В ходе социалистического соревнования, первое место заняли представители Кумторкалинского района, показавшие на строительстве канала самую высокую ежедневную выработку: 3,5 кубометров при норме 2,8 кубометров в день [20. Л. 14]. За выдающиеся успехи в выполнении оборонных работ Президиум Верховного Совета ДАССР вручил колхозникам Кумторкалинского района переходящее Красное Знамя Верховного Совета ДАССР. В достижении этих успехов велика была роль женщин района, которые, взяв на себя повышенные обязательства, трудились по 15 часов в сутки.

Образцы трудового героизма на земляных оборонительных работах демонстрировали представительницы коллектива Хасавюртовского консервного завода: Е. Беляева, Т. Морозова и другие. Своим сознательным отношением к труду, они призывали всех работающих на трассах к перевыполнению оборонного задания. В гололедицу, в мороз, по снежным сугробам женщины на руках подносили лес и цемент. Работница ковровой артели с. Капир из Курахского района Ф. Эседова наравне с мужчинами ежедневно выполняла дневную норму на 200% [2. С. 5].

Многие женщины выступали агитаторами и лекторами. Во время оборонительных работ лекциями было охвачено около 20 тыс. человек. Дагестанский национальный ансамбль, где в основном выступали женщины, давал концерты для поднятия духа строителей. Труженики некоторых районов приехали на оборонительные работы со своими оркестрами, которые выступали во время перерывов.

Основная работа по осуществлению оборонительных мероприятий продолжалась 75 дней: с 27 октября 1941 г. до 15 января 1942 г. Источники сообщают, что дагестанцы сдали строительному управлению: сбросный канал (6 км.), противотанковые рвы (завершенных 73,8 км. и незавершенных 19,2), зона затопления (65 км.), огневые точки (171 шт.), землянки для войск (45 шт.), ходы сообщения (15,1 км.) [20. Л.

11]. Общий объем земляных работ составил 1 642 500 кубометров. Стоимость всех работ оборонного рубежа по балансу на 1-е января 1942 г. составила 6 600 тыс. руб., а к концу строительства эта цифра достигла 11 миллионов рублей [20. Л. 13].

Широкий размах получило строительство заграждений на подъездах к городам Дагестана. Особое место в планах гитлеровского командования отводилось столице республики. Город Махачкала — крупный порт на Каспийском море — занимал стратегическое положение, являлся базой снабжения Северокавказского и Закавказского фронтов.

27 октября 1941 г. Махачкалинский городской комитет обороны принял постановление о привлечении городского населения численностью 3 тыс. человек на работу по строительству оборонительных сооружений в порядке трудовой повинности сроком на 15 дней [19. Л. 9]. В столице усиленными темпами строились баррикады и огневые точки. Правительство республики разработало срочные меры по приведению в порядок бомбоубежищ, по увеличению производства ручных гранат, зажигательных бутылок и взрывчатых веществ. В результате город превратился в укрепленную крепость, способную стать непреодолимой преградой на пути к г. Баку.

Активное участие в реализации оборонных мероприятий г. Махачкалы приняли работницы промышленных предприятий города, в частности бондарного завода. Они по своей инициативе удлинili ежедневное рабочее время до 11 часов и трудились без выходных дней. За проявленный трудовой героизм многие женщины, работавшие на махачкалинском участке, были награждены правительственными наградами.

По свидетельству работника Дагестанского центрального Совета Осоавиахима Александра Валана, «на постройку оборонных рубежей широко мобилизовали население, в том числе домохозяйки и эвакуированных, ожидавших в Махачкале очереди для дальнейшего следования на восток» [4. С. 355].

На Махачкалинском участке оборонительные сооружения занимали 21,5 км. Здесь самоотверженно трудились рабочие промышленных предприятий и мобилизованные колхозники из северных районов республики. Для укрепления обороны столицы началось строительство оборонительных рубежей на подступах к городу — в районе сел. Тарки. Командиром взвода здесь была назначена Магомедова Умуган из Гунибского района. Работая по-стахановски, она выполняла и перевыполняла нормы выработки и активно участвовала в общественной жизни. Ее взвод стал одним из передовых на строительстве стрелковых окопов. Также отличились на стройке Айшат Жубилова, М. Гусейнова, П. Абдурахманова и другие. Политруком взвода была назначена Джаминат Джалилова. Женщины из Гунибского района за ударный труд на строительстве оборонительных сооружений были награждены переходящим Красным Знаменем Обкома ВКП (б) и Совнаркома республики [17. Л. 74–75].

Зимой 1941–1942 гг. восемь месяцев проработала на строительстве оборонительных сооружений в каче-

стве политрука роты колхозница из сел. Нижний Дженгутай Буйнакского района Кистаман Гаджиева. По её свидетельству, «в роте были колхозники из нашего Нижнего Дженгутая, а также из селений Верхнее Казанище и Буглена, всего 158 человек. Основную массу составляли женщины; мужчин было вначале 30 человек, но в армию продолжали призывать и со стройки, так что к концу строительства в нашей роте осталось не более 15 мужчин, не подлежавших призыву» [4. С. 366]. К. Гаджиева вспоминала о трудных условиях работы: «Участок наш был в шести — семи километрах от сел. Качалай-кутан Бабаюртовского района, где мы жили в клубе. Каждое утро вставали еще затемно, чтобы пораньше дойти до своего участка. Работали в любую погоду, шел ли снег, дул ли сильный ветер, поднимался ли буран. ... Многие оставили детей в ауле у родственников, мужья почти у всех были на фронте» [4. С. 366].

12 декабря 1941 г. правительство Дагестана приняло постановление о дополнительном привлечении гражданского населения республики на оборонно-укрепительные работы [18. Л. 312]. Для их завершения на Махачкалинском, Кумторкалинском и Дербентском участках решено было привлечь дополнительно в порядке трудовой повинности около 3-х тысяч колхозников сроком на один месяц.

Летом 1942 г. немецко-фашистские войска развернули крупное наступление на Кавказ. В директиве А. Гитлера от 23 июля 1942 г. подчеркивалась необходимость «объединить все имеющиеся силы для проведения главной операции на южном участке с целью уничтожить противника за Доном, затем захватить нефтяные районы в пределах Кавказа и переправу через Кавказ» [6]. Используя численное превосходство в танках и авиации, противник прорвал оборону советских войск, развил наступление, вышел в Задонские и Сальские степи. В связи с этим, возникла реальная угроза военного прорыва противника к нефтяным районам Кавказа и в Закавказье. Критическое положение на юге страны заставило ГКО СССР принять решение о массовом привлечении трудящихся к строительству на Северном Кавказе оборонительных сооружений.

В июле 1942 г. руководство Дагестана приняло постановление «О мероприятиях по усилению оборонительного строительства», которое предусматривало ежедневный выход на строительно-оборонительные работы в первые дни около 10 тысяч человек [12. Л. 136]. К этому времени на строительство оборонительных сооружений было мобилизовано все трудоспособное население 3-х городов и 14-ти районов республики. В сравнительно короткий срок территория республики покрылась сетью оборонительных укреплений и огневых точек.

В оборонительном строительстве, развернувшись с новой силой, вновь активное участие приняли женщины Дагестана. На митингах и собраниях они призывали не пропустить врага, обещали превратить каждую долину и ущелье в кладбище для гитлеровских захватчиков. Женский взвод под руководством Ханум Магомедовой из сел. Сергокала

строил противотанковые укрепления у сел. Мамаул, в районе населенных пунктов Бурдеки, Шамхал, Капчугай, Буйнакск и сел. Чирюрт. Несколько раз этот рабочий отряд выходил победителем в трудовом соревновании. По свидетельствам участников тех событий, особенно отличились на работах Ана Гамзаева, Муслимат Саидова, Маймунат Зайнулаева, Умужат Муртузалиева, которые выполняли по 2–3 трудовые нормы [4. С. 318].

Активное участие в строительстве оборонительных рубежей принимали трудящиеся Кулинского района — более 500 человек, среди которых 90% составляли женщины. Они рыли окопы и противотанковые каналы, строили дзоты и другие огневые точки, работали с 5 часов утра до 7 часов вечера в любую непогоду, болели холерой и дизентерией. Так, Чупановой Гумайсултан из сел. Хойхи было 45 лет. Она выполняла по 3–4 нормы. Вместе с ней на оборонительных работах трудились две ее дочери — Чупанова Патимат и Чупанова Руки. Хорошо работали на строительстве Мисиду Магомедова, Патима Рамазанова, Миясат Рамазанова и Рабият Амирова из сел. Хойхи, Заза Ахмедова, Зузу Курбаналиева и Т. Ибрагимова из сел. Кани, Умуразият Гасаева, Патима Рамазанова и Халим Мамлаева из сел. Кая. Политруком роты из сел. Кая была Джарият Алиева [9. С. 94]. Многим из них была объявлена благодарность за самоотверженный труд, многих премировали деньгами и одеждой, многие женщины были представлены к правительственным наградам. Например, Руки Рамазанова из колхоза им. Нариманова Кулинского района была награждена орденом «Знак Почета».

В 1942 г. на оборонительные работы были мобилизованы более ста человек из Казбековского района. Участник тех событий Самад Сурхаев отмечал, что они строили доты, дзоты, рыли окопы на участке Миатли — Чирюрт — Ярунпocht. В составе строительного батальона была колхозница сел. Алмак Гуайсат Валиева она всегда перевыполняла дневную норму, и за самоотверженную работу была награждена орденом Трудового Красного Знамени [4. С. 364].

В середине 1942 г. в г. Махачкале были сформированы два рабочих батальона численностью 1 152 человека. За короткий срок они провели 1,054 тыс. куб. метров земляных и маскировочных работ [16. Л. 41].

В августовские дни 1942 г. на оборонительные работы прибыло около тысячи человек из Гунибского района. Бывший политрук отряда Н. М. Абигасанов, вспоминал о тяжелом труде строителей и отмечал, что они «работали от зари до зари. Даже те, кто до этого не умел держать в руках лопату, перекрывали дневные задания. Это были русская учительница Соколова Татьяна и учащиеся 7–10 классов Касумова Хадижат, Абашилова Патимат, Гаджиева Каримат [4. С. 377].

В августе 1942 г. Военный Совет Закавказского фронта принял постановление «О мероприятиях по сооружению Дербентского оборонительного рубежа» [12. Л. 137]. Учитывая стратегическое значение г. Дербента и важность укрепления этого района, в сентябре 1942 г. был создан самостоятельный Дербентский город-

ской комитет обороны, который организовал работы по строительству оборонительных сооружений.

Трудящиеся женщины южных районов Дагестана приступили к напряженной работе на Дербентском участке строительного рубежа. Здесь активно трудились женщины из Докузпаринского района, которые развернули социалистическое соревнование под лозунгом «Ни одного работающего, не выполняющего нормы» [14. Л. 141]. Примеру этих женщин последовали горянки Хивского района, которые за три с половиной дня вынули 3,5 тыс. кубометров земли [13. Л. 606].

Как свидетельствуют документы, в 1942 г. за трудовой вклад в строительство оборонительных укреплений более 100 женщин Дагестана получили правительственные награды, в том числе 8 из них получили ордена Трудового Красного Знамени и Знак Почета [15. Л. 17].

Таким образом, на территории Дагестана в 1941–1942 гг. были проведены масштабные работы по организации обороны. Благодаря самоотверженному труду и героическим усилиям дагестанцев, в том числе женщин, было построено 8 оборонительных рубежей (Терский, Сулакский, Буйнакский, Капчугайский, Шура-Озенский, Махачкалинский, Манасский, Каякентский, Дербентский), общей протяженностью 700 км с множеством противотанковых рвов, дзотов, пулеметных гнезд и 15 аэродромов [3. С. 99]. Только земляных работ было выполнено в объеме свыше 10 миллионов куб. метров. Не смотря на трудности военного времени, в первые же годы войны женщины Дагестана вместе со всеми трудящимися республики проделали огромную работу по возведению оборонных сооружений, которые имели огромное значение в борьбе с врагом, рвавшимся к Каспийскому побережью и нефтяным запасам в Закавказье. На строительстве оборонительных сооружений в целом работало более 7-ми тысяч дагестанок [7. С. 330]. Более 2 тыс. из них за активное участие в оборонном строительстве были награждены Почетными грамотами Президиума Верховного Совета ДАССР [11. С. 151].

#### Список литературы

1. *Бабаев А.-М. Б.* Строительство оборонительных рубежей в Дагестане в первый период Великой Отечественной войны (1941–1942 гг.). // Вестник Дагестанского государственного университета. 2010. Выпуск 4. С. 15–21.
2. Блокнот агитатора, 1945. № 4.
3. *Гаджиева С. Ш., Мелешко А. Г.* Женщины Советского Дагестана. Махачкала, 1960.
4. Дагестан в годы Великой Отечественной войны. Воспоминания участников событий. Махачкала, 1962.
5. Дагестанская правда. 1942. 22 января.
6. Директива Верховного командования Вермахта № 45 от 23 июля 1945 г. URL: <http://cs-biblio.narod.ru/stal/stal1ingrad-pr2.htm> (дата обращения: 03.05.2020)
7. *Каймарзов Г. Ш., Керимов И. К., Коистинен Г. С., Мелешко А. Г.* Дагестан в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. Махачкала, 1963.
8. *Мелешко А. Г.* Трудовой героизм женщин колхозниц в годы Великой Отечественной войны. // Ученые записки ИИЯЛ ДФ АН СССР. Т. 8. Махачкала, 1960. С. 305–321.

9. *Раджабова З. К.* Женщины Дагестана в годы Великой Отечественной войны. дис. ... канд. истор. наук. Махачкала, 2001.
10. *Раджабова З. К.* Женщины Дагестана в тылу в годы Великой Отечественной войны (1941–1945 гг.): материалы Юбилейной научной сессии профессорско-преподавательского состава, аспирантов и студентов ДГПУ, посвященной 70-летию Победы в Великой Отечественной войне. Махачкала, 2015. С. 20–22.
11. *Эльдарова Р. А.-Б., Гасанова А. И.* Раскрепощение горянки Дагестана — величайшее завоевание советской власти. / Октябрьская революция и решение национального вопроса в Дагестане: сборник статей. Махачкала, 1967.
12. Центральный государственный архив Республики Дагестан (ЦГА РД). Ф. 1. Оп. 1. Д. 5241.
13. ЦГА РД. Ф. 1. Оп. 1. Д. 5242.
14. ЦГА РД. Ф. 1. Оп. 1. Д. 5320.
15. ЦГА РД. Ф. 1-п. Оп. 1. Д. 6.
16. ЦГА РД. Ф. 1-п. Оп. 1. Д. 5490.
17. ЦГА РД. Ф. 1-п. Оп. 1. Д. 5491.
18. ЦГА РД. Ф. 1-п. Оп. 22. Д. 17.
19. ЦГА РД. Ф. 1040. Оп. 1. Д. 1.
20. ЦГА РД. Ф. 1040. Оп. 1. Д. 6.

**Z. K. Rajabova<sup>1</sup>, I. A. Suzdaltseva<sup>2</sup>**

<sup>1</sup> Dagestan State Medical University  
367000 Russia, Republic of Dagestan, Makhachkala, Lenin sq., 1

<sup>2</sup> Dagestan State Pedagogical University  
367003 Russia, Republic of Dagestan, Makhachkala, M. Yaragskogo, 57

**WOMEN OF DAGESTAN ON THE CONSTRUCTION OF DEFENSE FACILITIES DURING THE GREAT PATRIOTIC WAR**

The article presents the contribution of the Dagestanis to strengthening the defense capability of the country's southern borders in the early years of World War II. In 1941–1942 Through the efforts of the entire adult population of Dagestan, 8 defense lines were built on the territory of the republic, with a total length of 700 km. Active participation in defensive construction was taken by women — representatives of different nationalities and different professions. Sources retained evidence of the participation of Dagestanis from different cities and regions of the republic in earthworks, the construction of anti-tank fortifications, bunkers and other firing points. They fulfilled and exceeded labor standards, led labor squads, worked as political instructors, agitators and lecturers. In general, more than 7,000 women worked shockingly on the construction of defensive structures in Dagestan, many of which were awarded government awards.

**Keywords:** Terek, Makhachkala, Derbent, mobilization, labor battalions, anti-tank ditches, firing points, dugouts, production rate, «Stakhanov Day», government awards.

**References**

1. Babaev A.-M. B. The construction of defensive lines in Dagestan in the first period of World War II (1941-1942). // Bulletin of Dagestan State University. 2010. Issue 4. pp. 15–21 (in Rus.).
2. Agitator's Notebook, 1945. No. 4
3. Gadzhieva S. Sh., Meleshko A. G. Women of Soviet Dagestan. Makhachkala, 1960 (in Rus.).
4. Dagestan during the Great Patriotic War. Memoirs of participants in the events. Makhachkala, 1962 (in Rus.).
5. Dagestan truth. 1942. January 22 (in Rus.).
6. Directive of the High Command of the Wehrmacht No. 45 of July 23, 1945. URL: <http://cs-biblio.narod.ru/stal/stalin-grad-pr2.htm> (accessed: 03.05.2020) (in Rus.).
7. Kaimarazov G. Sh., Kerimov I. K., Koystinen G. S., Meleshko A. G. Dagestan during the Great Patriotic War of 1941–1945 Makhachkala, 1963 (in Rus.).
8. Meleshko A. G. Labor heroism of women collective farmers during the Great Patriotic War. // Scientific notes of IJAL DF AN USSR. V. 8. Makhachkala, 1960. pp. 305–321 (in Rus.).
9. Radjabova Z. K. Women of Dagestan during the Great Patriotic War: dis.... cand. historical sc. Makhachkala, 2001 (in Rus.).
10. Radjabova Z. K. Women of Dagestan in the rear during the Great Patriotic War (1941-1945). // Materials of the Jubilee scientific session of the faculty, graduate students and students of DSPU, dedicated to the 70th anniversary of Victory in the Great Patriotic War. Makhachkala, 2015. pp. 20–22 (in Rus.).
11. Eldarova R. A.-B., Hasanova A. I. The liberation of the bitterness of Dagestan is the greatest conquest of Soviet power. / October revolution and the solution of the national question in Dagestan: collection of articles. Makhachkala, 1967 (in Rus.).
12. The Central State Archive of the Republic of Dagestan (TsGA RD). F. 1. Op. 1. D. 5241 (in Rus.).
13. TsGA RD. F. 1. Op. 1. D. 5242 (in Rus.).
14. TsGA RD. F. 1. Op. 1. D. 5320 (in Rus.).
15. TsGA RD. F. 1-p. Op. 1. D. 6 (in Rus.).
16. TsGA RD. F. 1-p. Op. 1. D. 5490 (in Rus.).
17. TsGA RD. F. 1-p. Op. 1. D. 5491 (in Rus.).
18. TsGA RD. F. 1-p. Op. 22. D. 17 (in Rus.).
19. TsGA RD. F. 1040. Op. 1. D. 1 (in Rus.).
20. TsGA RD. F. 1040. Op. 1. D. 6 (in Rus.).

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Алилова Джульетта Гаджиевна** — д-р филол. наук, доцент СПбГУ. E-mail: alilovaj2003@yahoo.com

**Балашов Михаил Евгеньевич** — канд. искусств. наук, доцент кафедры ИТИ СПбГУПТД, художник-конструктор, член Международной Ассоциации Искусствоведов (АИС).

**Баннова Анна Константиновна** — магистрант кафедры истории и теории искусства. СПбГУПТД. E-mail: bannovanna@gmail.com

**Блажевич Ива** — канд. истор. наук, преподаватель Международного университета Либертас, Загреб, Республика Хорватия

**Бугашев Сергей Иванович** — д-р истор. наук, профессор кафедры общественных наук Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна. E-mail: aaa555580@inbox.ru

**Вахромеева Оксана Борисовна** — д-р истор. наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета. E-mail: o.vahromeeva@spbu.ru

**Горбовская Светлана Глебовна** — канд. филол. наук, доцент кафедры французского языка СПбГУ. E-mail: spbu@spbu.ru

**Гусева Ксения Евгеньевна** — магистр искусствования, аспирант кафедры истории и теории искусства СПбГУПТД. E-mail: Senniguseva@gmail.com

**Гущина Галина Александровна** — магистрант кафедры ИТИ СПбГУПТД. E-mail: gusa972@gmail.com

**Дараджи Халид Факир Абдуллах** — аспирант кафедры истории и теории искусства СПбГУПТД. E-mail: khalidfnon@yahoo.com

**Демидова Виктория Владимировна** — магистрант кафедры истории и теории искусства СПбГУПТД. E-mail: vickydem1995@yandex.ru

**Ермакова Ольга Борисовна** — аспирант кафедры истории и теории искусства СПбГУПТД. E-mail: ermak269@rambler.ru

**Калашникова Наталья Моисеевна** — д-р культурологии, ведущий специалист Российского этнографического музея, профессор кафедры истории и теории искусства СПбГУПТД. E-mail: ethnonataly@mail.ru

**Каткова Екатерина Петровна** — канд. истор. наук, доцент Санкт-Петербургского государственного электро-

технического университета «ЛЭТИ» им. В. И. Ульянова-Ленина

**Каримулаева Эльмира Магомедовна** — канд. пед. наук, доцент Дагестанского государственного педагогического университета. E-mail: almara.2010@yandex.ru

**Корнилова Анна Владимировна** — канд. искусств., профессор кафедры общественных дисциплин и истории искусств СПбХА им. А. Л. Штигица. E-mail: annakomi4@yandex.ru

**Кузнецова Майя Михайловна** — канд. искусств., доцент кафедры истории и теории искусства СПбГУПТД. E-mail: maya.mail<sup>2</sup>@rambler.ru

**Мюллер Ольга Валерьевна** — преподаватель Художественно-промышленной академии им. А. Л. Штигица. E-mail: olgamuellerarts@gmail.com

**Назарова Мария Сергеевна** — канд. искусств., доцент кафедры истории и теории искусства СПбГУПТД. E-mail: fantomascha@gmail.com

**Неверова Ирина Альфредовна** — канд. культурологии, доцент кафедры истории и теории искусства СПбГУПТД. E-mail: neverovair@yandex.ru

**Ниязова Галина Юрьевна** — канд. истор. наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета. E-mail: Gala.Niyazova@yandex.ru

**Сиволапова Галина Павловна** — преподаватель РГПУ им. А. И. Герцена. E-mail: galinastocks@gmail.com

**Судальцева Ирина Анатольевна** — канд. истор. наук, доцент Дагестанского государственного педагогического университета. E-mail: s.iren.a2010@mail.ru

**Раджабова Зарифа Кабировна** — канд. истор. наук, доцент Дагестанского государственного медицинского университета

**Рягузова Людмила Николаевна** — д-р филол. наук, проф. кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики. E-mail: lnryaguzova@mail.ru

**Чепенко Яна Константиновна** — канд. юрид. наук, старший преподаватель кафедры государственно-правовых дисциплин Санкт-Петербургского юридического института (филиал) Университета прокуратуры РФ. E-mail: chepenko55@mail.ru

## 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. Редколлегия 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 ttf. 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.

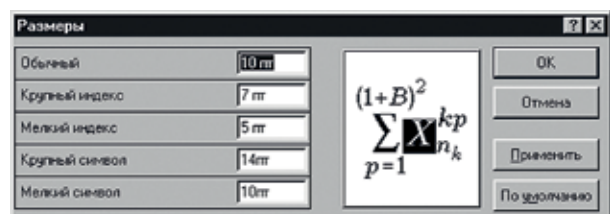
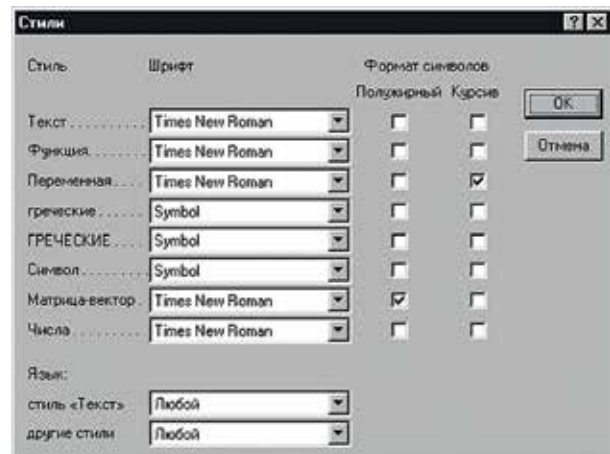
**Текст статьи** — Regular Times New Roman 12pt.

**4. Математические формулы.** При наборе формул необходимо 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, Вт/м) — 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: **e**, не  $\vec{e}$ . 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 заявкой на публикацию высылается электронной почтой (e-mail: [vestnikspbgutd@mail.ru](mailto:vestnikspbgutd@mail.ru)) и/или обычным почтовым отправлением с вложением бумажного варианта. Поступившие в редакцию статьи проходят рецензирование и рассматриваются на заседании редколлегии.



## СОДЕРЖАНИЕ

## ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

**М. Е. Балашов**

Кожа в мебели для отдыха: концепции, модели, образы великих мастеров дизайна интерьера XX века ..... 3

**А. К. Баннова, М. М. Кузнецова**

Феномен культурного наследия как форма интеграции индустрии моды и искусства ..... 9

**К. Е. Гусева**

Теоретические концепции в европейском искусстве XVI–XVII веков и их влияние на формирование архитектурного пейзажа Каприччио. .... 16

**Г. А. Гущина, И. А. Неверова**

Интерпретация мотивов русского народного искусства в творчестве Е. В. Яновской 1950–1980-х гг. .... 25

**Дараджи Халид Факир Абдуллах**

Категория «Композиция» в супрематизме (на примере сравнительно-исторического анализа работ Н. М. Суетина и И. Г. Чашника) ..... 32

**В. В. Демидова, Н. М. Калашникова**

Синтез народной традиции и современности в коллекции Николая Терюхина «Тканая осень» ..... 41

**О. Б. Ермакова**

Мастерская о. Штрнада в Vienna Kunstgewerschule: педагогические практики 1910-х годов и первый этап творчества М. Шютте-Лихоцки ..... 46

**А. В. Корнилова**

Архитектурные мотивы в иконографии святого Александра Свирского XVI–XVIII вв. .... 56

**О. В. Мюллер**

Убранство интерьеров виллы Берг: к вопросу о российском влиянии ..... 64

**М. С. Назарова**

Макеты и объемные модели в истории изучения искусства древнего мира ..... 73

**Г. П. Сиволапова**

Ф. Р. Райлян — живописец, график, издатель ..... 81

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

**Л. Н. Рягузова**

«Производящее произведение» (Opera Operans): интерпретация топографии художественного мира в «Лекциях о прусте» М. Мамардашвили ..... 89

**Д. Г. Алилова**

Апология стиха Чосера В «Metrum» Т. Грея. .... 95

**С. Г. Горбовская**

Формирование новой парадигмы растительных образов в элегической поэзии Альфонса Де Ламартина: от классицизма к романтизму ..... 102

## ИСТОРИЧЕСКИЕ НАУКИ

**Ива Блажевич, Е. Каткова**

Отношения между Югославией и Советским Союзом в контексте движения неприсоединения ..... 109

<b>С. И. Бугашев, Я. К. Чепенко</b>	
К вопросу о становлении права на образование в России на рубеже XX–XXI вв. ....	115
<b>О. Б. Вахромеева</b>	
Curriculum Vitae Фёдора Романовича Дунаевского (1887–1960). «По существу» .....	118
<b>Э. М. Каримулаева</b>	
Из истории становления и развития светского женского образования в Дагестане (конец XIX – начала XX вв.) .....	127
<b>Г. Ю. Ниязова</b>	
Изучение языков мировых религий в контексте международных отношений .....	132
<b>З. К. Раджабова, И. А. Суздальцева</b>	
Женщины Дагестана на строительстве оборонительных сооружений в годы Великой Отечественной войны .....	137
Сведения об авторах .....	142
Информация для авторов .....	143

# TABLE OF CONTENTS

## ART CRITIQUE

### M. E. Balashov

Leather in leisure furniture: concepts, models, images of the great masters of interior design of the 20<sup>th</sup> century ..... 3

### K. Bannova, M. M. Kuznetsova

The phenomenon of cultural heritage as a form of integration of the fashion industry and art. .... 9

### K. E. Guseva

Theoretical concepts in european art of the XVI–XVII centuries and its influence on the formation of the architectural landscape of capriccio ..... 16

### G. A. Gushchina, I. A. Neverova

Interpretation of the motives of russian folk art in E. V. Yanovskaya's works of 1950-1980s. .... 25

### Darraji Khalid Fakhir Abdullah

The category «composition» in suprematism (on the example of a comparative historical analysis of the works of N. M. Suetin and I. G. Chashnik). .... 32

### V. V. Demidova, N. M. Kalashnikova

Synthesis of folk tradition and modernity in Nikolay Teryukhin's collection «Woven Autumn» ..... 41

### O. B. Ermakova

Workshop of O. Strnad in Vienna Kunstgewerbeschule: pedagogical practices of the 1910s and the first stage of the work of M. Schutte-Lichocki ..... 46

### A. V. Kornilova

Architectural Motives in the XVI-XVIII Century Iconography of St. Alexander Svirsky ..... 56

### O. V. Mueller

Villa Berg Interiors: The Question of Russian Influence ..... 64

### M. S. Nazarova

Scale models and the history of the study of the ancient art. .... 73

### G. P. Sivolapova

F. R. Raylyan — Painter, Graphic Artist, Publisher ..... 81

## LITERATURE SCIENCE

### L. N. Ryaguzova

«Productive work» (opera operans): an interpretation topography of the artistic world in «Lectures on Proust» by M. Mamardashvili. .... 89

### J. G. Alilova

An Apology for Chaucer's Poetry in Gray's Metrum ..... 95

### S. G. Gorbovskaya

Formation of a new paradigm of plant images in the elegiac poetry of Alfonse de Lamartin: from classicism to romanticism. .... 102

**HISTORICAL SCIENCES**

**Iva Blazevic, E. Katkova**  
 The relationship of Yugoslavia and the Soviet Union within the non-aligned movement . . . . . 109

**S. I. Bugashev, Ya. K. Chepenko**  
 On the formation of the right to education in Russia at the turn of the XX-XXI centuries . . . . . 115

**O. B. Vakhromeeva**  
 Curriculum vitae Fedor Romanovich Dunayevsky (1887–1960). “Substantially” . . . . . 118

**E. M. Karimulaeva**  
 From the history of the formation and development of secular women’s education in Dagestan  
 (late XIX-early XX centuries). . . . . 127

**G. Yu. Niyazova**  
 Study of world religions’ languages in international relations context. . . . . 132

**Z. K. Rajabova, I. A. Suzdaltseva**  
 Women of Dagestan on the construction of defense facilities during the Great Patriotic war . . . . . 137

Authors list . . . . . 142

Information for authors . . . . . 143